

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

- 1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.**
- 2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.**
- 3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.**
- 4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.**
- 5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.**

University Microfilms International

300 North Zeeb Road

Ann Arbor, Michigan 48106 USA

St. John's Road, Tyler's Green

High Wycombe, Bucks, England HP10 8HR

78-2123

TRANTAPHILIDES, Catherine, 1947-
ITINERAIRE ET STRUCTURE SPATIO-
TEMPORELLE DE LA RECHERCHE DU TEMPS
PERDU. [French Text]

City University of New York,
Ph.D., 1978
Literature, Romance

Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106

© COPYRIGHT BY

CATHERINE TRANTAPHILIDES

1977

ITINERAIRE
ET
STRUCTURE SPATIO-TEMPORELLE
DE LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

by
CATHERINE TRIANTAPHILIDES

A dissertation submitted to the
Graduate Faculty in French in
partial fulfillment of the requi-
rements for the degree of Doctor
of French, The City University of
New York.

1977

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

date

Michelle Daur
Chairman of Examining Committee

Sept 26/1977
date

Henri Peyre
Executive Officer

Rosette Lamont

Supervisory Committee

The City University of New York

Abstract

ITINERAIRE
ET
STRUCTURE SPATIO-TEMPORELLE
DE LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

by

Catherine Triantaphilides

Adviser: Professor Micheline Braun

Some weight should be given to Proust's assertion that A la recherche du temps perdu is constructed with the precision and coherence of a cathedral. But the structure of the book reveals itself only retrospectively since the narration is first read as the itinerary toward the form. This form, or rather this "gigantic system of forms", as Jean-Yves Tadié says, both respects the successive, temporal aspect of the narrator's human experience and circumscribes it in a global, spatial design, inspired to Proust by his admiration for Gothic architecture and a visual representation of Time that may have been found in Bergson's Matière et Mémoire.

Table des Matières

	Pages
Préambule	1 - 5
Premier chapitre: A la recherche d'une forme.	6 - 21
Deuxième chapitre: "Combray".	22 - 72
Troisième chapitre: "Un Amour de Swann".	73 - 97
Quatrième chapitre: A l'ombre de Swann.	98 - 159
Cinquième chapitre: A l'ombre des Guermantes.	160 - 206
Conclusion	207 - 228
Notes et Bibliographie	229 - 238

Préambule

Comme Gérard Genette l'a souligné dans Figures III, le début d'A la recherche du temps perdu est divisible en parties bien distinctes. Genette les appelle "segments".¹ Et il dénombre patiemment et numérote méticuleusement les "segments", donc, qui mis bout à bout, forment Du Côté de chez Swann. Chacun représente une section de temps que l'on peut situer comme antérieure, simultanée, ou postérieure au point de départ de la narration: non pas le présent même dans lequel le récit est écrit, mais ce temps, passé depuis longtemps déjà, où le narrateur avait l'habitude de se coucher de bonne heure. Ses demi-sommeils se peuplaient de fantômes variés, et ses insomnies devenaient de longues reminiscences. Ces reminiscences le menaient jusqu'à un passé lointain, au temps de son enfance à Combray et de ses angoisses quotidiennes au moment de quitter sa mère pour aller se coucher. Après un long chapitre sur le drame de son coucher, le narrateur revient à sa position initiale, ses nuits d'insomnie, et enchaîne immédiatement avec l'épisode de la petite madeleine qui sans doute se place à peu près à la même époque, mais marque un changement important. A partir de cette expérience, les souvenirs de Combray purent être complétés. Suit donc l'évocation complète cette fois de ce qu'étaient les journées de printemps et d'été à Combray pour l'enfant et l'adolescent. Et "Combray" se termine par une récapitulation de ces principaux mouvements du récit et par un rappel

bien sûr du point de départ:

C'est ainsi que je restais souvent jusqu'au matin à songer au temps de Combray, à mes tristes soirées sans sommeil, à tant de jours aussi dont l'image m'avait été plus récemment rendue par la saveur--ce qu'on aurait appelé à Combray le 'parfum'--d'une tasse de thé et, par association de souvenirs, à ce que, bien des années après avoir quitté cette petite ville, j'avais appris au sujet d'un amour que Swann avait eu avant ma naissance....2

"Un Amour de Swann" est donc introduit et placé dans le temps comme antérieur à tous les autres épisodes, mais rattaché aussi au point de départ, les insomnies. Après "Un Amour de Swann", la narration renoue le fil un moment coupé, mais se replace d'abord par rapport à la situation initiale, de nouveau les nuits d'insomnie. "Noms de pays" commence, en effet: "Parmi les chambres dont j'évoquais le plus souvent l'image dans mes nuits d'insomnie, aucune ne ressemblait moins aux chambres de Combray... que celle du Grand-Hôtel de la Plage à Balbec...." Cette brusque incursion dans Balbec peut surprendre, à moins que l'on ne la considère soit comme un rapide prélude à ce qui va suivre dans A l'ombre des jeunes en fleurs, soit comme faisant pendant à cet autre saut en avant dans le temps, encore plus audacieux, sur lequel se clôt "Noms de pays". En effet, après avoir évoqué les promenades de l'élégante Madame Swann dans les allées du Bois de Boulogne, le narrateur passe par-dessus bien des années pour arriver jusqu'à ce mois de novembre, récent pour lui, et à son pèlerinage d'invalides à travers ces mêmes allées peuplées maintenant

de fantômes familiers.

Après avoir fini de numéroter et de classer les "segments" qui composent Du côté de chez Swann, jusqu'à ce dernier tronçon à la fin de "Noms de pays", Gérard Genette conclut que le texte va pouvoir se développer d'une manière moins hésitante. Et, si le début a été si hésitant, avec ces coupures, ces reprises, ces retours en arrière, et même ces anticipations, c'est qu'il lui manquait une assise solide: d'où l'importance du premier segment, ce passage sur les nuits d'insomnie, dont Genette remarque la récurrence. D'après lui, après chaque halte, le récit revient à cette position originelle comme à un tremplin d'où repartir. Ce n'est qu'à la fin de Du Côté de chez Swann, dit Genette, que le récit a pris assez d'élan pour poursuivre son cours d'une traite.³

Sans doute les parties du récit qui suivent Du Côté de chez Swann s'enchaînent-elles dans un ordre à peu près chronologique menant de l'adolescence au jeune âge, puis à l'âge mûr, et enfin avancé, du narrateur. Pourtant le récit est loin d'être linéaire et d'un rythme régulier, si l'on entend par là la narration de faits qui se succèdent d'une manière continue dans le temps. Le récit se diviserait en fait, non pas en "segments", mais en masses, en blocs, ou en volumes, dont chacun correspond à un "âge" du narrateur: Les souvenirs se déposent comme des sédiments, se solidifient en se fondant souvent les uns dans les autres, et finissent par former non pas une suite chronologique et linéaire de faits, mais des volumes regroupant et mêlant les épisodes d'une même période en un matériau compact

Et Proust lui-même donne la clé de ce phénomène quasi-géologique :

Tous ces souvenirs ajoutés les uns aux autres ne formaient entre eux --entre les plus anciens, et ceux plus récents, nés d'un parfum, puis ceux qui n'étaient que les souvenirs d'une autre personne de qui je les avais appris--sinon des fissures, des failles véritables, du moins ces veinures, ces bigarrures de coloration qui, dans certaines roches, dans certains marbres, révèlent des différences d'origine, d'âge, de 'formation'(I, p.186).

Ces souvenirs de différentes "formations" dont il est question ici sont justement ceux qui composent Du Côté de chez Swann et que Genette, nous l'avons vu, qualifie de "segments", les numérotant et les classant à partir du premier, comparable à un tremplin. Si l'on suit l'image de Proust, au contraire, ce premier passage sur les insomnies nocturnes prend une toute autre valeur : Cette nuit initiale dans laquelle se dessinent à peine quelques formes serait comme le magma riche de toutes les formes, et "formations", à venir. Tout y est contenu et tout y tourbillonne comme en fusion. Puis vont se solidifier, dans un ordre de complexité et de grandeur croissant, le premier Combray, c'est-à-dire le décor immédiat du drame du coucher, puis le second, c'est-à-dire toute la ville et ses environs, "Un Amour de Swann", l'"âge" des après-midi aux Champs-Élysées, de l'intimité avec les Swann, le premier voyage à Balbec, etc... Reste à découvrir alors selon quel dessin se "cristallisent" ou se structurent ces unités spatio-temporelles, et selon quel principe elles s'agencent pour constituer cet ensemble qui n'est autre que l'oeuvre elle-même.

Premier chapitre

A la recherche d'une forme

"Proust n'a jamais écrit de façon linéaire: encore moins à cette époque. Ses ébauches se succèdent, s'accroissent, se défont, se rejoignent. C'est un rêve dont les formes ne parviennent pas à se fixer."
Bernard de Fallois, dans sa préface à Contre Sainte-Beuve.

A la mémoire involontaire, prétexte à un deuxième "début" de la narration, dans Du Côté de chez Swann, peut être attribuée l'excavation plus profonde et plus complète des souvenirs et donc d'un matériau plus riche, mais tout aussi disparate que celui du magma originel. Et comme dans ce jeu japonais auquel elle est comparée et selon lequel "de petits morceaux de papier jusque-là indistincts" deviennent, une fois trempés dans un bol d'eau, "des maisons, des personnages consistants et reconnaissables" (I, p. 47), la mémoire involontaire pose l'énigme de cette resurrection plutôt qu'elle ne la résoud vraiment. Ce jeu japonais avait d'ailleurs déjà intrigué l'enfant quand il le découvre sous une forme pourtant simple: Chargé de verser dans une soucoupe la quantité de tilleul nécessaire pour préparer la tisane de tante Leonie, il s'émerveillait devant le spectacle de ces mille minuscules fleurs, feuilles, et brindilles séchées et concassées. Il y reconnaissait bien, en signes nouveaux et modifiés, les vraies fleurs de tilleul observées sur les arbres, mais sans pouvoir s'expliquer le processus de leur métamorphose. Le processus inverse auquel s'apparentent le jeu japonais et la mémoire involontaire est tout aussi insoluble. Il ne peut donc "expliquer" non seulement comment "toutes les fleurs" du jardin familial "et celles de Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela... prend forme et solidité" (I, p. 48), mais aussi comment tout

cela s'organise ou se met en place pour constituer une véritable unité spatiale autant que temporelle.

De plus, l'expérience vécue de la mémoire involontaire se limite, comme il est bien précisé d'ailleurs, à une éphémère sensation de béatitude suivie d'un souvenir visuel. Cette sensation est décrite telle qu'elle se réitère à l'occasion d'une autre expérience :

... ce bonheur que j'éprouvais ne venait pas d'une tension purement subjective des nerfs qui nous isole du passé, mais au contraire d'un élargissement de mon esprit en qui se reformait, s'actualisait ce passé et me donnait, mais hélas ! momentanément, une valeur d'éternité (III, p. 1036).

Et nous pouvons retenir de cette analyse descriptive cet élargissement de l'esprit qui équivaut à l'ouverture et à l'expansion d'un espace intérieur, mais si le passé s'y reforme effectivement, ce n'est que "momentanément".

En fait, le phénomène de la mémoire involontaire n'est pas une découverte essentielle à l'œuvre, puisqu'il apparaît déjà dans Jean Santeuil, est invoqué en tête de Contre Sainte-Beuve, et même est connu du narrateur d'A la recherche du temps perdu quand il en est à l'"âge" de la mondanité et loin encore de concevoir sa tâche future. Il est capable, ainsi, à la fin de sa soirée chez les Guermantes, d'opposer la réelle félicité que lui procura la petite madeleine à l'exaltation nerveuse qui le fait s'agiter dans sa voiture, "comme une pythonisse" (II, p. 551). Et un peu plus tard, à l'époque où il est devenu le géôlier d'Albertine, il fera aussitôt le rapprochement entre

la joie triomphante qu'exprime le septuor de Vinteuil et cette félicité qu'il ressentit grâce à la petite madeleine (III, p. 381). Mais, il n'en découvre pas pour autant le principe qui lui permettra de "catalyser" son expérience et de créer à son tour.

C'est ce principe qui manque encore dans les deux ouvrages qui sont restés à l'état d'ébauches ou à l'état liquide, pourrait-on presque dire. L'auteur de Jean Santeuil avoue lui-même dans son avant-propos :

Puis-je appeler ce livre un roman?
C'est moins peut-être et bien plus,
l'essence de ma vie recueillie sans
y rien mêler, dans ces heures de déchirure où elle découle. Ce livre n'a
jamais été fait, il a été récolté.⁴

Il a été récolté, donc, comme d'une blessure, ou comme plutôt la sève d'une branche cassée, pour reprendre une autre image proustienne.⁵ Mais si féconde que soit cette essence, son manque de structure ou de forme équivaut à la stérilité. Le matériau de l'oeuvre, dans A la recherche du temps perdu, que ce soit celui de la mémoire involontaire ou celui de la mémoire volontaire, est décrit au contraire en termes de solidité, minérale ou rocheuse le plus souvent, et de plasticité. Non seulement la vie du narrateur est définie comme du temps "vécu, pensé, sécrété" (III, p. 1047), mais elle s'est solidifiée ou fossilisée pour que "sa personne d'aujourd'hui" ne soit plus, au moment où il va se mettre à l'oeuvre, "qu'une carrière abandonnée, qui croit que tout ce qu'elle contient est pareil est monotone, mais d'où chaque souvenir, comme un sculpteur de Grèce, tire des statues innombrables" (III, p. 885).

Or, cette "personne d'aujourd'hui", comme il est dit, n'est autre que la première personne, le "je", du récit, et au-delà du récit de l'oeuvre. Quand le narrateur arrive à la fin du récit de sa vie et de sa recherche et à la révélation soudaine de ce que doit être son oeuvre, cette oeuvre est déjà écrite, et il n'y a plus qu'à revenir au point de départ: "Longtemps, je me suis couché de bonne heure".⁶ Et celui qui domine alors et "travaille", comme un marbre, la masse de souvenirs qu'est sa vie, ou ce "longtemps" initial, n'est plus le narrateur humain, trop humain, mais ce défunt⁷ qui de sa couche ou d'Outre-tombe se souvient: "J'étais un homme, un de ces êtres amphibies qui sont simultanément plongés dans le passé et dans la réalité actuelle" (III, p. 533). Il n'a donc plus d'"aujourd'hui", plus de présent. Et le principe de solidité de l'oeuvre semble bien dépendre, en fait, de cette fossilisation du "je" dont il est possible de retracer les "époques" en partant de Jean Santeuil.

Si Gérard Genette trouve "hésitant" le début d'A la recherche du temps perdu, comment qualifier celui de Jean Santeuil et surtout comment y résoudre l'identité du "je"? Celui qui dans l'avant-propos ~~essaie~~ de définir le livre est-il le même que celui qui commence le récit en racontant ~~ses~~ vacances de 1895 à Kérengrimen avec son ami S., pendant lesquelles lui et son ami eurent l'occasion de rencontrer le célèbre écrivain C.? Il y a quelques mois, ayant appris par S. la grave maladie de C. et C. étant mort le lendemain de la visite des deux amis à son chevet, il se décide à publier un roman dont l'écrivain

lui avait confié une copie. Ce roman est le récit de la vie de Jean Santeuil, à la troisième personne, mais non sans que le narrateur, théoriquement absent, intervienne pour interpeller le lecteur et jeter un regard indulgent sur le héros et sa famille. Et c'est ainsi un troisième "je" qui apparaît dans le texte. Le "je" initial dont la vie est le sujet du livre (d'après l'avant-propos) est ainsi écartelé ou sub-divisé en simple dépositaire et éditeur du manuscrit (le second "je"), en romancier, mais pas assez distinct de son personnage (le troisième "je"), et même en personnage (Jean ou "il"). Et cette laborieuse mise en scène ou mise en narration semble bien avoir pour but, mais en vain, d'instaurer une distance entre le matériau du livre, le "moi", et celui qui le manipule, le "je". Il en résulte une autobiographie déguisée en oeuvre romanesque attribuée à un écrivain déjà célèbre et défunt. Et le trompe-l'oeil est poussé plus loin: Il est fort probable, en effet, que C. se soit inspiré pour son roman de la vie de ce jeune homme rencontré à Kerengrimen et accompagné de son ami S., Jean Santeuil étant lui aussi doté d'un ami, Henri de Reveillon. Ceci expliquerait que C. ait donné le manuscrit du roman au jeune homme qui dit s'être chargé de le publier. C. se serait fait alors le chroniqueur de cette vie qu'il présente comme un roman! Ce réseau mériterait d'être démêlé plus en détail, mais il nous suffit de remarquer encore ici que dans les dernières pages du livre, c'est un "je" (lequel? on ne sait pas) qui regarde d'un oeil aussi filial que critique Madame Santeuil marchant docilement, trop docilement, au côté

de son époux, comme elle le fait depuis tant d'années.

Est-ce ce même fils qui s'adresse à sa mère dans le texte publié sous le titre de Contre Sainte-Beuve? Mais, dans cet ouvrage, la difficulté de mise en narration provient, bien plus que de l'identité du "je", pour lequel est choisi l'anonymat, de la perspective temporelle à adopter. Ainsi, après une longue préface dans laquelle l'expérience de la petite madeleine--quoiqu'elle ne soit encore qu'un morceau de pain grillé offert non pas par la mère, mais par la cuisinière--⁸ est décrite et la résurrection du passé qui ensuit, "essence intime de nous-mêmes"⁹, est opposée aux vérités de l'intelligence, le récit commence:

Au temps de cette matinée dont
je veux fixer, je ne sais pourquoi,
le souvenir, j'étais déjà malade,
je restais levé toute la nuit, me
couchais le matin et dormais le
jour. Mais alors était encore très
près de moi un temps, que j'espérais
voir revenir, et qui aujourd'hui me
semble avoir été vécu par une autre
personne, où j'entrais dans mon lit
à dix heures du soir et, avec quelques
cours réveils, dormais jusqu'au len-
demain matin.

Et, sans doute, c'est le même "je" que dans la préface, et "la voix narrative" est une; mais il y a flottement quand au motif et au plan temporel de la narration. La multiplicité des plans temporels introduits à la fois arrive bien, à la limite, à faire du "je" un autre, mais sans que cela porte à conséquence. Dans les chapitres qui suivent, il va être difficile plutôt de distinguer le "temps I" de cette matinée dont le narrateur veut fixer le souvenir et, par

exemple, le "temps II" encore plus lointain des couchers de bonne heure, vécu comme "par une autre personne". La différenciation est presque impossible quand par surcroît le présent de narration est utilisé pour ces évocations du passé. Le récit pourtant semble se stabiliser au plan de cette matinée au cours de laquelle le narrateur a l'heureuse surprise de découvrir son premier article publié dans Le Figaro. Au lieu de s'endormir à l'arrivée du jour comme il en a désormais l'habitude, il court dans la chambre de sa mère. Mais, pendant qu'il lui parle, son attention est attirée par un rayon de soleil sur le balcon qui ressuscite pour lui les pierres de Venise. Lorsque la "conversation avec Maman" reprend, après une brève évocation d'un voyage à Venise qui a eu lieu on ne sait quand, le narrateur a soudain l'idée de son prochain article: "Contre Sainte-Beuve". Il entreprend même d'en expliquer le sujet à sa mère. Suit donc cette critique de la méthode de Sainte-Beuve.

Comme Jean Santeuil, le récit est bâti selon un constant effet de trompe-l'oeil, mais qui résulte ici d'une manipulation des plans temporels plutôt que de la voix narrative. le récit fait même abstraction de tout repère temporel quand il arrive à l'oeuvre de Nerval, de Baudelaire, puis de Balzac. Balzac sert pourtant de transition au narrateur qui passe alors aux goûts littéraires des Guermantes, puis de là, à leur visiteur étrange, "ce gros et grand Monsieur à la démarche dandinée, aux moustaches teintes, toujours une fleur à la boutonnière".¹⁰ Le marquis de Quercy, qui pourrait être sorti d'une oeuvre

balzacienne, représente bien sûr cette "race maudite" à laquelle tout un chapitre est consacré. Il est douteux que ce chapitre entre encore dans le cadre de la conversation avec la mère. Pourtant, après ce bref détour par Sodome et Gomorrhe, la narration revient à un terrain plus familial. En effet, à l'évocation du terroir de Guermantes, de Chartres et de Combray, est rattaché le temps de l'enfance et de ses drames intimes. Le dernier chapitre se clôt ainsi sur un retour à la conversation avec la mère, le narrateur lui racontant ses angoisses chaque fois qu'elle le quittait :

-Cela me fait de la peine, mon pauvre loup, me dit Maman d'une voix troublée, de penser qu'autrefois mon petit avait du chagrin comme cela, quand je quittais Combray... Qu'est-ce que tu aurais fait si ta Maman avait été en voyage?
 -Les jours m'auraient paru longs.
 -Mais si j'avais été partie pour des mois, pour des années, pour...

Pour toujours, entendent-ils tous deux.¹¹ Mais dans l'épilogue qui fait pendant à la préface, le thème de l'art, et en particulier de l'oeuvre littéraire, plus réel que la vie et la mort même, est repris.

"Les livres sont l'oeuvre de la solitude et les enfants du silence",¹² est-il écrit dans la conclusion. Et n'est-ce pas la justement la réponse à l'inquiétude de la mère? Car non seulement le fils se libèrera, en écrivant son oeuvre, de l'angoisse et de la solitude, mais il procréera à son tour, grâce à cette solitude même et dans le silence de la mort, se plaçant ainsi dans la lignée de Nerval, de Baudelaire, de Balzac. Et le narrateur semble déjà, à ce point, presque

entièrement affranchi de tout ce qui le rattachait au monde, de ses angoisses comme de ses joies, puisque le voilà émancipé du lien ultime: la mère.

De même que la seconde ébauche de l'oeuvre est bâtie ou plutôt esquissée principalement autour du rapport du narrateur avec sa mère, le rapport essentiel dans Jean Santeuil est celui du héros avec ses parents. En effet, fils pseudo-prodiges de ce couple bourgeois et traditionnel que forment Monsieur et Madame Santeuil, Jean reste étroitement attaché au foyer familial. Mais le livre se ferme sur une scène étrange où le rapport entre le père, la mère et le fils se pose d'une manière fort troublante: Jean et ses parents sont réunis dans le salon familial après le dîner. Or on se rappelle que c'est à cette heure qu'enfant, Jean éprouvait sa plus grande angoisse, devant se séparer de sa mère pour aller se coucher. C'est même avec cette scène de séparation qu'a commencé le récit de sa vie. Mais, adulte maintenant, Jean peut bien sûr rester aussi longtemps qu'il le veut après le dîner auprès de sa mère. Monsieur Santeuil est une compagnie peu gênante; installé dans son fauteuil, il sombre lentement dans un sommeil si semblable à la mort que le regard du fils et de la mère se trouble de la même pensée:

La tête de M. Santeuil s'abaissait de plus en plus, cependant que sa poitrine se soulevait régulièrement, ballottée comme une chose inerte sur ces flots de la vie qui le portaient et venaient se briser si près de Jean et de sa mère avec un bruit égal. Ils ne pouvaient pas se détourner de ce spectacle aveugle de la vie et ou éclatait

d'autant plus sa puissance. Et le
bruit régulier continuait toujours.
L'oeuvre de vie et de mort, l'oeuvre
du temps ne s'arrêtait pas.

Et non seulement la faiblesse du père contraste avec la toute-puissance du Temps, mais il en est la victime passive, aveugle. Et cette scène de famille bourgeoise, en apparence inoffensive, a la valeur symbolique d'un jugement grave et d'un meurtre. Il est curieux que l'assassinat de la mère soit un thème proustien reconnu alors que le meurtre du père n'a jamais reçu d'attention. Il est cependant impliqué dans la scène finale de Jean Santeuil, la mort du père précédant ainsi celle de la mère sur laquelle se termine Contre Sainte-Beuve.

Mais c'est seulement de ces deux morts qui jalonnent la recherche de la forme que pouvait être consommée la troisième, l'anéantissement de celui qui conclut dans Contre Sainte-Beuve que "les livres ne doivent rien avoir de commun avec les enfants de la parole."¹³ Et il ajoute :

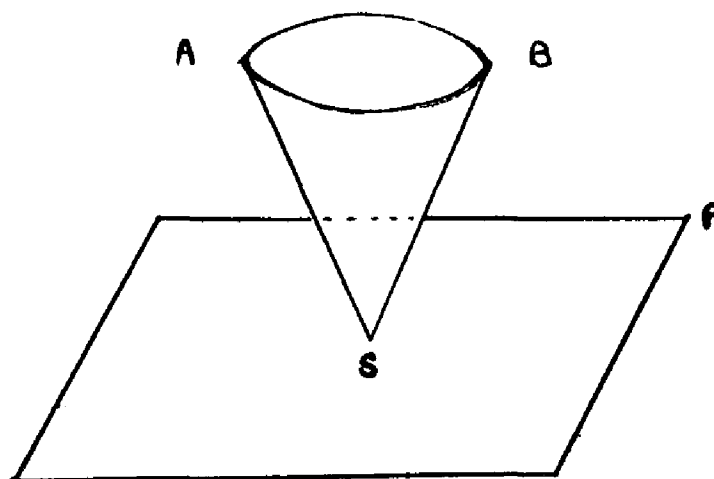
La matière de nos livres, la substance de nos phrases doit être immatérielle, non pas prise telle quelle dans la réalité, mais nos phrases elles-mêmes, et les épisodes aussi doivent être faits de la substance transparente de nos minutes les meilleures ou nous sommes hors de la réalité et du présent.¹⁴

Et c'est à la mémoire involontaire, bien sûr, qu'il fait allusion ici, non pas parce qu'elle restitue le passé, mais parce qu'elle fait surgir à partir de la réalité vécue et présente une entité d'ordre différent. Comme dans le sommeil, autre thème majeur, les rapports de l'être avec le temps et

l'espace y sont bouleversés, métamorphosés. Et si "je" il y a encore, c'est cet être ou cette forme d'un être en qui le temps et l'espace se refondent en une synthèse nouvelle. A la différence du dormeur pourtant, de sa réalité abolie cet être garde la conscience d'où il surplombe les "profondeurs de sa mémoire" (III, p. 857), qui soudain se creusent et s'ouvrent sous lui. Et c'est là une situation analogue à la mort plus encore qu'au sommeil: les mourants ont un instant ce pouvoir de contempler leur "moi" intégral en une vision totale, vision justement sur laquelle se clôt et commence A la recherche du temps perdu.¹⁵ Si la mémoire involontaire est importante, c'est comme succédané seulement, le véritable principe de l'oeuvre et de sa forme étant la mort. Car là n'est pas la fin mais le commencement, ou, selon le message de l'Evangile cité dans Le Temps retrouvé: "car si le grain de froment ne meurt après qu'on l'a semé, il restera seul, mais s'il meurt, il portera beaucoup de fruits" (III, p. 1044). Et ainsi, dès la première page, dès la première phrase, dès le premier mot du livre, son créateur ou celui qui l'engendre ne doit plus même avoir de voix, doit la placer en ce "je" du narrateur qui lui-même constate vers la fin de ses expériences: "En perdant la vie je n'aurais pas perdu grand'chose; je n'aurais plus perdu qu'une forme vide, le cadre vide d'un chef-d'oeuvre" (III, p. 499). Immobilisé et éternisé dans un cycle perpétuel, le "je" n'est donc qu'une coquille creuse dont la spirale¹⁶ est pourtant la forme même du mouvement et du Temps.

Mais l'image du coquillage, qu'évoque d'ailleurs si bien

la petite madeleine, appartient moins à Proust qu'à Mallarmé, fasciné par "l'aboli bibelot d'inanité sonore". Proust, lui, préfère au poétique et délicat objet la forme plus massive et architecturale de la pyramide. C'est sous une forme pyramidale ou conique, en effet, que se révèle au narrateur la totalité de son expérience, puisque c'est comme au sommet d'une pyramide ou d'un cône gigantesque qu'il regarde "au-dessus de [lui], en [lui] pourtant" la masse de temps vécu qu'est son "moi". Or Bergon a lui aussi recours à l'image du cône dans Matière et mémoire pour représenter "la totalité des souvenirs accumulés dans [la] mémoire"¹⁷; le "je" ou la conscience, principalement définie comme attention à la vie, est à l'apex d'un cône SAB représentant le matériau de la mémoire et touchant le plan P qui n'est autre que le présent. La mémoire enregistre toutes les données de la réalité vécue, mais n'envoie à la conscience du sujet, ou à l'apex S du cône, que les unes ou les autres selon les besoins du moment et de l'action.



Seule dans la vision panoramique des mourants, ou dans les quelques autres cas exceptionnels où "l'attention renonce tout à coup à l'intérêt qu'elle porte à la vie", est restitué intégralement le contenu de la mémoire: "Aussitôt, comme par enchantement, le passé redevient présent."¹⁸ Car, cette restitution ne se compose non pas d'éléments successifs, juxtaposés ou même simultanés, mais fondus les uns dans les autres en une unité indivisible. Et Bergson compare cette unité, qui est "un perpétuel présent" ou "un présent qui dure", à une mélodie.¹⁹

De nouveau, l'approche proustienne coïncide exactement avec celle du philosophe. A la fin de Contre Sainte-Beuve, Proust écrit en effet:

Les belles choses que nous écrivons
si nous avons du talent sont en nous,
indistinctes, comme le souvenir d'un
air, qui nous charme sans que nous
puissions en retrouver le contour,
le fredonner, ni même en donner le
dessin quantitatif, dire s'il a des
pauses, des suites de notes rapides.²⁰

Et il continue: "cette musique confuse", il faut essayer "de l'entendre clairement, de la noter, de la reproduire, de la chanter". Mais on remarque que cette entité est à la fois d'ordre temporel et spatial, ayant un rythme mais aussi un "contour", un "dessin": C'est ce dessin, selon lequel va être bâtie l'oeuvre, qui est enfin trouvé au cours de la composition de ce qui ne restera alors qu'une ébauche, qu'une étude.

Dans Contre Sainte-Beuve toujours, le narrateur évoque

l'apparition qui se dessina à l'horizon des champs de blé, un jour qu'enfant, il revenait d'une promenade: "une bande de ciel sur une petite étendue sembla s'obscurcir et prendre consistance... et enfin se cristallisa selon un système architectural en une petite cité bleuâtre dominée par un double clocher."²¹ C'est Chartres, bien sûr, voisine du domaine de Guermantes. Mais le narrateur se demande: "D'où venait cette apparition de la ville au bord du ciel, comme telle figure symbolique apparaissait la veille des batailles aux héros de l'Antiquité?" N'est-ce pas là, en fait, l'annonce symbolique ou le rêve prémonitoire de la tâche finale à entreprendre et de la forme à donner à l'oeuvre? Et "cette édification géométrique et vaporeuse," surnaturelle et familière à la fois, est une oeuvre d'art elle-même, quoique perçue dans une distante et incertaine vision, mais elle rappelle en plus certaines peintures de Ruysdael, qui aimait "dans le lointain ciel bleu ou gris laisser apercevoir son cher clocher d'Harlem." Elle est donc doublement associée à la création artistique, et elle est probablement la première matérialisation de la nébuleuse mélodique ou la première image de la cristallisation spatio-temporelle qui va donner "Combray", première partie d'A la recherche du temps perdu.

Car sans doute les divisions existent et sont évidentes. Mais le livre est bâti de telle sorte que les unités spatio-temporelles qui le composent s'imbriquent très exactement dans le dessin de l'ensemble. En effet, chaque unité--et "Combray" en compte trois--est structurée selon le même dessin que

l'ensemble, quoiqu'à une échelle réduite. Ainsi, nous allons reconnaître dans chaque unité--et cela à partir de la première, le magma nocturne--une reconstitution des données qui correspondent chaque fois à une "époque" ou un "âge" du sujet non seulement selon une synthèse temporelle que l'on pourrait appelée "itérative" et que déjà plusieurs critiques ont étudiée²², mais aussi selon une stylisation spatiale assez inattendue. Dans chaque unité se dessinent deux axes, l'un vertical et qui sert de tronc, l'autre horizontal et qui se tend entre des "côtés" opposés.²³ D'après ces axes, qui marquent des directions ou des postulations cardinales, peuvent être repérées les positions du sujet par rapport à la réalité qu'il découvre progressivement et interprêtées les étapes de sa maturation ou de son itinéraire.

Deuxième chapitre

"Combray"

"J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.

Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste coeur.
C'est une pyramide, un immense caveau
....."

Charles Baudelaire

I

"Longtemps, je me suis couché de bonne heure": Serge Doubrovsky s'étonne, avec raison, de la brièveté de la première phrase d'une oeuvre aussi volumineuse qu'est A la recherche du temps perdu et dont les périodes sont généralement si vastes.¹ Mais, on remarque que dès la seconde phrase et régulièrement tout au long du premier paragraphe, le volume des périodes croît et s'amplifie, jusqu'à donner:

Je me demandais quelle heure il pouvait être; j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte ou le voyageur se hâte vers la station prochaine; et le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés, à la causerie récente et aux adieux sous la lampe étrangère qui le suivent encore dans le silence de la nuit, à la douceur prochaine du retour.

Et la dernière phrase du paragraphe peut ainsi déjà rivaliser avec les périodes les plus déliées et même avec la dernière phrase du livre. Cet effet de développement est comparable, en fait, à la propagation d'une onde ou plutôt au mouvement d'un pendule à partir d'une oscillation initiale. L'oscillation initiale serait alors non pas la première phrase toute entière, que Serge Doubrovsky appelle la "cellule-mère" du récit², mais le premier des deux membres syntaxiques--et significativement inégaux en longueur--dont elle est composée, c'est-à-dire le premier mot détaché et isolé en tête par une

virgule: "Longtemps."

Masse infime ou cosmique, on ne peut le savoir, mais synthèse de temps et d'espace, comme le disent les deux syllabes formant noyau, cette entité initiale est propulsée de "l'autre nuit" dont parle Blanchot.³ Elle se délimite d'ailleurs aussitôt, et se scinde et se différencie pour devenir l'espace et le temps quantitatifs et qualitatifs d'une expérience vécue: le passé familial d'un être qui se souvient avoir eu l'habitude de se coucher de bonne heure à une certaine époque de sa vie. Le passé indéfini du seul verbe de la phrase sert, en effet, à décrire une action itérative qui s'est déroulée sans doute sur plusieurs années, sans pourtant que soit autrement précisé ou situé dans l'espace ce laps de temps, ou même l'autre donnée temporelle qui s'y rattache: "de bonne heure". Il résulte cependant qu'ainsi le temps et l'espace du "je" peuvent au moins se définir selon les antithèses: passé-présent, jour-nuit, chambre-monde.

Et il n'est pas étonnant que ce soit sur le passé, la nuit, et une chambre où un être se couche, c'est-à-dire ferme les yeux sur le monde, que s'ouvre l'oeuvre dont le principe va se révéler être l'anéantissement. De plus, il faut souligner ici que cette position première se résume à l'horizontalité d'un corps allongé, horizontalité commune au sommeil et à la mort, mais aussitôt supplée par la verticalité de la bougie mentionnée dans la seconde phrase: "Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: 'Je m'endors'." La troisième phrase, elle,

commence: "Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait....," accentuant la fission du noyau initial et continuant le mouvement propagatoire ou amplificateur.

Mais, l'ilôt de nuit qui se dégage maintenant, et qui est la première unité spatio-temporelle du texte, se développe autour de deux axes perpendiculaires. Dans l'ombre nocturne où se sont perdues toutes les formes, seules se dessinent d'abord ces deux droites essentielles, auxquelles s'ajoutent ensuite deux autres indices ou jalons: "Le sifflement des trains" suggère la proximité d'une gare importante, et c'est sans doute dans une métropole qu'est située la chambre du narrateur, du moins à cette époque où il se couchait de bonne heure. Mais ce sifflement intermittent et "plus ou moins éloigné" évoque pour celui qui l'entend "l'étendue de la campagne déserte." La lueur d'une allumette frottée permet, elle, de déchiffrer l'heure: "Bientôt minuit." Mais à son tour, l'heure lue évoque cette heure angoissante pour le voyageur malade qui, dans sa chambre d'hôtel, attend le jour avec impatience, trompé par la lumière qui a filtré un instant sous la porte. Et l'unité spatio-temporelle s'étire et se dilate ainsi pour inclure toutes "les évocations tournoyantes et confuses" (I, p. 6) du dormeur à moitié éveillé, qui "tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordres des années et des mondes" (I, p. 5): fantasmes du rêve, images de la rêverie, et enfin évocations conscientes des souvenirs.

La première unité spatio-temporelle reconstituée, en

fait, une sorte de nuit ou d'âge primitif de l'être dont la conscience émerge peu à peu à partir de la perception et des sensations. Tout d'abord la conscience encore assoupie n'a pas même conscience d'elle-même et s'engluie dans ce qu'elle perçoit ou a perçu: "Il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage: une église, un quatuor, la rivalité de François 1er et de Charles-Quint" (I, p. 3), constate le narrateur dont les lectures alimentaient les rêves. Et Georges Poulet compare avec justesse ce premier instant proustien qui, théoriquement, "n'est précédé d'aucun autre", à l'instant similaire d'où Descartes met en branle le processus inductif qui le mène à sa "méthode" et surtout à l'instant originel pour Condillac, dont la statue n'est à ce stade que "parfum de rose."⁴ Puis se distinguent la douleur et le plaisir:

... en dormant j'avais rejoint sans effort un âge à jamais révolu de ma vie primitive, retrouvé telle de mes terreurs enfantines comme celle que mon grand-oncle me tirât par mes boucles... (I, p. 4);

et aussitôt après:

Quelquefois, comme Eve naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse. Formée du plaisir que j'étais sur le point de goûter, je m'imaginais que c'était elle qui me l'offrait (I, p. 4).

Enfin, au stade suivant, la conscience a déjà "dans sa simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal" (I, p. 5); mais elle laisse encore le

le sujet "plus denué qu'un homme des cavernes."

Ce n'est qu'avec un complet fonctionnement de la mémoire que s'élucide l'identité du sujet, tiré alors du néant. Et on remarque que cette mémoire est d'abord celle du corps ou une sorte de mémoire involontaire. D'après les ankyloses de ses membres, en effet, le sujet s'oriente dans le temps et l'espace, retrouvant, mais sans ordre, les diverses chambres qu'il a habitées et reconstituant progressivement "les traits originaux de [son] moi" (I, p. 6). Et il est même capable à partir de là de classer toutes ces chambres en deux grandes catégories: celles d'hiver, douillettes comme un nid, et celles d'été, ouvertes au contraire sur la nuit. Type même des premières, la chambre de Doncières est invoquée, accueillante et confortable dès le premier soir; et type des secondes, la chambre de Balbec rappelle les angoisses douloureuses qu'elle avait provoquées. Mais avec l'arrivée du jour, la raison redevient maîtresse du logis.

Ainsi le lent réveil de la conscience aboutit à ce dernier stade où toutes les facultés sont restaurées en même temps que la lumière dissipe les ténèbres, à la fois réelles et métaphoriques. Si la bougie était donc éteinte au départ, c'était métaphoriquement aussi, puisqu'à la lumière correspond la lucidité ou la conscience réflexive, méditative et même, à la limite, morale. La verticalité de la bougie représenterait alors la dimension purement spirituelle, et l'horizontalité du corps les données sensorielles ou organiques de la connaissance, selon un système de coordonnées symbolique.

II

Le narrateur, complètement réveillé, occupait son insomnie à se souvenir. Et la deuxième unité spatio-temporelle du récit est bien sûr l'évocation de Combray: non pas tout Combray, mais, comme le précise le narrateur,

cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres..., à la base assez large, le petit salon, la salle à manger, l'amorce de l'allée obscure par où arriverait M. Swann, l'auteur inconscient de mes tristesses, le vestibule où je m'acheminais vers la première marche de l'escalier, si cruel à monter, qui constituait à lui seul le tronc fort étroit de cette pyramide irrégulière; et, au faite, ma chambre à coucher avec le petit couloir à porte vitrée pour l'entrée de maman; en un mot, toujours vu à la même heure, isolé de tout ce qu'il pouvait y avoir autour, se détachant seul sur l'obscurité, le décor strictement nécessaire... au drame de mon déshabillage... (I, pp. 43-44).

Et de nouveau c'est autour de deux axes que s'élabore et se structure la deuxième unité spatio-temporelle, la verticale étant cette fois nettement indiquée par le mince escalier qui sert de tronc à la pyramide irrégulière. Cette pyramide va aussi inclure à sa base horizontale, en plus des pièces du rez-de-chaussée, le jardin au-delà duquel s'étend le monde extérieur, encore inconnu, mais d'où arrive le fabuleux Swann, chargé quelquefois d'un panier de pêches ou de framboises ou rapportant de ses voyages des photographies de chefs d'oeuvre. De plus, à son sommet, la pyramide va faire place à la salle d'étude et au petit cabinet qui lui est contigu et que parfument l'iris et le cassis sauvage. De la fenêtre de ce petit cabinet

se distinguera aussi , au loin, le donjon de Roussainville-le-Pin.

Cette deuxième unité spatio-temporelle, riche en symboles et en allégories, est dessinée et mise en place aussi méticuleusement qu'un décor de théâtre sans doute, mais aussi qu'une enluminure, un vitrail ou une châsse. Si d'ailleurs la première unité correspondait à une sorte d'âge primitif dans lequel "les formes et les temps" en étaient encore au chaos, la deuxième unité passe à un âge médiéval ou à "un passé mérovingien": celui de l'enfance, pour lequel tout se règle, ou devrait se régler, selon une Loi unique et immuable. Et c'est peut-être parce qu'elles dérangent non seulement le décor habituel de sa chambre, mais cette Loi que les projections de la lanterne magique sont si troublantes pour l'enfant. Or, souvent avant le dîner, on installait dans sa chambre une lanterne magique qui projetait sur les murs, sur les tentures, sur le bouton de porte des images mouvantes d'une essence inconnue.

Ces projections de la lanterne magique s'imbriquent parfaitement, en fait, dans celles de la mémoire, sur lesquelles s'est close la première unité du récit. La deuxième unité commence ainsi par une transposition en miniature de ce qui a précédé, et le récit s'ouvre pour la deuxième fois sur une chambre et sur l'heure du coucher, ou plutôt un peu avant cette heure, reprenant, mais en la refondant et en précisant ses données spatiales et temporelles, la première phrase qui devient:

A Combray, tous les jours dès la
fin de l'après-midi, longtemps avant

le moment où il faudrait me mettre au lit et rester, sans dormir, loin de ma mère et de ma grand'mère, ma chambre à coucher redevenait le point fixe et douloureux de mes préoccupations (I, p. 9).

On remarque que le mot "longtemps" est gardé, mais que toute incertitude est dissipée cette fois quant à l'heure et au lieu en question. De plus, au "je" sont rattachées maintenant deux autres existences: celles de la mère et de la grand'mère.

Ni la mère, ni la grand'mère ne sont pourtant à l'origine de ces séances de lanterne magique organisées pour distraire l'enfant de son angoisse à l'approche de l'heure de son coucher. C'est à la grand'tante qu'incombe probablement cette malencontreuse initiative puisque c'est elle qui se charge de lire, consciencieusement, le "boniment" qui accompagne les images. La courte séquence est d'ailleurs réduite à une seule image, mais au dessin et aux couleurs appuyés: une petite forêt verte sur la pente triangulaire d'une colline; un pan de château et une lande jaune; sur cette lande, la châtelaine à la ceinture bleue, Geneviève de Brabant, rêve ou regarde chevaucher vers elle Golo, vêtu de rouge et à la figure d'une pâleur noble et mélancolique.

Ces couleurs vives, vert, jaune, bleu, rouge, sont celles mêmes de la vision enfantine, mais elles surprennent du fait qu'il n'y en avait aucune dans la première unité et que ce sont les pastels ou les demi-teintes qui prédominent dans le reste du texte.⁵ La grand'mère, par exemple, porte une jupe "prune" et ses joues "brunes" sont "devenues au retour de l'âge presque mauves ..." (I, p. 13). La couverture de

François le Champi est "rougeâtre" (I, p. 41). Mais, quand la mère monte donner son baiser, aussi apaisant qu'angoissant, elle porte "sa robe de jardin en mousseline bleue" (I, p. 13). Et si la mère est ainsi associée à la pauvre Geneviève de Brabant, la victime (ou la Vierge) à la ceinture bleue, l'enfant s'associe, lui, au rôle de Golo, le persécuteur (ou le profanateur?) à la robe rouge:

J'avais hâte de courir à la salle à manger où la grosse lampe de la suspension, ignorante de Golo et de Barbe-Bleue et qui connaissait mes parents et le boeuf à la casserole, donnait sa lumière de tous les soirs, et de tomber dans les bras de Maman que les malheurs de Geneviève de Brabant me rendaient plus chère, tandis que les crimes de Golo me faisaient examiner ma propre conscience avec plus de scrupules (I, p. 10).

Et la lumière, suspendue verticalement, pourrait bien être l'innocent symbole de la Loi morale et omni-puissante à laquelle est encore soumis le monde de l'enfant.

Mais, dans ce microcosme aux moeurs déjà si complexes, c'est la grand'mère, plus encore que la mère qui incarne le rôle de victime. En effet, la grand'tante aime à la persécuter en lui infligeant de voir son mari, le grand-père, prendre du cognac après diner alors que ça lui est défendu. Elle crie du salon à la grand'mère sortie faire ses tours de jardin et qu'elle guette avec une joie méchante telle un insecte qui repasserait régulièrement devant la lampe: "Bathilde, viens donc empêcher ton mari de boire du cognac!" (I, p. 12). Et c'est à ce moment, et pour éviter la scène pénible qui

suivait, que l'enfant montait dans le petit cabinet, refuge "à toutes celles de [ses] occupations qui réclamaient une inviolable solitude: la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté" (I, p. 12).

Ainsi se dessinent en même temps l'architecture spatiale de la maison et la structure morale de la cellule familiale. A l'escalier, tronc de la maison, se rattachent, à trois étages ou niveaux différents, le salon et la salle à manger familiale, la chambre à coucher, le petit cabinet solitaire. Et à ces trois niveaux correspondent des scènes spécifiques, et insolites, où entrent à doses égales sadisme et masochisme et dont l'épisode Geneviève de Brabant-méchant Golo semble bien être l'archétype. La plus importante de ces scènes est d'ailleurs encore à venir: c'est le drame du coucher.

Du jardin, où cette fois toute la ramille est rassemblée, l'enfant est renvoyé dans sa chambre, non pas par le père directement, mais par le grand-père qui "eut la férocité inconsciente de dire: 'Le petit a l'air fatigué, il devrait monter se coucher. On dîne tard du reste ce soir" (I, p. 27). Il est alors ajouté:

Et mon père, qui ne gardait pas aussi scrupuleusement que ma grand'mère et que ma mère la foi des traités, dit: 'Oui, allons, va te coucher.' Je voulus embrasser maman, à cet instant on entendit la cloche du dîner. 'Mais non, voyons, laisse ta mère, vous vous êtes assez dit bonsoir comme cela, ces manifestations sont ridicules. Allons, monte! (I, p. 27).

C'est ainsi que l'enfant doit s'éloigner après avoir été plus ou moins traité de ridicule. Cet adjectif est, en fait, parti-

culièrement affectionné du père, qui l'utilise à toute occasion (comme le père de Jean Santeuil). Le père est un peu moins ridicule lui-même que M. Santeuil, bourgeois borné et plein de souffrance; pourtant on remarque qu'il ne prend pas lui-même l'initiative d'envoyer "le petit" se coucher, mais renforce seulement les paroles du grand-père. De caractère plutôt passif, sa passion la plus forte semble se limiter à la météorologie. Mais là encore, il lui faut corroborer sa propre lecture du baromètre de l'avis du jardinier, celui-même que méprise tant la grand'mère car "dépourvu du sentiment de la nature" (I, p. 11) et arrangeant trop bien ses plates-bandes.

Quoiqu'il en soit, l'enfant doit sous l'ordre réitéré de son père, tout-puissant ou non, monter dans sa chambre sans embrasser sa mère; et là, "il fallait boucher toutes les issues, fermer les volets, creuser [son] propre tombeau, en défaisant les couvertures, revêtir le suaire de [sa] chemise de nuit," et "s'ensevelir dans le lit de fer" (I, p. 28)! Ces métaphores si fortes ne sont pas sans humour bien sûr, et le lit de fer, loin d'être quelque instrument de torture, a été installé dans la chambre parce que l'enfant avait "trop chaud l'été sous les courtines de reps du grand lit" (I, p. 28). Elles accentuent cependant le caractère de persécution que prend la scène, persécution imaginaire sans doute, mais à laquelle participe même la servante au grand coeur, Françoise, selon le code complexe et cruel qui lui a été transmis par tout un atavisme de féodalité. L'enfant se révolte d'ailleurs contre cette persé-

cution générale, envoie une missive à sa mère, et enfin rouvre les volets de sa fenêtre d'où il peut au moins contempler le groupe familial attablé et le jardin figé sous le clair de lune: Chaque ligne, chaque bruit, chaque frémissement y est délicatement circonscrit ou exécuté, sans bavure aucune et comme selon l'esthétique de cet "âge" médiéval auquel s'assimile toute la seconde unité du récit.

Mais le dénouement du drame se précipite quand retentit soudain le grelot de la porte du jardin, annonçant le départ de l'invité de la famille: M. Swann. Autres vestiges du moyen-âge, bruits de grelot, de cloche et de clochette ont ponctué, en fait, toutes les scènes de ce drame depuis le début: cloche du diner d'abord, puis "grelot profus et criard" (I, p. 14) à l'arrivée de Swann et ébranlé derechef à son départ. Mais Swann parti, les parents sont prêts à se retirer et à monter dans leur chambre. L'enfant se précipite alors à la rencontre de sa mère et exige un baiser sous la menace imminente de l'arrivée du père, resté se deshabiller dans le cabinet de toilette au pied de l'escalier et qui fait donc pendant à l'autre, celui au sommet de la maison.

Il faut préciser ici que cette scène, comme les autres, se passe dans les demi-ténèbres, la seule source de lumière n'éclairant chaque fois que le décor immédiat et laissant tout le reste plongé dans le noir. Ainsi, par exemple, la cage de l'escalier est complètement noire jusqu'à ce que "la lumière projetée par la bougie de maman" (I, p. 35) l'éclaire d'abord; puis, à son tour, le reflet de la bougie du père se

dessine sur le mur et s'approche, menaçante. Et puisque la lumière ou la source de lumière a été précédemment associée à la Loi, qui se devait d'être unique et immuable, n'est-ce pas là l'image symbolique ou allégorique du dédoublement de cette Loi? Savamment découpée, d'ailleurs, dans ce clair-obscur dramatique, la scène prend une dimension mythique digne de quelque drame antique ou médiéval: une victime attendrait au sommet d'un donjon son bourreau. Le bourreau, bien inoffensif en réalité, est le père qui se trouve bientôt au même niveau que l'enfant et sa mère. Et, alors qu'on s'attend à la pire colère, par un geste de clémence inattendue le père ordonne à la mère de coucher dans la chambre du petit. Pourtant ce geste même de clémence est interprété comme une exécution ou un sacrifice cruel:

Je restai sans oser faire un mouvement: il était encore devant nous, grand dans sa robe de nuit blanche sous le cachemire de l'Inde violet et rose qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait des névralgies, avec le geste d'Abraham dans la gravure d'après Benezzo Gozzoli que m'avait donnée M. Swann, disant à Sarah qu'elle a à se départir du côté d'Isaac (I, p. 36).

C'est à partir de cette nuit, en fait, que le narrateur date son irrémédiable chute, rendant le père responsable et se posant lui-même pour victime. Le père n'a nullement pourtant la stature d'un Abraham, ni même d'un Golo ou d'un Barbe-Bleue, et s'il est coupable, ce ne peut être que de la faiblesse de son caractère qui lui est implicitement reprochée. Si bourreau il y a, c'est celui qui par un chantage constant

mène tous ceux qui l'entourent et en particulier sa mère et sa grand'mère à tant de concessions: "Il me semblait que je venais d'une main impie et secrète de tracer dans son âme une première ride et d'y faire apparaître un premier cheveu blanc" (I, p. 39), reconnaît le narrateur en se remémorant cette nuit où sa mère partagea sa chambre. Nuit de délices aussi, puisqu'elle va chercher les livres choisis et achetés par sa grand'mère pour son anniversaire et commence à lui lire cette histoire à demi-compréhensible pour lui d'un "Champi" amoureux de sa mère, qui a pour nom--et il est intéressant de le noter--Madeleine. Et on pourrait se demander si Proust connaissait les travaux de Freud dont pas encore le roman de George Sand peut-être, mais certainement tout ce drame du coucher est une parfaite illustration. Mais nous nous occupons des lignes, du dessin, de la plasticité du symbole plutôt que du sens de ce symbole lui-même.

Ainsi, nous avons vu se rattacher au tronc central de la maison, l'escalier, plusieurs scènes-clé posant toutes le rapport essentiel de bourreau à victime: Geneviève de Brabant et Golo, la grand'mère et la grand'tante, la mère et l'enfant, l'enfant lui-même et son père, ou son grand-père. Et si la maison représente essentiellement la cellule familiale et le tronc de l'escalier l'échelle des valeurs qui en est l'armature morale, il semblerait que, par une déformation qui reste inexpiquée, le Bien et le Mal s'interprètent non seulement en termes d'innocence et de cruauté, de méchanceté, de perversion, mais aussi de souffrance et de gratification, sans d'ailleurs

qu'ils soient toujours opposés ou même distinguables l'un de l'autre.

Cette incertitude, cette confusion serait-elle causée par le fait que le père et la mère n'obéissent pas à la même loi, comme nous l'avons vu, ou plutôt que le père ignore trop souvent toute loi? Il est dit, en effet, à son sujet que, contrairement à la mère et à la grand'mère, "il ne se souciait pas des 'principes'" et qu'"il n'y avait pas avec lui de 'Droit des gens.'" Et le narrateur explique:

Pour une raison toute contingente,
ou même sans raison, il me supprimait
au dernier moment telle promenade si
habituelle, si consacrée qu'on ne
pouvait m'en priver sans parjure...
(I, p. 36):

et, à l'occasion de sa générosité le soir du drame:

... la conduite de mon père à mon
égard gardait ce quelque chose
d'arbitraire et d'immérité qui la
caractérisait, et qui tenait à ce
que généralement elle résultait
plutôt de convenances fortuites
que d'un plan prémédité (I, p. 37).

Sur le père retomberait donc la responsabilité et de l'incertitude mentionnée plus haut et du dénouement du drame du coucher qui se solde pour l'enfant par une capitulation définitive de sa volonté. Devant quoi? Pour quoi? Cette "sorte de puberté du chagrin, d'émancipation des larmes" dont il est parlé (I, p. 38) le livre à lui-même.

Si l'escalier, axe symbolique de la maison, part du plan où se réunit la famille, que ce soit dans le salon ou la salle à manger, il aboutit au petit cabinet solitaire, isolé tout en haut avec la salle d'étude. Sur ce plan ou à ce

niveau se décanse, en fait, l'héritage moral familial et s'affirme l'individualité ou la "dissemblance", dirait André Gide. Mais tous les actes qui s'y accomplissent ne sont qu'aboutissement ou conséquence, comme l'implique la structure spatiale qui les rattache encore à l'escalier. Un élément étranger s'introduit pourtant dans la structure si cohérente: Le petit cabinet sent non seulement l'iris, mais il est aussi parfumé par "un cassis sauvage poussé au dehors entre les pierres de la muraille et qui passait une branche de fleurs par la fenêtre entr'ouverte"(I, p. 12). Ce n'est pas sans humour que l'arbuste audacieux qui s'introduit ainsi dans le petit cabinet soit le cassis, apprécié en effet à l'origine pour la valeur purgative de ses baies. Mais il importe de relever surtout que, s'il apporte le parfum de ses fleurs, c'est en tendant une de ses branches au travers de la fenêtre et en perçant, ou en entravant, la dimension verticale de la maison. La nature surgit là comme une force inattendue, mais prévalente et triomphante, et elle signale sans doute une puberté cette fois toute physique. Le motif est d'ailleurs renforcé par l'apparition intrigante du donjon de Roussainville-le-Pin qu'on peut voir de la même fenêtre et qui plante à l'horizon le premier point de repère dans ce monde encore bien indistinct et lointain qui s'étend au-delà du jardin familial.

Ce jardin, base horizontale de la structure pyramidale, marque le plan quasi-social. Tous les membres de la famille s'y disposent en une petite société polarisée non pas selon

deux clans, comme le voudrait la grand'tante, qui prétend isoler la grand'mère, mais selon un axe tendu entre deux extrêmes également parodiques: d'un côté, cette même grand'tante, "la seule personne un peu vulgaire de [la] famille" (I, p. 17) et qui en use si "cavalièrement"(I, p. 18) avec l'invité pourtant courtois et généreux qu'est Swann; de l'autre, les deux soeurs de la grand'mère, précieuses qui tombent dans le ridicule par leur maniérisme exaspérant, dont Swann encore doit faire les frais. La grand'mère, elle, est pleine d'indulgence, de bonté et de sensibilité. Eprise de l'art autant que de la nature, sa seule intolérance est contre le mauvais goût, qu'elle définirait volontiers comme un manque de naturel, et contre la bêtise. La mère, en digne fille, est son émule en tout. Sa seule faiblesse serait peut-être l'admiration excessive qu'elle porte à son mari et que la grand'mère ne semble pas du tout partager: "Ce n'est pas comme ça que vous le rendrez fort et énergique... surtout ce petit qui a tant besoin de prendre des forces et de la volonté"(I, p. 11), protestait-elle souvent. Mais, dit le narrateur:

Mon père haussait les épaules et il examinait le baromètre, car il aimait la météorologie, pendant que ma mère, évitant de faire du bruit pour ne pas le troubler, le regardait avec un respect attendri, mais pas trop fixement pour ne pas chercher à percer le mystère de ses supériorités (I, p. 11).

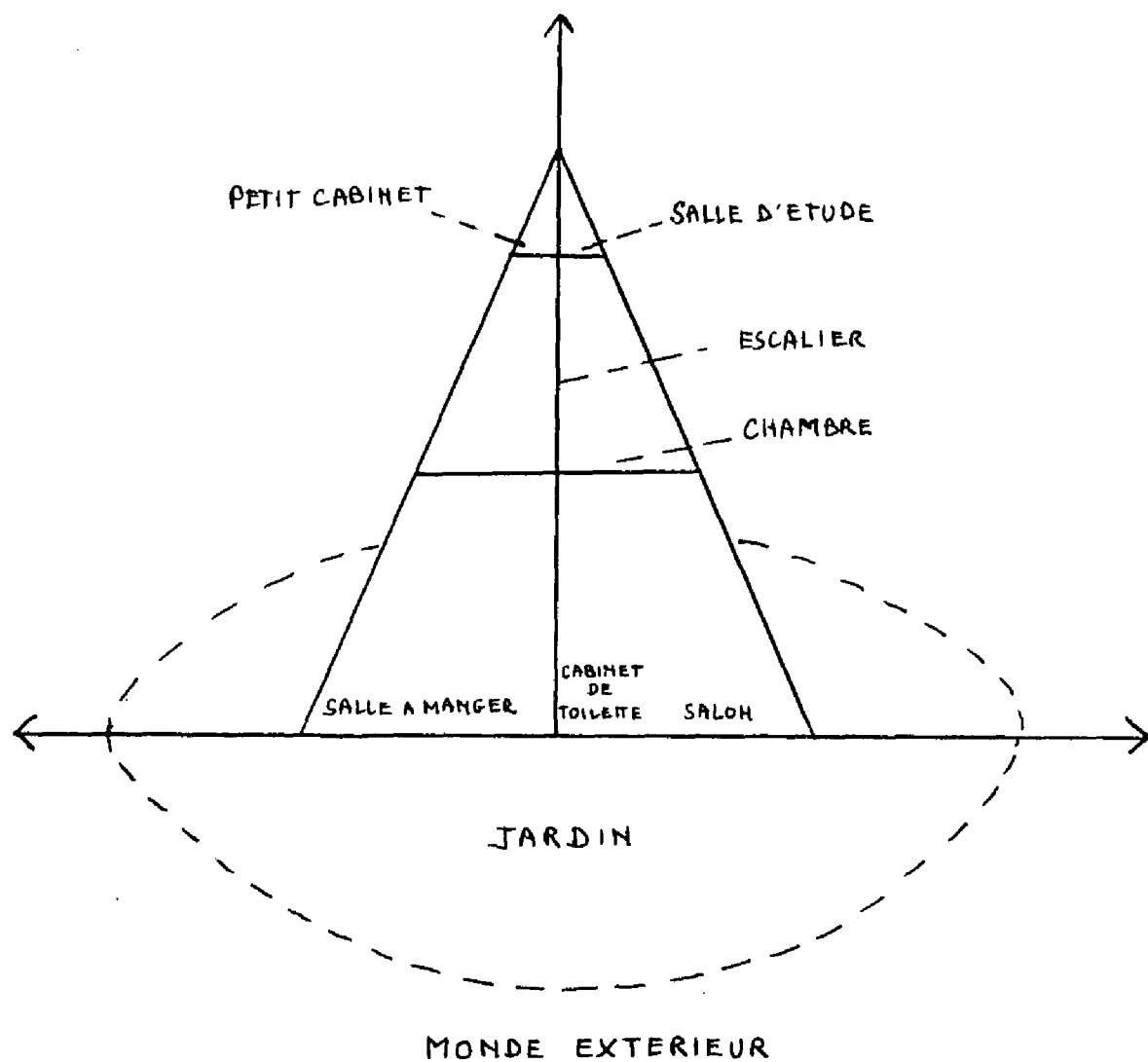
En fait, ni le père, ni le grand-père ne se distinguent par aucune supériorité, mais se cantonnent plutôt dans une moyenne sans éclat, sinon dans la médiocrité. Le grand-père, dont la

la personnalité est tout de même plus animée, l'emporterait encore par son sens de l'humour, son intérêt pour les anecdotes, la petite histoire et même la littérature, puisqu'il cite Corneille au sujet de ses deux belles-soeurs. Mais, surtout, son grand mérite est d'avoir été l'ami du père de Swann.

Swann, lui, est bien au-dessus et de la moyenne et de sa classe sociale. Sensible comme la mère, qui éprouve bien de la sympathie pour lui puisqu'elle va jusqu'à risquer la désapprobation de son mari pour lui parler de sa fille; amoureux d'art comme la grand'mère, qui rêve de visiter son hôtel particulier du quai d'Orléans, mais que le grand'tante trouve, quant à elle, situé dans un quartier infamant à habiter; paré de tout le mystère de sa vie mondaine-- dont des échos parviennent par les journaux ou par les domestiques-- de tous ses voyages lointains, et même de son mariage scandaleux et de l'existence de sa fille, il semblerait être digne d'inspirer l'admiration de l'enfant. Mais l'arrivée de "l'obscur et incertain personnage qui se détachait, suivi de la grand'mère, sur un fond de ténèbres"(I, p. 19) et se joignait certains soirs d'été au cercle de famille réuni dans le jardin causait trop de trouble et d'angoisse pour que puissent être admirés le raffinement de l'homme du monde et la culture du voyageur et du collectionneur d'oeuvres d'art. Pourtant, avec Swann, véritable Ali-Baba aux trésors cachés, ce sont tous les éléments du monde extérieur et de l'expérience future qui s'introduisent par la petite porte

au fond du jardin, la seule ouverture mentionnée à ce niveau. Et cette seule intrusion sur le plan horizontal correspond à celle du cassis sur l'axe vertical et à la mention de la fenêtre entr'ouverte du petit cabinet.

Si la dimension verticale de la maison représentait le domaine moral, son horizontalité, ou le jardin, délimité par les révolutions circulaires des promenades courageuses de la grand'mère, est à ce stade tout le terrain de l'expérience sociale et matérielle de l'enfant. Et, Swann et les membres de la famille sont des spécimens humains et sociaux déjà fort intéressants; mais on remarque que le jardin, en tant que paysage, est à peine décrit, seules quelques roses et quelques plates-bandes étant mentionnées et sa silhouette se dessinant un instant en noir et blanc sous le clair de lune, "comme un plan replié jusque-là, qu'on développe"(I, p. 32). La nature n'est pas encore un thème important; et cette absence renforce, d'ailleurs, le caractère insolite de la branche de fleurs au sommet de la maison. La nature ne sera découverte qu'à l'époque des premiers désirs, des premières curiosités, des premières explorations dont la salle d'étude et le petit cabinet sont sans doute déjà le cadre, mais qui doivent s'étendre maintenant hors du jardin, hors de l'éden familial.



III

Le narrateur ne s'était jamais rappelé au cours de ses insomnies que ce décor essentiel au drame de son coucher, jusqu'au jour où sa mère, en lui offrant une petite madeleine à tremper dans son thé, lui permet de retrouver tout le reste de ce passé lointain. Et le narrateur précise:

... dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante..., aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan tronqué que seul j'avais revu jusque-là)... (I, p. 47).

C'est seulement alors que "toutes les fleurs" et du jardin familial et "du parc de M. Swann et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray" sortent des ténèbres et viennent se disposer à leur tour selon une structure pyramidale, mais bien plus volumineuse que la précédente, et qui est la troisième unité spatio-temporelle du récit.

Elle condense l'essence de cet âge ni tout à fait enfance, mais à peine adolescence, dans une grande saison de vacances mi-religieuses, mi-païennes, où les journées sont réglées autant par les rites dévots que par la pluie et le beau temps et s'égrènent au rythme des messes diurnales ou vespérales, des après-midi de lecture ou de promenade. Et si décor médiéval il y a encore-- le village massé dévotement autour de son église-- c'est celui d'un moyen-âge déjà flam-

boyant ou même émancipé et de plus en plus proche du modèle italien.

Combray, de loin, à dix lieux à la ronde, vu du chemin de fer quand nous arrivions la dernière semaine avant Pâques, ce n'était qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle aux lointains, et, quand on approchait, tenant serrés autour de sa haute mante sombre, en plein champ, contre le vent, comme une pastoure ses brebis, les dos laineux et gris des maisons rassemblées qu'un reste de remparts du moyen âge cernait ça et là d'un trait aussi parfaitement circulaire qu'une petite ville dans un tableau de primitif (I, p. 48) :

Troisième commencement, cette phrase, combien plus déliée que la phrase initiale du texte, comprend cette fois des données spatiales et temporelles descriptives. Toute la ville est, donc, résumée par son église à laquelle elle s'incorpore dans une vision globale : une pointe élancée s'évasant vers le bas, jusqu'à une large base circulaire. Et même quand on y arrive, l'unité architecturale de ses ruelles, de ses maisons, et de son église ne fait que renforcer l'impression première, comme si le tout n'était effectivement qu'un seul édifice du même grès et baigné de la même pénombre recueillie et de la même gravité dévote :

A l'habiter, Combray était un peu triste, comme ses rues dont les maisons construites en pierres noirâtres du pays, précédées de degrés extérieurs, coiffées de pignons qui rabattaient l'ombre devant elles, étaient assez obscures pour qu'il fallût dès que le jour commençait à tomber relever les rideaux dans les 'salles'... (I, p. 48).

Et on remarque que le récit reprend à ce moment crucial qu'est la fin du jour, mais en le précédant chaque fois un peu plus, ce qui fera que dans la troisième unité, le cadre temporel sera une journée à peu près entière. Quant au cadre spatial que forme la ville avec ses rues "aux graves noms de saints" (I, p. 48), il s'assimile au déambulatoire de l'église, les maisons surélevées de "trois marches de grès devant presque chaque porte" (I, p. 49) devenant des chapelles rayonnantes, des crèches ou des calvaires. Et dans la maison de tante Léonie, ou l'on pénètre enfin selon une progression très balzacienne allant de la vision panoramique au gros plan, règnent non seulement des "ténèbres de chapelle" (I, p. 53), mais Françoise s'y distingue et se détache "dans l'encadrement de la petite porte du corridor comme une statue dans sa niche" (I, p. 53).

Mais si toute la ville reçoit ainsi de l'église son caractère gothique et dévot, elle lui transmet à son tour une allure familière et bourgeoise:

... mitoyenne, rue Saint-Hilaire, ou était sa porte nord, de ses deux voisines, la pharmacie de M. Rapin et la maison de Mme Loiseau, qu'elle touchait sans aucune séparation; simple citoyenne de Combray qui aurait pu avoir son numéro dans la rue si les rues de Combray avaient eu des numéros, et où il semble que le facteur aurait dû s'arrêter le matin quand il faisait sa distribution, avant d'entrer chez Mme Loiseau et en sortant de chez M. Rapin (I, p. 62),

l'église est ainsi assimilée, elle, aux maisons parmi lesquelles

elle est enclavée. Et il est amusant de relever les noms de ces deux voisines, la pharmacie de M. Rapin et la maison de Mme Loiseau, qui indiquent déjà les deux "côtés" selon lesquels vont se polariser la petite communauté et ses environs: "Rapin" pouvant être un pseudonyme humoristique de la branche commerçante et "Loiseau" le patronyme inspiré des caractéristiques de la branche aristocratique ou suzeraine qu'incarneront plus tard les Guermantes. Aussi embourgeoisée qu'elle soit, l'église ne perd pas pourtant son essence particulière:

Mme Loiseau avait beau avoir à sa fenêtre des fuchsias qui prenaient la mauvaise habitude de laisser leurs branches courir toujours partout tête baissée, et dont les fleurs n'avaient rien de plus pressé, quand elles étaient assez grandes, que d'aller rafraîchir leurs joues violettes et congestionnées contre la façade de l'église, les fuchsias ne devenaient pas sacrés pour cela pour moi,

constate le narrateur, ajoutant:

entre les fleurs et la pierre noircie sur laquelle elles s'appuyaient, si mes yeux ne percevaient pas d'intervalle, mon esprit réservait un abîme (I, pp. 62-63).

Ces fuchsias lascifs, qui rappellent la branche de fleurs que le cassis sauvage introduisait, lui, dans le petit cabinet au faite de la maison, bien loin de pénétrer le sanctuaire, s'appuient en vain à sa pierre résistante et y demeurent étrangers. C'est que l'église, malgré sa bonhomie, se distingue par le caractère sacré dont elle est imbue depuis des siècles et dont son clocher est l'image la plus évidente.

Bien modeste d'ailleurs et sans grande valeur architecturale, le clocher de Saint-Hilaire, vu de loin au retour des promenades hors de la ville, découpait à l'horizon du plateau bordé de "forêts déchiquetées" sa fine flèche, "mais si mince, si rose, qu'elle semblait seulement rayée sur le ciel par un ongle..."(I, p. 63). Et,

quand on se rapprochait et qu'on pouvait apercevoir le reste de la tour carrée et à demi détruite qui, moins haute, subsistait à côté de lui, on était frappé surtout du ton rougeâtre et sombre des pierres; et, par un matin brumeux d'automne, on aurait dit, s'élevant au-dessus du violet orageux des vignobles, une ruine de pourpre presque de la couleur de la vigne vierge (I, p. 63).

De là donc, ou de plus loin, le clocher se fond dans le paysage et s'élève dans le ciel à peine un peu plus haut que ce qui l'entoure. En fait, si le clocher de Saint-Hilaire a tant de peine, semble-t-il, à dégager sa verticalité du paysage naturel comme de l'ensemble des maisons, quand on le voit cette fois de la ville même dont il est pourtant le symbole religieux et le centre, c'est qu'il est sans cesse mêlé à la vie, dans son rythme le plus prosaïque, celui des heures, qu'il sonne inlassablement, jour après jour, saison après saison. Or, quand les sons de sa cloche parvenaient, par exemple, jusqu'au bord de la Vivonne où on s'arrêtait au retour des promenades pour goûter, ces sons, "horizontaux, affaiblis, mais denses et métalliques encore,... côtelés par la palpitation successive de toutes leurs lignes sonores, vibraient en rasant les fleurs"(I, p. 170). C'est cette

horizontalité qui, le rattachant à la terre, entrave son élan vertical.

Pourtant, aux yeux de l'enfant il reste un symbole puissant:

c'était toujours à lui qu'il fallait revenir, toujours lui qui dominait tout, sommant les maisons..., levé devant moi comme le doigt de Dieu dont le corps eut été caché dans la foule des humains sans que je le confondisse pour cela avec elle (I, p. 66).

Et l'abside de l'église, "musculeusement ramassée et remontée par la perspective" qu'on avait des bords de la Vivonne, semblait ce corps, dont jaillissait "l'effort que le clocher faisait pour lancer sa flèche au coeur du ciel"(I, p. 66).

Et la verticalité du clocher qui en émerge est sans doute un symbole, mais d'une puissance presque charnelle, qui n'a rien d'éthéré ou même de particulièrement chrétien. Si cet axe vertical de l'église et de la ville entière "incarne", donc, une loi, ne serait-ce pas plutôt celle de la vie, et de la mort--dont "les cris des oiseaux" tournant autour de la flèche le soir sont comme l'inquiétant présage (I, p. 65)? Cette loi qui n'est autre que celle du Temps, quintessence des heures sonnées, des heures vécues, régit encore la vie des villageois de Combray sous la forme de rites et de coutumes ataviques dont l'origine remonte au fond des siècles et que les bâtisseurs de cathédrales ou d'églises ont traduit en s'inspirant "non des livres, mais d'une tradition à la fois antique et directe, ininterrompue, orale, déformée, mécon-

naissable et vivante"(I, p. 151). A l'intérieur de l'église, les bénitiers de pierre usés, les dalles défoncées, les pieux patinés, les vitraux, les tapisseries, les sculptures racontent non seulement tout un passé chrétien, mais aussi un immense héritage national, historique, culturel et surtout humain. Et à l'extérieur, la petite ville qui perpétue ces gestes séculaires, dont tante Léonie tient "la chronique quotidienne mais immémoriale"(I, 52), illustre encore cette loi que symbolique le clocher.

Sous cette loi, meurt et est mise en terre Mme Rousseau, la fille de cuisine porte le fruit de son ventre et en est délivrée le moment venu; Mesdames Goupil, Sazerat, ou Santon vont et viennent à longueur de journée à leurs menues tâches ménagères; Camus et son commis, Théodore, tiennent le comptoir de l'épicerie; le pâtissier fournit les brioches doménicales, les petits fours et les madeleines; le patron de la mercerie débite sa toile et ses mouchoirs; le curé parle étymologies pendant ses visites à ses paroissiens; Eulalie, la vieille fille, se charge des commérages en égrenant son chapelet; Francoise remplit ses devoirs de servante, et ses maîtres ceux qui leur incombent. Ce n'est pas sans humour de nouveau que sont peintes ces scènes de la vie à Combray, et surtout celles qui représentent la tante Léonie dans sa chambre d'hypochondriaque, avec

une grande commode jaune en bois
de citronnier et une table qui
tenait à la fois de l'officine
et du maître-autel, où, au-dessus
d'une statuette de la Vierge et
d'une bouteille de Vichy-Celestins,
on trouvait des livres de messe et

des ordonnances de médicaments, tout ce qu'il fallait pour suivre de son lit les offices et son régime, pour ne manquer l'heure ni de la pepsine, ni des vêpres (I, p. 52).

Et l'art du conteur s'inspire ici de celui des faiseurs de fabliaux, de vitraux ou d'allégories. Swann lui-même invoque souvent les peintures allégoriques de Giotto au sujet de l'un ou de l'autre des habitants de Combray, et il apporte à l'occasion d'une de ses visites des reproductions de ces peintures ou les symboles grossièrement réalistes sont riches d'une puissante beauté et d'un "concret" et "frappant" enseignement (I, p. 82). Mais l'enfant n'est pas encore sensible à la beauté et à la valeur de cet art qu'il imitera pourtant plus tard, quand il évoquera Combray.

Aux vertus de Combray s'ajoutent d'ailleurs une série de vices, comme dans les célèbres fresques du maître italien. En effet, le code atavique inclut de féroces et perverses pratiques qui se révèlent à maintes reprises sous la componction de quelques-uns des habitants de la petite ville. Françoise, par exemple, sait tordre "avec une sainte douceur", mais fort efficacement, le cou du poulet destiné à paraître au dîner dans "sa peau brodée d'or comme une chasuble et son jus précieux égoutté d'une ciboire" (I, p. 122); elle persécute fort dextrement aussi la pauvre fille de cuisine tombée sous sa domination jalouse; elle-même est torturée à son tour par le jardinier et même par la tante Léonie, qui use le restant de ses forces morales et physiques à imaginer des ruses savantes et tout un chantage, inspirée par sa méfiance de riche bourgeoise, mais

satisfaisant surtout son imagination mythomane et son despotisme irascible. Et on pourrait sans doute trouver d'autres exemples de cet art de la cruauté que les habitants de Combray pratiquent avec autant d'aise que les vertus chrétiennes s'ils ne les réservaient pour leurs secrètes jouissances. Ainsi, les jeux vicieux de Théodore resteront toujours entourés de beaucoup de vague.

Pourtant c'est Théodore qui connaît le mieux l'église sur laquelle il possède même, d'après les dires du curé, un petit livre donnant tous les détails sur son histoire et sur ses richesses et où il puise toute sa science de guide. Car c'est lui encore qui, accompagné de sa soeur, mène les visiteurs jusque dans la crypte où il leur montre en les éclairant d'une bougie

le tombeau de la petite fille de Sigebert, sur lequel une profonde valve... avait été creusée, disait-on, 'par une lampe de cristal qui, le soir du meurtre de la princesse franque, s'était détachée d'elle-même des chaînes d'or où elle était suspendue à la place de l'actuelle abside, et, sans que le cristal se brisât, sans que la flamme s'éteignît, s'était enfoncée dans la pierre et l'avait fait mollement céder sous elle'(I, p. 62).

Et toute une dimension verticale "négative" s'ouvre ainsi sous l'abside de l'église, dans une direction opposée à celle du clocher et indiquée par la ligne de chute de la lampe. Et "la voûte obscure et puissamment nervurée comme la membrane d'une immense chauve-souris de pierre"(I, pp. 61-62), sous laquelle on avance "à tâtons", n'a pour tout éclairage, maintenant, que la bougie de Théodore. Et on se demande

quelle peut être la valeur de ce nom "Théodore"--don de Dieu-- si celui qui le porte est réellement le plus mauvais sujet de la ville et l'organisateur des jeux de Roussainville-le-Pin, et c'est à ce titre probablement qu'il est le guide dans cette partie souterraine et démoniaque de l'église, qui semblerait représenter un héritage moins avouable que le clocher et la nef: le meurtre, la violence, et d'autres encore, à peine nommables. Serait-ce que du Mal, du Vice peut naître une forme de création redemptrice et qu'ils sont alors une "Bénédiction" comme le disait déjà le poète des Fleurs du Mal? Cette question se reposera et se résoudra ultérieurement.

Mais l'église comprend des vestiges moins sanglants que le tombeau de la petite fille de Sigebert. Sa nef est ornée de deux tapisseries de haute lice et d'un vitrail fort ancien, que le curé d'ailleurs trouve sans aucun intérêt. Les tapisseries représentent pourtant le couronnement d'Esther, et la tradition veut qu'Assuérus y ait les traits d'un roi de France et Esther "ceux d'une dame de Guermantes dont il était amoureux"(I, p. 61), et qu'on peut supposer avoir été sa favorite. Ce n'est pas le meurtre, mais l'adultère donc qui trouve ainsi sa place dans la nef. Et par une ironie prophétique des tribulations de la très chrétienne et noble race, la dame de Guermantes en question prête ses traits à la Juive captive. Le profil d'oiseaux des Guermantes n'est pas sans implications non plus et devrait inciter à des recherches détaillées dans l'arbre généalogique de la famille. C'est encore de leur famille que s'inspire le vitrail qui

représente, lui, "Gilbert le Mauvais, sire de Guermantes, le descendant direct de Geneviève de Brabant qui était une demoiselle de Guermantes, recevant l'absolution de Saint-Hilaire"(I, p. 104). Et le curé d'ajouter, quand on lui fait remarquer qu'il n'y a pas de Saint-Hilaire dans le vitrail:

--Mais si, dans le coin du vitrail, vous n'avez jamais remarqué une dame en robe jaune? Hé bien! c'est saint Hilaire qu'on appelle aussi, vous le savez, dans certaines provinces, saint Illiers, saint Héliier, et même, dans le Jura saint Ylie.

Et même de plaisanter: "Voyez-vous, Eulalie, qu'après votre mort on fasse de vous un homme?"(I, p. 105). Il n'est pas sûr que les étymologies du curé, qui cite "ces diverses corruptions de sanctus Hilarius," soient justes (ou même sérieuses), mais il est certain que l'inversion, innocente ou non, est ici replacée, elle aussi, au sein de l'église. Dans l'église se résumeraient donc toutes les données, des plus simples aux plus abstruses, qui vont se démêler une à une à l'extérieur, et surtout des deux "côtés" qui s'étendent de part et d'autre, comme deux branches d'un même tronc et nourries d'une même sève.

Si les premières sorties hors du domaine familial sont pour se rendre à l'église, les premières promenades ne sont que ces tours de la ville que le père, "par amour de la gloire," faisait faire au retour des vêpres, guidant sa femme et son fils dans le dédale des rues obscures. Et quand ils se sentaient complètement désorientés et surtout rompus de fatigue, il leur demandait s'ils savaient où ils se trouvaient, et sur leur

réponse négative, il était fier de leur montrer, devant eux, la petite porte du jardin, à laquelle ils étaient probablement arrivés par une grande boucle :

Ma mère lui disait avec admiration :
 'Tu es extraordinaire!' Et à partir
 de cet instant, je n'avais plus un
 seul pas à faire, le sol marchait
 pour moi dans ce jardin ou depuis
 si longtemps mes actes avaient cessé
 d'être accompagnés d'attention volon-
 taire : l'Habitude venait de me prendre
 dans ses bras et me portait jusqu'à
 mon lit comme un petit enfant (I, p. 115).

Et le fond du jardin enténébré et incertain par où arrivait Swann est donc devenu terrain aussi familier que la chambre à coucher, indice de l'étape franchie depuis la petite enfance, ou encore depuis la deuxième unité spatio-temporelle.

Le passage à l'adolescence coïncide avec les premières vraies promenades hors du jardin et hors de la ville, qui mènent soit du côté de chez Swann, soit du côté de Guermantes. Mais si le terrain de l'expérience s'élargit ainsi selon un cercle autour de la ville, il se divise ou se polarise en même temps selon un axe pointant vers deux directions diamétralement opposées ou antithétiques : Méséglise et Guermantes, qui restent l'un et l'autre les extrémités quasi-mythiques de cette ligne imaginaire puisqu'on ne les atteignait jamais. Le narrateur dit bien de Guermantes :

je devais un jour en connaître
 davantage, mais bien plus tard
 seulement ; et pendant toute mon
 adolescence, si Méséglise était
 pour moi quelque chose d'inacces-
 sible comme l'horizon, dérobé à
 la vue, si loin qu'on allât, par
 les plis d'un terrain qui ne res-
 semblait déjà plus à celui de Combray,

Guermantes, lui, ne m'est apparu que comme le terme, plutôt idéal que réel, de son propre 'côté', une sorte d'expression géographique abstraite comme la ligne de l'équateur, comme le pôle, comme l'orient (I, p. 134).

Mais surtout le narrateur explique, au sujet des deux "côtés",

... cette démarcation était rendue plus absolue encore parce que cette habitude que nous avions de n'aller jamais vers les deux côtés un même jour, dans une seule promenade, mais une fois du côté de Méséglise, une fois du côté de Guermites, les enfermait pour ainsi dire loin l'un de l'autre, dans les vases clos et sans communication entre eux d'après-midi différents (I, p. 135).

Et c'est le père qui est à l'origine de "cette habitude" et par là même responsable de cette dichotomie qui scinde Combray ou plutôt ses environs en deux domaines, en deux mondes qui s'inscriront irrémédiablement, dit le narrateur, dans deux hémisphères différents, dans "deux parties de [son] cerveau" (I, p. 135). N'est-ce pas le père, en effet, qui, avec sa manie de météorologie, décide du temps qu'il fait et donc des promenades à entreprendre? De plus il distinguait et opposait toujours les deux côtés en faisant de l'un "la plus belle vue de plaine qu'il connût," et de l'autre le "type du paysage de rivière" (I, p. 134).

On remarque que la présence de la mère, et de la grand'mère, vraisemblablement du petit groupe pendant ces promenades, est complètement passée sous silence, alors que celle du grand-père au contraire est si importante, du moins pour les promenades du côté de chez Swann. C'est lui qui

commente pour le père les modifications apportées avec les années à la propriété des Swann à Tansonville. Il attire aussi l'attention de son petit fils sur l'épine rose. Et on peut déduire que les explorations vers Méséglise-la-Vineuse sont probablement des initiations mâles ou sexuelles, auxquelles ni la mère, ni la grand'mère n'ont part.

Pour aller du côté de Méséglise-la-Vineuse, on quittait la maison par la porte de devant; on s'arrêtait chez Camus ou on laissait bien souvent une commande à Théodore de la part de Françoise; on passait devant une "petite maison de tuiles appelée 'maison des Archers'", et on faisait bientôt la rencontre, là où commençait le parc de Tansonville, des lilas odorants, groupés en "roses minarets" et aux fleurs attirantes comme de "jeunes houris" de la Perse (I, p. 135). Et sans doute l'image est-elle inspirée de l'origine persane de ces fleurs, dont le nom est une reminiscence, aussi bien que du caractère mystérieux et fabuleux de ce Swann dont elles gardent le "jardin"--autre mot emprunté aux mythes coraniques; mais nous ne pouvons manquer d'y voir aussi une connotation érotique. Et ces lilas eux-mêmes ne sont qu'un prélude aux nombreuses fleurs du parc et surtout aux aubépines du raidillon.

Car, en effet, le parc fleuri se dispose principalement en pente:

... une allée bordée de capucines montait en plein soleil vers le château. A droite au contraire, le parc s'étendait en terrain plat. Obscurcie par l'ombre des grands arbres qui l'entouraient, une pièce d'eau avait été creusée par les parents de Swann... (I, p. 136).

Au bord de cette piece d'eau, elle-même artificiellement creusée, se disposent en couronné les fleurs sauvages qui, indépendamment "de toute intervention humaine," ont repris parmi les fleurs cultivées leur empire aquatique:

C'est ainsi qu'au pied de l'allée
qui dominait l'étang artificiel,
s'était composée sur deux rangs,
tressés de fleurs de myosotis et
de pervenches, la couronne naturelle,
délicate et bleue qui ceint le front
clair-obscur des eaux, et que le
glaïeul, laissant fléchir ses glaives
avec un abandon royal, étendait sur
l'eupatoire et la grenouillette au
pied mouillé les fleurs de lis en
lambeaux, violettes et jaunes, de
son sceptre lacustre (I, 136-137).⁶

Et on admire combien la phrase, savamment déliée, suit et reproduit le tressage circulaire des fleurs sauvages et cultivées, avec la reprise à la fin du mot "pied" utilisé au debut et qui referme la courbe en couronne. Mais, outre que se dessine une sorte de snobisme de l'ordre végétal, avec l'image du glaïeul aux pétales en "fleurs de lis en lambeaux" et a l'attitude condescendante envers l'eupatoire et la grenouillette, est introduite surtout cette opposition --annoncée par le cassis sauvage dans le petit cabinet et qui sera reprise ailleurs--entre éléments cultivés ou artificiels et éléments sauvages ou naturels.

C'est justement ce caractère irrépressible et essentiel qui fascine dans l'épine rose quand elle est découverte mêlée à la la blanche, le long de la haie du parc: Parmi les aubépines blanches, et qui elles, se conforment à leur appellation et à la norme, et parmi même leurs consœurs à la teinte plus tendre

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, qui, partout où elle bourgeonnait, où elle allait fleurir, ne le pouvait qu'en rose (I, p. 140).

Les aubépines blanches avaient été tout d'abord découvertes dans l'église, où elles décoraient, disposées en guirlande horizontale, l'autel pascal :

N'étant pas seulement dans l'église, si sainte, mais où nous avons le droit d'entrer, posées sur l'autel même, inséparables des mystères à la célébration desquels elles prenaient part, elles faisaient courir au milieu des flambeaux et des vases sacrés leurs branches attachées horizontalement les unes aux autres en un apprêt de fête, et qu'enjolivaient encore les festons de leur feuillage sur lequel étaient semés à profusion, comme sur une traîne de mariée, de petits bouquets de boutons d'une blancheur éclatante (I, p. 112).

Mais ces fleurs elles-mêmes, si mièvrement innocentes ainsi vues de loin, révèlent, quand on s'en approche et s'agenouille près de l'autel, d'étranges tâches blondes d'où émane "une odeur amère et douce d'amande" et qui ressemblent, est-il aussitôt ajouté, aux taches de rousseur sur les joues de Mlle Vinteuil. Et les fleurs d'abord associées à une mariée ou à "une blanche jeune fille, distraite et vive" le sont maintenant à une jeune fille particulière, cette Mlle Vinteuil dont l'innocence est douteuse et l'inversion bientôt publique. Les particularités découvertes dans les fleurs seraient donc

rapprochées, dès la première rencontre, des fantasmes érotiques ou des tendances sexuelles, elles aussi irrépessibles, chez Mlle Vinteuil comme, probablement, chez l'adolescent.

Ce n'est pas Mlle Vinteuil pourtant, mais une autre jeune fille, ou plutôt "une fillette d'un blond roux" et "le visage semé de taches roses" qui se détache soudain au-delà de la haie d'aubépines dans le raidillon et qui, encadrée par les fleurs, debout dans le parc, une bêche de jardinage à la main, fixe le promeneur indiscret de "ses yeux noirs" (I, p. 140). Le fond sur lequel la vision apparaît est d'ailleurs révélateur :

La haie laissait voir à l'intérieur du parc une allée bordée de jasmins, de pensées et de verveines entre lesquelles des giroflées ouvraient leur bourse fraîche du rose odorant et passé d'un cuir ancien de Cordoue, tandis que sur le gravier un long tuyau d'arrosage peint en vert, déroulant ses circuits, dressait, aux points où il était percé, au-dessus des fleurs dont il imbibait les parfums, l'éventail vertical et prismatique de ses gouttelettes multicolores (I, p. 140).

Les lignes et les couleurs du tableau sont riches en symboles sexuels bien sûr, tels la bourse rose des fleurs, le jet d'eau, mais surtout il y a là une verticalité qui contraste non seulement avec l'horizontalité mentionnée de la guirlande de fleur sur l'autel, mais aussi celle de la haie et même celle de l'onde sonore que dessine le nom lancé par une dame en blanc dans l'allée, "Gilberte", et qui vient atteindre le spectateur de toute cette scène à la "hauteur de [son] épaule"

(I, p. 142). Les regards de la fillette lui parviennent de même, filant "de toute leur longueur dans [sa] direction" (I, p. 141). Et elle esquisse en même temps un "geste indécent" avant de s'éloigner finalement, "d'un air docile, impénétrable et sournois." Il ne faut pas non plus oublier, dans cette scène, la présence de ce monsieur "habillé de coutil blanc" qui accompagne la dame elle-même en blanc et qui fixe sur le jeune garçon dans le raidillon "des yeux qui lui [sortent] de la tête"(I, p. 141).

A cette scène qui condense tous ces détails, symboliques ou allégoriques, et tous entachés d'érostisme ou de sexualité, se rattachent deux indices encore, qui demeurent moins clairs, mais qui ont en commun de mettre à nouveau dans le décor cette verticalité déjà relevée. Ainsi, "la hauteur d'un arbre incertain" était divisée par le chant d'un "invisible oiseau" (I, p. 137); et, "un flotteur de liège... presque vertical... paraissait prêt à plonger" à la surface de l'étang où il avait été oublié (I, p. 137). Et la vue du flotteur, comme entraîné "à toute vitesse sur les étendues du ciel reflété," cause un trouble qu'augmentent la lumière "implacable", les insectes irritants et même cette eau dormante de l'étang qui semble rêver "de quelque Maelstrom imaginaire."

C'est un trouble semblable qui était éprouvé chaque fois à la vue de Roussainville-le-Pin qui se découpait à l'horizon, avec son donjon, quand on s'abritait en cas d'averse sous les feuillages de sa forêt. Le petit village dressait sur le ciel "ses arêtes blanches avec une précision et un fini accablant,"

tandis que "le vent faisait s'envoler un corbeau"(I, p. 150). Et la comparaison avec Sodome et Gomorrhe, implicite dans cette blancheur de sel opposée à l'aile noire de l'oiseau, se précise un peu plus loin:

Devant nous, dans le lointain, terre promise ou maudite, Roussainville.... tantôt, quand la pluie avait déjà cessé pour nous, continuait à être châtié comme un village de la Bible par toutes les lances de l'orage qui flagellaient obliquement les demeures de ses habitants, ou bien était déjà pardonné par Dieu le Père qui faisait descendre vers lui, inégalement longues, comme les rayons d'un ostensor d'autel, les tiges d'or effrangées de son soleil reparu (I, p. 152).

Et comme le Maelstrom imaginaire, qui n'était autre que le reflet du ciel ou le ciel à l'envers, la petite cité, "terre promise ou maudite," offre l'image esthétique d'une ambivalence aussi troublante que fascinante pour celui qui la contemple à distance.

Mais il lui reste une dernière découverte à faire de ce côté de Méséglise déjà si plein de surprises: la scène de Montjouvain. Déjà à Tansonville, le raidillon impliquait une position en contrebas de la plaine et du château, qui dominait le parc et ses fleurs. A Montjouvain, la pente est celle du talus contre lequel est adossée la maison et du sommet duquel l'adolescent surprend, par une fenêtre laissée ouverte, les ébats de Mlle Vinteuil avec son amie, et surtout son sadisme à l'égard de son père. C'est de cette même fenêtre, très probablement, qu'il avait, à une autre occasion et avant la mort du compositeur, surpris le manège de ce dernier, mettant

d'abord en évidence sur le piano sa musique, puis la camouflant par excès de modestie juste avant que ses invités n'entrent. Cette dépression du raidillon de Tansonville et de la ferme de Montjouvain pourrait suggérer, si on se rapporte au système d'axes représenté par l'église, une dimension négative, que confirme d'ailleurs le préfixe "mé-" dans "Méséglise-la-Vineuse". Le qualificatif de "vineuse", lui, reprend en l'accentuant au maximum le thème du rose et du rouge dont l'origine remonte au cassis dans le petit cabinet.

Et le compte-rendu des promenades du côté de Méséglise-la-Vineuse se clôt non plus au printemps ou en été, mais au cours d'un automne où la famille se trouve exceptionnellement réunie à Combray à cause de la mort de tante Léonie. Et si Mlle Vinteuil avive son plaisir et celui de son amie du sacrilège qu'elle inflige à la mémoire de son père, l'adolescent qui déploie cette année-là des forces neuves et parcourt la campagne tel un faune, porte lui le deuil tout récent de cette tante ridicule sans doute, mais "de la parentèse" comme dit Françoise (I, p. 154), scandalisée par son plaid et ses propos libertins. Ce sont de plus les biens hérités de cette même tante qui un peu plus tard pourvoieront, sous diverses formes, à des plaisirs achetés de jeune homme.

Le côté de Guermantes comporte aussi, probablement, sa part d'initiations perverses, comme le laisse supposer la grande image de Gilbert le Mauvais--nom que Gilberte perpétue du côté de Méséglise--sous laquelle est placée toute l'évocation du domaine, plus abstrait que réel, de ces comtes de

Combray,

propriétaires de la ville, mais
non d'une maison particulière,
demeurant sans doute dehors, dans
la rue, entre ciel et terre, comme
ce Gilbert de Guermantes dont je
voyais aux vitraux de l'abside de
Saint-Hilaire que l'envers de laque
noire, si je levais la tête quand
j'allais chercher du sel chez Camus
(I, p. 172).

Et on pourrait s'arrêter sur la signification de ce sel associé
à la silhouette noire vue à "l'envers", combinaison de couleurs
déjà rencontrée avec l'apparition de Roussainville-le-Pin.
Mais il suffit de remarquer encore que les sources de la
Vivonne, qui sont l'aboutissement du côté de Guermantes et
jusqu'où on n'arrivait jamais, se confondaient, est-il dit
avec "l'entrée des Enfers"(I, p. 171). Ce motif pourtant
n'est pas appuyé, et le côté de Guermantes semblerait plutôt
décanter l'atavisme mêlé dont l'église est l'image.

Pour aller du côté de Guermantes, il fallait sortir
par la petite porte au fond du jardin, celle-même par où
arrivait Swann, ce qui suggérerait qu'il venait non de Tanson-
ville, mais de Guermantes. On prenait par la rue Perchamps,
puis par la rue de l'Oiseau, en passant "devant la vieille
hôtellerie de l'Oiseau flesché" qui fait pendant bien sûr à
la "maison des Archers" qu'il y avait sur le chemin de Tanson-
ville. Et ce genre de symétrie persiste. Ainsi, aux lilas
et aux houris persans font écho, de l'autre côté, les boutons
d'or: "dès ma petite enfance," se rappelle le narrateur,

je tendais les bras vers eux sans
pouvoir épeler complètement leur
joli nom de Princes de contes de

fées français, venus peut-être il y a bien des siècles d'Asie, mais apatriés pour toujours au village, contents du modeste horizon,... gardant encore pourtant..., dans leur simplicité populaire, un poétique éclat d'Orient (I, p. 168).

Et leurs caractéristiques correspondent en fait à celles du côté de Guermantes, essentiellement français et à la fois seigneurial et populaire, mais surtout puissant, comme nous l'avons constaté, aux mêmes racines exotiques ou simplement humaines que l'autre: le côté Swann. Ceci expliquerait l'usage de cette symétrie complémentaire plutôt qu'antithétique tout au long de l'évocation: A la ligne et au couffin oubliés dans le parc de Swann fait complément ce pêcheur inconnu, et jamais identifié, du Pont-Vieux. Aux fleurs aquatiques qui se tressent autour de l'étang de Tansonville répondent les nénuphars qui vont et viennent d'une berge à l'autre de la Vivonne. Eux-mêmes sont le prélude aux "véritables jardins de nymphéas" qui parent la surface de la rivière un peu plus haut et qui rappellent l'épine rose. Car, si le nénuphar est tout blanc, la fleur de nymphéa "au coeur écarlate, blanc sur les bords" rougit "comme une fraise"(I, p. 169). Et le visage qui se découpe dans ce décor est celui, non pas d'une fillette, mais d'une jeune et élégante mondaine venue "s'enterrer" dans "sa maison de plaisance" et qui rêve à sa fenêtre.

Mais la véritable découverte de ce côté est celle de la châtelaine sans château, la duchesse de Guermantes, qui ne peut donc être abritée que par l'église, centre de ses terres. Et c'est sous le vitrail, mais à l'endroit cette fois,

de Gilbert le Mauvais et sous les tapisseries représentant le couronnement d'Esther, que Mme de Guermantes apparaît aux yeux de celui qui la guette avec curiosité et désir. Car du côté de la Vivonne existent aussi ces "grappes de fleurs sombres" qui grimpent "devant de petits enclos humides" (I, p. 172) et qui rappellent les pages de Bergotte où les héroïnes étaient encadrées de "grappes de fleurs violettes ou rougeâtres" au sein d'un paysage "imprégné de la fraîcheur des eaux courantes" (I, p. 86). Et sur la châtelaine des contrées fluviales s'est coagulé le désir éveillé au cours des rêveries amoureuses d'après-midi de lecture. Mais si érotisme il y a aussi du côté de Guermantes, c'en est un plus poétique et idéalisé, en accord avec le paysage dormant et transparent qu'est celui de la Vivonne. Mme de Guermantes se prête peu d'ailleurs à cette idéalisation une fois reconnue sous des traits aussi communs que ceux de n'importe quelle bourgeoise de Combray :

Jamais je ne m'étais avisé qu'elle pouvait avoir une figure rouge, une cravate mauve comme Mme Sazerat, et l'ovale de ses joues me fit tellement me souvenir de personnes que j'avais vues à la maison que le soupçon m'effleura, pour se dissiper d'ailleurs aussitôt, que cette dame, en son principe générateur, en toutes ses molécules, n'était peut-être pas substantiellement la duchesse de Guermantes, mais que son corps, ignorant du nom qu'on lui appliquait, appartenait à un certain type féminin qui comprenait aussi des femmes de médecins et de commerçants (I, p. 175).

On doit noter que Mme de Guermantes, qui assiste ici au mariage de la fille du Dr. Percepied, se trouve au même niveau

que le reste de l'assemblée et que son jeune admirateur déçu. Et c'est horizontalement qu'elle apparaît, au hasard d'un mouvement du suisse, qui en se déplaçant, la rend visible: horizontalité qui s'oppose à la verticalité du vitrail et des tapisseries de haute lice qui peignent ses ancêtres. Et pour que sa supériorité soit restituée toute entière, il faut que son regard lumineux et bleu "tombe" jusqu'à celui qui la regarde et le baigne comme un rayon de soleil ayant traversé la verrière antique. Mais c'est une admiration bien fragile qui pare de nouveau Mme de Guermantes de tout le charme qu'elle n'a pas et que seule l'imagination lui confère.

Et c'est presque la même mauvaise foi ou le même leurre qui se reitère à l'occasion des trois clochers de Martinville-le-Sec et de Vieuxvicq. En effet, du côté de Guermantes encore a lieu cette course folle dans la voiture du Dr. Percepied qui ramène un soir les promeneurs attardés. Un spectacle inattendu, provoque par "le mouvement de la voiture et les lacets du chemin"(I, p. 180) s'anime sur un fond de soleil couchant: Les deux clochers de Martinville-le-Sec se déplacent à l'horizon pour venir rejoindre celui de Vieuxvicq, et pendant quelques instants "leurs trois lignes remuantes au soleil" se jouent de toutes les lois et métamorphosent le paysage selon une vision neuve. Mais plutôt que d'approfondir le symbole ou l'enseignement qui sous-tend ce spectacle d'une triple verticalité mouvante et dynamique, celui qui est déjà conscient de sa vocation littéraire se

met à griffoner en hâte et avec enthousiasme une "jolie" description peut-être, mais banale, où les métaphores se succèdent maladroitement, sans se renforcer ni rien éclaircir : les trois clochers sont d'abord "trois oiseaux," puis "trois pivots d'or," "trois fleurs peintes sur le ciel," et enfin "trois jeunes filles d'une légende, abandonnée dans une solitude où tombait déjà la nuit"(I, p. 181). La vision inutile s'efface bientôt, et la nuit et la solitude la supplantent effectivement. A la brève euphorie qui suit ce premier essai littéraire succède l'angoisse habituelle qui réapparaît aussitôt que le jour finit et qu'approche l'heure du coucher. Et la troisième unité spatio-temporelle se clôt sur le thème du baiser maternel. Car, depuis la nuit où l'enfant s'est vu condamné à sa nature fébrile, l'angoisse reprend régulièrement son emprise au tournant des heures.

Le père est donc responsable, ou du moins traité comme responsable, du drame du baiser aussi bien que de cette opposition radicale des deux côtés de promenades qui a pour conséquence la dichotomie d'un tout essentiellement consistant. C'est en rond, en cercle que se disposent en vérité tous les sites de Combray, même s'ils ne sont découverts, au cours des promenades, qu'un à un et les uns excluant toujours les autres par effet d'une perspective caractéristique du vécu et que l'on pourrait qualifier de "temporelle". Et, c'est le curé qui avec beaucoup de bon sens fait remarquer que du haut du clocher de son église, une fois grimpées les

quatre-vingt-dix-sept marches, "on embrasse à la fois des choses qu'on ne peut voir habituellement que l'une sans l'autre"(I, p. 106): Méséglise-la-Vineuse et Martinville-le-Sec, Vieuxvicq et Montjouvain, la maison des Archers et l'hôtellerie de l'Oiseau flesché, pourrait-il ajouter, ce qui soulignerait encore une fois la symétrie complémentaire entre les deux côtés et l'unité du réseau de localités autour de Combray. Et en toute naïveté, le curé décrit même un phénomène très subtil qu'il a pu observer du haut du clocher de Saint-Hilaire:

'Chaque fois que je suis allé à Jouy-le-Vicomte, j'ai bien vu un bout du canal, puis quand j'avais tourné une rue, j'en voyais un autre, mais alors je ne voyais plus le précédent. J'avais beau les mettre ensemble par la pensée, cela ne me faisait pas grand effet. Du clocher de Saint-Hilaire c'est autre chose, c'est tout un réseau où la localité est prise. Seulement on ne distingue pas d'eau, on dirait de grandes fentes qui coupent si bien la ville en quartiers, qu'elle est comme une brioche dont les morceaux tiennent ensemble, mais sont déjà découpés. Il faudrait, pour bien faire, être à la fois dans le clocher de Saint-Hilaire et à Jouy-le-Vicomte' (I, p. 106).

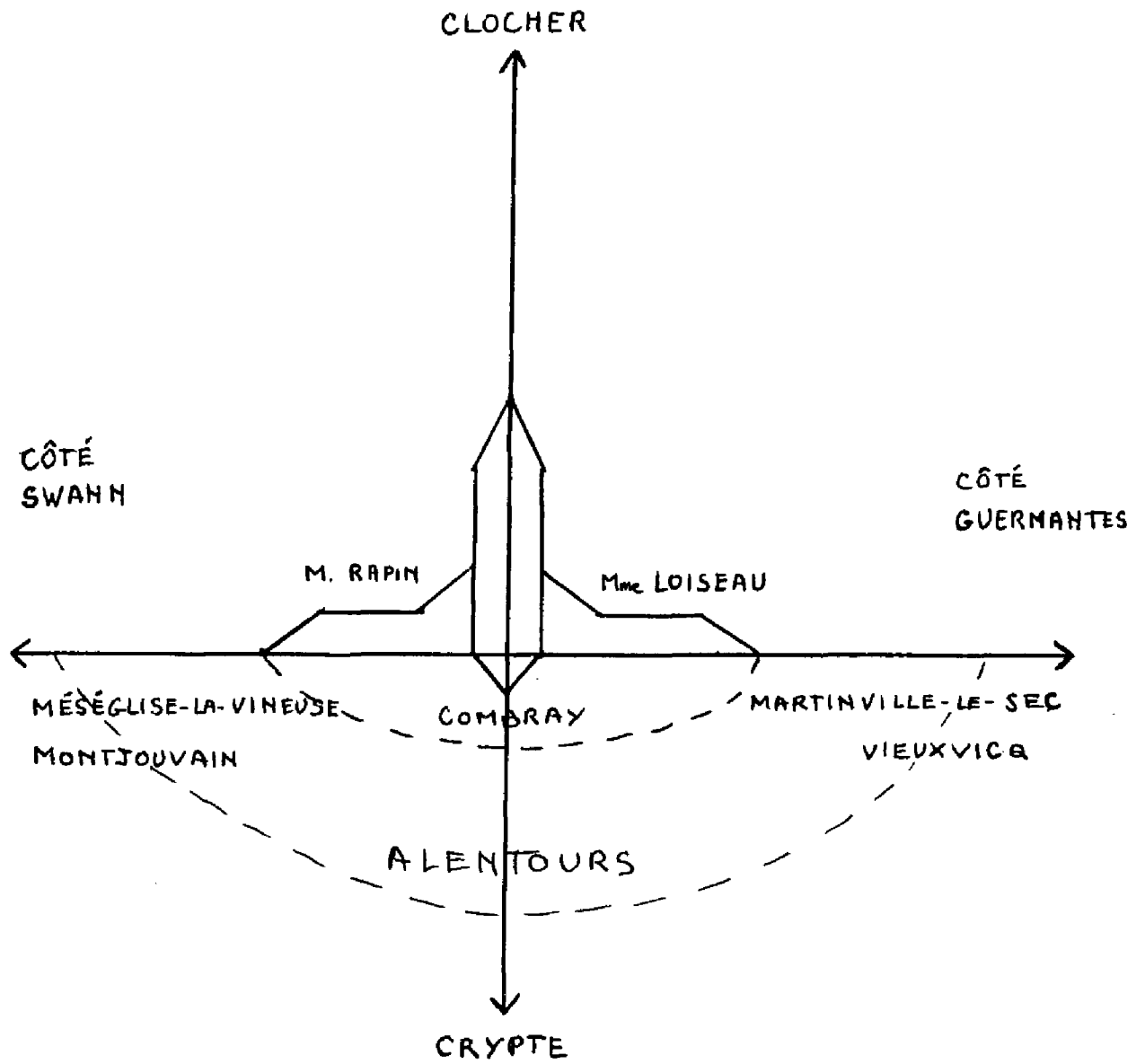
Et n'est-ce pas là le secret de l'esthétique qui reconstitue le temps et l'espace d'une expérience, en respectant les divisions du vécu, mais en les fondant, en les structurant à partir d'une vision globale ou panoramique?

Replacée dans la perspective originelle qui est celle de l'insomniaque mettant en scène ses souvenirs sur l'écran multi-dimensionnel de la nuit, la troisième unité spatio-

temporelle du récit est structurée selon une vision panoramique similaire précisément à celle qu'on aurait d'un point culminant et dominant le tout. Ce point d'ailleurs domine même la nuit initiale, puisque le dormeur est compris tout d'abord dans la vision totale. Mais par une dégradation à peine sensible et comparable à la technique picturale appelée "en abîme", ce point de vue se réduit presque aussitôt à celui du dormeur qui, une fois éveillé, ne se rendormait plus et attendait le jour en se distrayant de ses souvenirs. Cette vision, au second degré, est elle-même rattachée à une troisième: le souvenir visuel et intégral de Combray et de ses environs tel qu'il surgit un jour avec le goût d'une petite madeleine trempée dans une tasse de thé.

Or, cette madeleine est offerte par la mère, qui se trouve ainsi indirectement impliquée dans l'édification de l'oeuvre, étant la cause lointaine, mais essentielle d'au moins une de ses sections ou unités, la troisième. Et si la seconde de ces unités a pour thème principal le drame du baiser, l'épisode de la petite madeleine qui sert d'introduction à la troisième pourrait bien être alors la phase ultime de ce drame: véritable traumatisme, il a fait de la nuit un calvaire d'angoisse et de solitude, et plus tard d'insomnie chronique, en l'assimilant peut-être au néant et au non-être de la mort, jusqu'au jour où, par le don non pas d'un baiser, mais d'un petit gâteau renflé et en forme de coquillage, la mère apporte le salut. Serge Doubrovsky a étudié et éclairci les connotations de la pâtisserie dodue et valvée.⁷ Et, par ce simulacre de

l'acte sexuel donc, comme le veut Doubrovsky, ou de la communion, comme l'ont dit d'autres critiques, ou encore grâce à la révélation qu'est sa seule forme--et on se rappelle qu'à l'origine la petite madeleine n'était qu'une tranche de pain grillé⁸--d'enfer ou de néant, la nuit devient matrice de toute l'oeuvre.



Troisième chapitre

"Un Amour de Swann"

"... cette grand nuit
impénétrée et décourageante
de notre âme que nous prenons
pour du vide et pour du néant"
(I, p. 350).

Avec "Un Amour de Swann", une quatrième unité spatio-temporelle s'élabore. Elle regroupe quelques années de la vie de Swann, toutes antérieures à la naissance du narrateur, mais qui lui ont été racontées et qu'il évoque parmi ses souvenirs. C'est l'époque où Swann conçut et vécut le plus grand amour de sa vie "pour une femme qui ne lui plaisait pas, qui n'était pas son genre" (I, p.382) : Odette, ou plutôt l'image qu'il lui substitue un jour, la Zéphora de Botticelli. Et c'est infusé de la douce lumière et du raffinement de la Renaissance italienne cette fois que le cycle de cet amour de Swann est reconstitué. A partir du point infime dans le temps et l'espace, qui marque la rencontre de l'Autre, se recrée le monde pour ne plus comprendre que ce qui se rattache à l'être aimé. Et par un réseau de ramifications spatiales et temporelles s'épaissit peu à peu l'édifice d'une pesante angoisse.

Si un amour est en effet "tout un processus d'angoisses" (I, p. 858), celui de Swann pour Odette a pour point générateur le "noyau" Verdurin.

Pour faire partie du 'petit noyau', du 'petit groupe', du petit clan' des Verdurin, une condition était suffisante mais elle était nécessaire: il fallait adhérer tacitement à un Credo dont un des articles était que le jeune pianiste, protégé par Mme Verdurin cette année-là et dont elle disait: 'Ça ne devrait pas être permis de savoir jouer Wagner comme ça!', 'enfonceait' à la fois Planté et Rubinstein et que le docteur Cottard avait plus de diagnostic que Potain (I, 188).

Ce Credo professait aussi que tous ceux qui ne faisaient pas partie du cercle étaient des "ennuyeux" qui ne valaient pas la peine d'être fréquentés et qu'on pouvait même totalement oublier. Les plus difficiles à endoctriner s'étaient bien sûr révélées être les femmes, dignes filles d'Eve, chez qui "la curiosité mondaine" et "l'envie de se renseigner par soi-même" l'avaient toujours emporté. Et c'est sur cette constatation que les Verdurin,

sentant que cet esprit d'examen et ce démon de frivolité pouvait par contagion devenir fatal à l'orthodoxie de la petite église,... avaient été amenés à rejeter successivement tous les 'fidèles' du sexe féminin (I, p. 188),

sauf la tante du pianiste en faveur, l'épouse du docteur Cottard, et une certaine Odette de Crécy, demi-mondaine trop heureuse d'être de la confrérie.

Mme Verdurin conduit de sa chaire le déroulement des rites auxquels Swann a l'occasion d'assister un soir sur l'invitation d'Odette. "Assise sur un haut siège suédois en sapin ciré," Mme Verdurin domine le petit groupe des "fidèles", les écoutant et animant la conversation d'une manière peu commune:

De ce poste élevé elle participait avec entrain à la conversation des fidèles et s'égayait de leurs 'fumisteries', mais depuis l'accident qui était arrivé à sa mâchoire, elle avait renoncé à prendre la peine de pouffer effectivement et se livrait à la place à une mimique conventionnelle qui signifiait, sans fatigue ni risques pour elle, qu'elle riait aux larmes (I, p. 205).

Le docteur Cottard, qui garde tout de même la lucidité de sa science au milieu de la fête, avait dû, en effet, remettre la machoire de Mme Verdurin qui se l'était démise à force de trop rire aux plaisanteries des uns et des autres de ses invités, si insipides qu'ils semblent presque tous échappés d'un asile d'aliénés. Mais Mme Verdurin elle-même, chez qui le docteur Cottard reconnaît "certains états neurasthéniques" (I, p. 206), et son mari aux enfantillages sans espoir ne valent guère mieux que leurs convives.

Et Swann, accoutumé aux rites aussi comiques mais tout de même plus raffinés du milieu mondain qu'il fréquente habituellement, se trouve ainsi associé à cette cérémonie hystérique qui tournerait aisément à la bacchanale n'étaient l'âge et l'apparente respectabilité de leur prêtresse:

Telle, étourdie par la gaité des fidèles, ivre de camaraderie, de médisance et d'assentiment, Mme Verdurin, juchée sur son perchoir, pareille à un oiseau dont on eût trempé le colifichet dans du vin chaud, sanglotait d'amabilité (I, p. 205).

Ce premier acte, méticuleusement construit sur la structure consistante d'un petit cercle d'initiés dominés et couronnés par l'incarnation puissante et louche de leur divinité, est subrepticement associé à cette Méséglise-la-Vineuse qu'on n'atteignait pas, mais à laquelle aboutissait le côté Swann. Méséglise-la-Vineuse, dont la "petite église" Verdurin est l'homologue, se retrouve ainsi au point de départ de l'évocation d'un amour de Swann. La couleur mauve, pourpre ou vineuse, avec sa connotation croissante de sensualité exacerbée

et de sang ou de chair faisandée, réapparaît à plusieurs reprises, alors qu'il est précisé que le goût de Swann va au contraire à "une chair saine, plantureuse et rose" (I, p. 192). Ainsi, c'est assis, sur l'ordre et sous le regard de Mme Verdurin, sur un étroit siège de Beauvais où "les petites frises des bordures" reprend le thème de la "petite vigne sur fond rouge de l'Ours et les Raisins" de la tapisserie (I, p. 207), que Swann, serré contre Odette, se prépare à écouter le pianiste. Mme Verdurin d'ailleurs retarde tout le monde en se mettant à "peloter" (I, p. 208) du regard, selon l'expression du peintre (Biche, futur Elstir), et en invitant Swann à l'imiter, en lui ordonnant même:

Mais, monsieur Swann, vous ne partirez pas sans avoir touché les petits bronzes des dossiers. Est-ce assez doux comme patine? Mais non, à pleines mains, touchez-les bien (I, p. 208).

Et c'est seulement après s'être exécuté que Swann peut enfin écouter le pianiste jouer l'andante de cette sonate en fa dièse qu'on lui annonce depuis le début de la soirée.

Swann a l'heureuse surprise alors de reconnaître un morceau qu'il a déjà entendu une fois et dans lequel il avait distingué une petite phrase "s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores":

Elle lui avait aussitôt proposé des voluptés particulières, dont il n'avait jamais eu l'idée avant de l'entendre, dont il sentait que rien d'autre qu'elle pourrait les lui faire connaître, et il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu (I, pp. 209-210).

Mais dans le salon des Verdurin, c'est sur Odette, assise tout

près de lui, que se transfère cet amour inspiré par la petite phrase invisible, qui se révèle à lui de nouveau et dont le message devrait pourtant être autre que charnel. A sa seconde apparition, elle a d'ailleurs déjà perdu un peu de cette force qui l'avait élevée au-dessus de tout, même des autres notes, et qui lui avait fait acquérir une verticalité éthérée et mystérieuse. Et, quand son apparition deviendra rituelle chaque fois que Swann rejoindra Odette chez les Verdurin, elle restera sans doute lointaine et inaccessible, mais elle sera réduite à une horizontalité moins mystérieuse. Les trémolos de violon que traduisait le pianiste

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 de la lumière interposée, la petite phrase apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde. Elle passait à plis simples et immortels, distribuant ça et là les dons de sa grâce, avec le même sourire ineffable; mais Swann y croyait distinguer maintenant du désenchantement (I, p. 218).

Et l'apparition de la petite phrase ressemble fort à celle de l'épine rose dans le raidillon, elle aussi "dansante, pastorale, intercalée, épisodique," qui s'était entr'ouverte pour découvrir le visage rouquin de Gilberte.

Si la petite phrase prend les formes féminines d'une divinité gracieuse et souriante, lointaine mais qui s'est mise comme à regret au niveau platement horizontal des mortels, n'est-ce pas parce que Swann a refusé de s'élever jusqu'à elle ou plutôt jusqu'à un ordre de connaissance qui dépasserait

celle, immédiate, des sens? Déjà la première fois, il était devenu attentif aux notes qui naissaient du violon et du piano parce qu'elles s'étaient adressées tout d'abord à ses sens. Elles lui avaient "ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines"(I, p. 209); Qu'y a-t-il de plus sensuel que cette odeur capiteuse de fleurs mêlée à l'humidité fraîche de la nuit? Et la petite phrase elle-même est comparée à un parfum. Swann jouit, en fait, de la musique comme il jouirait d'une femme ou d'un paysage. C'est pour la même jouissance sensuelle et esthétique qu'il voyage pour visiter tel pays ou qu'il désire tel visage ou tel corps. Et, le plus souvent, la séduction de la femme l'emporte chez lui et sur celle de la nature et sur celle de l'art car la possession physique donne mieux la possibilité, ou l'illusion, d'une "connaissance" immédiate, ce qui satisfait à la fois sa sensualité, sa sensibilité et sa "paresse d'esprit" (I, p. 268).

"Chacune de ses liaisons, ou chacun de ses flirts, avait été la réalisation plus ou moins complète d'un rêve né de la vue d'un visage ou d'un corps"(I, p. 195), réalisation toujours à recommencer et le rêve à renouveler. Et Swann avait passé son existence à poursuivre une femme après l'autre. Car,

tromper le désir qu'[une d'entre elles]
avait fait naître, substituer un plaisir
différent au plaisir qu'il eût pu connaître
avec elle, en écrivant à une ancienne mai-
tresse de venir le rejoindre, lui eût
sembler une aussi lâche abdication devant

la vie, un aussi stupide renoncement à un bonheur nouveau que si, au lieu de visiter un pays, il s'était confiné dans sa chambre en regardant des vues de Paris (I, p. 192).

Il avait ainsi persisté à se disperser dans la multiplicité "horizontale" de l'expérience, méprisant l'abdication et le renoncement, et accumulant ses "conquêtes". Et son habitude avait été même de demander à ses relations, y compris le grand-père du narrateur, de l'introduire dans le cercle social ou l'"orbite" de la femme qu'il désirait à un moment ou à un autre, faisant de son existence celle d'un nomade à la recherche constante et vaine d'un mirage¹,

Il ne s'enfermait pas dans l'édifice de ses relations, mais en avait fait, pour pouvoir le reconstruire à pied-d'oeuvre sur de nouveaux frais partout où une femme lui avait plu, une de ces tentes démontables comme les explorateurs en emportent avec eux (I, p. 192).²

L'édifice volumineux sans doute de ses relations ressemble donc à l'habitat de toile précaire et fragile de l'explorateur ou du nomade. Et il est intéressant de relever ici la forme de cet habitat: une tente conique ou pyramidale. Cette forme plus la connotation de fragilité contenue dans l'image appliquée à l'"édifice" des relations sociales précise l'opposition implicite partout dans cette unité du récit entre l'existence dispersée de l'homme du monde et de l'esthète ou du "célibataire de l'Art" (III, 892) qu'est Swann et l'abdication ou le renoncement à la vie que le narrateur choisira, lui, à la fin de sa recherche, de son exploration, prêt alors à bâtir l'édifice, autrement solide, que sera son oeuvre. Pourtant, Swann aura

dans un rêve presque la même révélation que le narrateur, et cela quand prendra fin son amour pour Odette qui immobilise ou circonscrit son attention et son existence pendant du moins quelques années.

Après la première soirée chez les Verdurin et après qu'il a pris l'habitude de venir presque chaque soir y retrouver Odette, puis écouter tout près d'elle la petite phrase invoquée par le pianiste descendre de ses hauteurs et lui chuchoter ce qu'il continue à prendre pour un message de volupté et d'amour, il se lie de plus en plus à celle qu'au début il ne trouvait pas même belle. Et c'est un soir où, s'étant trop attardé auprès d'une femme plus à son goût, il arrive après le départ d'Odette et doit se mettre fiévreusement à sa recherche dans la nuit afin de calmer son anxiété soudaine, que le mal révèle toute l'étendue de sa progression interne :

Sous les arbres des boulevards, dans l'obscurité mystérieuse, les passants plus rares erraient, à peine reconnaissables.... Il frôlait anxieusement tous ces corps obscurs comme si, parmi les fantômes des morts, dans le royaume sombre, il eût cherché Eurydice (I, p. 230).

Cette image si belle est doublement trompeuse, car Odette, tout en l'attirant vers le royaume de la mort par le mal moral, et bientôt physique, qu'elle infuse en lui tel une malignité fatale, ne lui inspirera aucun chant, mais au contraire lui fera à jamais ignorer les mystères orphiques. Et si la petite phrase voulait probablement lui révéler, elle, ces mystères de la création artistique, Odette la supplante et se prépare à initier Swann à des pratiques plus troubles

et quasi-infernales: les mystères du saphisme ou des "Filles de marbre". Devenu son amant, Swann trouvera chaque fois qu'il se rendra chez elle et voudra lui faire jouer la petite phrase de la sonate de Vinteuil les morceaux qu'elle préfère ouverts sur le piano: "Valse des roses ou Pauvre Fou de Tagliafico (qu'on devait, selon sa volonté écrite, faire exécuter à son enterrement)"(I, p. 236). Et il ne peut comprendre bien sûr que le pauvre fou c'est lui et que c'est à son propre enterrement qu'il faudrait jouer cet hymne ironique.

Une fois irrémédiablement amoureux d'Odette, Swann déplace sa "tente démontable" et re-structure "l'édifice de ses relations" à partir du salon des Verdurin. Et la pyramide, sur le schéma de laquelle la quatrième unité spatio-temporelle du récit est construite, a ainsi pour sommet le salon dominé par "la patronne"--appellation qui la classe quelque part entre la commerçante et la tenancière de maison publique--installée "sur son perchoir." La base largement circulaire est constituée par la ville qui étend le réseau de ses rues, parcourues en cab, calèche ou fiacre, et même autobus, et qui mènent d'un côté vers la rue LaPérouse où habite Odette (derrière l'Arc de Triomphe, est-il précisé, peut-être avec humour et certainement avec ironie), et de l'autre vers l'hôtel de Swann, quai d'Orléans et près des entrepôts de vin (ce qui nous fait retrouver ici un rappel de Méséglise-la-Vineuse). Et ces deux points à peu près diamétralement opposés posent les deux pôles d'un axe horizontal. Ni le salon Verdurin, ni le salon Sainte-Euverte où Swann se rend un soir, ne sont par contre situés

avec précision, marquant principalement un centre abstrait, mais qui coïnciderait avec le centre géographique de la ville si, comme il est probable, ils se trouvent plus ou moins sur le boulevard Saint-Germain, quartier général de l'activité mondaine.

Il est étrange que le centre de cette structure pyramidale à laquelle se conforme la quatrième unité du récit ne soit pas le logis du personnage principal, Swann, ou même celui d'Odette. L'hôtel de Swann est à peine évoqué, antre fabuleux de collectionneur d'oeuvres d'art, tandis que le nid d'Odette est décrit avec plus de précision. Mais il semble que ce soit pour la replacer dans son cadre social ou sociologique plutôt qu'intime; car, sans personnalité, elle compose sa conversation de même que son décor de tous les clichés à la mode, arrangeant dans l'ordre voulu japonaiseries et chinoiseries, disposant avec élégance d'ailleurs ses orchidées, et tamisant le tout d'une lumière étudiée. Et se répète là encore et à une échelle réduite la structure pyramidale type: à la base horizontale du logis s'étend le jardin où elle cueille dans la neige un chrysanthème pour l'offrir à Swann; au rez-de-chaussée, il y a la chambre à coucher à peine surélevée, à la fenêtre de laquelle Swann pourra frapper pour s'annoncer la nuit; tout en haut d'"un escalier droit" dominant le salon principal et un autre plus petit et plus intime pour le "thé". Si la chambre à coucher n'est pas située au sommet du logis, c'est pour la même raison que le logis lui-même n'est pas le centre ou l'apex de l'édifice général, qui se définit en effet

comme un édifice social encore plus que sentimental ou érotique. Et le salon, que ce soit celui des Verdurin, celui de l'hôtel Sainte-Euverte ou celui en miniature d'Odette, est le lieu où s'accomplit la cérémonie sociale.

C'est donc dans le petit salon qu'Odette recevra pour la première fois Swann venu en visiteur. Vêtue d'un peignoir de crêpe, mauve, entourée d'orchidées, mauves elles aussi, et baignée de la lumière doublement crépusculaire du jour et des lampes "presque toutes enfermées dans des potiches chinoises... isolées ou par couples, sur des meubles différents comme sur des autels"(I, p. 220), elle commentera tel de ses bibelots, le caressant ou l'embrassant, elle affectera de rougir de "l'indécence des fleurs," enfin elle préparera à Swann "son thé": rituel qu'elle accomplit avec des gestes de geisha ou plutôt de parisienne jouant le rôle hybride d'une geisha et d'une lady britannique. Et en même temps qu'un rituel de séduction, c'est tout un rituel social qu'exécute Odette et à laquelle Swann participe. Dans le salon d'Odette, comme dans tout salon, brûle et s'élève comme un nuage d'encens vers la divinité du lieu et du moment dont le culte est le prétexte à l'assemblée des fidèles ou des élus. Chez Odette, les autels sont multiples, mais la divinité bien difficile à reconnaître: le "thé", les fleurs, la Femme, l'Amour? Chez les Verdurin de même que chez les Sainte-Euverte, le piano d'où s'élève la musique, en hommage rituel à l'Art et surtout au bon goût des mécènes, est l'autel.

En effet, les Verdurin et les Sainte-Euverte se

rencontrent sur ce point et leurs soirées sont découpées sur le même modèle, pouvant se superposer ou s'imbriquer très exactement les unes dans les autres, dans le cadre toujours de cet édifice social, éphémère et mobile, auquel se résume l'existence de Swann. On remarque de plus la consonance similaire des deux noms, "Verdurin" et "Sainte-Euverte", l'un n'étant que l'amplication noble de l'autre.

Sans être une Guermantes elle-même, Mme de Sainte-Euverte reçoit certains d'entre eux, par exemple cette cousine éloignée de la famille, Mme de Gallardon, qui en profite pour rappeler sa parenté dédaignée à la fière Princesse des Laumes, future duchesse de Guermantes. Le baron de Charlus, lui, s'abstient de fréquenter ce salon qu'il méprise et accompagne Swann jusqu'à la porte seulement, le quittant pour aller rejoindre Odette qu'il a mission de surveiller. Swann pénètre donc seul dans l'hôtel de Sainte-Euverte et se retrouve immédiatement encerclé par une troupe de valets de pied:

... pour la première fois il remarqua, réveillée par l'arrivée inopinée d'un invité aussi tardif, la meute éparse, magnifique et désœuvrée des grands valets de pied qui dormaient ça et là sur des banquettes et des coffres et qui, soulevant leurs nobles profils aigus de lévriers, se dressèrent et, rassemblés, formèrent le cercle autour de lui (I, p. 323).

Voilà posée la base horizontale et circulaire de laquelle va s'élever le tronc de la structure encore pyramidale, l'escalier. D'autres valets de pied, mais colossaux eux,

se tenaient sur les degrés d'un escalier monumental que leur présence décorative et leur immobilité marmoréenne auraient pu faire passer comme celui du Palais Ducal: 'l'Escalier des Géants' et dans lequel Swann s'engagea avec la tristesse de penser qu'Odette ne l'avait jamais gravi (I, p. 324).

Mais le décor change insensiblement et attire de nouveau son attention. Les statues vénitiennes inspirées de l'Antiquité font place maintenant à des figures religieuses. Revêtus de leur livrée d'apparat et postés "devant chaque infractuosité que faisait dans le mur la fenêtre de la loge ou la porte d'un appartement" et

représentant le service intérieur qu'ils dirigeaient et en faisant hommage aux invités, un concierge, un majordome, un argentier..., se tenaient sous l'arcature de leur portail avec un éclat pompeux tempéré de bonhomie populaire, comme des saints dans leur niche (I, p. 325).

Et ils annoncent quant à eux le rituel auquel Swann va se joindre en passant le seuil du salon, une fois gravi cet escalier

le long duquel l'avait suivi un domestique à face blême, avec une petite queue de cheveux noués d'un catogan derrière la tête, comme un sacristain de Goya ou un tabellion du répertoire (I, p. 325).

Et le cérémonial de toute la scène qui va suivre tient, en fait, du rituel le plus orthodoxe et du théâtre, en particulier de la comédie.

Au sommet de cette structure dont la verticalité est si fortement appuyée--puisque l'huissier guette comme "d'une

tour d'un donjon ou de cathédrale"(I, p. 326) l'invité dans l'escalier pour ouvrir à son arrivée la porte du salon-- se trouve ce salon lui-même, au centre duquel domine, surélevé sur une estrade, le piano. C'est à ce piano ou cette estrade autour de laquelle les invités font un cercle serré qu'aboutit donc l'axe vertical.

L'assemblée, y compris la brillante et bruyante Mme des Laumes, est d'abord submergée par une polonaise de Chopin. Et au rythme fort du morceau, le bougeoir posé sur le piano tressaute tellement qu'une jeune femme parmi les invités s'en effraie et saute sur l'estrade pour éviter que la flamme de la bougie ne mette le feu ou que la cire ne tache le palissandre, mais à ce moment même retentissent les dernières mesures. Et l'incident divertit bien sûr l'assistance, étant précisé que "l'initiative hardie de la jeune femme, la courte promiscuité qui en résulta entre elle et l'instrumentaliste, produisirent une impression généralement favorable"(I, p. 336). Seule Mme des Laumes ne partage pas cette impression, et elle répond sarcastiquement au général de Froberville qui lui demande d'identifier la séduisante et téméraire jeune femme, qui se révèle être une certaine Mme de Cambremer venue de sa campagne. Intervient Swann qui, vieil ami de la Princesse, commente sans y mettre de méchanceté aucune et plutôt admirativement la parure de fruits d'aubépines que la Princesse porte dans ses cheveux et qui lui rappellent Combray et leur voisinage de campagnards. On peut noter à cette occasion que les aubépines, en fleurs dans "Combray", en fruits ici, et fanées

dans A l'ombre des jeunes filles en fleurs, ne refleuriront plus autrement qu'à la reprise du texte, de l'oeuvre, à son début. Mais s'il n'est jamais donné à Swann d'écrire tout ce qu'il dit si bien sur Combray et ses fleurs, il va à cette soirée entendre de nouveau, et cette fois dans sa version intégrale pour piano et violon, cette sonate qu'il ne sait pas liée, elle aussi, à Combray.

Si, sur le piano, la bougie et sa flamme indiquent la direction vers laquelle tend l'axe vertical que nous avons remarqué, la sonate, qui commence avec "des notes hautes"(I, p. 345) pour atteindre avec la petite phrase une élévation encore plus vertigineuse, représente le pôle positif de cet axe symbolique. Swann, qui la reconnaît aussitôt, ressent "une si déchirante souffrance qu'il [doit] porter la main à son coeur"(I, p. 345); puis, remis de son malaise qui semble bien être un malaise cardiaque, il attend l'apparition familière, mais en vain.

Comme si les intrusmentalistes, beaucoup moins jouaient la petite phrase qu'ils n'exécutaient les rites exigés d'elle pour qu'elle apparût, et procédaient aux incantations nécessaires pour obtenir et prolonger quelques instants le prodige de son évocation, Swann, qui ne pouvait pas plus la voir que si elle avait appartenu à un monde ultr-violet..., la sentait présente, comme une déesse protectrice et confidente de son amour... (I, p. 348).

Pourtant elle lui apparaît finalement, telle "une bulle irisée qui se soutient" ou "tel un arc-en-ciel, dont l'éclat faiblit,

s'abaisse, puis se relève et, avant de s'éteindre, s'exalte un moment comme il n'avait pas encore fait"(I, p. 352).

La douleur initiale de Swann, avant d'être apaisée par l'effet de la petite phrase sur lui, comparable aussi à "un parfum", à "une caresse"(I, p. 349), a d'ailleurs été instantanément suivie par un flot de souvenirs involontaires, tous relatifs à son amour pour Odette:

... il sentit l'odeur du fer du coiffeur par lequel il se faisait relever sa 'brosse' pendant que Lorédan allait chercher la petite ouvrière, les pluies d'orage qui tombèrent si souvent ce printemps-là, le retour glacial... au clair de lune, toutes les mailles d'habitudes mentales, d'impressions saisonnières, de réactions cutanées, qui avaient étendue sur une suite de semaines un réseau uniforme dans lequel son corps se trouvait repris (I, pp. 345-346).

Ce sont donc ces évocations qui se sont substituées au premier abord au message jadis si joyeux et divin de la petite phrase. Mais sous leur apparente trivialité, elles permettent à Swann de communier, d'une manière humaine, avec "ce frère inconnu et sublime qui lui aussi avait dû tant souffrir"(I, p. 348).

Et il se demande: "qu'avait pu être sa vie? au fond de quelles douleurs avait-il puisé cette force de dieu, cette puissance illimitée de créer?" Or, ce frère dans la douleur qu'il se découvre n'est autre que Vinteuil, cette "vieille bête"(I, p. 214) comme il l'appelle chez les Verdurin en apprenant le nom du compositeur et en se refusant à croire que c'est son voisin de Combray, préférant supposer que c'est un cousin de ce personnage par trop pitoyable qu'il rencontre

parfois. Le peintre lui avait précisé pourtant, et cela aurait dû le mettre sur la voie, "qu'il avait entendu dire que Vinteuil était menacé d'aliénation mentale"(I, p. 214). Mais, persistant dans son préjugé, Swann n'avait fait que remarquer à cette occasion combien la musique reste pure de tout indice de cette folie, alors que le langage est si profondément altéré ou gâté par ce genre de névrose. Maintenant au moins, Swann reconnaît avec une lucidité nouvelle, quoiqu'incomplète encore, que c'est de la douleur, de la déchéance, de l'enfer peut-être qu'est sortie cette musique qui s'élève dans le salon de Mme de Sainte-Euverte, au-dessus des têtes pleines de dignité et de bêtise, dont quelques-unes, en signe d'approbation et de savoir, se balancent en imitant le mouvement d'un métronome. Et, cet enfer d'où a été puisée l'oeuvre, ou "cette force de dieu, cette puissance illimitée de créer," ne serait-ce pas le pôle "négatif" vers lequel pointerait le même axe vertical et symbolique que nous avons vu tendre vers un pôle "positif"?

Mais comment expliquer alors que la petite phrase si souvent comparée à un parfum suave puisse avoir pour origine un miasme infernal? Sans la poser explicitement, Swann arrive presque à élucider la question au fond de laquelle réside en fait toute l'égnime de la création artistique. Alors qu'il n'avait jamais entendu chez les Verdurin qu'un "arrangement pour piano"(I, p. 206), il a la surprise d'entendre dans le dernier mouvement ce qui lui paraît être--paradoxalement, mais conformément à la structure d'A la recherche du temps perdu--

la "genèse" de la petite phrase: Il "écoutait tous les thèmes épars qui entreraient dans la composition de la petite phrase, comme les prémisses dans la conclusion nécessaire, il assistait à sa genèse"(I, p. 351). Cette multiplicité se réduit ensuite à un étrange et riche dialogue entre le piano et le violon qui s'appellent et se répondent:

D'abord le piano solitaire se plaignit,
comme un oiseau abandonné de sa compagne;
le violon l'entendit, lui répondit comme
d'un arbre voisin. C'était comme au
commencement du monde, comme s'il n'y
avait encore eu qu'eux deux sur la terre,
ou plutôt dans ce monde fermé à tout le
reste, construit par la logique d'un
créateur et où ils ne seraient jamais
que tous les deux... (I, p. 352).

Et le lecteur peut rapporter cette poignante dualité auquel le créateur de la sonate se réfère au supplice du père bafoué par sa fille, comme Swann la rattache à son propre état d'amant malheureux. Mais elle se résoud enfin en une superbe, une surnaturelle unité: la petite phrase qui réapparaît une dernière fois, mais avec un éclat plus complet que jamais, "tel un arc-en-ciel...":

aux deux couleurs qu'elle avait
jusque-là laissé paraître, elle
ajouta d'autres cordes diaprées,
toutes celles du prisme, et les
fit chanter (I, p. 352).

Et l'image du prisme--qui sera aussi appliquée à la vision, à "la puissance... de créer" du grand peintre que va devenir Elstir--explique que la petite phrase quoiqu'essentiellement unité ou entité neuve et close contienne la dualité et la multiplicité initiales, mais transmutes en un chant. Non seulement ce chant est un, mais il est signe de réconciliation.

Cette Trêve dont l'arc-en-ciel est le symbole explique, elle, que la petite phrase puisse transcender la nature, aussi infernale ou douloureuse qu'elle soit, de cette expérience personnelle que Swann, grâce à une communion fraternelle avec le compositeur, pressent ce soir-là.

Ainsi, au sein même de la sonate, et comme la sonate elle-même le sera pour le septuor à venir--et on reconnaît là encore la structure en abîme, en emboîtement, en "grain de moutarde"³ d'A la recherche du temps perdu--la petite phrase condense la création de cette sonate ou de l'oeuvre d'art en général, "ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d'un créateur." Et c'est la densité de son message ou de son enseignement que Swann avait bien distinguée dès la première fois qu'il l'avait entendue, hors de contexte pourtant et la dénaturant.

Et de nouveau ce soir-là, plus préoccupé de son amour que d'Art, Swann revient à Odette. Car, "le charme d'Odette" s'est désormais mué en "cette formidable terreur... ce trouble halo, cette immense angoisse de ne pas savoir à tous moments ce qu'elle avait fait, de ne pas la posséder partout et toujours"(I, p. 346). Bien différente de la petite phrase messagère d'unité et de paix, Odette a pris pour Swann les proportions non seulement d'une angoissante multiplicité, mais aussi d'une monstrueuse dualité: Non seulement jaloux de Forcheville et de tous les hommes (excepté le baron de Charlus), Swann est aussi jaloux de Mme Verdurin et de toutes les femmes depuis qu'il a été frappé par ce titre d'une oeuvre

de Théodore Barrière, Les Filles de Marbre:

Par quelle trappe soudainement abaissée... avait-il été brusquement précipité dans ce nouveau cercle de l'enfer d'où il n'apercevait pas comment il pourrait jamais sortir (I, p. 367),

se demande-t-il devant la dimension négative qui lui est révélée, celle-même dont est probablement née l'oeuvre de Vinteuil et à laquelle est associé ce prénom de "Théodore" sur lequel nous nous sommes déjà arrêtée. Mais Swann, bien loin de créer, de construire une oeuvre, essaie à partir de là de concevoir l'abîme que devient le passé inconnu, inconnaissable, d'Odette. Pourtant, par une peur peut-être justifiée, "il craignait que ce passé incolore, fluide et supportable, ne prît un corps tangible et immonde, un visage individuel et diabolique"(I, p. 368). Et Odette se définirait donc comme une douloureuse énigme, un sphinx infernal. Ne fait-elle pas le projet, insupportable pour Swann, de passer l'été en Egypte avec les Verdurin et Forcheville, promettant même, conciliante, d'envoyer "une vue des Pyramides"(I, 356)? N'a-t-il pas été question aussi de cette pièce qu'Odette a tellement envie d'aller voir un soir à l'Opéra-Comique: Une Nuit de Cléopâtre (I, p. 290)?

Mais contrairement à ce que croit Swann, sa délivrance arrive. Ayant rencontré par hasard Mme Cottard dans un autobus, il apprend d'elle qu'Odette, en croisière sur la Méditerranée avec Forcheville et les Verdurin, ne cesse de parler de lui et l'aime. Et délivré de son angoisse et de sa jalousie, il l'est aussi de son amour pour elle. Et c'est un rêve qu'il

fait une nuit, quelque temps après la rencontre de Mme Cottard, qui est la représentation symbolique de cette délivrance :

Il se promenait avec Mme Verdurin, le docteur Cottard, un jeune homme au fez qu'il ne pouvait identifier, le peintre, Odette, Napoléon III et mon grand-père,

dît le narrateur,

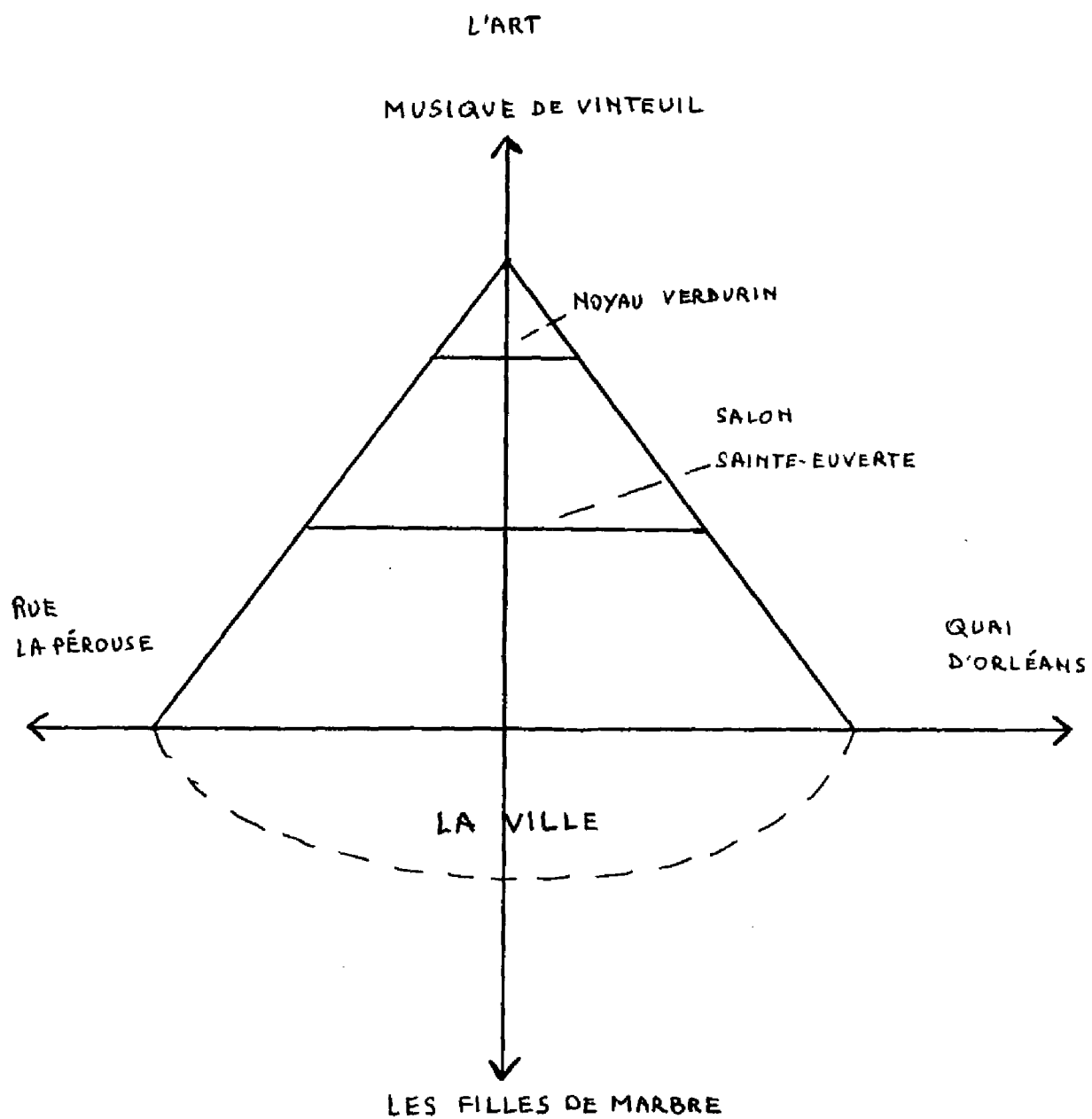
sur un chemin qui suivait la mer et la surplombait à pic tantôt de très haut, tantôt de quelques mètres seulement, de sorte qu'on montait et redescendait constamment; ceux des promeneurs qui redescendaient déjà n'étaient plus visibles à ceux qui montaient encore... (I, p. 378).

Ainsi le rêve se structure très nettement selon un haut et un bas, c'est-à-dire verticalement, et presque pyramidalement, le fez évoquant en effet les Pyramides qu'Odette est allée visiter. Et Napoléon III au côté de qui marche Odette--qui s'éloigne soudain du groupe pour descendre "en sens inverse," rejointe d'ailleurs par son compagnon--n'est autre que Forcheville, alors que le jeune homme au fez se révèle être le dormeur lui-même: "Comme certains romanciers," le dormeur "avait distribué sa personnalité à deux personnages, celui qui faisait le rêve, et un qu'il voyait devant lui coiffé d'un fez"(I, p. 379). Et Swann se trouve ici au plus près qu'il sera jamais de la création littéraire, projetant ainsi hors de lui ou extériorisant son expérience en la structurant selon une vision presque globale qui s'oppose à la perspective qu'ont les promeneurs, qui se perdent de vue, eux, avec les accidents du chemin. Ce n'est pourtant pas "sous lui," mais "devant lui"

que Swann voit ses personnages, parmi lesquels son propre dédoublement. Et le narrateur commente: "Swann endormi" avait "momentanément un tel pouvoir créateur qu'il se reproduisait par simple division comme certains organismes inférieurs" (I, p. 380). Et ceci confirme qu'à la limite l'oeuvre est une espèce d'auto-fécondation ou d'auto-reproduction perpétuelle. Mais le "pouvoir créateur" de Swann est bien éphémère, et à son réveil s'anéantit l'édifice illusoire de son rêve, d'où il surplombait la mer, le laissant sur le rivage de la réalité dont le mouvement, sous la forme des vagues, l'entraîne aussitôt. Et même dans son rêve, "par moments les vagues sautaient jusqu'au bord, et[il] sentait sur sa joue les éclaboussures glacées"(I, p. 378).

Et il se réveille au bruit des vagues qu'il entend dans son rêve et des palpitations redoublées de son coeur, en même temps qu'"une nausée inexplicable"(I, p. 380) l'envahit. Mais son malaise cardiaque à peine passé et faisant fi de la "nuit noire" et du tocsin sur lesquels a fini son rêve il se rappelle avoir écrit la veille au grand-père du narrateur pour lui annoncer le séjour qu'il compte faire à Combray. Et, en effet, il se prépare à partir dans l'après-midi, non pas tellement pour jouir du repos et de la campagne, mais pour se mettre à la conquête de Mme de Cambremer. Ainsi, de cette soirée chez Mme de Sainte-Euverte, il lui reste non pas le souvenir des révélations de la petite phrase, mais celui de la jeune femme qui s'était fait remarquer en sautant sur l'estrade, près du pianiste, pour retenir la bougie chance-

lante. Et en vue de ce voyage à Combray, Swann ne pense plus qu'à donner "des indications au coiffeur pour que sa brosse ne se [dérange] pas en wagon"(I, p. 381). Et c'est sur la verticalité de cette "brosse" que le coiffeur est chargé de relever chaque fois que Swann par en conquête que s'arrête la quatrième unité du récit, "Un Amour de Swann."



Quatrième chapitre

A l'ombre de Swann

"... c'est tous les cercles
du ciel, tout un gigantesque
poème théologique et symbolique
que vous avez là" (I, p. 841).

I

Le nom d'un "Pays", que ce soit Florence, Venise, Parme ou Pise, est une infime particule de durée dans laquelle se condense tout un espace. Ce noyau spatio-temporelle, donc, comme une bulle, une bille ou une boule de verre, contient non seulement le paysage architectural et historique du lieu, mais aussi ces qualités, couleurs, parfums, textures, qui constituent comme son essence. Ainsi,

Bayeux si haute dans sa noble dentelle
rougeâtre et dont le faite était illu-
miné par le vieil or de sa dernière
syllabe; Vitré dont l'accent aigu losan-
geait de bois noir le vitrage ancien; le
doux Lamballe qui, dans son blanc, va du
jaune coquille d'oeuf au gris perle;
Coutances, cathédrale normande, que sa
diphthongue finale, grasse et jaunissante,
couronné par une tour de beurre; Lannion
avec le bruit, dans on silence villageois,
du coche suivi de la mouche; Questambert,
Pontorson... (I, p. 388),

et aussi Benodet, Pont-Aven, Quimperlé, Balbec enfin, dernier arrêt du fabuleux train d'une heure vingt-deux. Un autre adolescent avait déjà donné des couleurs aux voyelles et, plus vigoureux, avait entrepris de parcourir les routes à pied. Mais l'adolescent maladif qui donne ici couleur, parfum et texture aux noms de pays peut parcourir sans effort et de sa chambre parisienne non seulement la ligne de chemin de fer qui va jusqu'à Balbec, mais aussi l'axe qui s'étire de la côte normande aux cités italiennes.

Les deux pôles de cet axe de sa rêverie sont d'ailleurs également séduisants et c'est sans peine que l'adolescant peut

passer de l'un à l'autre. A Venise et à Florence s'épanouit pourtant le printemps précoce de la Méditerranée et de la Renaissance, alors qu'à Balbec règne encore la rude tempête du Nord et de l'âge gothique: "Dans le nom de Balbec, comme dans un verre grossissant de porte-plume qu'on achète aux bains de mer, j'apercevais des vagues soulevées autour d'une église de style persan"(I, p. 389), confie le narrateur qui évoque cette époque éphémère d'équilibre et de confort à laquelle semble correspondre l'image récurrente de la rondeur ou de la sphère. Ainsi, à l'extérieur même de la chambre, dans l'air glacial du printemps parisien cette fois, les marronniers "n'en commençaient pas moins... à arrondir et à ciseler, en leurs blocs congelés, l'irrésistible verdure dont la puissance abortive du froid contrariait, mais ne parvenait pas à refréner la progressive poussée"(I, pp. 391-392).

Le père, à nouveau responsable, va contrarier, lui, la progressive poussée sphérique de l'univers mental de l'adolescent en pleine époque "poétique". Ayant décrété que les vacances de Pâques se passeraient à Venise et à Florence, il a la maladresse inconsciente d'annoncer brusquement: "Il doit faire froid sur le Grand Canal, tu ferais bien de mettre à tout hasard dans ta malle ton pardessus d'hiver et ton gros veston"(I, p. 393). Une telle joie, un tel choc résultent de ces paroles du père, qui relèvent d'ailleurs d'un domaine pratique dont il est plus probable que la mère ait charge, qu'une grave crise se déclenche

aussitôt avec une soudaine et "vague envie de vomir"(I, p. 393). Plutôt que de connaître enfin ces cités lointaines auxquelles il rêve, l'adolescent devra rester à Paris se soigner et même renoncer pour longtemps à toute idée de voyage, à "toute cause d'agitation." Pourtant, à cause de cette déviation ou interruption dans le cours des choses, dont son père est responsable, un autre genre de connaissance va avoir lieu. De même que le grand-père avait eu l'initiative de faire prendre par le raidillon de Tansonville, provoquant par là la découverte de l'épine rose et de la fillette répondant au nom de "Gilberte", le père dirige son fils, après le voyage manqué, vers les Champs-Élysées et la même fillette à peine entrevue derrière la haie d'aubépines.

Le convalescent passera, en effet, ses après-midi dans le jardin public des Champs-Élysées sous la surveillance de Françoise. Et c'est au cours d'un de ces mornes après-midi que retentit soudain le nom "Gilberte", s'adressant à une fillette "à cheveux roux"(I, p. 394) en train de jouer au volant près d'un bassin au centre d'une pelouse: Mlle Swann elle-même. La première fois, ce nom de "Gilberte" était parvenu de l'intérieur du parc jusqu'au raidillon selon une ligne horizontale, rasant le parterre de fleurs, traversant la haie d'aubépines, et révélant la faillibilité et la dépendance de l'arrogante fillette interpellée avec autorité par sa mère. Cette fois, le nom suit plutôt une courbe, s'élancant et retombant selon une ligne presque verticale, "transportant à son bord... tout cet inconnu encore plus

inaccessible et douloureux... d'être au contraire si familier et si maniable"(I, p. 394) pour l'heureuse amie qui a le privilège de crier: "Adieu, Gilberte, je rentre, mais n'oublie pas que nous venons ce soir chez toi après le dîner." La courbe du jet sonore et sa verticalité imitent d'ailleurs celle du volant que la fillette, aperçue dans le parc de Tansonville une bêche à la main, lance en l'air et rattrape au vol, jusqu'à ce que son institutrice, au fier plumet bleu--emblème probablement de son innocence si on se réfère aux couleurs initialement attribuées dans l'image de la lanterne magique--l'appelle à son tour et interrompe son jeu. Et si la bêche impliquait ou aurait pu impliquer une dimension verticale négative, le plumet bleu de l'institutrice, la ligne décrite par le colant et par le nom marquent, dans cette scène, une verticalité nettement positive qui s'oppose à l'horizontalité de la pelouse.

Mais, de même que la "blonde joueuse de volant" retrouvera sa rousseur, la verticalité du nom se réduit en atteignant le sol à l'horizontalité de l'herbe ou se dessine seulement un cercle, ou plutôt une bande de couleur radieuse: Le nom, suspendu un moment dans l'air et "formant, passager céleste au milieu des enfants et des bonnes, un petit nuage d'une couleur précieuse," retombe en

jetant... sur cette herbe pelée, à l'endroit où elle était un morceau à la fois de pelouse flétrie et un morceau de l'après-midi de la blonde joueuse de volant... une petite bande merveilleuse et couleur d'héliotrope, impalpable comme un reflet et superposée comme un tapis (I, p. 395).

Verticalité éphémère donc et se réduisant presque aussitôt à une platitude parée seulement d'un semblant de préciosité, le nom emplit pourtant d'amour le convalescent privé, comme nous l'avons vu, du voyage vers la luminosité des cités italiennes. Et c'est sur la pelouse de jardin public artificiellement ensoleillée qu'il se contente de promener après le départ de la fillette "[ses] pas attardés, nostalgiques et profanateurs, tandis que Françoise," d'humeur moins poétique, lui crie: "Allons, aboutonnez voir votre paletot et filons"(I, p. 395).

A partir de cet après-midi, la pelouse ainsi consacrée pour être aussitôt profanée devient le centre des nouvelles préoccupations de l'adolescent amoureux non plus "de cartes et d'estampes," mais d'une rousse fillette. Et la pelouse, "blanche" certains jours de neige printanière et "prise dans le réseau noir des allées dont on avait enlevé la neige"(I, p. 398), se circonscrit alors autour de la statue à l'enfant qui surmonte le bassin central. Et chaque fois que le temps incertain rendra douteuse l'arrivée de Gilberte et de ses amies, l'adolescent guettera les rayons de soleil sur le balcon de l'appartement familial, puis de la pelouse elle-même:

... je restais les yeux fixés à l'horizon, je m'attendais à tout moment à voir apparaître l'image de Gilberte suivant son institutrice, derrière la statue qui semblait tendre l'enfant qu'elle portait et qui ruisselait de rayons, à la bénédiction du soleil (I, p. 405).

Ces rayons de soleil qui tombent du ciel comme une bénédiction, le contraste entre la blancheur de la pelouse et les allées noires, la rousseur de Gilberte sont autant d'indices d'un Roussainville retrouvé, mais poétisé. Et ces rayons tombant obliquement--comme sur Roussainville--autour de la statue et du bassin forment une vaste tente d'or et délimite le terrain de jeu ou ce "Camp du drap d'or" où Gilberte et ses amies organisent des parties de barres auxquelles se joint bientôt un nouveau compagnon.

Ainsi se dégage le dessin de la cinquième unité spatio-temporelle du récit, non sans similitude avec la précédente, "Un Amour de Swann," au sujet de laquelle il a été question d'une tente démontable. Mais de la Renaissance on passe à un âge d'héroïsme de cape et d'épée, dans le style des trois mousquetaires et du règne d'Henri II¹, d'Henri IV ou de Louis XIII, qui enchaîne parfaitement d'ailleurs avec les dernières promenades du côté de Montjouvain, au cours desquelles l'adolescent, son plaid sur les épaules, se servait de son parapluie pour se battre avec les troncs d'arbres. Et, à défaut d'épée, c'est un parapluie que Swann est allé acheter aux Trois Quartiers quand la mère du narrateur le rencontre.

Et Swann est devenu le héros ou même le monarque qui fait quelquefois son apparition dans le jardin public pour venir chercher sa fille, suivi du regard admiratif non seulement de l'amoureux de Gilberte, mais de tout le menu peuple de bonnes et de grand'mères installé autour de la pelouse. Et il échange des saluts avec les uns et les autres,

et en particulier avec cette Mme Blatin aux manières si aristocratiques, mais au nom si désespérément plébein et qui rappelle beaucoup celui du pharmacien de Combray, M. Rapin. A ce menu peuple s'ajoutent encore le gardien auquel Mme Blatin ne manque pas de faire un brin de causerie, la loueuse de chaises à qui Mme Blatin tend son ticket de l'intérieur de son gant avec tant de minauderies, la marchande enfin qui, "dans sa baraque," débite des sucres d'orge, des prunes, des billes et surtout le pain d'épice que lui achète Swann et qui est nécessaire à cet "eczéma ethnique" et à cette "constipation des Prophètes"(I, p. 402) dont il est affligé. On remarque qu'il n'est pas encore fait mention à ce stade de la "marquise" du petit pavillon treillagé qui offrira, mais à une phase ultérieure et finale des après-midi de jeu au jardin public des Champs-Élysées, d'ouvrir à celui qui y accompagne Françoise "la porte hypogéenne de ces cubes de pierre où les hommes sont accroupis comme des sphinx"(I, p. 493). Il refusera d'ailleurs et retournera jouer sur la pelouse. Ce pavillon constituera pourtant la dimension négative de ce décor qui en reste pour le moment exempt.

Non content d'ailleurs de retrouver son amie sur la pelouse consacrée, le jeune garçon va se mettre à sa recherche au-delà du jardin. Il s'aventure parfois, accompagné de Françoise, jusqu'au pont de la Concorde ou jusqu'à l'Arc de Triomphe, "au-devant de Gilberte"(I, p. 406). Mais Gilberte peut arriver de n'importe quel côté, toutes les rues de la ville convergeant ainsi vers la Pelouse. L'habi-

tation familiale elle-même se résume au balcon d'où sont épiés les changements déterminants d'ombre et de lumière et à la salle à manger où il peut arriver que les Swann soient le sujet de la conversation. De même, le collège n'ouvre ses portes que pour permettre de courir vers les jeux du jardin public. Mais à ces points de repère dans la ville, dont le centre est donc la Pelouse, vont s'ajouter progressivement la demeure des Swann, d'abord repérée sur un plan de Paris, puis devant laquelle on va se poster; les rues où on a une chance de rencontrer M. Swann, qui devenu chauve avec l'âge, n'a plus besoin d'un coiffeur, mais se rend chez son dentiste, rue Duphot! Et enfin on va dans les rues où Mme Swann fait ses courses, et jusqu'au Bois de Boulogne où elle fait sa promenade quotidienne. Mais à partir de là, l'univers si bien structuré de l'adolescent amoureux se décentralise, son admiration pour la mère rivalisant avec son amour pour la fille et son attention se portant de plus en plus sur l'allée des Acacias.

II

La sixième unité spatio-temporelle a un dessin bien moins net que les précédentes à cause peut-être de la décentralisation déroutante qui survient à cet âge de transition qu'est la dernière phase de l'adolescence. On est en fait à la recherche d'un axe (à l'ombre duquel se mettre), en même temps que s'effondrent bien des valeurs et des habitudes consacrées depuis l'enfance: les repas en commun par exemple.

Ainsi, bien que l'unité spatio-temporelle s'ouvre sur l'important dîner offert à M. de Norpois autour de qui toute la famille est rassemblée, le décalage entre les heures des repas familiaux et les nouvelles obligations sociales du narrateur va s'accroître, marquant une émancipation nouvelle, et angoissante par bien des côtés.

De même que l'invité novice des Swann ne sait pas doser son absorption de tasses de thé et de gâteaux, quitte à se rendre malade, et les crises se font de plus en plus fréquentes, de plus en plus fortes, palliées seulement par la prise d'alcool, la perception personnelle qui s'impose maintenant que la vie est indépendante de celle de la famille n'a pas encore trouvé un système de coordonnées pratiques et morales ou une échelle de valeurs, parce qu'elle persiste à les chercher en dehors du "moi".

Pourtant le "moi" est définitivement découvert comme le centre du champ de perception à l'occasion de la première représentation théâtrale à laquelle il est donné d'assister. Effrayé par le fait qu'il n'y a qu'une scène pour tout le monde, le spectateur novice encore se rend compte que, "grâce à une disposition qui est comme le symbole de toute perception, chacun se sent le centre du théâtre" (I, p. 446). Cette révélation ne résout rien d'ailleurs. Et le spectacle sur la scène, comme plus tard le spectacle dans le salon des Swann, ne se range pas selon des lignes directrices assez nettes pour permettre d'interpréter sa mobilité et sa diversité, décevant ainsi le besoin d'une vérité stable, permanente et absolue. Il ne

faut donc pas s'étonner que cet âge de transition dont il est question dans la sixième unité du récit coïncide avec une admiration fervente pour le classicisme et tout ce qui y touche, alors que la vogue générale est plutôt pour les "Expositions d'Aquarellistes" (I, 489).

Ni la Berma dans Phèdre, ni M. de Norpois reçu à dîner le soir-même de la représentation ne procure pourtant cette satisfaction attendue et de l'interprète accréditée de Racine et du diplomate éminent, probablement assimilés l'un et l'autre à ce classicisme constituant l'essence d'institutions telles que la Comédie Française et le Quai d'Orsay. Sans doute,

dans la scène où la Berma reste
immobile un instant, le bras levé
à hauteur du visage, baignée grâce
à un artifice d'éclairage dans une
lumière verdâtre devant le décor
qui représente la mer, la salle
éclata en applaudissements (I, p. 449);

et le spectateur novice fut forcé de remarquer la verticalité du bras se détachant comme un axe sur le fond incertain. Et Bergotte lui-même célébrera un peu plus tard, au cours d'un déjeuner chez les Swann, "la verticalité du bras, la boucle du cheveu qui 'fait marbre'" (I, p. 560), et tout ce qui s'inspire dans le jeu de la Berma de l'art des statuaires antiques, sans pourtant réussir encore à convaincre le jeune homme de la véridique beauté du tableau.

Cet axe vertical structurant un instant seulement l'espace scénique et s'opposant, mais trop faiblement à l'horizontalité mouvante de la mer, qui, comme dans le rêve

de Swann, pourrait représenter la réalité informe et menaçante, est en effet insuffisante pour susciter un enthousiasme fécond. Il disparaît d'ailleurs dès le tableau suivant dans lequel l'actrice change de place au grand désappointement de celui qui fixe son moindre mouvement à l'oeil nu, puis avec la lorgnette de sa grand'mère, afin d'être plus perspicace. Mais il ne parvient pas plus à l'aide du verre grossissant à découvrir les critères absolus qu'il recherche au-delà des artifices trop apparents de la mise en scène. Et c'est avec une réserve désabusée que le narrateur interprète finalement les applaudissements unanimes du public devant le geste vertical de l'actrice :

ce qui est du reste curieux, c'est que le moment où se déclina cet enthousiasme du public fut, je l'ai su depuis, celui où la Berma a une de ses plus belles trouvailles. Il semble que certaines réalités transcendantes émettent autour d'elles des rayons auxquels la foule est sensible (I, p. 450).

Comment expliquer, en effet, autrement que par une discrète ironie dans le ton cette qualification de "réalités transcendantes" apposée à ce qui n'est qu'une "belle trouvaille"? Et le narrateur ajoute même, ce qui ne laisse aucun doute sur son opinion de "la foule": "Je partageai avec ivresse le vin grossier de cet enthousiasme populaire" (I, 451).

M. de Norpois, dont la conversation est tant admirée dans le milieu diplomatique et qui émet tant de traits brillants même pour un simple dîner familial comme celui auquel il est

convié par son collègue, le père du narrateur, ne révèle pas plus que la Berma de "réalités transcendantes." L'illustre diplomate a été invité parce qu'on espère qu'il pourra éclairer le jeune homme sur la carrière à choisir. Son jugement supérieur a déjà influencé plus d'une fois le père, hésitant devant la conduite à suivre avec un fils aussi délicat que le sien, et c'est avec l'approbation de son supérieur qu'il a permis cette première sortie au théâtre qui précède de quelques heures seulement le fameux dîner. A ce dîner, M. de Norpois est donc révérencieusement entouré par ses hôtes et même par Françoise qui attend de lui le verdict sur son boeuf froid aux carottes et sur ses mérites d'artiste culinaire. Et c'est en prenant un visage de pierre que l'Ambassadeur se sert et écoute ses interlocuteurs, puis laisse tomber ses jugements péremptoires :

M. de Norpois, pendant qu'on lui exposait quelque chose, gardait une immobilité de visage aussi absolue que si vous aviez parlé devant un buste antique... et sourd... dans une glyptothèque. Tout à coup, tombant comme le marteau du commissaire-priseur, ou comme un oracle de Delphes, la voix de l'Ambassadeur qui vous répondait vous impressionnait d'autant plus que rien dans sa face ne vous avait laissé soupçonner le genre d'impression que vous aviez produit sur lui, ni l'avis qu'il allait émettre (I, p. 453).

Cette rigidité de la face, du buste, de tout le personnage, confère bien sûr aux jugements, plus souvent désapprobateurs qu'approbateurs, qui semblent ainsi tomber d'une si haute

dignité une valeur quasi-absolue et devant laquelle il n'y a plus qu'à s'incliner.

Or, le jugement de l'Ambassadeur sur le petit poème en prose que le narrateur doit lui soumettre sur l'ordre de son père qui espère le faire briller tombe lourdement, bien que silencieusement, désapprobateur. Le petit poème en prose en question n'est autre que la jolie description écrite avec tant d'enthousiasme dans la voiture du Dr. Percepied à la vue des trois clochers de Martinville-le-Sec et de Vieuxvicq dont la verticalité dansait à l'horizon. Sans formuler de critique explicite, l'éminent juge conseille au candidat littéraire d'essayer d'autres sujets: par exemple ceux que traite avec distinction le fils, un peu plus âgé sans doute, d'un autre de ses collègues, "le sentiment de l'Infini sur la rive occidentale du Lac Victoria-Nyanza" et "le fusil à répétition dans l'armée bulgare"(I, p. 453). Ces sujets aussi niais qu'"horizontaux" sont loin de séduire le narrateur qui accepte pourtant ce verdict de M. de Norpois qui ne fait que confirmer ses propres doutes sur son talent et son aptitude à la création littéraire. Mais la désillusion s'aggrave quand, avouant son admiration pour Bergotte, il entend ces surprenantes paroles:

Mon Dieu, dit M. de Norpois (qui m'inspira sur ma propre intelligence des doutes plus graves que ceux qui me déchiraient d'habitude, quand je vis que ce que je mettais mille et mille fois au-dessus de moi-même, ce que je trouvais de plus élevé au monde, était pour lui

tout en bas de l'échelle de ses admirations), je ne partage pas cette manière de voir. Bergotte est ce que j'appelle un joueur de flûte; il faut reconnaître du reste qu'il en joue agréablement quoique avec bien du maniérisme, de l'affectation. Mais enfin ce n'est que cela, et cela n'est pas grand'chose (I, p. 473).

Et M. de Norpois accuse et Bergotte et tous ceux qu'il place dans la même école de l'Art pour l'Art d'un manque de virilité peu approprié à une époque où le monde est aux prises avec tant de graves problèmes. Il va même jusqu'à insinuer au sujet de la vie privée de l'écrivain célèbre des horreurs innommables et une ignominie d'autant plus révoltante d'après lui que le ton de ses livres est "plus que moral... moralisateur"(I, p. 475).

Ainsi Bergotte se trouve réduit d'après "l'échelle des admirations" de Norpois à un simple "joueur de flûte," image qui implique une vaine, et consternante, horizontalité. Par contre, la verticalité physique de l'Ambassadeur se renforce en se doublant de cette échelle de valeurs qu'il incarne et selon laquelle il ne cesse de mesurer le mérite des uns et des autres, d'interpréter les gestes et les paroles du plus important au plus insignifiant de ses interlocuteurs. Et son aplomb, comme nous l'avons vu, tient lieu d'infailibilité. Le narrateur aura ainsi la surprise de découvrir quelques années plus tard à travers un potin que le mouvement réfréné de reconnaissance qu'il eut ce soir-là vers les mains de l'Ambassadeur, au moment où celui-ci parlait

de mentionner son admiration à Mme et Mlle Swann, non seulement ne passa pas inaperçu au fin diplomate, mais fut même enregistré et répété en société à une "échelle" fausse. Et il s'agit ici d'une échelle morale verticale autant que d'une échelle graphique horizontale selon laquelle l'Ambassadeur exagérera à son avantage le mouvement spontané à peine perceptible en un ostensible baisement de mains.

Mais le soir de ce dîner, M. de Norpois a l'apparence, qui ne trompera plus dans le futur, "de saint Louis rendant la justice sous un chêne"(II, p. 529). Ou encore il représente le type-même du "haut dignitaire", serait-on tenté de dire. Et il déverse sur ses hôtes attentifs ses traits intarissables sous la formes de jugements, de commentaires, d'anecdotes au sel douteux. Et le père est heureux de voir ainsi briller celui qui lui porte un intérêt marqué et le traite presque en ami. Cependant la mère doit faire un effort pour se mettre au diapason de la joie et de l'admiration de son mari. Sans avoir besoin d'être très perspicace sur les questions délicates de la politique européenne et mondiale, on peut demeurer perplexe et sceptique, en effet, devant les assertions du diplomate qui juge plutôt que la substance des tactiques, l'élégance et surtout le conformisme de la forme. Ainsi, au sujet non pas de la politique de Théodose II, mais de son style parlé:

... il est bien rare que dans ses discours étudiés, mieux encore, dans le primesaut de la conversation, il ne donne pas son signalement-- j'allais dire il n'appose pas sa signature--par quelque mot à l'emporte-pièce (I, p. 463),

affirme Norpois, ajoutant:

Je suis d'autant moins suspect
de partialité en la matière que
je suis ennemi de toute inno-
vation en ce genre. Dix-neuf
fois sur vingt elles sont dange-
reuses.

Mais si les innovations en style sont dangereuses, que faut-il penser des innovations en tactique? Et à la mention du "récent télégramme de l'empereur d'Allemagne," Norpois s'exclame en levant "les yeux au ciel d'un air de dire: Ah! celui-là!":

D'abord, c'est un acte d'ingratitude. C'est un crime, c'est une faute et d'une sottise que je qualifierai de pyramidale! Au reste si personne n'y met le holà, l'homme qui a chassé Bismarck, est bien capable de répudier peu à peu toute la politique bismarckienne, alors c'est le saut dans l'inconnu (I, p. 464).

Saut effrayant bien sûr pour celui qui définit "inconnu" par "faute de goût" et même "monstruosité", et qui se contente pour sa part de débiter dans sa conversation autant que dans ses articles de la Revue des Deux Mondes tous les clichés en vogue: Vogue bien éphémère, est-il remarqué, puisqu'elle se renouvelle tous les trois ans, faisant de "la culture de ces gens éminents," tel M. de Norpois, "une culture alternée, et généralement triennale"(I, p. 462). Et s'il fallait résumer cette conversation qui fait le corps de la soirée, elle se décrirait au mieux comme un édifice monumental et pyramidal non pas de sottise peut-être, mais d'insipidité, structure

autour de la digne personne de l'Ambassadeur.

C'est au cours de ce dîner essentiellement familial dont M. de Norpois constitue le centre ou l'axe symbolique qu'est décrété le sort du Fils, mais dans un sens négatif de nouveau. Le soir-même en effet, plutôt que de rallier son Fils à la sphère des hommes dont M. de Norpois vient de camper le type, le Père sanctionne définitivement la tare de sa progéniture qui, après tout, n'est pas faite pour s'engager sur ses pas vers le fonctionnariat au Ministère des Affaires étrangères. Et si la Mère, "soucieuse avant tout qu'une règle d'existence disciplinât les caprices [des] nerfs malades" de ce Fils et regrettant "moins de [le] voir renoncer à la diplomatie que de s'adonner à la littérature," s'effraie de ce revirement, le Père s'écrit :

Mais laisse donc,... il faut avant
tout prendre plaisir à ce que l'on
fait. Or, il n'est plus un enfant.
Il sait maintenant ce qu'il aime,
il est peu probable qu'il change,
et il est capable de se rendre
compte de ce qui le rendra heureux
dans l'existence (I, pp. 481-482).

Mais cette générosité du Père, qui rappelle fort son indulgence le soir du drame du baiser, équivaut de nouveau à une condamnation. M. de Norpois ne vient-il pas de décrier ouvertement la déliquescence et le manque de virilité de ces littérateurs qu'il met dans le même sac que Bergotte? Et si le premier mouvement du Fils est la reconnaissance, la tristesse l'envahit bientôt.

Ce qui provoque pourtant ses pleurs n'est pas direc-

tement l'humiliation, mais la temporalité de son être que les paroles du Père lui rappellent et lui infligent: Il n'est donc

pas situé en dehors du Temps, mais soumis à ses lois, comme tous ces personnages de roman qui, à cause de cela, le jetaient dans une telle tristesse quand il lisait leur vie, à Combray, au fond de sa guérite d'osier (I, p. 482).

Et ce double enclos que sont la guérite d'osier et le jardin familial correspond à l'ignorance de l'enfance, cette fois brisée à jamais et laissant le sujet sans force dans le Temps. "Mon père venait tout d'un coup," insiste le narrateur,

de me faire apparaître à moi-même dans le Temps, et me causant le même genre de tristesse que si j'avais été non pas l'hospitalisé ramolli, mais ces héros dont l'auteur, sur un ton indifférent qui est particulièrement cruel, nous dit à la fin d'un livre: 'Il quitte de moins en moins la campagne. Il a fini par s'y fixer définitivement, etc.' (I, p. 483).

Et c'est probablement avec une indifférence cruelle aussi que le Père a jeté le Fils dans la temporalité, associée assez étrangement à celle du héros de roman et même, à travers le personnage fictif, à la mollesse du malade. Pourtant la temporalité, commune à tous les êtres, ne devrait pas être rapprochée comme il est fait ici de la débilité du personnage manipulé par le romancier et surtout de l'hospitalisé. N'est-ce pas en fait au jugement de M. de Norpois et à celui, implicite du Père, que se réfère le narrateur? Mais son commentaire comporte une réponse et une défense. A la débilité du personnage

est opposée la toute-puissance de l'auteur. Donc, grâce à la création littéraire qu'il doit choisir, puisque la "Carrière" d'abord envisagée pour lui par le Père lui est fermée ou refusée, le narrateur fera de ce qui lui est reproché une force, et une force supérieure même à celle qu'aurait pu souhaiter le Père pour son Fils. Cette force transcendera ce que ni la volonté, ni l'intelligence, ni la virilité ne peuvent soumettre, soit la temporalité de l'être ou le Temps.

A partir de là, la santé du narrateur se détériore de plus en plus. Le docteur Cottard chargé de le soigner va le déclarer "asthmatique et surtout 'toqué'" (I, p. 499). Et même sa mère et sa grand'mère se résignent à le voir s'installer dans cette débilité du corps, des nerfs et de la volonté qu'elles avaient pourtant tellement voulu raffermir. Ainsi la veille du 1er janvier, quelques jours après la représentation de la *Berma* et le dîner offert à Norpois, la mère s'arrange pour que les visites de famille, dans lesquelles doit l'accompagner son fils, se déroulent non plus dans l'ordre de priorité, comme les autres années, mais de proximité, afin d'éviter toute fatigue supplémentaire à celui qui est désormais considéré faible et à ménager. Le père trace même un itinéraire pour les guider dans leur tournée de visites, qui doit partir et revenir à la Madeleine avec le moins de détours possibles, c'est-à-dire selon un cercle approximativement.

Ce 1er janvier correspond aussi à une autre "chute", en révélant au narrateur qu'il n'y a plus de Fêtes, plus de trêves, plus de recommencements à espérer: le temps est

uniforme ou plutôt informe. Seuls la sensibilité ou les sentiments lui confèrent la joie et la peine, la lenteur ou la rapidité, des débuts et des fins. Mais ce qui change réellement ce n'est pas le temps, mais le coeur. Ainsi, l'amoureux de Gilberte qui croyait que ce 1er janvier serait le début d'une ère plus favorable à son amour comprend que "si [son] coeur souhaitait ce renouvellement autour de lui d'un univers qui ne l'avait pas satisfait, c'est que lui, [son] coeur, n'avait pas changé"(I, p. 487). Par conséquent, cet univers douloureux, dont le "moi" amoureux de Gilberte est le centre générateur, reste inchangé aussi. Et plutôt que d'être délimité par un cercle soigneusement prévu pour lui éviter toute peine, cet univers spatial et temporel à la fois se dispose autour de lui comme en tentacules, constitué par tout ce qui touche ou voudrait toucher Gilberte.

Ainsi reprennent les après-midi aux Champs-Élysées. Mais la joueuse de volant, puis de barres, a fait place à une Gilberte coiffée d'"une toque plate qui descendait assez bas sur ses yeux, leur donnant ce même regard 'en dessous', rêveur et fourbe"(I, p. 493) qui avait été remarqué la première fois dans le raidillon. Cette perversité du regard soulignée par l'horizontalité de la toque--et que nous retrouverons chez Albertine--révèle de nouveau une Gilberte loin d'être angélique, comme aurait pu déjà le laisser deviner son nom qu'elle partage en effet avec Gilbert le Mauvais. Et l'ère des jeux aux Champs-Élysées se clôt sur une scène qui ne leur laisse plus rien de leur semblante innocence initiale;

Le jeune garçon debout tient prisonnière entre ses genoux la fillette assise et essaie de lui arracher la lettre qu'elle refuse de lui donner, dans un corps à corps caché des autres joueurs par un massif de lauriers. Il ressent alors un plaisir physique vite dissipé quand il s'aperçoit de la participation consentante de sa victime. Et cette scène dans laquelle perversité et innocence se mêlent si bizarrement--la lettre en question n'étant autre que celle écrite par le jeune homme au père de Gilberte pour lui déclarer en seize pages l'honnêteté de ses sentiments--amène les jeux des Champs-Élysées jusqu'au seuil des Enfers.

Et seulement alors peut être ajoutée au Jardin élyséen sa dimension verticale négative: le petit pavillon de la "marquise". Juste avant sa lutte avec Gilberte, le narrateur a dû y accompagner Françoise, expérimentant ainsi ce qui est déjà la mémoire involontaire. L'odeur des "murs humides et anciens de l'entrée" où il attend Françoise le remplit d'un plaisir, non pas comparable aux "autres", "lesquels nous laissent plus instables, incapables de les retenir, de les posséder, mais au contraire... consistant,... délicieux, paisible, riche d'une vérité durable"(I, p. 492). Et ce n'est qu'après le jeu avec Gilberte, et rentré chez lui qu'il se rappelle "brusquement l'image, cachée jusque-là, dont [l] avait approché, sans la [lui] laisser voir ni reconnaître, le frais, sentant presque la suie, du pavillon treillagé".

Cette image était celle de la
petite pièce de mon oncle Adolphe,
à Combray, laquelle exhalait en
effet le même parfum d'humidité
(I, p. 494).

Or, cet oncle Adolphe, avec qui la famille s'est brouillée depuis l'incident de "la dame en rose", semble bien incarner au sein de la famille le type du "noceur" dans le genre Swann, mais moins raffiné, moins artiste. Et il est intéressant de remarquer que la mémoire involontaire, qui va se découvrir être la clef de voûte de l'oeuvre à venir, est rattachée non seulement à la petite pièce de l'oncle Adolphe, mais aussi à la dimension verticale négative--appuyée par la similarité de l'odeur fraîche avec la suie--que représente le petit pavillon du jardin public.

L'attente dans l'entrée malsaine du petit pavillon et surtout l'effort de la lutte avec Gilberte déclenchent une grave crise chez le narrateur qui doit s'aliter pour longtemps. Et déjà, il aurait presque pu commencer à évoquer Combray, ou du moins le jardin familial au fond duquel il y avait le petit cabinet de repos de l'oncle Adolphe, abri choisi bien souvent pour les après-midi de lecture. Mais il passera plutôt ces journées d'alitement à penser à Gilberte et à attendre une lettre d'elle. Elle arrive enfin, le conviant à ses goûters dont elle parlait et qui la retenaient loin de lui. Ironiquement d'ailleurs la devise du chevalier casqué dont est décoré le papier à lettre de Gilberte et qui est "Per viam rectam" (I, p. 499) est inscrite en une courbe peu rectiligne. Mais trop heureux d'être convié à pénétrer

dans cette demeure dont il n'a jusqu'ici contemplé que les fenêtres closes, l'ami de Gilberte Swann ne s'arrête pas à cette contradiction.

Bientôt c'est penché d'une de ces fenêtres, à côté de Gilberte dont la natte lui carasse la joue, que le narrateur regarde arriver les invités de la maison. Et son univers spatial et temporel se ré-organise pour inclure ces visites chez les Swann qui vont devenir presque quotidiennes et s'étendre sur toute la journée. Après les goûters, il sera progressivement convié aux déjeuners intimes, puis plus importants, aux après-midi de Mme Swann, aux sorties et aux promenades. Et à cette extension temporelle des visites correspond bien sûr une extension spatiale. Pourtant il semble bien que les pièces que l'invité est amené à découvrir s'ouvrent sur un champ toujours horizontal: la chambre de Gilberte, le petit salon où elle reçoit pour le goûter, le salon de ses parents, la salle à manger, le jardin d'hiver, le cabinet du père, la chambre de la mère à laquelle on parvenait par "le sentier sinueux d'un couloir tout embaumé à distance des essences précieuses qui exhalaien sans cesse du cabinet de toilette leurs effluves odoriférants"(I, p. 510). Et sans doute subsiste le mystère d'un escalier intérieur qui mène vers les grandes chambres et que Gilberte emprunte quelquefois, mais où il n'est pas permis à son ami de la suivre. Cette dimension verticale s'annule dès que Swann, répondant aux questions à ce sujet et calmant définitivement toute curiosité angoissée, révèle que Gilberte se rend à la

lingerie. Ainsi toute la verticalité de la maison, qui, contemplée de l'extérieur, désespérait tant et fait encore impression la première fois qu'on arrive pour y déjeuner, "chapelle mystérieuse"(I, p. 526) encadrée de deux arbres, se réduit à une horizontalité totale, selon un effondrement dont le gâteau architectural qui trônait au centre des goûters et dont Gilberte défonçait "les créneaux de chocolat"(I, p. 506) pourrait être l'image symbolique.

Cette horizontalité se retrouve au niveau du petit cercle social que les Swann essaient de réunir régulièrement chez eux et qui va s'élargir progressivement jusqu'à devenir un "salon" assez important pour concurrencer celui des Verdurin. Les premiers éléments de ce cercle se polarisent d'abord d'une part en la personne éffrontée de Mme Bontemps, épouse du Directeur du Cabinet du Ministère des Travaux publics, de l'autre en la personne de la prude épouse du docteur Cottard. Mais ces représentantes rivales d'une même bourgeoisie doivent bientôt faire camp commun quand arrive le prince d'Agrigente, ou même Mme Verdurin, venue se rendre compte en personne du danger et ajoutant surtout à la bigarrure du salon naissant de son ex-protégée. Mme Bontemps et Mme Cottard seront finalement assez bonnes amies pour se raccompagner et projeter de se rendre ensemble aux mercredis de Mme Verdurin. C'est qu'à l'intérieur de tout cercle social peut en effet changer à tout instant la disposition des éléments qui le composent selon les remous imprévisibles d'un événement ou d'un autre, comme dans un "kaléidoscope"(I, p. 517). Ainsi l'Affaire

Dreyfus sera quelques années plus tard, ajoute le narrateur, une secousse radicale qui ébranlera chaque salon et toute la société parisienne, la recomposant en un dessin nouveau. Mais la comparaison avec le kaléidoscope ne peut bien sûr s'appliquer à la vision plane et encore novice de celui qui n'en est qu'au début de sa formation mondaine et se perd la plupart du temps parmi les convives de Mme Swann plus loquaces que lui, elle-même alimentant la conversation en consciencieuse émule de "la patronne". Le kaléidoscope implique une vision non seulement extérieure, mais aussi verticale: la vision de celui qui peindrait avec minutie les images changeantes de la société.

Ce pourrait être par exemple Bergotte, vieil ami et invité occasionnel des Swann. Car son art, sera-t-il conclu, ne dépasse pas celui d'un miniaturiste: "C'était... un homme qui au fond n'aimait vraiment que certaines images et (comme une miniature au fond d'un coffret) que les composer et les peindre sous les mots"(I, p. 559). L'écrivain célèbre aurait donc une certaine "verticalité" de vision, mais peindrait à une échelle trop réduite, ce qui donnerait presque raison à Norpois. Mais il est précisé que, dans sa jeunesse et dans ses premiers livres, l'écrivain eut une vision, verticale toujours, mais d'une puissance, d'une envergure toute autre:

Le jour où le jeune Bergotte put
montrer au monde de ses lecteurs
le salon de mauvais goût où il
avait passé son enfance et les
causeries pas très drôles qu'il
y tenait avec ses frères, ce jour-
là il monta plus haut que les amis
de sa famille, plus spirituels et

plus distingués: ceux-ci dans leurs belles Rolls-Royce pourraient rentrer chez eux en témoignant un peu de mépris pour la vulgarité des Bergotte; mais lui, de son modeste appareil qui venait enfin de 'décoller', il les survolait (I, p. 555).

Mais cette image de l'avion, qui explicite le principe de la verticalité essentielle à la vision du créateur de génie, est préparée, amenée par une autre qui implique, elle, un pouvoir de transmuier les données de l'expérience ou du vécu "horizontal" et donc successif:

Pour faire chauffer un liquide avec une lampe électrique, il ne s'agit pas d'avoir la plus forte lampe possible, mais une dont le courant puisse cesser d'éclairer, être dérivé et donner, au lieu de lumière, de la chaleur. Pour se promener dans les airs, il n'est pas nécessaire d'avoir l'automobile la plus puissante, mais une automobile qui, ne continuant pas de courir à terre et coupant d'une verticale la ligne qu'elle suivait, soit capable de convertir en force ascensionnelle sa vitesse horizontale (I, p. 554).

Et c'est grâce à cette vision "verticale" autant qu'à sa "faculté de... transformer, de... transposer" le vécu que Bergotte put bâtir ses premières oeuvres, dont bien peu de lecteurs d'ailleurs purent comprendre le principe et l'échelle ou la dimension.

Mais Bergotte ne s'en offensait pas:

... l'instinct du constructeur était trop profond chez Bergotte pour qu'il ignorât que la seule preuve qu'il avait bâti utilement et selon la vérité, résidait dans la joie que son oeuvre lui avait donné à lui d'abord, et aux autres ensuite (I, p. 556).

Bergotte fut donc, avant de devenir un miniaturiste ou "un joueur de flûte", selon l'expression de Norpois, un véritable et audacieux bâtisseur de chefs-d'oeuvre.

C'est cet édifice abstrait des premiers livres sans doute que le jeune admirateur de Bergotte appréciait, attribuant cependant la supériorité de la vision du créateur non pas à un titanesque génie, mais à une patiente et sage vieillesse plutôt. Ainsi, d'après la forme de l'édifice, il avait "lentement et délicatement élaboré [lui-même], goutte à goutte, comme une stalactite avec la transparente beauté de ses livres," un Bergotte mythique qui avait pris finalement image humaine pour devenir dans l'imagination de son admirateur un "doux Chantre aux cheveux blancs"(I, p. 547). Mais, quand les Swann le présente au vrai Bergotte au cours d'un déjeuner chez eux, il voit devant lui "un homme jeune, rude, petit, rable et myope, à nez rouge en forme de colimaçon et à barbiche noire"(I, p. 547). L'évidence de chair et d'os, bien solide, est impossible à réfuter, et avec l'image idéale du créateur vidé de vie pour ne loger que son oeuvre s'effondre toute cette oeuvre elle-même. En effet, le narrateur constate :

J'étais mortellement triste, car ce qui venait d'être réduit en poudre, ce n'était pas seulement le langoureux vieillard, dont il ne restait plus rien, c'était aussi la beauté d'une oeuvre immense que j'avais pu loger dans l'organisme défaillant et sacré que j'avais, comme un temple, construit expressément pour elle, mais à laquelle aucune place n'était réservée dans le corps trapu, rempli de vaisseaux, d'os, de ganglions, du petit homme à nez camus et à barbiche noire (I, p. 547).

La barbiche en pointe ainsi que le nez "en coquille de colimaçon," pourraient bien être encore ce qui rappelle le plus la forme de l'oeuvre et l'image initiale de son créateur. Pourtant ils sont le signe décevant, dans le personnage qui les porte, d'un caractère, d'un esprit tout autre que celui jadis admiré dans ses livres :

Le nez et la barbiche étaient des éléments... inéluctables, et d'autant plus gênants que, me forçant à réédifier entièrement le personnage de Bergotte, ils semblaient encore impliquer, produire, sécréter incessamment un certain genre d'esprit actif et satisfait de soi... (I, pp. 547-548).

Mais avec cet "esprit actif" justement, c'est du présent, du temps, qu'ils sécrètent "incessamment", renforçant l'évidence vivante, présente, en action qu'est tout le corps, et inconciliable avec le principe de l'oeuvre déjà pressenti être la mort à soi-même, seul affranchissement qui puisse mettre l'être "hors du Temps."

Non seulement Bergotte est dans le Temps, et solidement présent, mais il est plein de fatuité. Son sourire, quand on lui parle de l'admiration du jeune homme qui vient de lui être présenté, finit de le perdre tout à fait aux yeux de celui-ci : Tout en reconnaissant que l'écrivain a travaillé, s'est appliqué pour faire ses livres, il lui semble que "s'il avait vécu dans une île entourée par des bancs d'huîtres perlières, il se fût, à la place, livré avec succès au commerce des perles"(I, p. 549). Et l'image des perles est consistante avec celle de l'édifice sécrété qu'est d'abord l'oeuvre, puis

le créateur lui-même, et enfin seul le nez en colimaçon du personnage réel, mais elle ramène le travail de l'écrivain à une dimension réduite, quoique fort lucrative, et le rattache surtout, par l'intermédiaire du contexte marin, à la réalité: Loin de la survoler, de la transcender, il y est lui aussi immergé.

Si la supériorité de Bergotte s'avère aussi décevante que celle de la Berma et de Norpois, il s'est élaboré autour de la personne de Mme Swann une fragile suprématie. Ce n'est pas dans son salon d'ailleurs, mais au Bois que se révèle vraiment tout son prestige, dans le cadre naturel qui met le mieux en valeur l'artifice, sinon l'art, de son élégance. Ses promenades au Bois se résument en un tableau significatif, sur lequel se ferme l'unité qui s'ouvrait sur celui de la Berma, le bras levé, sur une scène baignée de lumière glauque: La silhouette de Mme Swann, prolongée de son ombrelle, est le centre et l'axe d'une zone de lumière tamisée et circonscrite par le manège des cavaliers qui la saluent d'une volte de leur monture, "comme dans une apothéose de théâtre"(I, p. 640).

... à tout moment, reconnue au fond de la transparence liquide et du vernis lumineux de l'ombre que versait sur elle son ombrelle, Mme Swann était saluée par les derniers cavaliers attardés..., hommes de cercle dont les noms, célèbres pour le public--Antoine de Castellane, Aldabert de Montmorency et tant d'autres--étaient pour Mme Swann des noms familiers d'amis (I, pp. 640-641).

Et le jeune ami qui marche à son côté, à l'ombre de son

ombrelle, ne rend pas moins hommage à son élégance que les cavaliers aux noms prestigieux et comme sortis du siècle de Louis XIV.

Mais à ce tableau final et allégorique, dans lequel triomphe la Femme, fait antithèse un autre qui l'a précédé: Gilberte est surprise un soir, dans une brève et douloureuse vision révélatrice de sa duplicité sinon de son vice encore, descendant les Champs-Élysées au bras d'un jeune homme. Et elle ne remarque pas même celui qui remonte en voiture la même avenue pour se rendre chez elle, chargé de cadeaux:

Je me soulevai dans la voiture,
voulant faire arrêter, puis
j'hésitai. Les deux promeneurs
étaient déjà un peu loin, et les
deux lignes douces et parallèles
que traçait leur lente promenade
allaient s'estompant dans l'ombre
élyséenne (I, p. 625).

Et ce mouvement de se soulever dans la voiture accroît bien sûr l'écart de niveau entre celui qui regarde le couple et le couple lui-même qui suit, à pied, la dénivellation de l'avenue. L'implication contenue dans les lignes du tableau ainsi disposé est évidente: C'est dans une nuit infernale que sombrent au bas de l'avenue les deux promeneurs, dont le second se révélera beaucoup plus tard avoir été une jeune femme travestie, comme aurait pu le laisser deviner la douceur commune des deux lignes parallèles de leur marche. Ainsi, la sixième unité spatio-temporelle du récit se complète d'une sphère à peine esquissée encore, et sous-jacente, mais qui est bien celle de Sodome et Gomorrhe.

III

La septième unité spatio-temporelle, taillée dans le matériau estival et marin du premier séjour à Balbec, se structure selon des lignes plus précises et plus appuyées que celles trop incertaines de l'unité précédente. Et cette structure dans laquelle tous les cercles du petit univers balnéaire se disposent autour d'un axe vertical et central, correspond à l'âge du premier voyage, mais aussi des premières grandes théories cosmogoniques. L'émancipation qui avait commencé avec des heures de repas différentes de celles des parents aboutit à une autonomie presque complète désormais, quoique douloureuse encore comme le prouve la scène de la séparation à la gare, et à une assurance nouvelle: Le sujet percevant assume le centre de son champ de vision et s'oriente même selon un audacieux système de lois. Ainsi, dans la réalité environnante, mobile et multiforme, dont la mer a donné déjà plusieurs fois l'image et qui va être dans cette unité un thème majeur, les corps, plutôt marins que célestes, se rangent dans des sphères bien distinctes et évoluent dans un ordre quasi-géométrique, non sans similitude avec celui que proclamait le XVIIIème siècle.

Le nom "Balbec" avait condensé et condense encore jusqu'à la veille du départ toute une tempête amassée autour d'une fine église taillée au sommet d'une falaise et se dressant au-dessus des flots déchaînés et des flocons. Et cette entité abstraite, idéale, transparente et sphérique qu'est le nom ainsi détaché de toute réalité se matérialise

et se dilate dès le lendemain, jour du départ, pour devenir non pas encore "le pays" lui-même, mais la gare par laquelle on y accède. Cet "antre empesté par lequel on accède au mystère," et qui n'est autre que la gare Saint-Lazare,² se découpe en effet tel "un de ces grands ateliers vitrés," déployant

au-dessus de la ville éventrée un de ces immenses ciels crus et gros de menaces amoncelées de drame, pareils à certains ciels, d'une modernité presque parisienne, de Mantegna ou de Véronèse, et sous lequel ne pouvait s'accomplir que quelque acte terrible et solennel comme un départ en chemin de fer ou l'érection de la Croix (I, p. 645).

Et la gare, associée ainsi à quelque vision apocalyptique inspirée à la fois par la connotation biblique de son nom, par la terreur croissante à l'approche du départ et de la séparation, et par l'évocation peut-être de l'église battue par la tempête qui est le but du voyage, devient une grande concavité sinistre de vitre et de ciel dans laquelle il faut pénétrer pour prendre le train d'une heure vingt-deux. Pourtant si c'est sous le signe de la mise en Croix que s'accomplit ce départ pour Balbec, synonyme maintenant d'une séparation mortifiante et d'une solitude angoissante loin de la mère, le miracle de la résurrection s'impose déjà. Cette résurrection ne se fera d'ailleurs pas sous le signe de la Croix, qui réapparaît sans doute, mais réduit à un simple motif mineur et décoratif ayant perdu toute valeur rédemptrice ou même symbolique. Cette résurrection est d'un autre ordre que

celle de Lazare.

Déposé par le train presque en face de l'église, puisqu'il n'a en fait que la petite gare locale et un boulevard à traverser, le voyageur consterné reconnaît bien dans un des vitraux le Christ miraculeux pêché en mer, mais il ne voit ni flots, ni grève au pied des ternes murailles, dont la pierre provient pourtant des falaises. Il se rend compte que l'église ne domine pas du tout la mer, mais est située sur la petite place fort commune de la localité nommée "Balbec-le-vieux, Balbec-en-terre"(I, p. 658) pour être distinguée de Balbec-Plage, à cinq lieues d'elle. Il est même précisé que sur cette place, où il y a "l'embranchement de deux lignes de tramways," l'église fait face à un Café qui porte, "écrit en lettres d'or, le mot 'Billard'"(I, p. 659). Tous ces détails anodins soulignent bien sûr la banalité de la place, mais ils constituent aussi un dessin facile à interpréter: Si la mer représente la réalité "en vrac", l'Eglise, loin de la dominer ou de la transcender, s'oppose seulement--horizontalement et diamétralement--au Café qui marque, sur le cercle tout humain qu'est la place, le pôle du divertissement, au sens pascalien du terme. Ainsi l'église est réduite de sa verticalité initiale à l'horizontalité, et déplacée du centre à la périphérie. Et la signification de ce déplacement se dévoile quand le voyageur, cherchant dans la figure des Apôtres de pierre du porche de l'église la beauté et la bonté qu'il y lisait dans les reproductions moulées du musée du Trocadéro, n'y trouve plus qu'une

"expression... immuable comme celle d'un mort"(I, p. 659). Avec cette mort implicite des Apôtres, n'est-ce pas le message de Résurrection, de Rédemption et de Vie Eternelle du Christ qui s'anéantit? Et si l'église reste tout de même un pôle sur le cercle de la place, ce n'est pas pour la vérité de son enseignement moral ou religieux, mais pour sa valeur poétique et artistique qu'Elstir démontrera un peu plus tard.

La même polarisation que l'embranchement des deux lignes de tramways indique sur la place se retrouve à l'échelle du cercle plus grand qu'est la Baie. Autour d'elle et en elle, telle en une "corbeille"(I, p. 698), se disposent en effet toutes les saisons de l'année et toutes les localités de la région, formant une unité spatio-temporelle autonome ou encore "un petit univers dans le grand"(I, p. 676). Sur ce cercle, et selon un axe horizontal et diamétral, Balbec-en-terre (qui n'est qu'un faubourg de Balbec-Plage) s'oppose, avec son église, à Rivebelle dont le restaurant est le pôle d'attraction social ou mondain des estivants. Et même, au Christ miraculeux de l'église de Balbec-en-terre fait pendant cette croix qu'il y a à l'entrée de Rivebelle et qu'Elstir reproduira fidèlement dans une de ses toiles, à la grande admiration du patron du restaurant.

Si donc selon un calendrier audacieux la baie est devenue

une corbeille des saisons où étaient rassemblés en cercle les jours variés et les mois successifs, si bien que, non seulement les jours où on apercevait Rivebelle, ce qui était signe d'orage, on y distinguait du soleil sur les maisons pendant qu'il faisait noir à Balbec, mais encore que, quand les froids avaient gagné Balbec, on était certain de trouver sur cette autre rive deux ou trois mois supplémentaires de chaleur (I, p. 676),

selon une topographie tout aussi audacieuse le centre de la baie n'est autre que ce même Balbec ou plutôt son Grand-Hôtel. Là résident la plupart des villégiateurs et de là partent-ils, en tramway, en voiture, ou encore avec "le petit train d'intérêt local," pour leurs randonnées ou leurs visites mondaines, vers les sites des alentours: Saint-Mars-le-Vêtu, Quetteholme, Féterne, les Cascades du Bec, Carqueville, Hudimesnil, les bois de Chantereine et de Canteloup...

Ainsi, prenant la place qu'occupait la fine église de style persan, au coeur de la vision sphérique qu'était "le nom", le Grand-Hôtel de Balbec s'érige au centre du "pays". Et tel un imposant édifice sacré, mais d'un style baroque ou rococo, le Grand-Hôtel est le siège d'un cérémonial fastueux surveillé par son Directeur. "devant le porche" attendent les voitures, et à l'intérieur, le hall correspond "au narthex, ou église des catéchumènes, des églises romanes," les jeunes chasseurs y stationnant "comme des choristes"(I, p. 706). Et quand le voyageur pénètre pour la première fois dans cette "nef commerciale", il voit descendre du "dôme"

un personnage... qu'on appelait: 'lift' (et qui, au point le plus haut de l'hôtel, là où serait le lanternon d'une église normande, était installé comme un photographe derrière son vitrage ou comme un organiste dans sa chambre (I, p. 665).

Et le narrateur continue:

[il] se mit à descendre vers moi avec l'agilité d'un écureuil domestique, industrieux et captif. Puis glissant de nouveau le long d'un pilier il m'entraîna à sa suite vers le dôme.... A chaque étage, des deux côtés de petits escaliers de communication, se déplaient en éventails de sombres galeries, dans lesquelles, portant un traversin, passait une femme de chambre... Cependant pour dissiper, au cours de l'interminable ascension, l'angoisse mortelle que j'éprouvais à traverser en silence le mystère de ce clair-obscur sans poésie, éclairé d'une seule rangée verticale de verrières que faisait l'unique water-closet de chaque étage, j'adressai la parole au jeune organiste, artisan de mon voyage et compagnon de ma captivité... (I, p. 665).

Et c'est toute la structure de l'édifice qui se dessine ici, selon des droites verticales et horizontales: Les paliers parallèles et horizontaux s'enfilent autour du pilier ou du tronc mobile qu'est l'ascenseur. Cette verticale elle-même est renforcée par la rangée de verrières. Au dernier étage, rétréci, domine la chambre que doit occuper le narrateur: un "belvédère" au plafond en pointe tronquée ou "en forme de pyramide"(I, p. 8), comme il a été précisé depuis longtemps, qui complète ainsi l'ensemble de la structure elle-même approximativement pyramidale.

Il y a tout lieu de croire que ce diagramme est symbolique du phénomène de la perception, ou de cet "égocentrisme" non pas particulier au père de Bloch, mais universel, qui permet "à chaque humain de voir l'univers étagé au-dessous de lui qui est roi"(I, p. 771). La verrière opaque donnant sur chaque étage correspondrait à la connaissance imparfaite, ou limitée, qui seule existe à ce stade de la perception "photographique"--le lift étant en effet comparé à "un photographe derrière son vitrage"--et qui perce à peine les différents niveaux de la réalité. Et c'est par humour et peut-être symboliquement encore que ces verrières se trouvent être celles des water-closets. Elles représenteraient ce qui est appelé ailleurs "la porte basse et honteuse de l'expérience" et opposé à "la porte d'or de l'imagination"(I, p. 698). Elles pourraient bien délimiter aussi le point de vue sordide et borné qu'adopte de préférence l'art réaliste ou naturaliste.

Mais la perspective de l'imagination ou même de cette école de l'Art pour l'Art qui rivalise avec le fin travail des orfèvres est elle aussi illustrée. Au fond de chaque couloir s'ouvre une fenêtre, généralement tenue fermée par peur des courants d'air. C'est de cette fenêtre latérale, ouverte un soir par le valet de chambre de son étage, que le narrateur a l'occasion de contempler la "vue" offerte exceptionnellement:

la 'vue'... ne contenait qu'une maison posée à distance, mais à laquelle la perspective et la lumière du soir en lui conservant son volume donnaient une ciselure précieuse et un écrin de velours,

comme à une de ces architectures en miniature, petit temple ou petite chapelle d'orfèvrerie et d'émaux qui servent de reliquaires et qu'on n'expose qu'à de rares jours à la vénération des fidèles.

On remarque la forme de nouveau en pointe ou en pyramide, quoiqu'en miniature, de la maison ainsi idéalisée par la perspective et l'éclairage. Elle est elle-même contenue "dans" la colline, est-il dit, ou l'hôtel est aussi adossé; malgré l'invéraisemblance, cette disposition des lieux crée un effet d'emboîtement, mais qui souligne surtout le caractère sélectif ou incomplet de la "vue" qui ne peut montrer bien sur la totalité de la colline. Mais la fenêtre se referme déjà:

...cet instant d'adoration avait déjà trop duré, car le valet de chambre qui tenait d'une main un trousseau de clefs et de l'autre me saluait en touchant sa calotte de sacristain... venait refermer comme ceux d'une chasse les deux battants de la croisée et dérobait à mon adoration le monument réduit et la relique d'or (I, p. 802).

Et non seulement la "vue" isole arbitrairement dans le paysage total, qui est la colline, un détail infime, mais elle l'"embaume" ou le réduit à une "relique", serait-elle d'or.

Ce n'est ni le point de vue de la verrière de water-closet, ni la perspective de cette fenêtre précieuse comme une chasse qui peut rendre compte de la vision selon laquelle se structure ici le Grand-Hôtel, centre de la baie de Balbec, avec à son sommet ce belvédère isolé d'où le narrateur domine la mer. Pourtant le premier soir qu'il s'y installe, loin

de jouir de ce spectacle, il a à affronter la chambre elle-même: la pendule au tic-tac incessant et angoissant, les grands rideaux violets à la fenêtre, l'odeur hostile du vétiver, et aussi "la présence de petites bibliothèques à vitrines, qui couraient le long des murs," et d'une "grande glace à pieds, arrêtée en travers de la pièce"(I, p. 667). Pris de panique devant tous ces objets nouveaux--et plus ou moins symboliques de sa qualité de conscience "réfléchissante" ou de sujet percevant au sein du temps et de l'espace--le narrateur avoue:

N'ayant plus d'univers, plus de chambre, plus de corps que menacé par les ennemis qui m'entouraient, qu'envahi jusque dans les os par la fièvre, j'étais seul, j'avais envie de mourir (I, p. 667).

A ce moment le sujet--décrit au contraire dans l'euphorie de l'ivresse et du sommeil bercé par le train comme "en équilibre"(I, p. 654) avec les forces de la nature--doit se refouler au plus profond de lui-même sous la pression extérieure. Et ces symptômes correspondent probablement aux crises d'asthme, dont le narrateur et plusieurs personnages du récit souffrent, et qui serait ainsi un état de panique ou de capitulation du système respiratoire, et de tout l'être, devant l'offensive de la réalité soudain perçue comme hostile ou nocive et l'équilibre entre forces centrifuges et centripètes se rompant.

Mais pour cette fois du moins, l'équilibre est presque aussitôt rétabli: "Alors ma grand'mère entra; et à l'expansion

de mon coeur refoulé s'ouvrirent aussitôt des espaces infinis" (I, p. 667). Car la grand'mère est en effet de ce premier séjour à Balbec, même si la mère, sur la décision du père, n'a pas pu venir. Les parents ont fait le projet de passer l'été seuls. Sans doute le père doit faire un voyage en Espagne--d'ailleurs écourté--avec Norpois, mais il rejoindra la mère dans la villa louée à Saint-Cloud. On remarque à cette occasion qu'il est à peine question de correspondance suivie avec la mère, qui promettait pourtant sur le quai de la gare d'écrire à son "petit loup" le jour-même. C'est que la mère et la grand'mère sont essentiellement une même et seule personne, ainsi que le prouveraient des passages de Contre Sainte-Beuve où sont attribuées à la mère des répliques qui deviendront celles de la grand'mère. Toute correspondance serait donc superflue et difficile à intégrer dans la relation complète qui existe, pendant le séjour à Balbec, entre le narrateur et sa grand'mère/mère. Et une correspondance abondante s'échange bien entre la mère et la grand'mère, mais plutôt comme un pastiche de celle de Mme de Sévigné avec sa fille. Ainsi, si le nom de la villa de Saint-Cloud, "la villa de 'Montretout'" (I, p. 651) suggère une intimité entre les parents dont le fils est évidemment exclu, la situation est résolue à son profit par un habile subterfuge: sinon la mère, son double, la grand'mère, passera l'été avec lui et partagera même sa chambre, ou presque. La chambre isolée au sommet de l'hôtel est divisée par une mince cloison de chaque côté de laquelle dormiront la grand'mère et son

petit fils, communiquant à l'aide de petits coups frappés au moindre besoin, à la moindre angoisse.

Ces deux moitiés de chambre, bien que meublées et décorées différemment, se complètent parfaitement pour faire une seule pièce, puisque celle de la grand'mère donne sur trois côtés, "sur un coin de digue, sur une cour et sur la campagne" (I, p. 704), alors que celle du narrateur donne sur un quatrième côté, la mer. Ainsi, si la chambre quasi-commune du narrateur et de sa grand'mère signifie une perspective identique sur le monde extérieur, et par là des sensibilités identiques, les "vues" différentes impliquent des tendances personnelles et des individualités distinctes. Dès "Combray" a été souligné le goût de la grand'mère pour la nature et surtout le naturel, et c'est ce goût qui se retrouve ici dans la vue sur la campagne; de même, la vue sur la cour tient lieu de tout le côté domestique, familial, et privé de son existence de femme. Sa vue sur le coin de digue s'oppose, elle, directement à la vue sur la mer qu'a la narrateur. Si la mer est l'image de la réalité avec tout ce qu'elle a de monstrueux, de mouvant et de difforme, ou de multiforme, la digue est au contraire l'image de tout ce qui en protège, la refoule ou la cache. Et dans cette chambre de la grand'mère se résume peut-être toute l'attitude féminine ou maternelle, qui consiste à "tamiser" les issues, à distiller les sensations, et à ménager ainsi au sein de cette réalité menaçante et puissante un havre de confort, de douceur, d'amour. Et c'est tel un

véritable paradis que cette chambre de la grand'mère est décrite par le narrateur :

cette chambre, que je traversais un moment avant de m'habiller pour la promenade, avait l'air d'un prisme où se décomposaient les couleurs de la lumière du dehors, d'une ruche où les sucs de la journée que j'allais goûter étaient dissociés, épars, enivrants et visibles, d'un jardin de l'espérance qui se dissolvait en une palpitation d'argent et de pétales de rose (I, pp. 704-705).

Et on remarque toute la sensualité dont est imprégné ce "paradis des amours enfantines," ou encore ce "jardin de l'espérance," comme il est dit. Mais il est seulement traversé en hâte par celui qui est déjà impatient d'aller se promener au bord de cette Mer qu'il voit de sa fenêtre.

Avant d'aller se promener ou même de passer chez sa grand'mère, le narrateur avait tiré les grands rideaux violets qui bouchaient la fenêtre et découvert le spectacle toujours changeant, toujours imprévu de la Mer :

Mais avant tout j'avais ouvert mes rideaux dans l'impatience de savoir quelle était la Mer qui jouait ce matin-là au bord du rivage, comme une Néréide. Car chacune de ces Mers ne restait jamais plus d'un jour. Le lendemain il y en avait une autre qui parfois lui ressemblait. Mais je ne vis jamais deux fois la même (I, p. 705).

Or ne faut-il pas aimer "ce que jamais on ne verra deux fois" ? Et ce n'est pas seulement le spectacle qui change au gré des jours, au gré des heures, mais le spectateur qui est comme emporté irrémédiablement vers un nouveau rivage. Ainsi le soir, avant de partir se divertir à Rivebella, en cet fin d'été où il sera

devenu l'ami de Saint-Loup, le narrateur prendra l'habitude de monter se reposer dans sa chambre :

Je me jetais sur mon lit; et, comme si j'avais été sur la couchette d'un des bateaux que je voyais assez près de moi et que la nuit on s'étonnerait de voir se déplacer lentement dans l'obscurité, comme des cygnes assombris et silencieux mais qui ne dorment pas, j'étais de tous côtés entouré des images de la mer (I, p. 804).

Et le sujet percevant, dans sa chambre comme dans un bateau, glisse insensiblement vers un bord qui ne peut être que celui qu'annoncent ces "cygnes assombris et silencieux": la Mort.

Mais il n'en est pas encore au soir, ni même à la fin de l'été. Quand il ouvre ses rideaux le matin, il a le plaisir

de voir dans la fenêtre et dans toutes les vitrines des bibliothèques, comme dans les hublots d'une cabine de navire, la mer nue, sans ombrages, et pourtant à l'ombre sur une moitié de son étendue que délimitait une ligne mince et mobile, et de suivre des yeux les flots qui s'élançaient l'un après l'autre comme des sauteurs sur un tremplin (I, p. 672):

Il en serait plutôt à l'approche d'une sorte de Partage de Midi, comme l'indique cette ligne délimitant sur la surface des eaux deux moitiés, l'une d'ombre et l'autre de lumière, et dessinant ainsi comme un vaste cadran solaire.

Et c'est le Soleil qui semble en fait être le principe de mobilité de cette étendue marine qui encercle le sujet et qui se creuse ou se boursouffle sous "la diversité de l'éclairage" pour devenir un "vaste cirque éblouissant et montagneux," des "collines," "une longue plaine sablonneuse," ou encore "des

prairies alpestres"(I, p. 672-673). Et c'est la lumière qui, "selon la direction d'où elle vient et que suit notre oeil... déplace et situe les vallonnements de la mer"(I, p. 673). Et c'est elle encore qui, quelques heures plus tard, pendant le déjeuner dans la salle à manger de l'hôtel,

brûlait la mer comme une topaze,
la faisait fermenter, devenir blonde
et laiteuse comme de la bière, écu-
mante comme du lait, tandis que par
moments s'y promenaient ça et là de
grandes ombres bleues que quelque
dieu semblait s'amuser à déplacer
en bougeant un miroir dans le ciel
(I, p. 674).

Et on peut se demander si ce dieu qui transcende la mobilité des flots, qui n'est autre que la temporalité à laquelle est soumise la réalité aussi bien que le sujet percevant, n'est pas l'artiste, l'image du miroir se promenant sur une grande route, ici dans le ciel, remontant à Stendhal.

Eltir a réussi justement, dans une de ses toiles, à cerner, à extraire, à peindre ce principe qui derrière son apparente bonhomie--le soleil en effet convie "sur la route tournante de ses rayons" à "un voyage immobile et varié à travers les plus beaux sites du paysage accidenté des heures" ou encore désigne "d'un doigt souriant, ces cimes bleues de la mer qui n'ont de nom sur aucune carte géographique"(I, p. 673)--se révèle être celui-même de la destruction, de la disparition, ou de l'anéantissement. Ces rochers qui, "puissamment et délicatement découpés font penser à une cathédrale" et qu'on appelle les Creuniers, falaises proches de Balbec, Eltir les a peints "par un jour torride":

ils semblaient réduits en poussière, volatilisés par la chaleur, laquelle avait à demi bu la mer, presque passée, dans toute l'étendue de la toile, à l'état gazeux. Dans ce jour où la lumière avait comme détruit la réalité, celle-ci était concentrée dans des créatures sombres et transparentes qui par contraste donnaient une impression de vie plus saisissante, plus proche: les ombres (I, p. 901).

Et c'est Andrée qui mènera le narrateur voir ces Creuniers, au nom si indicatif, près de la falaise où tout le petit groupe vient de jouer au furet. Mais le narrateur "trop triste d'être tombé pendant le jeu du furet d'un tel faite d'espérances--Albertine lui a murmuré qu'elle l'aimait, puis s'est fâchée contre sa maladresse--ne regarde qu'à peine, distinguant pourtant,

tapies entre les roches... les Déesses marines qu'Elstir avaient guettées et surprises..., les merveilleuses Ombres abritées et furtives, agiles et silencieuses, prêtes au premier remous de lumière, à se glisser sous la pierre, à se cacher dans un trou et promptes, la menace du rayon passée, à revenir auprès de la roche... de l'algue dont, sous le soleil émietteur des falaises et de l'Océan décoloré, elles semblent veiller l'assoupissement, gardiennes immobiles et légères, laissant paraître à fleur d'eau leur corps gluant et le regard attentif de leurs yeux foncés (I, p. 925).

Et ces Ombres, inquiétantes plutôt que merveilleuses, sont invoquées ici presque comme un antidote à ce "soleil emietteur de falaises et de l'Océan décoloré" qu'Elstir a su si bien dénoncer dans son oeuvre. Et ces Ombres au "corps gluant" et aux "yeux foncés" ne seraient-elles pas quelques infernales

divinités qui, à ce point, tentent ou attirent vers leur royaume souterrain, et comme protégé, celui que guide Andrée?

Mais la réussite d'Elstir elle-même est rattachée à la profondeur qui mesure sa jouissance devant le spectacle dont s'inspire son oeuvre:

... cette mer, Elstir, comme ceux qui rêvaient dans ces barques engourdies par la chaleur, en avait jusqu'à une telle profondeur goûté l'enchantement qu'il avait su rapporter, fixer sur sa toile, l'imperceptible reflux de l'eau, la pulsation d'une minute heureuse; et en voyant ce portrait magique, on ne pensait plus qu'à courir le monde pour retrouver la journée enfuie, dans sa grâce instantanée et dormante (I, p. 902).

Ainsi, au charme des Ombres magiciennes, auquel l'artiste n'a pas été insensible probablement, répond sa propre magie, assez puissante pour avoir capté l'imperceptible et éternisé l'instant en préservant son essence.

L'art d'Elstir n'aurait rien de commun alors avec celui des Impressionnistes, qui eux immobilisent ou figent ce qui est par essence mobile, mouvant, changeant. Dans la chambre de nouveau, c'est cet art impressionniste qu'évoquent les images marines reflétées dans les carreaux de la fenêtre et dans les vitrines de la bibliothèque circulaire, tout autour du narrateur, comme autant de tableaux encadrés dans les châssis de bois:

Parfois l'océan emplissait presque toute ma fenêtre, surélevée qu'elle était par une bande de ciel bordée en haut seulement d'une ligne qui était du même bleu que celui de la mer, mais qu'à cause de cela je croyais être la mer encore et ne

devant sa couleur différente qu'à un effet d'éclairage. Un autre jour, la mer n'était peinte que dans la partie basse de la fenêtre dont tout le reste était rempli de tant de nuages poussés les uns contre les autres par bandes horizontales, que les carreaux avaient l'air, par une préméditation ou une spécialité de l'artiste, de présenter une "étude de nuages", cependant que les différentes vitrines de la bibliothèque montrant des nuages semblables mais dans une autre partie de l'horizon et diversement colorés par la lumière, paraissaient offrir comme la répétition, chère à certains maîtres contemporains, d'un seul et même effet, pris toujours à des heures différentes, mais qui maintenant avec l'immobilité de l'art pouvaient être tous vus ensemble dans une même pièce, exécutés au pastel et mis sous verre.

Et c'est évidemment à Monet qu'il faut penser ici. Mais le narrateur continue:

Et parfois, sur le ciel et la mer uniformément gris, un peu de rose s'ajoutait avec un raffinement exquis, cependant qu'un petit papillon qui s'était endormi au bas de la fenêtre semblait apposer avec ses ailes, au bas de cette "harmonie gris et rose" dans le gout de celles de Whistler, la signature favorite du maître de Chelsea (I, p. 805).

Et cette fois c'est Whistler qui est en cause. Et tous ces termes de "préméditation", "spécialité", "répétition", "effet" soulignent l'artifice derrière cet art qui se réduit malgré ses efforts à "l'immobilité", et qui en cela est si inférieur à celui d'Elstir qui dépend lui d'une certaine magie plutôt. Et aussi "exquise" que soit cette harmonie à la Whistler, qu'elle peut être sa valeur une fois le petit papillon qui lui sert de

signature envolé? Et ce papillon n'est-il pas ici comme un rappel ironique, dans sa fragilité et sa force en même temps, de ce que l'art de ces "maîtres contemporains", que ce soit Monet ou Whistler, trahit: la Vie?

Mais elle triomphe des bandes horizontales et inertes de ces pseudo-études de nuages sous la forme de l'élan vertical du vol de quelques oiseaux. Le narrateur remarque en effet:

... si, sous ma fenêtre, le vol
inlassable et doux des martinets
et des hirondelles n'avait pas
monté comme un jet d'eau, comme
un feu d'artifice de vie, unissant
l'intervalle de ses hautes fusées
par la filée immobile et blanche
de longs sillages horizontaux, sans
le miracle charmant de ce phénomène
naturel et local qui rattachait à la
réalité les paysages que j'avais
devant les yeux, j'aurais pu croire
qu'ils n'étaient qu'un choix, chaque
jour renouvelé, de peintures...
(I, p. 804).

Et, de chaotique qu'elle avait d'abord paru, la réalité que le sujet percevant a ici sous les yeux se structure selon la verticale et l'horizontale, posées comme une grille ou un système d'axes élémentaire. Mais c'est Elstir qui doit lui enseigner que l'Art, impressionniste ou pas, consiste à dépasser la perception pour atteindre, au-delà de la multiplicité ou même de la systématisation, à une vision, et qu'il ne dédaigne pas l'illusion optique.

La première fois qu'il est visité, l'atelier du peintre est défini comme

le laboratoire d'une sorte de nouvelle
création du monde, ou, du chaos que
sont toutes choses que nous voyons,
il avait tiré, en les peignant sur

divers rectangles de toile qui étaient posés dans tous les sens, ici une vague de la mer écrasant avec colère sur le sable son écume lilas, là un jeune homme en coutil blanc accoudé sur le pont d'un bateau (I, p. 834).

Et les toiles ont beau être en désordre, elles témoignent toutes de "cette multiforme et puissante unité"(I, p. 836) qu'est la vision du créateur et qui transcende non seulement la temporalité, mais aussi la puissante et désespérante multiplicité de la réalité. Cet atelier du peintre est comparé aussi à un prisme :

Les stores étaient clos de presque tous les côtés, l'atelier était assez frais et, sauf à un endroit où le grand jour apposait au mur sa décoration éclatante et passagère, obscur; seule était ouverte une petite fenêtre rectangulaire encadrée de chèvrefeuilles, qui après une bande de jardin, donnait sur l'avenue; de sorte que l'atmosphère de la plus grande partie de l'atelier était sombre, transparente et compacte dans sa masse, mais humide et brillante aux cassures où la sertissait la lumière, comme un bloc de cristal de roche dont une face déjà taillée et polie, ça et là, luit comme un miroir et s'irise (I, pp. 834-835).

Et nous retrouvons ainsi l'image du miroir--il y a eu, on se rappelle, la mention de ce dieu promenant un miroir au-dessus de la mer et d'une glace à pieds dressée dans la chambre du narrateur. C'est ici une des faces seulement de ce "bloc de cristal de roche" qui semble bien représenter le prisme ou la vision selon laquelle Elstir décompose la réalité pour en emmagasiner les éléments et les restructurer dans ses toiles.

Son oeuvre serait donc cette face "déjà taillée et polie," infime d'ailleurs par rapport au total de la réserve ou du potentiel qu'est le bloc de cristal lui-même.

Et si l'atelier du peintre est comme un grand prisme, de la qualité la plus belle, la plus pure, tous les figurants ou tous les villégiateurs de la baie sont munis eux aussi de quelque instrument optique, mais le plus souvent dérisoire: Mme Blandais et Mme Poncin, par exemple, ne se départissent jamais de leur "face-à-main"(I, pp. 677 et 678), avec lequel elles dévisagent tout nouvel arrivant. Mme de Villeparisis, elle, regardait, est-il dit, à travers "une lunette indifférente... l'agitation sommaire, minuscule et vague de la foule des gens qu'elle connaissait"; mais tout d'un coup pouvait s'intercaler "un morceau de verre prodigieusement grossissant" et qui changeait "l'échelle de sa vision"(I, p. 701). Le monocle de Saint-Loup, voltigeant "comme un papillon" (I, p. 729) à chacun de ses pas, indiquerait peut-être sa désinvolture ou son libéralisme à l'égard des préjugés sociaux, qui deviennent par contre chez M. de Cambremer, "grand seigneur de la contrée... et beau-frère de Legrandin," de véritables "oeillères"(I, p. 682). Et c'est encore le père de Bloch qui, avec son fameux "stéréoscope"(I, p. 748), semblerait le mieux pourvu.

De plus, autour de chacun de ces personnages et déterminé par la portée de son instrument optique ou par l'échelle de sa vision, est délimité un cercle plus ou moins exigü. Pour

le père de Bloch, ce "cercle de sa propre perception"(I, p. 771) n'est que relativement fermé comparé à d'autres. Mais M. Bloch est loin de pouvoir rivaliser avec cet aventurier qui, parti se tailler un royaume et s'approprier "une île déserte en Océanie"(I, p. 683), est revenu, roi et accompagné d'une reine, s'installer au Grand-Hôtel. L'attitude de Mme de Villeparisis est à l'antipode de cette audace: A son arrivée à l'hôtel, "coupant court aux salutations du directeur,"

[elle] gagnait, avec une brièveté où il y avait plus de timidité que d'orgueil, sa chambre où des rideaux personnels, remplaçant ceux qui pendaient aux fenêtres, des paravents, des photographies, mettaient si bien, entre elle et le monde extérieur auquel il eut fallu s'adapter, la cloison de ses habitudes, que c'était son chez elle, au sein duquel elle était restée, qui voyageait plutôt qu'elle-même (I, p. 679).

Et bien sûr le cercle de sa perception, limité à ce "chez elle" qu'elle transporte partout, est plutôt restreint. Le cercle de la grand'mère d'ailleurs n'est pas beaucoup plus large. Le narrateur, déçu qu'elle s'obstine à ne pas "voir" sa vieille amie, Mme de Villeparisis, qu'elle croise tous les jours dans dans la salle à manger de l'hôtel, ne dit-il pas d'elle: "Malheureusement, s'il y avait quelqu'un qui, plus que quiconque, vécut enfermé dans son univers particulier, c'était ma grand'mère" (I, p. 685)?

Pourtant, au cours d'un des premiers déjeuners, c'est la grand'mère qui ouvre "subrepticement" un carreau dans le "chassis transparent mais clos" qui enferme la salle à manger et l'isole de la plage; et elle provoque ainsi un courant d'air

qui fait tout voler sur les tables et soulève les invectives des "touristes méprisants, dépeignés et furieux"(I, p. 675). C'est que la salle à manger doit rester étanche, du moins quand les pensionnaires de l'hôtel y sont réunis pour les repas et y représentent alors en force leur classe sociale: celle des privilèges. Ainsi, si le restaurant vitré de Rivebelle où les élégantes des environs se rassemblent pour le goûter est comparé à "un réservoir, une nasse où le pêcheur a entassé les éclatants poissons qu'il a pris"(I, p. 813), la salle à manger du Grand-Hotel était, le soir,

comme un immense et merveilleux aquarium devant la paroi de verre duquel la population ouvrière de Balbec, les pêcheurs et aussi les familles de petits bourgeois, invisibles dans l'ombre, s'écrasaient au vitrage pour apercevoir, lentement balancée dans des remous d'or, la vie luxueuse de ces gens, aussi extraordinaires pour les pauvres que celle de poissons et de mollusques étranges....

Et le narrateur de se demander:

... peut-être parmi la foule arrêtée et confondue dans la nuit y avait-il quelque écrivain, quelque amateur d'ichtyologie humaine, qui, regardant les machoires de vieux monstres féminins se refermer sur un morceau de nourriture engloutie, se complaisait à classer ceux-ci par race, par caractères innés et aussi par ces caractères acquis qui font qu'une vieille dame serbe dont l'appendice bucal est d'un grand poisson de mer, parce que depuis son enfance elle vit dans les eaux douces du faubourg Saint-Germain, mange la salade comme une La Rochefoucauld (I, p. 681).

Et d'après cette image finale, le milieu serait aquatique de

part et d'autre de la paroi, bien fragile, la seule différence étant que d'un côté sont les eaux douces et de l'autre le milieu salin originel. Les espèces sociales se seraient donc différenciées progressivement, acquérant des caractères autres que leurs "caractères innés" et marins.

L'imagerie dans toute la septième unité du récit est d'ailleurs cohérente et inspirée par le décor local aussi bien peut-être que par le succès des théories de Darwin. Ainsi, le voyageur confortablement installé dans le wagon de train et prêt à sombrer dans le sommeil se compare à "quelque poisson qui dort dans la mer, promené dans son assoupissement par les courants et la vague"(I, p. 686). Souffrant et fatigué à ses retours tardifs de Rivebelle, "[il] avait eu toute la nuit à lutter contre un flot contraire" et n'échappait qu'en s'endormant "au déluge, au naufrage des crises nerveuses"(I, p. 822). Mais si la conscience est définie soit comme une surface réfléchissante--et on remarque que la chambre est, elle, complètement étanche et sa fenêtre toujours fermée, soit au contraire plongée ou en suspension dans un milieu ambiant, ses rapports avec l'autre, ou les autres, sont décrits encore en termes d'"hydrostatique"(I, p. 856) ou même de pêche. Dans ce passage, l'être désiré devient poisson et celui qui désire pêcheur:

Il faut qu'entre nous et le poisson
qui, si nous le voyions pour la
première fois servi à table, ne
paraîtrait pas valoir les mille
ruses et détours nécessaires pour
nous emparer de lui, s'interpose.

pendant les après-midi de pêche,
le remous à la surface duquel
viennent affleurer, sans que
nous sachions bien ce que nous
voulons en faire, le pêle d'une
chair, l'indécision d'une forme,
dans la fluidité d'un transparent
et mobile azur (I, p. 796).

Et ce "transparent et mobile azur" n'est-il pas le même que ce ciel à l'envers qui se refléchissait dans l'étang du parc de Tansonville où plongeait de plus une ligne oubliée par un pêcheur? Mais nous ne nous arrêtons pas à l'ambivalence que nous allons retrouver encore plusieurs fois. Ailleurs, c'est l'être désiré qui est le pêcheur ou plutôt est incarné par une "belle pêcheuse": A Carqueville, en effet, le narrateur voit, "assise à demi sur le rebord du pont, laissant pendre ses jambes," une fille du village, ayant "devant elle un petit pot plein de poissons qu'elle venait probablement de pêcher" (I, p. 716). Et ce bocal où flottent les poissons qu'elle a pris est l'image même de sa conscience ou de son univers, fermé, inaccessible à celui qui la regarde et la désire.

Mais le narrateur va faire d'autres rencontres. C'est à l'intérieur de l'Hôtel, ou pénétrant dans son hall qu'est aperçu pour la première fois Saint-Loup: "Il venait de la plage, et la mer qui remplissait jusqu'à mi-hauteur le vitrage du hall lui faisait un fond sur lequel il se détachait en pied"(I, p. 729). Et cette ligne d'horizon qui coupe la silhouette en deux pourrait bien être le signe de la même ambivalence dont nous parlions plus haut. C'est encore sur un fond marin, mais à l'extérieur de l'Hôtel, sur

la digue, que se découpe le groupe de fillettes qui interrompent "la ligne du flot de leur hais légère, pareille à un bosquet de roses de Pennsylvanie, ornement d'un jardin de falaise" (I, p. 798). Elles sont aussi "une bande de mouettes" (I, p. 788), et un "pâle madrépore" dont "les sporades" vont s'individualiser à mesure que le narrateur va apprendre à reconnaître les visages qui composent d'abord une grappe aussi compacte que "les blocs de vairons" qui, dans l'eau transparente de la Vivonne, "se dispersaient et disparaissaient pour se reformer un instant après" (I, p. 824). C'est qu'en effet il va être capable de les approcher et même de faire leur connaissance, n'ayant pour passer de l'intérieur de l'Hôtel à l'extérieur que le chassis de bois du grand vitrage de la salle à manger à enjamber: Car, maintenant que la saison est plus avancée, "les grandes fenêtres vitrées et à coulisses" restent, sauf aux heures des repas, "ouvertes de plain-pied avec la digue" (I, p. 799).

Devenu l'ami des fillettes, il ira goûter avec elles dans les fermes des environs ou encore sur la falaise justement où s'organise cette partie de furet au cours de laquelle il décide d'avoir avec Albertine plutôt qu'Andrée, trop semblable à lui, trop "dandy femelle," son "roman" (I, p. 915): Pendant la partie, il a essayé, mais en vain, de se placer dans la ronde à côté d'Albertine, sa maladresse, son étourderie le forçant chaque fois à retourner au centre. Et c'est là bien sur l'image de la position du sujet percevant, isolé au centre de son champ de vision et incapable de jamais approcher ou

ou connaître l'Autre.

Et si le narrateur se met tout de même "à l'ombre des jeunes filles en fleurs," c'est qu'elles l'entraînent, semble-t-il, vers une sphère obscure, la même que celle vers laquelle se dirigeait un soir Gilberte. Sans doute, Albertine, plus sage que prévu, refuse un baiser le soir où elle reste coucher à l'hôtel et reçoit dans sa chambre le narrateur. Son visage, approché pourtant de si près, imite alors "la rotation d'une sphère ardente... telles ces figures de Michel-Ange, qu'emporte un immobile et vertigineux tourbillon"(I, p. 934); mais c'est là une sphère ou un ange de lumière bien trompeur en vérité et le tourbillon celui de la Chute. Si à l'origine Albertine a été distinguée au sein de la bande, c'est qu'elle paraissait plus perverse que les autres. Poussant une bicyclette, instrument de mobilité et de vitesse, mais surtout "coiffée d'un polo qui descendait très bas sur son front"--horizontalité de coiffe qui rappelle Gilberte--de ses yeux émanait un "rayon noir"(I, p. 794), de nouveau commun avec Gilberte (cf. I, p. 140). Et ce noir se renforce: c'est celui de ses cheveux, qui font "encore mieux ressortir, par leur brune sécheresse, la rose carnation" (I, p. 920) de ses joues--qui virent d'ailleurs au violet, au mauve (I, pp. 888 et 919)--et celui du polo lui-même (I, p. 829). Et "la bacchante à bicyclette, la muse orgiaque du golf"(I, p. 873) produit enfin cet "attribut bizarre qui la faisait ressembler à l'Idolâtrie de Giotto; il s'appelle d'ailleurs un 'diabolo'" (I, p. 886), précise le narrateur: appellation qui s'applique à ce jeu qui consiste à faire osciller sur une ficelle un

léger objet, le "diabolo", et à le lancer en l'air pour le rattraper sur la ficelle tendue. Et ce jeu comporte bien sur l'image d'un pendule renversé ou à l'envers, qui corrobore la connotation "diabolique" de l'appellation. Or, cet adjectif a été déjà appliqué, d'une manière assez inattendue, à la vision guettée par celui qu'irrite la longueur du déjeuner qui le retient auprès de sa grand'mère dans la salle à manger de l'hôtel:

Je tâchais de prolonger l'horizon
 en mettant ma chaise de travers;
 si par hasard j'apercevais n'importe
 laquelle des jeunes filles, puisqu'elles
 participaient toutes à la même essence
 spéciale, c'était comme si j'avais vu
 projeté en face de moi dans une hallu-
 cination mobile et diabolique un peu
 du rêve ennemi et pourtant passionnément
 convoité qui, l'instant d'avant encore,
 n'existait, y stagnant d'ailleurs d'une
 façon permanente, que dans mon cerveau
 (I, p. 832).

L'"essence spéciale" en question serait donc elle-même diabolique, et elle prendrait dans le cerveau la forme d'un "rêve ennemi." Et s'expliquerait ainsi le "rire satanique"(I, p. 607) qu'étouffait Mme Bontemps, tante d'Albertine. Et c'est bien Albertine qui, par la puissance de son "attraction", est non seulement responsable de la fondation de la petite bande (I, p. 935), mais domine ses acolytes, auxquels s'est joint le narrateur: C'est en leur compagnie qu'il descend les chemins qui, de la falaise, ramènent, "un peu trop à pic à [son] gré, vers Balbec" (I, p. 915), où s'est ajouté le Casino, obscur comme le "fond de cale d'un bateau"(I, p. 952), dans lequel il se réfugie avec ses nouvelles amies en temps de pluie.

Ainsi se complète le diagramme symbolique, car le Casino n'est en fait qu'une dépendance du Grand-Hôtel, dont il sous-tend la base et toute l'architecture pyramidale. Et cette profondeur "négative" correspond bien sûr à cette sphère de Sodome et Gomorrhe déjà esquissée et qui se précise de plus en plus. Au rez-de-chaussée, le hall et la salle à manger correspondent eux au plan social ou mondain, au niveau duquel l'être, le sujet est immergé dans son milieu ambiant, ne parvenant à l'observer objectivement que s'il prend le rôle de cet "amateur d'ichtyologie humaine" qui classe les espèces sociales d'après leurs caractères innés et acquis. A des niveaux intermédiaires, se situeraient par exemple l'approche tout de même privilégiée qu'est l'amitié, bien qu'elle soit plus d'une fois dénigrée, et qui se localiserait à l'étage de Mme de Villeparisis, dans la chambre de qui le narrateur et sa grand'mère sont invités à se rendre, et, à l'étage où est rejointe Albertine un soir, la tentative amoureuse ou cette "connaissance par les lèvres" (II, p. 364) qui s'avère impossible. Au sommet enfin, la chambre, où ni Saint-Loup, ni Albertine ne sont jamais conviés à pénétrer, et où seul le baron de Charlus a un bref accès, marquerait le niveau supérieur de la conscience réflexive. Et si le tronc de l'édifice n'est autre que "la colonne montante" (I, p. 799) ou mobile qu'est l'ascenseur, c'est parce que, tout comme pour la masse des eaux ou de la réalité, le principe essentiel ici est encore le temps ou la temporalité sous sa forme la plus visible, la mobilité.

Mais ce tronc s'étire encore, se prolongeant dans la chambre elle-même, où les rideaux cachent la lumière triomphante du matin, mais laissent s'infiltrer un cylindre de poussière dorée :

... un cylindre d'or que rien ne soutenait était verticalement posé et se déplaçait lentement comme la colonne lumineuse qui précédait les Hébreux dans le désert (I, p. 954).

Et la luminosité sereine du tableau hébraïque évoqué ici contraste avec l'éclairage blafard de la vision apocalyptique et chrétienne qu'avait inspirée la gare Saint-Lazare, le jour du départ. Mais, pas plus que le symbole de la Croix, la colonne verticale, signe de la protection divine, qui guide la colonne horizontale du peuple en marche, ne montre la voie du salut vers lequel aspire celui qui regarde maintenant Françoise ouvrir les rideaux sur le soleil de Midi :

Et tandis que Françoise ôtait les épingles des impostes, détachait les étoffes, tirait les rideaux, le jour d'été qu'elle découvrirait semblait aussi mort, aussi immémorial qu'une somptueuse et millénaire momie que notre vieille servante n'eut fait que précautionneusement désemmailloter de tous ses linges, avant de la faire apparaître, embaumée dans sa robe d'or (I, p. 955).

Et cette conclusion est ambiguë. Le jour d'été à son zenith, qui résume tout l'été et qui apparaît dans une dernière image, aussi splendide qu'une précieuse momie, n'en est pas moins "mort". Mais ce qui seul lui survit, et le perpétue, ne serait-ce pas la pyramide abstraite, élaborée de son essence,

et qui réussit même à en rendre le mouvement: la septième unité du récit.

La troisième unité du récit amenait, elle, jusqu'à cette aube où "le jour... traçait... dans l'obscurité, et comme à la craie, sa première raie blanche et rectative"(I, p. 187), à partir de laquelle le narrateur pouvait reconstituer sa chambre, après avoir passé son insomnie à évoquer ses souvenirs de Combray:

... la fenêtre avec ses rideaux
quittait le cadre de la porte ou
je l'avais située par erreur,
tandis que, pour lui faire place,
le bureau que ma mémoire avait
maladroitement installé là se
sauvait à toute vitesse, poussant
devant lui la cheminée et écartant
le mur mitoyen du couloir; une
courette régnait à l'endroit où,
il y a un instant encore, s'étendait
le cabinet de toilette, et la demeure
que j'avais rebâtie dans les ténèbres
était allée rejoindre les demeures
entrevues dans le tourbillon du réveil,
mise en fuite par ce pâle signe qu'avait
tracé au-dessus des rideaux le doigt
levé du jour (I, p. 187).

Et ce "doigt levé du jour" provoque un fantastique acte de prestidigitation, dans lequel les portes, les fenêtres, les murs se rangent prestement pour reformer la chambre anéantie. Mais il constitue surtout un pâle vecteur vertical dont la colonne lumineuse à la fin de la septième unité semble être le prolongement, mais combien renforcé, et marquant midi. Ainsi se dégagerait une progression ou une chronologie que l'on pourrait qualifier de "verticale" et qui, à partir de

la nuit initiale, se tendrait comme un fil à plomb. Et l'image n'est pas impropre, puisqu'à cette chronologie verticale, donc, correspond l'accumulation spatiale cette fois des demeures que le narrateur rebâtit, "comme un architecte et un tapissier"(I, p. 186).

Cinquième chapitre

A l'ombre des Guermantes

"Le poète est à plaindre,
et qui n'est guidé par aucun
Virgile, d'avoir à traverser
les cercles d'un enfer de
soufre et de poix..." (III,
p. 206).

Le Côté de Guermantes s'ouvre sur l'emménagement du narrateur et de sa famille dans un nouvel appartement. Ainsi le volume s'imbrique aussitôt dans la structure d'ensemble, puisque cet appartement entre bien sûr dans la série des demeures successivement habitées, évoquées pendant les nuits d'insomnie, et reconstituées enfin par le narrateur. Il est d'ailleurs probable que la chambre qu'il va occuper à partir de cet emménagement soit celle-même qu'il retrouve avec le jour et encore celle d'où s'élabore le récit. En effet, quoique par la suite le narrateur se déplace pour aller à Doncières, pour s'installer un second été à Balbec, pour visiter Venise avec sa mère, pour séjourner à Tansonville, et pour se faire soigner dans ces maisons de santé auxquelles il est fait allusion dans Le Temps retrouvé, il revient chaque fois à Paris et probablement dans cet appartement qui serait alors l'ultime demeure, et même la retraite solitaire dans laquelle il s'enfermera pour se mettre à l'oeuvre le moment venu. Tous les membres de la famille, y compris la mère, l'auront progressivement déserté, le fantôme d'Albertine s'en sera enfui, et Saint-Loup y fera une dernière et brève apparition, à la recherche de cette croix de guerre qu'il a en fait égarée dans l'hôtel dirige par Jupien. Et le narrateur n'aura plus à son côté, dans la demeure vide, que la vieille servante, Françoise, qui tirait les rideaux de sa chambre de

Balbec et qui se révèle avoir été tout au long de sa vie comme un secret mentor.

Le nouvel appartement, ultime demeure ou pas, n'est jamais décrit. Et l'hôtel de Guermantes, dans lequel il se trouve, est sans doute bâti de nouveau en hauteur, quoique selon un dessin moins net que le Grand-Hôtel de Balbec, mais c'est la chambre de Françoise, à l'étage des domestiques, qui en constitue le faite:

Le pépiement matinal des oiseaux semblait insipide à Françoise. Chaque parole des 'bonnes' la faisait sursauter; c'est que nous avions déménagé. Certes, les domestiques ne remuaient pas moins dans le 'sixième' de notre ancienne demeure; mais elle les connaissait; elle avait fait de leurs allées et venues des choses amicales.

Ce début rattache le volume et à la structure d'ensemble, comme nous venons de le dire, et à la fin du volume précédent qui se fermait sur le geste de Françoise. De plus, Françoise n'est-elle pas, autant que les descendants de Gilbert le Mauvais et Geneviève de Brabant, de "la race de Combray," et n'incarne-t-elle pas, mieux encore peut-être que les seigneurs du lieu, tout l'atavisme de ce terroir français qu'elle chante avec un lyrisme convainquant au jeune valet de pied?

Ah! Combray, quand est-ce que je te reverrai, pauvre terre! Quand est-ce que je pourrai passer toute la sainte journée sous tes aubépines et nos pauvres lilas en écoutant les pinsons et la Vivonne qui fait comme le murmure de quelqu'un qui chuchoterait, au lieu d'entendre cette misérable sonnette de notre jeune maître qui ne reste jamais une demi-heure sans me faire courir le long de ce satané couloir (II, p. 18).

Et Françoise, qui mêle aubepines, lilas et pinsons de la Vivonne--Combray étant un pour elle et la dichotomie entre deux côtés n'existant pas--déjeune maintenant en compagnie du jeune valet de pied dans la cuisine, d'où elle peut jeter un coup d'oeil investigateur, par la fenêtre ouverte, sur la cour et surtout sur ce qui se passe "en dessous, en bas," c'est-à-dire chez M. et Mme de Guermantes, propriétaires de l'immeuble et voisins. L'immeuble se structure donc à partir de l'étage des domestiques--de même que leur déjeuner, "sorte de pâque solennel que nul ne doit interrompre"(II, p. 17) sert de prélude aux cènes plus mondaines qui vont suivre--et selon le point de vue de Françoise dont la ré-organisation des strates sociales n'est pas sans humour, ni sans saper le prestige de l'édifice qui porte le nom des Guermantes et aurait dû être au sein de la capitale une transposition de leur fief.

Récapitulant les diverses formes que prit pour lui à travers les années ce nom de Guermantes, le narrateur remonte jusqu'à "cette vieille chanson: Gloire à la marquise de Guermantes" que lui chantait sa nourrice et dont il ne se souvient pas plus d'ailleurs que du "vieux maréchal de Guermantes" qui "s'arrêtait aux Champs-Élysées en disant: 'Le bel enfant' et sortait d'une bonbonnière de poche une pastille de chocolat" (II, pp. 12-13). Mais le bonbon plat fait bientôt place à cette verticale autour de laquelle se composent toutes les vignettes que l'imagination extrait du nom illustre: d'abord
un donjon sans épaisseur qui n'était
qu'une bande de lumière orangée et

du haut duquel le seigneur et sa dame décidaient de la vie et de la mort de leurs vassaux...; puis ç'avait été le terre héréditaire, le poétique domaine ou cette race altière de Guermantes, comme une tour jaunissante et fleuronée qui traverse les âges, s'élevait déjà sur la France, alors que le ciel était encore vide là où devaient plus tard surgir Notre-Dame de Paris et Notre-Dame de Chartres... (II, p. 13).

Et la verticalité du donjon ou de la tour, symbole de la puissance et de la supériorité morale de la "race altière" avait ainsi dominé non seulement le domaine seigneurial idéal, mais toute la France, jusqu'à ce qu'elle soit surpassée par la flèche gothique des cathédrales et d'un âge nouveau. Elle s'est réduite ensuite, dans l'imagination, aux emblèmes de blason: "donjon de sinople ou... château d'argent sur son champ d'azur," et enfin aux "célèbres tapisseries de Guermantes..., médiévales et bleues, un peu grosses, se [détachant] comme un nuage sur le nom amarante et légendaire"(II, p. 14). Et cette dernière image s'est anéantie elle aussi quand Saint-Loup a appris à son ami que les tapisseries en question

étaient de Boucher, achetées au XIX^e siècle par un Guermantes amateur, et étaient placées, à côté de tableaux de chasse médiocres qu'il avait peints lui-même, dans un fort vilain salon drapé d'andrinople et de péluche (II, pp. 14-15).

Saint-Loup a précisé aussi que "le chateau ne s'appelait Guermantes que depuis le XVII^e siècle où sa famille l'avait acquis," et que

le village de Guermantes avait
 reçu son nom du château après
 lequel il avait été construit,
 et pour qu'il n'en détruisit
 pas les perspectives, une servi-
 tude restée en vigueur réglait
 le tracé des rues et limitait
 la hauteur des maisons (II, p. 14).

Ainsi, la hauteur initialement associée au nom et que le
 château représente encore ne s'est dégagée au-dessus des
 maisons et n'a subsisté que grâce à cette "servitude" imposée,
 mais elle perd par là même toute signification ou valeur de
 supériorité morale ou spirituelle.

C'est en la duchesse de Guermantes, "suzeraine... et
 dame du lac," que se loge alors ce qu'il reste de supériorité
 à la race: une supériorité "esthétique". La duchesse se
 dessine, mince silhouette verticale, au centre du "vaste halo"
 que lui font "la transparence" de son hôtel parisien et les
 hommages de ses "fidèles", ou encore "telle une statuette en
 porcelaine de Saxe" dans "la transparence de vitrine de son
 hôtel de verre"(II, p. 15). Mais l'image se fait plus sensuelle
 quand le narrateur, devenu son voisin, la regarde descendre de
 chez elle pour aller déjeuner chez la princesse de Parme:

si... je la voyais vers midi descendre
 de chez elle en sa robe de satin chair,
 au-dessus de laquelle son visage était
 de la même nuance, comme un nuage au
 soleil couché, c'était tous les plaisirs
 du faubourg Saint-Germain que je voyais
 tenir devant moi, sous ce petit volume,
 comme dans une coquille, entre ces valves
 glacées de nacre rose (II, p. 36).

Et, outre que cette image confirme la connotation sensuelle
 ou sexuelle du coquillage dont la petite madeleine a la forme,
 elle prépare l'immense métaphore qui transforme un peu plus

loin l'Opéra et ses baignoires en crypte marine et leurs occupants privilégiés en "néréides" et en "tritons barbus"(II, p. 40). Mais il importe surtout de relever que, même quand elle gratifiera beaucoup plus tard son admirateur d'une "affabilité... sans retours en arrière, sans réticences," la duchesse gardera dans ses manières "quelque chose d'aussi fièrement rectiligne que sa majestueuse stature"(II, p. 381).

Pourtant Saint-Loup, son neveu, apparaîtra à une ou deux reprises, et pour quelques instants, la

figure... stigmatisée... par une affreuse sinuosité... qui, suivant d'abord à peu près le milieu de la figure, une fois arrivée aux lèvres les tordait, leur donnait une expression de bassesse, presque de bestialité toute passagère et sans doute ancestrale (II, p. 399).

Et ses traits, d'habitude si nobles, sont ainsi déformés au moment où le narrateur le surprend à prononcer des "paroles vulgaires" et d'une cruauté sadique insoupçonnée jusqu'alors. Et ne sera-t-il pas conclu sur la duchesse elle-même:

[elle] m'offrait, domestiquée et soumise par l'amabilité, par le respect envers les valeurs spirituelles, l'énergie et le charme d'une petite fille de l'aristocratie des environs de Combray, qui, dès son enfance, montait à cheval, cassait les reins aux chats, arrachait l'oeil aux lapins... (II, p. 503).

Et dans cette cruauté, aussi sadique que celle de son neveu, la grand dame rejoint non seulement ses ancêtres, mais aussi le peuple: la servante Françoise, autre véritable fille de Combray, partage le même patrimoine et de vertus chrétiennes et d'efficacité dans l'art de la torture, comme nous l'avons déjà

constaté et comme elle le montre encore à l'occasion de l'agonie de la grand'mère, ratissant d'un peigne son crâne douloureux sous le prétexte de la coiffer et de la rafraîchir, puis lui présentant un miroir.

Et on peut se demander ici si c'est à la même couche obscure du patrimoine socio-culturel que doivent être reliés les étranges cauchemars auxquels le narrateur se réfère et qui pourraient faire deviner chez lui une perversité sans doute inconsciente, mais fort particulière, s'il n'en faisait une généralité: Au plus profond de l'espace psychique seraient les cauchemars,

avec leurs albums fantaisistes, ou nos parents qui sont morts viennent de subir un grave accident qui n'exclut pas une guérison prochaine. En attendant nous les tenons dans une petite cage à rats, où ils sont plus petits que des souris blanches et, couverts de gros boutons rouges, planté chacun d'une plume, nous tiennent des discours cicéroniens (II, p. 87).

C'est en termes d'espace en effet que sont décrites les différentes zones du subconscient--ou la plume plantée sur les parents est bien sûr le symbole de leur autorité et de leur suffisance. Ces zones vont de la plus accessible, ces

premiers antres où les 'autosuggestions' préparent comme des sorcières l'infernal fricot des maladies imaginaires ou de la recrudescence des maladies nerveuses,

aux plus secrètes:

le jardin réservé où croissent comme des fleurs inconnues les sommeils si différents les uns des autres, sommeil du datura, du chanvre indien, des multiples extraits de l'éther, sommeil de la belladone, de l'opium, de la valériane....

ou encore,

au fond du jardin[,...]... le couvent
aux fenêtres ouvertes où on entend
répéter les leçons apprises avant
de s'endormir et qu'on ne saura
qu'au réveil....,

et enfin,

près de la grille[,...]... la carrière
où les sommeils profonds viennent
chercher les substances qui imprè-
gnent la tête d'enduits si durs que,
pour éveiller le dormeur, sa propre
volonté est obligée, même dans un
matin d'or, de frapper à grands coups
de hache, comme un jeune Siegfried
(II, pp. 86 et 87).

Et si le couvent est l'image d'une zone sage ou appliquée,
puisque s'y répètent et y sont retenues les leçons à apprendre,
la carrière, avec ce qu'elle implique de souterrain, localise
au contraire une zone qui resterait, elle, imperméable à toute
leçon ou tout enseignement moral. Et ce n'est qu'"au delà"
de cette carrière que se situe la zone des cauchemars, ou des
aberrations de la libido, dont nous étions partis--et Proust
rejoindrait Freud encore une fois. Nous remarquons aussi qu'à
l'image de la carrière est rattachée celle du beau et blond
Siegfried, incarnation d'une virilité violente autant que
séduisante et à laquelle la volonté aspire probablement.

L'image de Siegfried est d'ailleurs inspirée par le
"matin d'or" et aussi par Saint-Loup. N'est-ce pas lui en
effet qui vient le matin apporter la fraîcheur du plein air
et la stimulation qu'est son activité de soldat dans la
chambre d'hôtel de son ami; car c'est dans la chambre de
Doncières et pendant le séjour du narrateur dans cette petite

ville militaire qu'est esquissée toute cette topographie symbolique de l'espace psychique. Et, de même que Françoise vit "en symbiose"(II, p. 19) avec ses maîtres, pendant ce séjour à Doncières auprès de Saint-Loup et pour se rapprocher par l'intermédiaire de cette amitié avec son neveu de la froide et hautaine duchesse, le narrateur bénéficie de la proximité de la vie saine et disciplinée de la garnison.

Mais sa chambre, dans le vieil hôtel du XVIIIe siècle dont Saint-Loup lui avait vanté le charme à Balbec, est plutôt décrite comme une alvéole douillette et confortable, isolant du paysage rude et dépouillé de novembre:

Les murs étreignait la chambre,
la séparant du reste du monde et,
pour y laisser entrer, y enfermer
ce qui la faisait complète, s'écarter-
aient devant la bibliothèque, réserver-
aient l'enfoncement du lit des deux
côtés duquel des colonnes soutenaient
légèrement le plafond surélevé de
l'alcove (II, p. 83).

Et les colonnes, qui s'écartent elles aussi "pour montrer et réserver la place du lit"(II, p. 8), comme il est dit la première fois que la chambre, type des chambres d'hiver, est évoquée et opposée à celles d'été ou à la chambre de Balbec, indiquent sans doute une dimension verticale et même à peine pyramidale; mais c'est horizontalement que s'approfondit vraiment la chambre, selon un effet de cloisonnement renforcé et reconfortant:

... la chambre était prolongée dans
le sens de la profondeur par deux
cabinets aussi larges qu'elle, dont
le dernier suspendait à son mur, pour
parfumer le recueillement qu'on y vient
chercher, un voluptueux rosaire de grains
d'iris....;

et le narrateur continue :

les portes, si je les laissais
ouvertes pendant que je me
retirais dans ce dernier retraits,
ne se contentaient pas de le tripler
sans qu'il cessât d'être harmonieux,
et ne faisait pas seulement goûter à
mon regard le plaisir de l'étendue
après celui de la concentration, mais
encore ajoutaient au plaisir de ma
solitude, qui restait inviolable et
cessait d'être enclose, le sentiment
de la liberté (II, pp. 83-84).

Ce cloisonnement, qui ménage des retraits, des réduits
successifs sans pourtant créer aucun sentiment de confinement
angoissant, se retrouve à l'extérieur de la chambre : Elle
donnait en effet sur une cour,

belle solitaire... captive entre
ses hauts murs où ne prenait jour
aucune fenêtre, et n'ayant que
deux arbres jaunis qui suffisaient
à donner une douceur mauve au ciel
pur,

et sur une "longue galerie," aboutissant à un "mur plein ou
ne s'ouvrait aucune porte," mais où on découvrait

derrière une tenture... un petit
cabinet qui, arrêté par la muraille
et ne pouvant se sauver, s'était
caché là, tout penaud, et... regardait
avec effroi de son oeil-de-boeuf rendu
bleu par le clair de lune (II, p. 84).

Et tout l'hôtel se dispose en fait de la même manière un peu
insolite, mais toujours rassurante, avec ses "couloirs revenant
sur leurs pas, dont on croisait à tous moments les allées et
venues sans but," ses "vestibules longs comme des corridors
et ornés comme des salons, qui avaient... l'air d'habiter là,"
son "grand salon qui avait pris, depuis le XVIIIe siècle,

l'habitude de s'étendre entre ses appuis de vieil or," et enfin toutes ses

petites pièces qui, sans aucun souci de la symétrie, couraient autour de lui, innombrables, étonnées, fuyant en désordre jusqu'au jardin où elles descendaient si facilement par trois marches ébréchées (II, p. 83).

Et comme dans la chambre, ces divisions si nombreuses et en désordre, mais composant un espace fermé sur lui-même, se juxtaposent sur un plan essentiellement horizontal. Et si le narrateur emprunte, pour rentrer ou sortir, un petit escalier privé, plutôt que le grand escalier ou même l'ascenseur, cette verticalité reste sans conséquence.

A l'extérieur de l'hôtel, dans la ville que le narrateur traverse le soir pour se rendre au restaurant où dînent Saint-Loup et ses camarades, de nouveau l'espace reste divisé en alvéoles ou en cellules successives auxquelles sont associés encore le confort et la chaleur: "Souvent les vitres éclairées de quelque demeure me retenaient longtemps immobile" se souvient le narrateur. Et il s'arrêtait tout le long de son chemin vers le restaurant soit devant "la taverne d'un marchand de marrons" chaudement éclairée, soit devant "un petit magasin de bric-à-brac" éclairé par "une bougie à demi consumée,... projetant sa lueur rouge sur une gravure," soit il levait les yeux

jusqu'à quelque vaste appartement ancien dont les volets n'étaient pas fermés et où des hommes et des femmes amphibies, se réadaptant chaque soir à vivre dans un autre élément que le jour, nageaient lentement dans la grasse liqueur qui, à la tombée de la nuit, sourd

incessamment du réservoir des lampes pour remplir les chambres jusqu'au bord de leurs parois de pierre et de verre, et au sein de laquelle ils propageaient, en déplaçant leurs corps, des remous onctueux et dorés (II, p. 97).

Et arrivé au restaurant, le promeneur tardif devait encore traverser la cour "qui s'ouvrait sur de rougeoyantes cuisines" (II, p. 98) avant de se réfugier lui-même dans la petite salle à manger comme dans une autre de ces alvéoles protégeant de la nuit, du froid, et de la solitude:

Je me sentais séparé--non seulement de la grande nuit glacée qui s'étendait au loin et dans laquelle nous entendions de temps en temps le sifflet d'un train qui ne faisait que rendre plus vif le plaisir d'être là, ou les tintements d'une heure qui heureusement était encore éloignée de celle où ces jeunes gens devraient reprendre leurs sabres et rentrer--mais aussi de toutes les préoccupations extérieures, presque du souvenir de Mme de Guermantes, par la bonté de Saint-Loup à laquelle celle de ses amis qui s'y ajoutait donnait comme plus d'épaisseur; par la chaleur aussi de cette petite salle à manger, par la saveur des plats raffinés qu'on nous servait (II, p. 117).

Le sifflet du train et les tintements de l'heure, qui rappellent l'étendue et la nuit extérieures, ne sont pas sans rappeler aussi la nuit initiale dans laquelle le dormeur se réveillait et entreprenait sa recherche. Mais, bien loin d'entreprendre encore aucun travail, celui pour qui l'espace se conçoit maintenant en tant qu'alvéoles protectrices n'en est qu'à goûter les joies toutes sociales, et humaines, de l'amitié et bientôt de la mondanité--et ceci expliquerait les anthropomorphismes dans la description de l'agencement des pièces,

désœuvrées mais de bonne compagnie, de l'ancien petit palais du XVIIIe siècle devenu hôtel.

Ainsi, au cours du troisième dîner, une soudaine et vive sympathie naît entre le narrateur et un des camarades de Saint-Loup, "comme une fleur qui se serait ouverte en quelques minutes dans la chaleur de cette petite pièce," c'est-à-dire la salle à manger du restaurant. Et ils se sentent

séparés, protégés des autres par les voiles magnifiques d'une de ces sympathies entre hommes qui, lorsqu'elles n'ont pas d'attrait physique à leur base, sont les seules qui soient tout à fait mystérieuses (II, p. 104).

Et si la caserne apparaît le premier soir comme un "grand vaisseau tout retentissant de vent de novembre"(II, p. 71), la chambre de Saint-Loup, où le narrateur est invité à se réfugier, l'accueille avec un grand feu dans la cheminée, et, est-il ajouté:

des tentures de liberty et de vieilles étoffes allemandes du XVIIIe siècle la préservaient de l'odeur qu'exhalait le reste du bâtiment, grossière, fade et corruptible comme celle du pain bis (II, p. 74).

Et elle isole et protège toute une nuit son hôte, lui épargnant l'angoisse habituelle. Pourtant, il est inquiet par le tic tac insistant d'une montre qu'il découvre enfin "sur la table."

Et le matin, à son réveil, il aperçoit par la fenêtre, "située fort haut" et "[donnant] sur tout le pays," non pas la campagne "emmitouflée encore dans sa douce et blanche robe

matinale," mais "une maigre colline." Et le narrateur affirme sans doute:

... sa forme réverbérée se profila
toujours sur les moindres impressions
que j'eus à Doncières et, pour commencer
par ce matin-là, sur la bonne impression
de chaleur que me donna le chocolat
préparé par l'ordonnance de Saint-Loup
dans cette chambre confortable qui avait
l'air d'un centre optique pour regarder
la colline....

Mais cette forme, "réverbérée", est estompée en fait, sinon par la bonne impression de chaleur et de confort, du moins par le brouillard, le narrateur avouant:

Imbibant la forme de la colline,
associé au goût du chocolat et
à toute la trame de mes pensées
d'alors, ce brouillard, sans
que je pensasse le moins du monde
à lui, vint mouiller toutes mes
pensées de ce temps-là (II, p. 81).

Ni le tic tac de la montre sur la table, ni le point de vue de la fenêtre dominant tout le pays, ni la forme oblongue de la colline ne parviennent à inspirer des pensées constructives, et au contraire, les pensées se brouillent, ou plutôt se "mouillent".

Et ni ce premier matin, ni les autres jours de son séjour à Doncières--"une de ces petites cités aristocratiques et militaires... où... flotte si souvent dans le lointain une buée sonore..., une sorte de perpétuelle vibratilité musicale et guerrière"(II, p. 70), et où "les anciens palais nationaux et l'orangerie de Louis XVI" logent "la Caisse d'épargne et le Corps d'armée"(II, p. 95)--le narrateur ne prendra la peine d'approfondir "la plénitude de sensation" qui, à la caserne

ou à son hôtel, dit-il,

bombait de telle façon l'apparence de surfaces qui nous semblent si souvent plates et vides, la flamme jaune du feu, le papier gros bleu du ciel sur lequel le soir avait brouillonné, comme un collégien, les tire-bouchons d'un crayonnage rose, le tapis à dessin singulier de la table ronde sur laquelle une rame de papier écolier et un encrier m'attendaient avec un roman de Bergotte, que, depuis, ces choses ont continué à me sembler riches de toute une sorte particulière d'existence qu'il me semble que je saurais extraire d'elles s'il m'était donné de les retrouver (II, p. 96).

Ces indices tels que la "rame de papier d'écolier," l'encrier, le roman de Bergotte attendant sur la table (de travail), une certaine maladresse de style, et surtout le présent, "il me semble que....," pourraient presque signifier qu'au moment du séjour et même du récit de ce séjour la forme ou le "dessin singulier," fort semblable à ces tire-bouchons crayonnés dans le ciel et qui permettrait justement d'"extraire" l'essence de toutes ces sensations disparates et passées pour en bâtir une unité spatio-temporelle, n'a pas été trouvé. Pourtant on en est très proche, le narrateur continuant en effet:

Je pensais avec joie à ce quartier que je venais de quitter et duquel la girouette tournait à tous les vents. Comme un plongeur respirant dans un tube qui monte jusqu'au-dessus de la surface de l'eau, c'était pour moi comme être relié à la vie salubre, à l'air libre, que de me sentir pour point d'attache ce quartier, ce haut observatoire dominant la campagne sillonnée de canaux d'émail vert, et sous les hangars et dans les bâtiments duquel je comptais pour un précieux privilège, que je souhaitais durable, de pouvoir me rendre quand je voulais, toujours sûr d'être bien reçu (II, p. 96).

Ce "haut observatoire," dominant les canaux de la campagne environnante comme le clocher de Saint-Hilaire ceux de Jouy-le-Vicomte, est défini ainsi comme un "point d'attache," salubre sans doute, mais où le narrateur apprécie avant tout "d'être bien reçu," "précieux privilège" qu'il voudrait même durable! Et l'importance sociale ou humaine du quartier l'emporte sur la perspective qu'il offre et qui serait celle d'un travail par lequel on se détacherait au contraire et s'élèverait "au-dessus de la surface de l'eau," du vécu, ou de la réalité.

Une autre perspective "verticale" est d'ailleurs offerte du viaduc que le narrateur franchit chaque fois qu'il se rend de son hôtel au quartier: "C'était loin; il fallait sortir de la ville, franchir le viaduc, des deux côtés duquel j'avais une immense vue"(II, p. 92), note le narrateur. Et le paysage de Doncières se précise ainsi par notes successives, sans jamais pourtant se structurer ni se circonscrire et les points de repère restant disséminés dans un espace au contour vague. Et la même incertitude trouble la texture temporelle du récit, dans lequel des points de repère tels que "le second jour" (II, p. 82), "le troisième jour"(II, p. 96), "le troisième soir"(II, p. 104), "une semaine plus tard"(II, p. 118) sont les traces évidentes d'une chronologie linéaire, mais chacun de ces jours à Doncières étant décrit "comme la crête mobile d'une colline incertaine et le narrateur précisant: "d'un côté, je sentais que je pouvais descendre vers l'oubli; de l'autre, j'étais emporté par le besoin de revoir la duchesse"

(II, p. 121).

Et la même chronologie essentiellement linéaire caractérise l'enchaînement dans lequel le voyage à Doncières s'inscrit et qui correspond non seulement à l'évolution de l'amour que le narrateur porte à la duchesse, mais aussi à son initiation et à son ascension mondaine. Car, en effet, son amour pour Mme de Guermantes va l'amener, dès son retour à Paris, à fréquenter les salons où il peut la rencontrer, jusqu'à ce qu'il ait accès chez elle, c'est-à-dire dans "la première maison du faubourg Saint-Germain"(II, p. 28). Et ainsi l'ascension sociale du narrateur, qui commence avec sa première invitation chez Mme de Villeparisis, l'amie de la grand'mère, est présentée comme l'entreprise d'un jeune homme amoureux d'une grande dame, plutôt que motivée par le snobisme, cette tare qu'incarne Legrandin rencontré, par hasard, l'après-midi même de cette première sortie mondaine. Et même, le narrateur ne se rend à l'invitation de Mme de Villeparisis qu'exhorté, forcé presque par son père qui espère gagner ainsi l'appui de M. de Norpois pour son election à l'Institut: "Mon père n'osait poser directement la question à l'ancien Ambassadeur mais espérait que je reviendrais de chez Mme de Villeparisis avec son élection faite"(II, p. 151), explique le narrateur, rendant par là son père responsable de la dissipation qui va bien sûr le détourner de tout travail, alors même que désormais il reste "éveillé toute la nuit"(II, p. 145) et ne se couche un peu que l'après-midi. Ironiquement d'ailleurs, son amour pour la duchesse fondra en même temps qu'il s'approchera d'elle.

Et s'il accepte son invitation à dîner, un soir qu'elle le fait asseoir tout près d'elle dans le vestibule de Mme de Villeparisis, ce sera pour avoir l'occasion de voir enfin les fameux Elstir, qui n'avaient été à l'origine que le prétexte pour se faire inviter.

Les étapes de cette réussite mondaine se suivent à peu près au rythme des saisons: Ainsi, si l'emménagement dans l'hotel de Guermantes se fait à la belle saison, comme le suggèrent le chant des oiseaux et les fenêtres ouvertes, le séjour à Doncières se place dans un automne presque hivernal; le premier jour du printemps est passé en compagnie de Saint-Loup et de sa maitresse, puis chez Mme de Villeparisis; l'été, fort chaud, aggrave l'état de la grand'mère et précipite son agonie et sa mort; un dimanche d'automne, Albertine vient distraire le narrateur de sa claustration solitaire; par un soir de brume épaisse et glaciale, Saint-Loup vient le chercher et l'amène dîner au restaurant; le grand dîner chez M. et Mme de Guermantes a lieu au milieu de l'hiver aussi, le narrateur chaussant devant les invités ahuris ses "snow-boots" qui ne gagnent l'admiration de tous que lorsque la princesse de Parme s'exclame: "Oh! quelle bonne idée,... comme c'est pratique! voila un homme intelligent"(II, p. 546). Et le volume se clôt sur cette journée d'été, comme il est précisé dans Sodome et Gomorrhe, tout au long de laquelle le narrateur guette le retour du duc et de la duchesse pour leur demander si son invitation chez le prince et la princesse de Guermantes n'est pas "quelque poisson d'avril," pour reprendre

l'expression du comte d'Haussonville qu'il cite, tout étonné en effet d'avoir trouvé "dernièrement" une incertitude analogue à la sienne dans les Mémoires d'un "homme du monde" (II, p. 571). Et c'est l'amorce de Sodome et Gomorrhe, qui reprend le fil du récit en revenant légèrement en arrière, jusqu'à "l'heure du déjeuner" de ce même jour où le narrateur surveille la cour de l'escalier et surprend ainsi simultanément le manège du bourdon vers la fleur et de Charlus avec Jupien. Et la réception du prince et la princesse de Guermantes, à laquelle le narrateur peut dépister d'un oeil sur ceux qui "en sont", est le soir-même de ce jour qui s'étire sur tant de pages et est disloqué entre deux volumes. Suit, résumée en quelques pages au contraire, une période toute mondaine que le narrateur qualifie de "printemps social" (II, p. 750), puis commence le second été à Balbec.

Tout comme nous le remarquons pour le séjour à Doncières, le temps n'a donc plus cette consistance, veinée et bigarrée sans doute, mais dans laquelle les événements étaient brassés, fondus les uns dans les autres selon une "mise en narration" puissamment originale et affranchie de l'ordre successif du vécu. Or, c'est à cet aspect successif du vécu que le récit est de nouveau asservi quand le narrateur s'arrête pour justifier la légère distorsion dans l'ordre originel des événements qu'il se permet:

... cette attente sur l'escalier
devait avoir pour moi des consé-
quences si considérables et me
découvrir un paysage, non plus
turnerien mais moral, si important,

qu'il est préférable d'en retarder le récit de quelques instants, en le faisant précéder d'abord par celui de ma visite aux Guermantes quand je sus qu'ils étaient rentrés (II, p. 573).

Le paysage moral en question est bien sûr celui sur lequel s'ouvrira Sodome et Gomorrhe et le paysage turnérien celui que le narrateur a de ce "poste de vigie" (II, p. 572) d'où il s'attend à voir arriver les Guermantes à la fin Du Côté de Guermantes.

En effet, le narrateur monte dans une petite pièce tout en haut de l'hôtel d'où il a "un de ces points de vue sur plusieurs maisons à la fois qui ont tenté les peintres" (II, p. 572). Et il compare le paysage où fleurissent les "hautes cheminées évasées auxquelles le soleil donne les roses les plus vifs, les rouges les plus clairs" au "jardin d'un amateur de tulipes de Delft ou de Haarlem." Les fenêtres rectangulaires, ouvertes sur des intérieurs et des personnages minuscules, font, elles, "une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés" (II, p. 572). Et enfin,

on avait, à suivre aux différents étages les valets de pied impossibles à distinguer, mais qui battaient des tapis, le même plaisir qu'à voir, dans un paysage de Turner ou d'Elstir, un voyageur en diligence, ou un guide, à différents degrés d'altitude du Saint-Gothard (II, p. 573).

Ainsi le paysage regardé devient de plus en plus riche, de plus en plus complexe dans son enseignement en esthétique, qui se double d'ailleurs d'un enseignement moral, comme nous le verrons plus loin. Pourtant cette perspective qu'offre

"l'étrange point trigonométrique"(II, p. 572) d'abord choisi par le narrateur n'est pas satisfaisante. Et en fait aux métaphores artistiques et hollandaises se mêlent des métaphores montagnardes qui gardent au paysage son caractère accidenté, qui n'est pas sans rappeler celui de la mer regardée chaque matin de la chambre de Balbec. L'hôtel du marquis de Frécourt par exemple fait penser, avec sa haute aiguille, à "ces jolies constructions anciennes de la Suisse qui s'élancent, isolées, au pied d'une montagne" (II, pp. 572-573):

Tous ces points vagues et divergents
où se reposaient les yeux, faisaient
paraître plus éloigné que s'il avait
été séparé de nous par plusieurs rues
ou de nombreux contreforts l'hôtel de
Mme de Plassac, en réalité assez voisin
mais chimériquement éloigné comme un
paysage alpestre (II, p. 573).

Cette perspective est donc plus déroutante que synthésisante, et le narrateur quitte d'ailleurs ce point d'observation "qu'[il] croyait bon" mais d'où il ne peut pas voir la cour.

Il se poste alors plus bas, dans l'escalier, derrière les volets d'une fenêtre. C'est de là qu'il voit entrer dans la cour non pas M. et Mme de Guermantes, mais le baron de Charlus. Il fait même le mouvement de se déplacer encore pour ne pas être vu, mais comprend aussitôt que cette précaution est inutile: Jupien, debout sur le seuil de sa boutique et "enraciné comme une plante" dans son admiration émerveillée de "l'embonpoint du baron vieillissant"(II, p. 604), a capté toute l'attention de l'arrivant. Et le narrateur lui-même

est fasciné par la beauté des regards qui s'échangent:

Cette beauté, c'était la première fois que je voyais le baron et Jupien la manifester. Dans les yeux de l'un et de l'autre, c'était le ciel, non pas de Zurich, mais de quelque cité orientale dont je n'avais pas encore deviné le nom, qui venait de se lever (II, p. 606).

Et si Zurich sert d'antithèse, d'antipode, à Sodome, c'est selon une imagerie à laquelle il nous faudra revenir. Nous relevons seulement ici que le nom de Jupien--accentué par fait que sa nièce est jupière et que le jeune acrobate en qui Rachel sait bien reconnaître, elle, une femme est "en toque de velours noir, en jupe hortensia"(II, p. 177)--aurait pu éclairer, avant cette scène, sur la nature femelle du personnage, confectionneur de gilets.

Mais le narrateur va changer encore une fois de place: Pour se rapprocher du couple qui s'est retiré de son champ de vision, il descend l'escalier, contourne "à l'air libre la cour"(II, p. 607)--plutôt que de prendre par les caves, ce qui aurait été plus discret, reconnaît-il lui-même, en se demandant le motif de son audace--et arrivé jusqu'à l'atelier désaffecté de l'ébéniste, contigu à la boutique de Jupien. Et nous pourrions nous demander à notre tour pourquoi cette importance attribuée au fait de ne pas passer par les caves, si nous ne nous étions déjà arrêtés à la valeur de sphère libidineuse, vicieuse et démoniaque attachée à toute dimension souterraine ou négativement verticale, depuis la crypte de Saint-Hilaire jusqu'au fond de cale qu'est le Casino de Balbec.

Les caves qui sous-tendent l'hôtel de Guermantes ont d'ailleurs été mentionnées dès la première fois au sujet de Jupien. Ayant commencé à prospecter le quartier pour trouver une nouvelle boutique pour Jupien, "désireux de s'agrandir"(II, p. 371), le narrateur, qui avait eu ainsi un prétexte pour ses sorties matinales sur les traces de la duchesse, constate :

Bientôt je n'avais même plus eu la raison d'être utile à Jupien pour continuer mes pérégrinations matinales. Car on apprend que l'ébéniste de notre cour, dont les ateliers étaient séparés de la boutique de Jupien que par une cloison fort mince, allait recevoir congé du gérant parce qu'il frappait des coups trop bruyants. Jupien ne pouvait espérer mieux, les ateliers avaient un sous-sol où mettre les boiserie, et qui communiquait avec nos caves. Jupien y mettrait son charbon... (II, p. 372).

Et le possessif, "nos caves," est aussi équivoque que la communication entre ces caves qui pourraient fort bien être celles de la famille du narrateur et le sous-sol qui intéresse tant Jupien et où il compte mettre son charbon! Ce noir renforce bien sûr la verticalité négative et du sous-sol et des caves, que le narrateur évite trop ostensiblement pour être tout à fait innocent. N'est-il pas question, pendant les premières vacances à Balbec et à la petite matinée chez Elstir, de la rose qu'il a donnée à un "vieux monsieur"(I, p. 874)? Ne piétine-t-il pas avec rage, au cours d'une visite nocturne, le chapeau haute forme du baron de Charlus qui se propose d'être son protecteur, un peu probablement comme ce monsieur qu'Elstir a représenté en chapeau haute forme dans une de ses

toiles et que Mme de Guermantes dit être pour le peintre "une espèce de Mécène"(II, p. 500)? Et ne sont-ce pas les valets de pied en train de battre les tapis aux fenêtres qui attirent les regards du narrateur dans son premier poste de vigie au sommet de l'hôtel?

Et si les coups de l'ébeniste étaient trop bruyants, les prouesses amoureuses que le narrateur veut surprendre maintenant ne le sont pas moins. Apercevant un vasistas dans la cloison mitoyenne jusqu'à laquelle il est parvenu, il pense en approcher une échelle afin de l'atteindre et de l'ouvrir pour "entendre comme s'[il] avait été chez Jupien même"(II, p. 609). Mais il n'a pas à le faire: une conversation déjà plus civile a succédé aux "sons inarticulés"(II, p. 609) qui provenaient de derrière la cloison. Et "au bout d'une demi-heure"(II, p. 609), M. de Charlus ressort enfin dans la cour pour poursuivre la conversation avec Jupien de nouveau sur le pas de sa porte.

Et toute cette scène, scabreuse mais capitale, puisque le narrateur prétend qu'elle lui déssille les yeux et lui révèle "le vice"--et il ajoute entre parenthèses "on parle ainsi pour la commodité du langage"(II, p. 613)--du baron, de Jupien, et de toute une partie de l'humanité, est non seulement décalée dans le temps, du propre aveu du narrateur, mais elle semble aussi dépendre sur le plan spatial d'une mise au point, d'un "focusing", qui n'arrive d'ailleurs pas à se faire. Les mouvements du narrateur correspondent en effet

à la recherche d'un point de vue. Mais il a beau se déplacer le long de l'escalier, puis même envisager d'utiliser une échelle, il ne voit pas, et donc ne peut pas faire voir, l'accouplement sodomite. Il réussit pourtant à conférer à tout l'épisode, qui pose ainsi un problème technique, autant de poésie que de comique, et c'est là un tour de force appréciable.

De plus, ce déplacement du narrateur du haut en bas de l'hôtel, avec le rappel des caves, a pour effet d'appuyer la dimension verticale de l'immeuble, étagé au départ de la chambre de bonne de Françoise à la cour qu'elle regarde de la fenêtre de la cuisine, allant même jusqu'à répondre, avec toute une mimique silencieuse, aux politesses de Jupien. Mais elle ne se risque que rarement plus bas que sa cuisine, quitte à entretenir ses palabres avec les visiteurs éventuels sur le palier de l'escalier de service, car elle se plaint :

--Ah! sans ces maudites jambes!
En plaine encore ça va bien (en
plaine voulait dire dans la cour,
dans les rues où Françoise ne
détestait pas de se promener, en
un mot en terrain plat), mais ce
sont ces satanés escaliers (II,
p. 34).

Et cette plaine dont la cour est l'équivalent dans le langage naïf de Françoise est bien sûr celle de Sodome et Gomorrhe, les rues elles-mêmes, où la fidèle servante s'aventurera bientôt pour ramener Albertine à son maître, n'en étant qu'une extension.

Mais ce dessin ne se dégage que d'une manière bien intermittente, et la perspective spatiale dans Le Côté de

Germantes comme dans les volumes qui suivent n'est pas mieux mise au point que la chronologie, qui reste linéaire, les scènes ou les épisodes se succédant dans l'ordre du vécu, du moins jusqu'à la réception chez le prince et la princesse de Germantes et à part le décalage, que le narrateur annonce et explique, quant à la rencontre du baron de Charlus avec Jupien. Cette perspective spatiale semblerait pourtant, comme pour le séjour à Doncières, se résumer le plus souvent à un cloisonnement faisant des lieux des cellules distinctes et opposant le dedans au dehors. Ainsi le narrateur isolé dans sa chambre, par un morne dimanche d'automne et quelque temps après l'enterrement de sa grand'mère, entend de son lit le bruit de l'ascenseur s'arrêter à d'autres étages que le sien. Et son "corps étendu" attend

un corps divergent, comme le corps
d'Eve tenait à peine par les pieds
à la hanche d'Adam, au corps duquel
elle est presque perpendiculaire,
dans ces bas-reliefs romans de la
cathédrale de Balbec (II, p. 354).

Et cette divergence, entre le corps masculin et le corps féminin, est significative, mais le narrateur reçoit avec plaisir la visite d'Albertine qui apporte dans sa chambre non seulement l'atmosphère extérieure de la ville, mais aussi l'air marin de Balbec.

Elle s'installe même sur son lit pour lui accorder un premier baiser et lui prodiguer des caresses peu timides. A ce moment entre Françoise, qui était probablement à l'écoute derrière la porte, ou bien avertie par "cette sorte de connais-

sance intuitive et presque divinatoire"(II, p. 358) qu'elle a de ses maîtres. Et sous le prétexte d'apporter de la lumière dans la chambre, elle s'approche du lit, tenant au-dessus du couple coupable une lampe et ayant l'air "de la 'Justice éclairant le Crime'"(II, p. 360). Et le narrateur d'enchaîner: "La figure d'Albertine ne perdait pas à cet éclairage"! Mais à son exclamation, "--Comment déjà la lampe? Mon Dieu que cette lumière est vive!", Françoise répond "avec une ambiguïté cruelle": "--Faut-il que j'éteinde?"(II, p. 360), et elle quitte la pièce, laissant Albertine, qui corrige et renforce dans l'oreille de son complice "--Teigne?", reprendre ses caresses.

Ce n'est pas Albertine cependant que le narrateur désire, mais Mlle, ou plutôt Mme de Stermaria, récemment mariée et divorcée en effet, comme l'en a informé Saint-Loup--et l'ambivalence de ce nom, qui allie deux dénominations antinomiques, est ici évidente. Et le narrateur a fait le projet d'attirer la dame en question en l'invitant à dîner dans l'île du Bois, comme dans une île de Bretagne baignée d'"une atmosphère maritime et brumeuse"(II, p. 385). Et un soir Albertine l'accompagne dans cette île aux Cygnes où il va régler en personne les détails de ce dîner auquel il tient tant et pour lequel elle doit l'aider à choisir un menu: Portant "un toquet plat qui descendait très bas"(II, p. 386), elle le précède

sous la grotte verdâtre, quasi-marine, d'une épaisse futaie sur le dôme de laquelle [on] entendait déferler le vent et éclabousser la pluie,

les feuilles mortes s'enfonçant dans le sol, sous les pas des deux promeneurs, "comme des coquillages," et "les châtaignes piquantes" ressemblant à "des oursins"(II, pp. 388-389). Et si les images marines s'expliquent complètement un peu plus tard, la chute des "dernières feuilles convulsées" ainsi que la pluie ne laissent pas de doute sur la négativité du décor, ou de plus Albertine grimpe sur un tertre pour rejoindre "une déesse de marbre" isolée sur son socle et qui emplit le Bois d'une "terreur mythologique, moitié animale, moitié sacrée"(II, p. 389).

Ce dîner avec Mme de Stermaria n'aura d'ailleurs jamais lieu, la dame se décommandant à la dernière minute et abandonnant le narrateur, pris soudain d'"une sensation d'étouffement et de clausturation" dans sa "prison hivernale"(II, p. 392), à sa déception et à sa solitude. Et tandis que Françoise s'apprête à lui préparer son dîner, il s'avise en voyant "un énorme paquet de tapis encore enroulés" du retour de ses parents, partis à Combray, et du commencement dès le soir-même de sa "réclusion": et assis sur les tapis, il se met à pleurer dans leur poussière, "pareil aux Juifs qui se couvraient la tête de cendres dans le deuil"(II, p. 393). Mais arrive Saint-Loup qui l'entraîne aussitôt à travers la ville et le brouillard, dans lequel ils ont du mal à trouver leur chemin, vers le restaurant où ils vont dîner dans une atmosphère en partie semblable à celle du restaurant de Doncières.

En effet, les dangers traversés à l'extérieur créent à

l'intérieur de ce restaurant parisien près des Invalides une ambiance de camaraderie inhabituelle, et le narrateur à peine entré observe :

... chaque nouveau venu,... avant de demander son bock, son aile de poulet froid ou son grog (l'heure du dîner était depuis longtemps passée), devait, comme dans les vieux romans, payer son écot en disant son aventure au moment où il pénétrait dans cet asile de chaleur et de sécurité où le contraste avec ce à quoi on avait échappé faisait régner la gaieté et la camaraderie qui plaisantent de concert devant le feu d'un bivouac (II, p. 402).

Mais lui-même est d'abord isolé de cette bonne ambiance. Etant entré sans Saint-Loup, resté à parler avec le cocher de la voiture, il a été reçu aigrement par la patron pour avoir pris la porte tournante réservée à quelques habitués favorisés, et initiés à ce mécanisme dont il a pour sa part de la peine à se dégager; et il a été relégué de l'autre côté, près de la porte à battants, bruyante et laissant passer l'air froid du dehors chaque fois qu'elle s'ouvre ou se ferme, et qui est, elle, "réservée aux Hébreux"(II, p.401). Car le restaurant est divisé en deux salles d'inégales grandeurs, déservies par les deux différentes portes et délimitées par un "léger parapet décoré de verdure": dans la plus petite se retrouvent les aristocrates et dans la plus grande se rassemble une intelligentsia pour la plupart israélite et dont Bloch a longtemps été. C'est d'ailleurs dans cette seconde salle que Saint-Loup et lui s'installeront pour dîner, mais Saint-Loup

fait condamner la porte qui leur envoie des courants d'air et fait passer tout le monde par la porte tournante. De plus, il va emprunter au prince de Foix, qui est venu le saluer précédemment et lui demander la permission de se joindre à eux, son manteau de vigogne, qu'il rapporte après un adroit "exercice de voltige" par-dessus les banquettes et les tables et arrange, "en un châle léger et chaud," sur les épaules de son ami.

Et le narrateur apprécie ce soir-là en Saint-Loup, non pas tellement l'ami, ayant déjà conclu que l'amitié "est si peu de chose"(II, p. 394), mais les qualités qui d'après lui sont d'"un pur Français, qu'il soit de l'aristocratie ou du peuple," et qu'il définit comme "la plus charmante ouverture d'esprit et de coeur," présentée "avec une grâce que l'étranger, si estimable soit-il, ne nous offre pas"(II, p. 409). Et il oppose en fait à Saint-Loup les "étrangers, intellectuels, rapins de toute sorte, résignés au rire qu'excitaient leur cape prétentieuse, leurs cravates 1830 et bien plus encore leurs mouvements maladroits," c'est-à-dire "les Juifs non assimilés bien entendu, il ne saurait être question des autres," qui, réunis dans la grande salle, "déplaisaient" par leur "aspect étrange, loufoque"(II, p. 408), (qu'Albertine par exemple ne pouvait souffrir chez Bloch). Et le narrateur développe son idée:

C'est tout de même une jolie chose
et qui est peut-être exclusivement
française, que ce qui est beau au
jugement de l'équité, ce qui vaut
selon l'esprit et le coeur, soit

d'abord charmant aux yeux, coloré avec grâce, ciselé avec justesse, réalise aussi dans sa matière et dans sa forme la perfection intérieure. Je regardais Saint-Loup, et je me disais que c'est une jolie chose quand il n'y a pas de disgrâce physique pour servir de vestibule aux grâces intérieures, et que les ailes du nez sont délicates et d'un dessin parfait comme celles des petits papillons qui se posent sur les fleurs des prairies, autour de Combray... (II, p. 409).

Mais ni ce style alourdi par des répétitions, ni ce raisonnement aussi futile que le rapprochement entre ailes de nez et ailes de papillons ne sont convaincants. Et le narrateur ne se montre ni équitable, ni même cohérent, puisqu'il vient de découvrir juste avant d'arriver au restaurant un aspect laid et fourbe chez ce même Saint-Loup dont il vante ici les traits. Pourtant, un peu plus loin encore, il oppose au corps de Saint-Loup, "significatif et limpide," le sien, "opaque et obscur" (II, p. 414): Et bien qu'il ait déclaré à plusieurs reprises sa famille de "la race de Combray, la race d'où sortaient des êtres absolument intacts comme [sa] grand'mère et [sa] mère" (I, p. 746), et bien que toute la famille soit effectivement, comme tout Combray, anti-dreyfusarde, hormis la grand'mère enflammée par "un doute généreux" et la mère "partagée entre son amour pour [le] père et l'espoir que [son fils] fut intelligent" (II, p. 152), ce qui permet donc de déduire que le narrateur est lui dreyfusard, l'opposition entre son physique et celui de Saint-Loup pourrait bien impliquer une descendance plus mêlée que celle qu'il professe. Et s'expliquerait alors sa partialité pour tout ce qui est purement ou exclusivement français.

Et il n'est pas étonnant que ce soit le nez, ce signe de la "race"(III, p. 47) et cet indice qui mesure la distinction et même l'intelligence et la "bêtise"(III, p. 143), qui choque si fort le narrateur le jour où, en pénétrant dans le salon familial à son retour de Doncières, il revoit soudain le visage de sa grand'mère penché sur un livre qu'elle ne lit d'ailleurs pas. Or il a précipité son retour pour revoir ce visage, après la conversation téléphonique arrangée par Saint-Loup, mais manquée, n'ayant pu entendre qu'un moment une voix lointaine et sans visage qui réveille en lui l'angoisse à l'idée de perdre bientôt sa grand'mère pour toujours. Il a donc quitté Doncières dès le lendemain et sans pouvoir dire au-revoir à Saint-Loup. En effet il l'a croisé en se rendant une dernière fois à la caserne, mais Saint-Loup l'a à peine salué de la voiture où il était en compagnie d'un inconnu. On apprendra que cet inconnu était un gentilhomme de la région, et c'est probablement par snobisme que Saint-Loup ne s'est pas arrêté, de même que c'est probablement par impatience de voir son ami penser au retour qu'il a eu l'initiative de la conversation téléphonique avec la grand'mère, dont l'effet était bien sûr prévisible. Ainsi, le narrateur a soudain devant lui

--comme un malade qui, ne s'étant pas regardé depuis longtemps et composant à tout moment le visage qu'il ne voit pas d'après l'image idéale qu'il porte de soi-même dans sa pensée, recule en apercevant dans une glace, au milieu d'une figure aride et déserte, l'exhaussement oblique et rose d'un nez gigantesque comme une pyramide d'Egypte,

--sa grand'mère, qui pour la première fois lui apparaît, assise sur le canapé du salon, lieu social, sous la lampe, symbole de la loi morale, comme une vieille femme, "rouge, lourde et vulgaire, malade, rêvassant, promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous"(II, p. 141).

Et cet aspect physique négatif le frappe encore à une autre occasion: Ayant rendez-vous avec des amis et devant dîner à Ville-d'Avray, il est chargé de conduire sa grand'mère aux Champs-Élysées, promenade recommandée par le docteur du Boulbon qui persiste à vouloir la soigner pour une affection nerveuse plutôt que pour son urémie. Et impatient, il attend au bas des escaliers que sa grand'mère soit prête. Elle le rejoint enfin,

sans [lui] demander pardon de son retard..., rouge et distraite..., comme[il] arrivait près de la porte vitrée entr'ouverte qui, sans les échauffer les moins du monde, laissait entrer l'air liquide, gazouillant et tiède du dehors, comme si on avait ouvert un réservoir, entre les glaciales parois de l'hôtel (II, p. 309).

Et l'aspect de la grand'mère, "congestionnée", contraste lui aussi, et autant que l'air "gazouillant et tiède du dehors," avec les parois de vitre et comme de glace de l'hôtel de Guermantes, entr'ouvertes sans doute, mais étanches et inaltérables dans leur essence. Et ce contraste place la grand'mère hors de cette sphère où son petit fils justement accédait, arrivait, au moment où elle le rejoint. Et il est presque en colère contre elle, qui lui dit alors humblement:

--Mon Dieu, puisque tu vas voir des amis, j'aurais pu mettre un autre mantelet. J'ai l'air un peu malheureux avec cela (II, p. 309).

Et c'est probablement cet air malheureux, sinon plus, qui lui est reproché en silence.

Mais la dégradation de la grand'mère empire. Aux Champs-Élysées, elle va dans le petit pavillon toujours tenu par la "marquise"... avec son musée énorme et irrégulier enduit de plâtre grossier, et son petit bonnet de fleurs rouges et de dentelle noire"(II, p. 309). Et là, attendant de nouveau sa grand'mère, le narrateur entend la "marquise" affirmer au garde qu'elle choisit ses clients. Et quand à ce moment entre précipitamment "une femme mal vêtue," elle lui refuse une cabine, "avec une férocité de snob"(II, p. 311), prétextant qu'elle n'en a plus de libre alors qu'elle vient d'offrir au narrateur de lui en ouvrir une gratuitement, offre qu'il a déclinée. Mais la grand'mère ressort, "son chapeau... de travers, son manteau sale,... l'aspect désordonné et mécontent, la figure rouge et préoccupée"(II, p. 312). Et le narrateur comprend qu'elle a eu une attaque, et il ne pense plus qu'à la ramener au plus vite. Pourtant sur l'avenue Gabriel il rencontre le "fameux professeur E... et lui demande d'accorder une consultation à sa grand'mère. Le professeur, pressé car il a encore une visite à faire avant d'aller dîner chez le Ministre du Commerce--ce qui dénonce son snobisme en même temps que le côté lucratif de sa profession--, ne peut accorder qu'un quart d'heure à la

malade. Au bout de ce quart d'heure, ou plutôt de vingt minutes, il annonce au narrateur que sa grand'mère est perdue, puis il se met aussitôt en colère contre la femme de chambre qui lui apporte un habit où elle a oublié de percer une boutonnière pour les décorations.

Et le thème du snobisme, que ce soit celui de la "marquise", du professeur E... ou de M. de Guermantes en visite chez ses voisins affligés, mais sans qu'il soit jamais question de celui du narrateur, est aussi important dans toute cette partie du récit que la dégradation physique et même morale que cause la maladie. A la fin de son agonie la grand'mère n'aura plus dans son lit que l'aspect d'une "bête" remuante, et son regard ne reflètera plus qu'une "vision organique et... une souffrance interne"(II, p. 336). Mais en l'étendant sur le lit funèbre "sous l'apparence d'une jeune fille," la mort rend à ses traits non seulement la jeunesse, mais aussi la chasteté qui y rayonnait "au temps lointain où ses parents lui avaient choisi un époux"(II, p. 345). Et un reproche d'ordre sexuel cette fois est ainsi implicitement formulé contre la grand'mère, et à sa mort réapparaît le grand-père, depuis longtemps oublié et même traité comme mort (cf. I, pp. 414 et 573). Inversement cependant, la mère, à qui il est donné d'incarner la douleur filiale la plus pure, devient à partir de ce deuil beaucoup plus fille qu'épouse, et le père passe à l'arrière-plan et bientôt disparaît complètement du récit, mais non pas avant d'avoir été réhabilité, le duc lui témoignant respect et intérêt

pour son travail, loué plus tard par le narrateur lui-même devant Marie Gineste et Céleste. Et il semble bien que le couple père/mère soit lavé de tous les reproches retombés sur le couple grand-père/grand'mère.

Et si c'est grâce à la grand'mère que le narrateur a accès chez Mme de Villeparisis, ce n'est qu'après sa mort qu'il est enfin invité chez M. et Mme de Guermantes. Cette mort est donc la condition nécessaire à sa consécration mondaine, de même qu'elle marque le début de son intimité avec Albertine, qu'il n'a d'ailleurs pas recherchée mais qui vient à lui à peine la grand'mère mise en terre. Mais le premier baiser d'Albertine, qui aurait dû se substituer au baiser maternel--et la grand'mère et la mère ne sont qu'un dédoublement l'une de l'autre--, loin d'apporter "une communion de paix"(I, p. 13), occasionne tout au plus "une leçon de relativisme"(II, p. 362), les yeux cessant en fait de voir "le beau globe rose de ses joues" et le nez et les lèvres s'écrasant sur une surface sans odeur ni goût. De même, la première soirée du narrateur chez les Guermantes n'est sauvée "d'une déception complète" que par le charme qu'il y trouve vers la fin, dans les discussions sur les généalogies, et qu'il compare à celui d'"un herbier plein de plantes démodées." Et "l'impression de plate vulgarité" que lui ont d'abord donnée les hôtes et leurs invités reprend quelque relief:

Sans doute ces régions géographiques
et ce passé ancien qui mettaient des
futaies et des clochers gothiques
dans leur nom, avaient, dans une
certaine mesure, formé leur visage,
leur esprit et leurs préjugés, mais

n'y subsistaient que comme la cause dans l'effet, c'est-à-dire peut-être possibles à dégager pour l'intelligence, mais nullement sensibles à l'imagination (II, p. 532).

Et on relève la même image du clocher, semblable à celle de la colline utilisée pour décrire les journées de Doncières, quand le narrateur résume cette période de sa vie où il découvre les réalités du côté de Guermantes :

Après avoir gravi les hauteurs inaccessibleles du nom de Guermantes, en descendant le versant interne de la vie de la duchesse, j'éprouvais à y trouver les noms, familiers ailleurs, de Victor Hugo, de Frans Hals, et, hélas, de Vibert, le même étonnement qu'un voyageur, après avoir tenu compte, pour imaginer la singularité des moeurs dans un vallon sauvage de l'Amérique centrale ou de l'Afrique du Nord, de l'éloignement géographique, de l'étrangeté des dénominations, de la flore, éprouve à découvrir, une fois traversé un rideau d'aloès géants ou du mancenilliers, des habitants qui... sont en train de lire Méropé ou Alzire (II, p. 525).

Mais, malgré l'image spatio-temporelle et conique appliquée à l'"âge" de la mondanité, le récit ne transcende pas le mouvement qui mène successivement d'un versant à l'autre et qui fait que la mort de la grand'mère constitue dans le volume un épisode bien distinct et même un chapitre à part et numéroté, serait-il une sorte de pivot.

Le rideau d'aloès qui cache les habitants du vallon équivaut, lui, au cloisonnement qui, à Doncières ou à Paris, sectionne les lieux et les isole, chambre du narrateur ou de Saint-Loup, quartier, salles à manger de restaurant, hôtels particuliers, salons mondains, et même "voiture de première"

dans laquelle Rachel retrouve tout son prix aux yeux de son amant et qui s'oppose au compartiment où montent ses amies moins fortunées, suivies de leurs "calicots". Selon ce cloisonnement, relié par endroits aux thèmes de la saison froide et de l'amitié ou de la camaraderie, mais image surtout de la ségrégation qu'entraîne le snobisme, l'hôtel de Guermantes s'était découpé dès les premiers temps de l'emménagement en deux hémisphères, dont l'un bien sûr inaccessible et aussi fascinant qu'un rivage exotique: celui que démarquait, tel un "Equateur"(II, p. 30), le paillason des Guermantes. Selon ce cloisonnement encore, le narrateur passera au fil des dîners qui suivront le premier du paillason du vestibule au salon et à la salle à manger, puis au petit jardin rectangulaire où il goûtera l'orangeade de rigueur, mais se fera apporter une carafe de "jus de cerise cuite, de poire cuite"(II, p. 513), probablement plus à son goût. Et au sein même de cette maison des Guermantes, la plus fermée du faubourg Saint-Germain, il réussit, lui, à eriger une cloison plus étanche que toutes les autres, quand le premier soir il s'isole si bien devant les toiles d'Elstir qu'il en oublie ses hôtes, leurs convives et le dîner, les faisant tous attendre presque une heure.

A ce stade de sa réussite mondaine et de sa vie, le narrateur se retrouve sur un plan commun avec Swann, et c'est lui qu'il rencontre chez le duc et la duchesse le jour où, à leur retour de Cannes, il va leur demander leur avis sur son invitation chez le prince et la princesse de Guermantes. Swann,

lui, est venu parler avec la duchesse de la "photographie immense où il a fait reproduire les deux faces [des] monnaies" de l'Ordre de Malte et qu'il lui a envoyée. Swann s'intéresse en effet "à l'Histoire des Chevaliers de Rhodes, héritiers des Templiers," précise le duc pour le narrateur, ajoutant: "car c'est inouï la rage des gens d'une religion à étudier celle des autres," remarque qui fait allusion bien sûr au côté israélite de son vieil ami. Mais il informe par contre: "Notre famille est très mêlée à toute cette histoire; même encore aujourd'hui, mon frère que vous connaissez est un des plus hauts dignitaires de l'Ordre de Malte"(II, p. 574). Et Swann, qui connaît presque aussi bien que le narrateur à ce point le baron de Charlus, frère du duc, est probablement arrivé par l'intermédiaire de sa curiosité pour la généalogie des Guermantes à son nouvel intérêt pour l'Ordre de Malte, dont les monnaies font présentement l'objet de son étude et de ses recherches. Mais ces plates faces d'une monnaie de cendre plutôt que d'Absolu, selon les expressions frappées l'une par Saint-Exupéry et l'autre par Malraux, ne sont-elles pas l'image de l'échec de Swann sur le plan de l'Art ou du travail intellectuel, tout comme de cette platitudo, de cette niaiserie que le narrateur, de même que Swann d'ailleurs, a decouvert chez les Guermantes et dans tout le faubourg Saint-Germain?

Ce travail sur les Templiers Swann ne le finira bien sûr jamais, non pas par paresse cependant, mais parce qu'il n'en aura pas le temps: Comme il l'apprend à la duchesse,

qui voudrait faire avec lui un voyage en Italie, à Venise, il n'a que quelques mois à vivre. Incertaine de l'attitude à adopter devant ce fait, la duchesse, en grande toilette rouge et prête à partir avec son mari pour le dîner chez Mme de Sainte-Euverte où ils se rendent avant d'aller à la réception chez le prince et la princesse de Guermantes, qui sera suivie par une redoute, finit par s'exclamer: "Vous voulez plaisanter?" (II, p. 595). Son mari, lui, préfère faire semblant de ne pas avoir entendu, la pressant de monter dans la voiture qui a été avancée et de ne pas rester "à échanger [ses] jérémiades avec Swann," car ils sont en retard; mais, apercevant les souliers noirs qu'elle porte--ironie évidente--, il la renvoie dans sa chambre les changer pour des rouges. Il se tourne alors vers le narrateur et vers Swann et, les faisant partir, il explique:

Si elle vous trouve encore là, elle va se remettre à parler, elle est déjà très fatiguée, elle arrivera morte. Et puis je vous avouerai que moi je meurs de faim.

Et il s'écrie même à l'adresse de Swann, "déjà dans la cour":

--Et puis vous, ne vous laissez pas frapper par ces bêtises de médecins, que diable! Ce sont tous des ânes. Vous vous portez comme le Pont-Neuf. Vous nous enterrerez tous (II, p. 597):

Et bien que le mouvement du narrateur qui doit le faire rejoindre Swann dans la cour soit laissé en suspens, puisque le volume finit ici, lui et Swann s'opposent de l'extérieur au duc et à la duchesse restés à l'intérieur.

A la fin du premier dîner, quand le duc raccompagnait

ses invités jusqu'au vestibule, la dame de compagnie de la princesse de Parme remarquait qu'on avait jeté du sel dans cette même cour, ce qui d'après elle devait empêcher qu'il reneige. Et la très sotte et naïve dame, qui avait insisté tout au long de la soirée pour que le narrateur soit le parent de l'amiral Julien de la Gravière, n'était partie qu'en disant encore au narrateur au sujet de cette parenté et du sel: "D'ailleurs qu'importe? Monsieur doit avoir le pied marin. Bon sang ne peut mentir"(II, p. 547). Mais le sel est un symbole ambivalent. Le docteur du Boulbon déclarait fort sérieusement à la grand'mère: "Supportez d'être appelée une nerveuse. Vous appartenez à cette famille magnifique et lamentable qui est le sel de la terre"(II, p. 305). La princesse de Parme, elle, ressent une extrême mais saine fatigue cérébrale à "ces divins dîners de Mme de Guermantes rendus tonitruants par tant de sel"(II, p. 499) et où le narrateur n'entend pourtant que de "fades méchancetés"(II, p. 539).

Mais le sel, positif dans un sens, prend une valeur morale négative dans un système d'images qui s'explique à la fin du Côté de Guermantes et au début de Sodome et Gomorrhe, dans ces pages qui, comme nous l'avons vu, se chevauchent ou plutôt s'imbriquent étroitement les unes dans les autres et soudent les deux volumes: En attendant sa femme qui se prépare pour le dîner chez Mme de Sainte-Euverte et la réception chez le prince et la princesse de Guermantes, après laquelle ils rentreront enfiler leurs costumes préparés pour la redoute,

le duc a reçu la visite de Mme de Silistrie et de la duchesse de Montrose qui ont pris la peine de venir l'entretenir de l'état de santé alarmant de son cousin germain, "le bon Amanien d'Osmond."

Deux autres dames porteuses de canne, Mme de Plassac et Mme de Tresmes, toutes deux filles du comte de Brétigny, vinrent ensuite faire visite à Basin et déclarèrent que l'état du cousin Mama ne laissait plus d'espoir.

Et tous ces noms à resonance montagnarde ou alpine--les deux soeurs, Walpurg et Dorothee, reprenant "munies de leur bâton d'alpiniste... la route escarpée de leur faite"(II, p. 575)--correspondent chez ceux qui les portent à des qualites de bonté, d'intégrité, de pureté morale, qui contrastent avec l'égoïsme du duc, soucieux avant tout de ne pas manquer la redoute et éconduisant les deux messagères. Elles reviendront cependant, juste avant la redoute, annoncer la mort d'Amanien, et le duc furieux s'écriera: "Il est mort! Mais non, on exagère, on exagère!"(II, p. 725). Et lui et la duchesse ne s'en déguiseront pas moins en Louis XI et Isabeau de Bavière, assistés par le costumier de l'Opéra-Comique! Cette imagerie montagnarde, avec sa connotation morale, est reprise et complétée d'une imagerie antithétique, marine ou saline, au sujet des deux amis homosexuels dont le narrateur discute le cas. De ces deux amis, l'un s'affranchira de son vice en partant "[ascensionner] des pics, [coucher] dans la neige," et en s'élevant à des "milliers de mètres au-dessus du niveau de la mer"(II, p. 625). Il prendra même femme et reviendra

s'installer dans le voisinage de l'ami solitaire. Mais le jour où cet ami l'invite à dîner avec sa jeune épouse, "déjà dans une position intéressante" et devant "rentrer de bonne heure," il "demande un bout de conduite à son ami que d'abord aucune suspicion n'effleure, mais qui au carrefour se voit renverser sur l'herbe, sans une parole, par l'alpiniste bientôt père." Et l'anecdote illustre bien sûr la force du penchant naturel ou cette loi que le narrateur énonce ainsi, "il faut que l'excrétion se fasse"(II, p. 625), loi qu'imaginaient déjà le cassis sauvage passant une branche par la fenêtre du petit cabinet au sommet de la maison de Combray et même l'aubépine ne pouvant fleurir qu'en rose au milieu des fleurs blanches. Mais abandonné de nouveau pour un cousin de la jeune femme, "le solitaire languit seul" et "n'a d'autre plaisir que d'aller à la station de mer voisine...." Le narrateur l'évoque,

[s'attardant] sur la plage telle
une étrange Andromède qu'aucun
Argonaute ne viendra délivrer,
comme une méduse stérile qui
périra sur le sable (II, p. 626).

Et le système de métaphores, ou les termes d'altitude et même le carrefour tiennent lieu d'un système d'axes ou de coordonnées plus stylisé, revient à la mer, image de la réalité. Et si cette réalité est saline ou salée, n'est-ce pas parce qu'elle est infestée, et enrichie à la fois, par le vice que Dieu a puni par le sel à Sodome et à Gomorrhe? Le second Balbec est donc envahi par la race "magnifique et lamentable," non pas des nerveux, mais des invertis--qui sont peut-être essentiellement des nerveux--tels par exemple le baron de Charlus,

Nissim Bernard, et le narrateur lui-même qui se rapprocherait du type du solitaire ou de ces homosexuels "tenant leur vice pour plus exceptionnel qu'il n'est"(II, p. 623) et "n'étant jamais parvenus à la véritable maturité"(II, p. 624). Car le narrateur, seul, part maintenant pour Balbec, où il sera pourtant rejoint par sa mère, et d'où il ramènera à la fin de l'été Albertine, sa prisonnière.

A défaut de structure, on trouve dans ces volumes qui se rattachent au Côté de Guermantes et aux autres par le système de métaphores que nous venons de voir des traces d'un dessin désormais familier: Le Grand-Hôtel de la Plage s'étire ainsi du "grenier"(II, p. 787), où loge encore le narrateur et où Marie Gineste et Céleste lui apportent l'air frais de leurs montagnes natives--non sans que Céleste l'appelle:

Oh! petit diable noir aux cheveux
de geai, ô profonde malice! je ne
sais pas à quoi pensait votre mère
quand elle vous a fait, car vous
avez tout d'un oiseau. Regarde,
Marie, est-ce qu'on ne dirait pas
qu'il se lisse ses plumes, et tourne
son cou, avec une souplesse!... on
dirait qu'il est en train d'apprendre
à voler (II, p. 846)--,

jusqu'aux "sous-sols"(II, p. 845) où M. Nissim Bernard poursuit ses conquêtes. Mais tout l'édifice n'est en fait qu'un "labyrinthe de couloirs, de cabinets secrets, de salons, de vestiaires, de garde-manger, de galeries" dont le même Nissim Bernard, "par atavisme d'Oriental," a fait son serail (II, p. 845). Le narrateur, lui, goûte les caresses d'Albertine sur la plage, derrière les dunes.

Mais ce dessin se fait plus flou, plus hésitant quand

le centre de la baie se déplace du Grand-Hôtel à la Raspelière, demeure louée pour l'été par les Verdurin et à laquelle on arrivait par une montée en lacis, dominant d'un côté la mer et de l'autre la campagne. Et sans doute, "le jardin de la Raspelière était en quelque sorte un abrégé de toutes les promenades qu'on pouvait faire à bien des kilomètres alentour" (II, p. 999), mais on ne peut parler d'une unité ni spatiale ni temporelle. Les sites s'enfilent plutôt sur la ligne du petit train, du "tortillard", du "transatlantique" qui ramasse les fidèles à ses arrêts et au rythme saccadé duquel le narrateur évoque les souvenirs qui se rapportent à tous ces sites, toutes ces journées. Et s'il condense tous les dîners à la Raspelière en un seul, c'est en expliquant: "Je raconte un de ces repas, qui peut donner une idée des autres"(II, p. 1006), formule qui conviendrait exactement à la structure des premiers volumes, mais qui n'est ici qu'une tentative semble-t-il. Le narrateur serait bien alors "en train d'apprendre à voler," comme le disait Céleste Albaret. Et l'automobile dans laquelle il promène Albertine l'amène déjà, malgré la déception éprouvée, à redécouvrir ce jeu de perspective qui l'avait tant réjoui un soir dans la voiture du docteur Percepied et qui avait fait danser à l'horizon les trois clochers de Martinville et de Vieuxvicq, "dessin"(I, p. 717) que répètent, mais incomplètement, les trois arbres aperçus sur la route d'Hudimesnil de la voiture de Mme de Villeparisis:

Non, l'automobile ne nous menait
pas ainsi féeriquement dans une
ville que nous voyions d'abord

dans l'ensemble que résume son nom, et avec les illusions du spectateur dans la salle. Il(sic) nous faisait entrer dans la coulisse des rues, s'arrêter à demander un renseignement à un habitant. Mais, comme compensation d'une progression si familière, on a les tâtonnements mêmes du chauffeur incertain de sa route et revenant sur ses pas, les chassés-croisés de la perspective faisant jouer un château aux quatre coins avec une colline, une église et la mer... (II, pp. 1005-6).

Mais un jour qu'il va à cheval à la Raspelière, profitant qu'Albertine est chez sa tante, et alors qu'il traverse les bois où il reconnaît "le paysage montagneux et marin qu'Elstir a donné pour cadre à deux de ses admirables aquarelles, 'Poète rencontrant une Muse', 'Jeune homme rencontrant un Centaure'" (II, p. 1029)--et de même que le cadre pose deux postulations inverses, les deux titres s'appliquent l'un au plan de l'Art et l'autre de la vie--, le narrateur entend au-dessus de sa tête le bruit d'un aéroplane qui amène des larmes dans ses yeux et qu'il voit bientôt survolant la mer. Quelques mois après d'ailleurs, à Paris et en compagnie d'Albertine, il verra au cours d'une promenade un avion s'élever "lentement dans l'extase raidie, comme immobilisée, d'une vitesse horizontale soudain transformée en majestueuse et verticale ascension" (III, p. 106) et une autre fois encore les "minuscules ailes brunes et brillantes" d'un appareil planant dans le même bleu où montait le clocher de Saint-Hilaire (III, p. 406).

Conclusion

.....
--Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Saharah brumeux;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.

Charles Baudelaire

Nous remarquons dans les derniers volumes des répétitions, des longueurs, des parenthèses, quelques contradictions dans les faits, et surtout de nombreuses interventions du narrateur, qui soit annonce ce qui sera repris et éclairci plus loin, soit s'excuse pour une digression avant de "reprendre le fil du récit" ou "revenir à...", expressions dont il use fréquemment, soit même interpelle directement son lecteur pour lui demander son indulgence ou converser avec lui: "Avant de revenir à la boutique de Jupien, l'auteur tient à dire combien il serait contristé que le lecteur s'offusquât de peintures si étranges" (III, p. 46); ailleurs encore, au sujet de l'Affaire Dreyfus:

'Je ne sais pas si je vous ai dit combien la duchesse de Guermantes avait vu avec déplaisir des personnes de son monde qui, subordonnant tout à l'Affaire, excluaient des femmes élégantes et en recevaient qui ne l'étaient pas...', pourrais-je demander au lecteur comme à un ami à qui on ne se rappelle plus, après tant d'entretiens, si on a pensé ou trouvé l'occasion de le mettre au courant d'une certaine chose (III, 235).

Mais ce peut être le lecteur lui-même qui prend la parole:

'Tout ceci, dira le lecteur, ne nous apprend rien sur le manque de complaisance de cette dame; mais puisque vous vous êtes si longtemps arrêté, laissez-moi, Monsieur l'auteur, vous faire perdre une minute de plus pour vous dire qu'il est fâcheux que, jeune comme vous l'étiez (ou comme était votre héros s'il n'est pas vous), vous eussiez déjà si peu de mémoire, que de ne pouvoir vous rappeler le nom d'une dame que vous connaissiez fort bien';

la réplique à une telle apostrophe étant:

C'est très fâcheux en effet,
Monsieur le lecteur. Et bien
plus triste que vous croyez,
quand on y sent l'annonce du
temps où les noms et les mots
disparaîtront de la zone claire
de la pensée, et où il faudra,
pour jamais, renoncer à se nommer
à soi-même ceux qu'on a le mieux
connus (II, p. 651).

Mais non encore vraiment menacé d'aphasie, c'est par simple lapsus que le narrateur-héros a oublié le nom de Mme d'Arpajon, qu'il voit à la réception chez le prince et la princesse de Guermantes et à qui il demande, une fois son nom retrouvé, de le présenter à leur hôte, ce qu'elle lui refuse. La pauvre femme, abandonnée par le duc de Guermantes pour "la magnifique duchesse de Surgis-le-Duc"(II, p. 652) est d'ailleurs bien punie: Passant près du "célèbre jet d'eau d'Hubert Robert" au moment où "un fort coup de chaude brise" fait dévier sa "tige"(II, p. 657) elle est complètement aspergée! Et c'est sous le rire sonore du grand-duc Wladimir, témoin de la scène, qu'elle se dégage seule, "malgré l'eau qui mouillait malicieusement la margelle de la vasque," dit le narrateur-auteur qui se complait, semble-t-il, à ce genre de facétie plastique dont on trouve bien d'autres exemples dans Sodome et Gomorrhe: Ainsi il décrit en transition entre "la conjonction Jupien-Charlus"(II, p. 732) et la réception Guermantes, l'obélisque de Louqsor qui dans le jour d'été finissant a pris "un air de nougat rose"; puis sa teinte change, devient plus métallique, plus précieuse, et à sa pointe se montre la lune en forme d'un "ample et merveilleux croissant" et "comme un symbole oriental"(II, p. 633), mais aussi humoristiquement et poétiquement sexuel.

Gérard Genette lui aussi remarque dans le récit un changement, qu'il appelle un "changement de rythme" et qu'il attribue d'ailleurs non pas au manque de temps et à la composition par "farcissures" des derniers volumes, mais à une volonté très précise:

Il semble bien que Proust ait voulu, et dès le début, ce rythme de plus en plus heurté, d'une massivité et d'une brutalité beethoviennes, qui contraste si vivement avec la fluidité presque insaisissable des premières parties, comme pour opposer la texture temporelle des événements les plus anciens et celle des plus récents: comme si la mémoire du narrateur, à mesure que les faits se rapprochent, devenait à la fois plus sélective et plus monstrueusement grossissante.¹

La seule objection que nous fassions est que c'est pour les premières parties, bâties en unités spatio-temporelles serrées, que devrait être appliqué le terme de massivité et au contraire pour la fin les termes de fluidité, de liquidité, que nous voyons revenir à plusieurs occasions à partir du Côté de Guermantes et qui correspondent à l'état d'esprit "dilué" de celui qui se dissipe dans la mondanité et dans la sexualité, état qui se répercute insensiblement dans le récit lui-même, le narrateur-héros rejoignant ainsi le narrateur-auteur dans un présent auquel il est de plus en plus fait allusion. Car toutes ces intrusions, interventions du narrateur-auteur dont nous avons donné quelques exemples, et dont la première remonte aussi loin qu'au Côté de chez Swann--"c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi..."(I, p. 37)--, sont en effet au présent. Et le narrateur-auteur

va même jusqu'à se référer à sa situation physique: "... moi l'étrange humain qui, en attendant que la mort le délivre, vit les volets clos, ne sait rien du monde, reste immobile comme un hibou et, comme celui-ci, ne voit un peu clair que dans les ténèbres"(II, p. 982).

Or le présent signifie essentiellement horizontalité: non seulement horizontalité du corps immobilisé dans l'attente de la mort à la fin d'un parcours lui aussi horizontal, l'existence étant décrite en termes de "longueur"(III, p. 866) et d'"étendue"(III, p. 951), mais aussi horizontalité de vision ou plutôt de perception. Ainsi, entraîné par Saint-Loup dans "le monde de la noce"(I, p. 815), le narrateur se sent sous l'effet de la boisson et de l'atmosphère du restaurant de Rivebelle comme "en proie à une ataxie morale" et "enfermé dans le présent", passé et futur s'abolissant pour le laisser "dans la félicité de la minute présente" à laquelle se borne soudain sa perception (I, p. 817). Et c'est là bien sûr un cas extrême, mais qui se répète quand Saint-Loup le fait venir cette fois dans le cabinet particulier du restaurant où il finit de déjeuner avec sa maîtresse. Rachel lui ayant offert du champagne, des cigarettes et "une rose de son corsage," il se sent pleinement heureux, et il est même fasciné par l'effet de perspective que crée la glace qui décore le petit cabinet: "la glace unique... était de telle sorte qu'elle semblait en réfléchir une trentaine d'autres, le long d'une perspective infinie." Mais cette perspective horizontale, qui est loin d'être infinie, se courberait avec l'effet que pourrait lui

ajouter l'ampoule électrique placée au-dessus du cadre de la glace, si elle était allumée:

[elle] devait le soir, quand elle était allumée, suivie de la procession d'une trentaine de reflets pareils à elle-même, donner au buveur, même solitaire, l'idée que l'espace autour de lui se multipliait en même temps que ses sensations exaltées par l'ivresse et qu'enfermé seul dans ce petit réduit, il régnait pourtant sur quelque chose de bien plus étendu en sa courbe indéfinie et lumineuse qu'une allée du 'Jardin de Paris' (II, p. 171).

La courbe s'élèverait ainsi au-dessus de cette allée du "Jardin de Paris" en question, bien que la référence soit peu claire, et elle procurerait au buveur solitaire et enfermé un pouvoir illusoire de transcendance.

C'est bien un tel pouvoir, serait-il illusoire, qui fait défaut aux Goncourt, dont le narrateur pastiche le style, montrant d'ailleurs par là qu'il a déjà en commun avec Françoise, sinon encore son pouvoir créateur, du moins son "démon du pastiche"(II, p. 69). Dans ces quelques pages qu'il dit citer d'"un volume du journal inédit des Goncourt"(III, p. 708) et qui sont un ennuyeux compte-rendu d'une soirée Verdurin, l'observateur semble rester le nez collé à ces assiettes dont le "défilé"(III, p. 711) fait l'objet de sa minutieuse, mais combien plate, description. Et lorsqu'il lève les yeux, c'est pour s'émerveiller "des plafonds à caissons écussonnés, provenant de l'ancien palazzo Barberini, de la salle où [il] fume" en compagnie de ses hôtes, de Swann et des autres habitués; puis "[il] laisse percer [son] regret du noircissement progressif d'une certaine vasque par la cendre de [leurs] 'londrès': et on

reconnait là les deux pôles du dessin à venir. Swann amène de plus dans la conversation le nom de Napoléon Ier, en mentionnant que des taches semblables à celles sur la vasque attestent dans les livres de l'empereur qu'il chiquait, ce que Cottard s'empresse de réfuter :

'... Cottard, qui se révèle un curieux vraiment pénétrant en toutes choses, déclare que ces taches ne viennent pas du tout de cela--'mais là, pas du tout', insiste-t-il avec autorité--mais de l'habitude qu'il avait d'avoir toujours dans la main, même sur les champs de bataille, des pastilles de réglisse, pour calmer ses douleurs de foie. 'Car il avait une maladie de foie et c'est de cela qu'il est mort', conclut le docteur'(III, p. 717).

Et celui qui rapporte textuellement ces doctes paroles, avec lesquelles se termine le passage transcrit ou plutôt le pastiche, s'assimile ainsi à Cottard et au positivisme "pénétrant" qu'il loue chez le clinicien et qui est bien sûr parodié par le narrateur. Et le narrateur désapprouve ouvertement, un peu plus loin, cette "littérature qui se contente de 'décrire les choses', d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces," et "qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité"(III, p. 885).

C'est qu'il vient de vivre, et par trois fois de suite, le miracle de la mémoire involontaire, en arrivant à une dernière matinée chez la princesse de Guermantes après bien des années perdues, ou crues perdues. "Comme par enchantement"(III, p. 867) il a été alors délivré de tous ses doutes sur lui-même et sur la littérature. "Et, comme un aviateur qui a jusque-là

péniblement roulé à terre, 'décollant' brusquement, je m'élevais lentement vers les hauteurs silencieuses du souvenir"(III, p. 858), dit-il encore, reprenant l'image qui avait exprimé la supériorité du jeune Bergotte sur ses amis en belles Rolls-Royce, image qui pourrait d'ailleurs faire le lien entre le thème du snobisme et celui de la création de l'oeuvre ou du moins de recherche d'une esthétique. La même image est appliquée aussi au pouvoir que confère le Rêve, comme la mémoire involontaire, grâce à ce "jeu formidable qu'il fait avec le Temps" et qui a fasciné bien des fois le narrateur:

N'avais-je pas vu souvent en une nuit, en une minute d'une nuit, des temps bien lointains, relégués à ces distances énormes ou nous ne pouvons plus rien distinguer des sentiments que nous y éprouvions, fondre à toute vitesse sur nous, nous aveuglant de leur clarté, comme s'ils avaient été des avions géants au lieu des pâles étoiles que nous croyions....

Mais au réveil, ces temps lointains retrouvés "miraculeusement" (III, p. 912) là encore retournent à leur éloignement originel et redeviennent à peine perceptibles. Et le narrateur avait prévenu dès Doncières que "certaines impressions fugitives et fortuites"--c'est-à-dire la mémoire involontaire--"ramènent mieux encore vers le passé, avec une précision plus fine, d'un vol plus léger, plus immatériel, plus vertigineux, plus infail-
libre, plus immortel, que ces dislocations organiques"(II, p. 92) que provoque le Rêve pendant le sommeil.

Ces dislocations organiques ne sont pas à négliger pourtant, puisque la mémoire involontaire elle-même est définie

comme un "subterfuge"(III, p. 872), un "trompe-l'oeil" qui permet de contempler le passé sans effort, comme on feuillette "un livre d'images"(III, p. 873). Et sans doute l'inégalité des deux pavés qui font trébucher le narrateur dans la cour de la princesse et du prince de Guermantes prolonge "les images desséchées et minces" qu'il a gardées de Venise, "dans tous les sens et toutes les directions"(III, p. 876), et restaure même les sensations d'alors, comme la petite madeleine trempée dans le thé a restitué le temps de Combray; mais toutes ces reminiscences ne composent jamais qu'un "grimoire compliqué et fleuri" aux "signes en relief"(III, p. 879) ou encore, venant "à la queue leu leu se suspendre au bec aimanté"--c'est-à-dire la sensation initiale et présente--, "une chaîne interminable et tremblante de souvenirs" (III, p. 884).

Mais bien avant les révélations associées à la mémoire involontaire, Albertine disparue n'avait-elle pas été pour le narrateur une fragile et longue chaîne de souvenirs rattachés à un indice ou à un autre? Pourtant, si le souvenir de la grand'mère qui avait soudain envahi le narrateur à sa seconde installation dans la chambre du Grand-Hôtel de Balbec, quand il s'était baissé pour se déchausser, refaisant le geste qu'elle avait fait le soir de la première arrivée, "élançait [des] piliers immenses" dans son coeur et essayait d'y "construire" une souffrance, une douleur plus grande et plus durable qu'il ne pouvait contenir (II, p. 782), les souvenirs d'Albertine se réduisent eux à un "émiettement"(III, p. 478). Et c'est bien ce manque de consistance qui caractérise la majeure partie

de La Fugitive, mais le narrateur avoue enfin que sa tristesse avait fini par être "dominée par la fatigue"(III, p. 623)--au moment où le lecteur lui-même en ressent un peu--et il enchaîne aussitôt avec les étapes de l'oubli et le voyage à Venise. Et quand il reçoit à la fin de son séjour à Venise un télégramme qu'il croit d'Albertine, indifférent, il peut conclure:

Albertine n'avait été pour moi
qu'un faisceau de pensées, elle
avait survécu à sa mort matérielle
tant que ces pensées vivaient en
moi; en revanche, maintenant que
ces pensées étaient mortes, Alber-
tine ne ressuscitait nullement pour
moi avec son corps (III, p. 642).

Maître de sa mort ou de sa résurrection, il se venge en effet de cette Albertine qui dès la première fois lui était apparue munie de "sa roue mythologique"(III, p. 488) et qui l'avait invité, aussi longtemps qu'elle avait été sa compagne et même morte, "sous une forme pressante, cruelle et sans issue, à la recherche du passé," comme si elle avait été "une grande déesse du Temps"(III, p. 387).

Ainsi, Albertine n'incarnerait pas seulement le Mal, le Vice--enfermant dans "un cercle vicieux"(III, p. 602) le narrateur, viciant "l'atmosphère de [son] coeur"(III, p. 448), le brûlant "par un feu d'enfer"(III, p. 528), et faisant rétrospectivement de Balbec "l'Enfer" même (III, p. 518)--, mais elle représenterait aussi la force ennemie qui détourne de l'oeuvre ou de la vraie forme à donner à la recherche du passé. Mais cherchant à se convaincre qu'Albertine "ne peut donc pas ne pas [l]'aimer," le narrateur va même jusqu'à se dire au début de son amour pour elle qu'"elle est [son] oeuvre"(III, p. 129): Fier de tout ce

qu'elle a appris de lui et de son goût affiné à son contact, il l'écoute et la regarde avec ravissement, et un peu d'appréhension, amonceler pour l'anéantir avec une "volupté oruelle" qui excite sa jalousie "la géographie pittoresque des sorbets" (III, p. 131). Mise en appétit par les cris du marche, Albertine improvise devant lui:

Mon Dieu, à l'hôtel Ritz je crains bien que vous ne trouviez des colonnes Vendôme de glace, de glace au chocolat ou à la framboise, et alors il en faut plusieurs pour que cela ait l'air de colonnes votives ou de pylônes élevés dans une allée à la gloire de la Fraîcheur. Ils font aussi des obélisques de framboise qui se dresseront de place en place dans le désert brûlant de ma soif et dont je ferai fondre le granit rose au fond de ma gorge qu'ils désaltéreront mieux que des oasis.... Ces pics de glace du Ritz ont quelquefois l'air du mont Rose, et même, si la glace est au citron, je ne déteste pas qu'elle n'ait pas de forme monumentale, qu'elle soit irrégulière, abrupte, comme une montagne d'Elstir. Il ne faut pas qu'elle soit trop blanche alors, mais un peu jaunâtre, avec cet air de neige sale et blafarde qu'ont les montagnes d'Elstir.

Et les lignes et les couleurs dans tout ce passage sont bien sûr chargées de sous-entendus sexuels qui concordent avec ceux dans la description de l'obélisque de Louqsor que le narrateur faisait plus haut; mais s'y ajoutent des implications morales, avec l'invocation première "mon Dieu" et l'imagerie montagnarde, et esthétiques, avec la référence à l'oeuvre d'Elstir. Mais Albertine continue:

... au pied de ma demi-glace jaunâtre au citron, je vois très bien des postillons, des voyageurs, des chaises de poste sur lesquels ma langue se charge de faire rouler de glaciales avalanches qui les engloutiront...; de même... que je me charge avec mes lèvres de détruire,

pilier par pilier, ces églises
vénitiennes d'un porphyre qui est
de la fraise et de faire tomber sur
les fidèles ce que j'aurai épargné.
Oui, tous ces monuments passeront
de leur place de pierre dans ma
poitrine où leur fraîcheur fondante
palpite déjà (III, pp. 130-131).

Et ce qui commençait comme un hymne à la Fraîcheur et avait eu pour prélude les naïves modulations grégoriennes du marché se révèle chanter un triomphe inverse et pervers: la fraîcheur n'est plus que "fondante", brûlante; églises et fidèles sont écrasés par une force qui ne peut être que diabolique; formes de porphyre ou de pierre disparaissent au fond d'un creux palpitant et puissant: Quelques mois après et sous le choc d'une révélation douloureuse au sujet d'Albertine, qui lui fera souhaiter de la chasser, le narrateur se sentira "comme dans une ville rasée, où pas une maison ne subsiste, où le sol nu est seulement bossué de décombres"(III, p. 335).

Il n'est donc pas étonnant qu'Albertine soit définitivement évincée au sein de la cité dont elle menaçait les églises et tous les monuments: Venise. Avant même ce voyage le narrateur avait éprouvé avec les premiers signes de l'oubli "la fraîcheur rajeunissante d'une exfoliation"(III, p. 534), et un "moi nouveau" avait progressivement grandi "à l'ombre de l'ancien"(III, p. 595). Mais sa régénération complète a lieu à Venise, au cours du séjour de quelques semaines que sa mère l'y mène faire. Et c'est "l'Ange d'or du campanile de Saint-Marc" qui l'y accueille "avec ses bras grands ouverts" et en lui faisant "une promesse de joie plus certaine que celle qu'il put être jadis chargé d'annoncer aux hommes de bonne

volonté"(III, p. 623). Mais ni cette rédemption morale, ni cette révélation esthétique auxquelles correspond le séjour à Venise ne sont absolues: elles annoncent seulement ce qui ne peut, ne doit être consommé qu'au bout de l'itinéraire et dans l'oeuvre elle-même. C'est ce caractère incomplet de l'étape, qui est pourtant une des dernières, que l'ogive de Saint-Georges-le-Majeur semble indiquer avec "l'élan de ses arcs brisés" et "son sourire de bienvenue" accompagné d'un "regard plus élevé et presque incompris"(III, p. 625). Ne subsiste-t-il pas d'ailleurs à Venise un "mauvais génie" qui fera que le narrateur, à la recherche du "vaste et somptueux campo" qu'il a découvert par surprise dans la nuit et "dans le réseau des petites rues"(III, p. 651), ne le retrouvera pas? Et le même mauvais génie probablement égarera de nouveau le narrateur, bien des années plus tard, "dans le lacis de ces rues noires" d'un Paris menacé par les bombes où il erre comme le "calife Haroun Al Raschid en quête d'aventures dans les quartiers perdus de Bagdad"(III, p. 809) et le conduira jusqu'à l'hôtel de Jupien. Là, le narrateur assoiffé se fera servir un cassis qu'on lui montera de la cave! Et on retrouve ainsi un dernier rappel du cassis sauvage introduit dans le petit cabinet solitaire au sommet de la maison de Combray, mais cette fois il est clairement associé à la dimension négative qui s'est renforcée tout au long de l'itinéraire. Au sortir de cet hôtel, maison de passe pour invertis sexuels, le narrateur se perdra encore dans le dédale des rues noires et, poursuivi par "le dieu du mal"(III, p. 833), se réfugiera dans les couloirs du

du métro où il sera rejoint par les habitués de Jupien, qui fuyent eux aussi les "grondements volcaniques des bombes" et y recommencent leurs "rites secrets dans les ténèbres des catacombes"(III, p. 835).

Et c'est à Venise que se dévoile l'origine de cette dimension souterraine, secrète et enténébrée, dans laquelle se localisent les expériences les moins avouables. Ayant laissé repartir sa mère seule et figé dans son indécision, le narrateur regarde le soleil continuer de descendre sur le bassin de l'arsenal en même temps qu'il suit "anxieusement le développement de Sole mio" que chante un gondolier. Surgit alors un souvenir étrange: "Ce bassin de l'arsenal, à la fois insignifiant et lointain, me remplissait," dit le narrateur,

de ce mélange de dégoût et d'effroi
que j'éprouvai la première fois que,
tout enfant, j'accompagnai ma mère
aux bains de Deligny, et où, dans ce
site fantastique d'une eau sombre que
ne couvraient pas le ciel ni le soleil
et que cependant, borné par des cham-
brettes, on sentait communiquer avec
d'invisibles profondeurs couvertes de
corps humains, je m'étais demandé si
ces profondeurs, cachées aux mortels
par des baraquements qui ne les laissaient
pas soupçonner de la rue, n'étaient pas
l'entrée des mers glaciales qui commen-
çaient là, dans lesquelles les pôles
étaient compris, et si cet étroit espace
n'était pas la mer libre du pôle... (III,
p. 651).

La mère serait donc à l'origine d'une expérience traumatisante dont le drame du baiser n'est qu'une conséquence ou une innocente transposition; et la réalité se serait ainsi doublée d'une autre, sans ciel ni soleil, aux profondeurs insondables et aussi effrayantes qu'attirantes. Sans doute "libre du pôle"--du pôle

moral--, mais "solitaire, irréel, glacial," ce monde inverse, que la piscine préfigure et que le bassin de l'arsenal suggère, serait le lot définitif du narrateur s'il ne s'affranchissait pas soudain du "froid engourdissement, qui faisait le charme même, le charme désespéré mais fascinateur de ce chant," Sole mio, qui l'empêchait de s'élancer après sa mère. Et le narrateur précise, explicitant l'attrait physique et mâle de la voix et probablement du chanteur lui-même, plutôt que de la chanson, populaire et sans grand intérêt: "Chaque note que lançait la voix du chanteur avec une force et une ostentation presque musculaires venait me frapper en plein coeur"(III, p. 654). Mais réussissant à s'arracher au pouvoir de cet attrait, il court et retrouve sa mère, "rouge d'émotion, se retenant de ne pas pleurer"(III, p. 655).

C'est à Venise encore que le fils et la mère sont unis ou absous dans une sorte de baptême symbolique: Après le trajet en gondole, "sur l'eau marine et printanière," ils arrivaient à Saint-Marc et entraient dans le baptistère, l'église toute entière semblant "construite dans une matière douce et malléable comme la cire de géantes alvéoles," mais devenant par endroits comme "la précieuse reliure, en quelque cuir de Cordoue, du colossal Evangile de Venise." Et la mère s'arrêtait avec son fils devant les mosaïques qui représentent le baptême du Christ, lui jetant un châle sur les épaules dans un geste de sollicitude. Et c'est dans ce cadre, sur ce fond de mosaïques, et dans cette attitude qui la rapproche des saintes femmes et même de la Sainte Vierge que le narrateur dit aimer se rappeler désormais sa mère:

Une heure est venue pour moi ou quand je me rappelle le baptistère, devant les flots du Jourdain ou saint Jean immerge le Christ, tandis que la gondole nous attendait devant la Piazzetta, il ne m'est pas indifférent que dans cette fraîche pénombre, à côté de moi, il y eut une femme drapée dans son deuil avec la ferveur respectueuse et enthousiaste de la femme âgée qu'on voit à Venise dans la Sainte Ursule de Carpaccio, et que cette femme aux joues rouges, aux yeux tristes, dans ses voiles noirs, et que rien ne pourra plus jamais faire sortir pour moi de ce sanctuaire doucement éclairé de Saint-Marc où je suis sûr de la retrouver parce qu'elle y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque, ce soit ma mère (III, p. 646).

De plus, poussant jusqu'à Padoue avec sa mère, le narrateur a la joie de découvrir dans la chapelle des Giotto, dont il connaissait déjà les "Vices" et les "Vertus" d'après les reproductions que lui avait données Swann, les "fresques qui retracent l'histoire de la Vierge et du Christ" (III, p. 648). Et ce détail n'est pas sans impliquer lui aussi le parallèle avec le Christ et sa Mère, le symbolisme du baptême se complétant ainsi d'une identification qui fait du narrateur le Fils devant qui Jean doit décroître.

Mais les eaux et le "printemps sans fleurs" (III, p. 649) de Venise sont surtout l'image du triomphe de l'Art. La mer, indomptable quand Albertine lui est comparée (cf. III, p. 104), se prête à Venise "à faire la fonction de voie de communication," et la cité forme à sa surface un "tout compact" (III, p. 627) ou "un sombre morceau de cristallisation" (III, p. 651), prolongé de son reflet inverse. Déjà Rivebelle, "minutieusement détaillée par le soleil," était apparue quelquefois, de l'autre côté de la

baie de Balbec, "perchée au milieu [des] cimes bleuâtres comme une bourgade italienne"(I, p. 954). Et Saint-Cloud, vu de loin, avait semblé un soir de promenade avec Albertine une "pétrification fragmentaire, friable et côtelée"(III, p. 174). Mais c'est Venise qui se rapproche le plus du "rêve ineffable, celui du temps gothique, actualisé d'une mer printanière"(III, p. 414) ou encore de la "synthèse... d'un certain paysage marin et de son passé médiéval... que [l'] imagination avait souvent cherché à se représenter"(II, p. 146). Quoique soumise au flux et au reflux des flots qui "tour à tour recouvrent à marée haute et découvrent à marée basse les magnifiques escaliers extérieurs des palais"(III, p. 629), Venise est non seulement un ensemble architectural, mais une synthèse ou une structure spatio-temporelle presque parfaite.

A cette matérialisation de la cité rêvée fait d'ailleurs antithèse la cité orientale ou biblique--que ce soit Sodome ou Gomorrhe--qui, "dispersée, tend dans chaque ville, dans chaque village, à rejoindre ses membres séparés, à [se] reformer," et ne peut espérer au mieux qu'"une reconstruction intermittente" (II, p. 852). Mais l'idéal ne serait-il pas de concilier toutes les données éparses et même contraires, qui sont celles-mêmes de l'expérience, selon un dessin, une structure dont Venise offre l'image en se réfléchissant et en s'inversant dans les eaux et qu'une des premières toiles d'Elstir aurait pu faire pressentir dès Balbec? S'étant complu à ses débuts à peindre les mirages que font les jeux d'ombres, Elstir avait représenté par exemple un château coiffé d'une tour... comme un château complètement

circulaire prolongé d'une tour à son faite, et en bas d'une tour inverse" (I, p. 839).

Dans une autre toile de la même période, le peintre avait disposé tous les éléments d'un riche paysage à la fois urbain et bucolique selon la verticalité des clochers et l'horizontalité d'un fleuve, mais en adoptant un point de vue si complexe que le mouvement, ou le rythme, y était marqué comme par l'oscillation d'un fil à plomb et que les masses y étaient dominées comme par une force inéluctable :

Un fleuve qui passe sous les ponts d'une ville était pris d'un point de vue tel qu'il apparaissait entièrement disloqué, étalé ici en lac, aminci là en filet, rompu ailleurs par l'interposition d'une colline couronnée de bois où le citadin va le soir respirer la fraîcheur du soir; et le rythme même de cette ville bouleversée n'était assuré que par la verticale inflexible des clochers qui ne montaient pas, mais plutôt, selon le fil à plomb de la pesanteur marquant la cadence comme dans une marche triomphale, semblaient tenir en suspens au-dessous d'eux toute la masse plus confuse des maisons étagées dans la brume, le long du fleuve écrasé et décousu (I, p. 839).

L'entassement pyramidal des maisons constitue donc sur la toile la masse principale, confuse et bouleversée, par rapport à laquelle le fleuve et les clochers marquent deux axes de mobilité: mobilité correspondant probablement à la temporalité tout comme le flux et le reflux des eaux à Venise. Mais dans le paysage peint par Elstir, l'aspect irrégulier, discontinu et passif du cours horizontal du fleuve suggérerait le temps subjectif, le temps humain, alors que l'inflexibilité de la verticale que dessinent les clochers figurerait plutôt la force,

le principe triomphant de l'ensemble des éléments.

Dans un autre de ces paysages que le narrateur avait regardés pendant sa première visite dans l'atelier du peintre à Balbec, "le chemin, cette partie à demi humaine de la nature, subissait, comme le fleuve ou l'océan, les éclipses de la perspective." Et le narrateur s'était ému du sort du petit personnage humain en marche sur ce chemin abruptement coupé en maint endroit:

... soit qu'une arête montagneuse, ou la brume d'une cascade, ou la mer empêchât de suivre la continuité de la route, visible pour le promeneur mais non pour nous, le petit personnage humain en habits démodés perdu dans ces solitudes semblait souvent arrêté devant un abîme, le sentier qu'il suivait finissant là, tandis que, trois cents mètres plus haut dans ces bois de sapins, c'est d'un oeil attendri et d'un coeur rassuré que nous voyions reparaître la mince blancheur de son sable hospitalier au pas du voyageur, mais dont le versant de la montagne nous avait dérobé, contour-nant la cascade ou le golfe, les lacets intermédiaires (I, p. 840).

Et de nouveau la perspective interrompue ou brisée pourrait bien rendre compte du vécu et du successif, les lacets intermédiaires de la route n'étant pas plus visibles pour le voyageur que pour celui qui regarde le tableau. Mais une fois atteintes les hauteurs sereines et solitaires vers lesquelles mène le chemin, le voyageur devrait découvrir une perspective totale ou panoramique qui transcende le paysage. Le tableau illustrerait-il alors ce trajet dont Elstir avait parlé au narrateur impatient d'ailleurs de le quitter pour se mettre à la poursuite du groupe de fillettes qui seul occupe ses pensées à ce moment-là? Elstir

lui confie en effet à cette occasion :

On ne reçoit pas la sagesse, il faut la découvrir soi-même après un trajet que personne ne peut faire pour nous, ne peut nous épargner, car elle est un point de vue sur les choses (I, p. 864).

L'ascension montagnarde qui fait le sujet du tableau serait ainsi une métaphore pour l'élévation morale à partir de laquelle est atteint le point de vue dont Elstir semble déjà avoir le secret, alors que le narrateur n'en est qu'au début de sa route.

Ce n'est que dans les dernières pages du récit que le narrateur constate à son tour :

J'avais vécu comme un peintre montant un chemin qui surplombe un lac dont un rideau de rochers et d'arbres lui cache la vue. Par une brèche il l'aperçoit, il l'a tout entier devant lui, il prend ses pinceaux. Mais déjà vient la nuit où l'on ne peut plus peindre, et sur laquelle le jour ne se relève pas (III, p. 1035).

Et maintenant s'explique pourquoi ni le rêve, ni la mémoire involontaire ne peuvent procurer le point de vue vertical qui détermine la forme de l'oeuvre. Il ne peut être que l'aboutissement du trajet qui mène le narrateur jusqu'à la sagesse, ou du moins jusqu'au détachement dont il fait une première expérience en pénétrant dans le salon de la princesse de Guermantes, devant le spectacle de la réunion mondaine à laquelle il est venu se joindre. Plus tard, ou plus loin sur l'itinéraire, ce sont les "paysages" de son esprit qu'il domine et contemple dans leur ensemble, s'appropriant à les peindre avant que la nuit ne les dissipe, et renonçant au monde, sinon encore à la vie, pour se consacrer à sa tâche.

Or, quand le récit prend fin, cette tâche est déjà commencée. Négligeant désormais ses obligations sociales, le narrateur a non seulement conçu le dessin de son oeuvre, mais en a déjà soumis une partie au public:

... l'idée de ma construction ne me quittait pas un instant. Je ne savais pas si ce serait une église où des fidèles sauraient peu à peu apprendre des vérités et découvrir des harmonies, le grand plan d'ensemble, ou si cela resterait, comme un monument druidique au sommet d'une île, quelque chose d'infrequenté à jamais. Mais j'étais décidé à y consacrer mes forces qui s'en allaient comme à regret et comme pour pouvoir me laisser le temps d'avoir, tout le pourtour terminé, fermé 'la porte funéraire'. Bientôt je pus montrer quelques esquisses. Personne n'y comprit rien (III, pp. 1040-41).

Même les faiblesses techniques à la fin du récit s'imbriqueraient donc parfaitement dans la structure d'ensemble, formant "la porte funéraire" du monument patiemment élaboré à partir du "Longtemps" initial, sculpté à même le Temps. Et si le récit, lu d'abord comme l'itinéraire qui mène à l'oeuvre, devient a posteriori cette oeuvre monolithique où le mouvement se perpétue dans la forme, grâce à un jeu de perspectives aussi subtil que dans les tableaux d'Elstir, celui qui d'une distance quasi-cosmique transcende l'expérience toute humaine qu'est la sienne, a droit au titre de Poète.

Notes

et

Bibliographie

Notes

Préambule et premier chapitre

- ¹ (Paris: Seuil, 1972), pp. 77-88.
- ² Toutes les citations de A la recherche du temps perdu seront prises des trois volumes de la Pléiade, (Paris: Gallimard, 1954): I, p. 186.
- ³ Figures III, p. 89.
- ⁴ (Paris: Gallimard, 1952).
- ⁵ cf. Contre Sainte-Beuve (Paris: Gallimard, coll. Idées, 1954), p. 71.
- ⁶ I, p. 3.
- ⁷ Gaëtan Picon, Lecture de Proust (Paris: Gallimard, coll. Idées, 1963), p. 28. - "le rapport posthume avec la vie."
- ⁸ pp. 56-57.
- ⁹ p. 61.
- ¹⁰ p. 292.
- ¹¹ p. 356.
- ¹² p. 368.
- ¹³ Ibid.
- ¹⁴ Ibid.
- ¹⁵ Cf. "Bergson, le thème de la vision panoramique des mourants et la juxtaposition," L'espace proustien, par G. Poulet (Paris: Gallimard, 1963), appendice.
- ¹⁶ cf. J.Y. Tadié, Proust et le roman, p. 318.
- ¹⁷ (Paris: Félix Alcan, 1900), p. 165.
- ¹⁸ Cité par G. Poulet, p. 177.
- ¹⁹ Cité par G. Poulet, p. ibid.
- ²⁰ p. 372.
- ²¹ p. 342.

²² Cf. Houston, J. P. "Temporal Patterns in A la recherche du temps perdu," French Studies, January 1962, 33-44. Repris par G. Genette dans Figures III.

²³ G. Matore écrit dans Musique et structure romanesque dans La Recherche (paris: Klincksieck, 1972):

La verticalité et l'horizontalité sont des thèmes qu'une psychanalyse de l'espace littéraire permettrait sans doute d'expliquer: l'oeuvre de P. nous offrirait les premiers éléments d'une telle étude. Dans la symbolique de la création artistique toujours sous-jacente dans La Recherche, l'horizontalité est liée à un réalisme terre à terre, l'attraction vers le haut représentant une volonté d'élucidation, une libération de la matière, une ascèse. Deux passages bien connus de Du côté de chez Swann illustrent cette tendance; le premier nous montre l'ascension vers la conscience d'un souvenir suscité par le goût d'une madeleine; dans l'autre, les clochers.

J.Y. Tadié aussi effleure ce qu'il appelle une "structure verticale" dans le chapitre XIII de Proust et le roman.

Deuxième chapitre

¹ La Place de la madeleine (Paris: Mercure de France, 1974).

² Ibid.

³ Le livre à venir (Paris: Gallimard, 1955).

⁴ G. Poulet, Etudes sur le temps humain I (Paris: Plon, p. 1965), p. 365.

⁵ Il vient de sortir aux éditions Droz un livre par Allan Pasco sur les couleurs dans A la Recherche du temps perdu. Nous n'avons pas encore pu nous le procurer.

⁶ C'est nous qui soulignons.

⁷ C'est nous qui soulignons.

⁸ Contre Sainte-Beuve, p. 56.

Troisième chapitre

¹ Cf. Micheline Tison-Braun, "Proust et le mirage du moi," La Crise de l'humanisme II (Paris: Nizet, 1967).

² C'est nous qui soulignons.

³ Il existe un article par Pierre Jacquillard, "Le grain de moutarde," Etudes asiatiques (mars-avril 1953), qui se rapporterait à la structure de La Recherche, mais que nous n'avons pas réussi à nous procurer.

Quatrième chapitre

¹ Cf. I, p. 505: "Cet escalier, d'ailleurs, tout en bois, comme on en faisait alors dans certaines maisons de rapport de ce style Henri II qui avait été si longtemps l'idéal d'Odette et dont elle devait bientôt se déprendre, ... me semblait...."

² On se souvient que le sifflement des trains parvenaient jusque dans la chambre dans laquelle le narrateur restait éveillé au milieu de la nuit, au début du récit. Cette gare à proximité de l'habitation pourrait bien être la gare Saint-Lazare, voisine en effet du boulevard Haussman ou de la place de la Madeleine, seul autre point de repère mentionné dans le récit.

Conclusion

¹ Figures III, p. 128.

BIBLIOGRAPHIE

I. - Textes de Marcel Proust

A. Œuvres de Proust

A la recherche du temps perdu. Texte établi et présenté par P. Clarac et A. Ferré. Paris: Gallimard, 1954.

Chroniques. Paris: Gallimard, 1927.

Contre Sainte-Beuve suivi de Nouveaux Mélanges. Préface de B. de Fallois. Paris: Gallimard, 1954.

Jean Santeuil. Préface d'André Maurois. Paris: Gallimard, 1952.

Pastiches et Mélanges. Paris: Gallimard, 1919.

Les Plaisirs et les Jours. Préface d'Anatole France. Paris: Gallimard, 1924.

B. Préfaces de Proust

Blanche, Paul-Emile. Propos de Peintre: De David à Degas. Paris: Emile-Paul Freres, 1919.

Morand, Paul. Tendres Stocks. Paris: Gallimard, 1921.

Ruskin, John. La Bible d'Amiens. Traduction, notes et préface par M. Proust. Paris: Mercure de France, 1904.

Ruskin, John. Sésame et les lys. Traduction, notes et préface par M. Proust. Paris: Mercure de France, 1906.

C. Correspondance par ordre de parution des volumes

Daudet, Leon. Autour de soixante lettres de Marcel Proust. Paris: Gallimard, 1929.

Billy, Robert de. Marcel Proust: Lettres et conversations. Paris: éd. des Portiques, 1930.

Proust, Marcel. Correspondance générale. 6 volumes. Paris: Plon, 1930-1936.

- Lettres à la N.R.F.. Paris: Gallimard, 1932.
- Correspondance avec sa mère, présentée et annotée par P. Kolb. Paris: Plon, 1933.
- Lettres à une amie. Manchester: éd. du Calame, 1942.
- Lettres à Madame C..... Paris: J.B. Janin, 1947.
- A un ami. Paris: Amiot-Dumont, 1948.
- Lettres à Andre Gide. Neuchâtel: Ides et Calandes, 1949.
- et Rivière, Jacques. Correspondance, présentée et annotée par P. Kolb. Paris: Plon, 1955.
- Lettres à Reynaldo Hahn. Paris: Gallimard, 1956.

II. - Textes sur Marcel Proust ou utiles à la compréhension de l'oeuvre proustienne

- Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace. Paris: Presses Universitaires de France, 1961 (3eme ed.).
- Bayley, Ninette. "Le Rôle des couleurs dans la genèse de l'univers proustien." Modern Language Review, Vol. LX, number 2 (April 1965), 188-196.
- "Symbolisme et composition dans l'oeuvre de Proust." French Studies, Vol. XX, number 3 (July 1966), 253-264.
- Bardèche, Maurice. Marcel Proust romancier (2 vol). Paris: Les Sept Couleurs, 1971.
- Beckett, Samuel. Marcel Proust. New York: Grove Press, 1957.
- Berçu, France. "Les Paradis perdus de Proust et de Bachelard." L'Arc, 42 (1970), 62-68.
- Bergson, Henri. Matière et Mémoire. Paris: Felix Alcan, 1900 (2ème ed.).
- Bersani, Jacques. Marcel Proust et les critiques de notre temps. Paris: Garnier, 1971.
- Bersani, Leo. Marcel Proust: the fictions of life and of Art. New York: Oxford University Press, 1965.
- Bibesco, Marthe Lucie. Au bal avec Marcel Proust. Paris: Gallimard, 1928.

- Bilen, Max. Dialectique créatrice et structure de l'œuvre littéraire. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1971.
- Blanchot, Maurice. L'Espace littéraire. Paris: Gallimard, 1955.
- Le Livre à venir. Paris: Gallimard, 1959.
- La Part du feu. Paris: Gallimard, 1949.
- Braun, Micheline Tison-. La Crise de l'humanisme (2 vol.). Paris: Nizet, 1967.
- Butor, Michel. Les œuvres d'art imaginaires chez Proust. London: the Athlone Press, University of London, 1964.
- Cattai, Georges. Marcel Proust perdu et retrouvé. Paris: Plon, 1963.
- Clark, Charles N. "Love and Time: The Erotic Imagery of Marcel Proust." Yale French Studies, 11 (July 1953), 80-90.
- Curtius, Ernst Robert. Marcel Proust, traduit de l'allemand par Armand Pierhal. Paris: La Revue Nouvelle, 1928.
- Deleuze, Gilles. Marcel Proust et les signes. 2ème édition augmentée. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.
- Doubrovsky, Serge. La Place de la madeleine: écriture et fantasme chez Proust. Paris: Mercure de France, 1974.
- Entretiens sur Marcel Proust, sous la direction de Georges Cattai et Philip Kolb. Paris: Mouton, 1966.
- Europe, vol. 48, n° 496-497 (août-septembre 1970) et vol. 49, n° 502-503 (février-mars 1971).
- Fardswell, F. Landscape in the works of Marcel Proust. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1948.
- Fernandez, Ramon. Proust. Paris: Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1943.
- Ferré, André. Géographie de Marcel Proust. Paris: Editions du Sagittaire, 1939.
- Feuillerat, A. Comment Marcel Proust a composé son roman. New Haven: Yale University Press, 1934.

- Genette, Gerard. Figures; Figures II; Figures III. Paris: Seuil, 1966, 1969, 1972.
- Girard, René ed. Proust: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1962.
- Graham, Victor E. "Water Imagery and Symbolism in Proust." The Romanic Review, 50 (1959), 118-128.
- "Proust's Alchemy." Modern Language Review, April 1965, 197-206.
- The Imagery of Proust. New York: Barnes and Noble, 1966.
- Hatchez, Willy. "La Chronologie et l'âge des personnages d'A la recherche du temps perdu." Bulletin de la société des amis de Marcel Proust, 1961, 198-206.
- "Retouches à une chronologie." Ibid, 1961, 392-395.
- Hindus, Milton. The Proustian Vision. New York: Colombia University Press, 1954.
- Hommage à Marcel Proust. Paris: Gallimard, 1927.
- Houston, J. P. "Temporal Patterns in A la recherche du temps perdu." French Studies, January 1962, 33-44.
- Larcher, P. Le Parfum de Combray, pèlerinage proustien à Illiers. Paris: Mercure de France, 1945.
- Linn, J.G. The Theater in the fiction of Marcel Proust. Ohio: Ohio State University Press, 1966.
- Louria, Yvette. La Convergence stylistique chez Proust. Genève: Droz, 1957.
- Mansfield, Lester. Le Comique de Marcel Proust. Paris: Nizet, 1953.
- Matoré, George et Mecz, Irene. Musique et structure romanesque dans La Recherche. Paris: Klincksieck, 1972.
- Mauriac, Claude. Marcel Proust par lui-même. Paris: Seuil, 1953.
- Mauriac, François. Du Côté de chez Proust. Paris: Table Ronde, 1947.
- Maurois, André. A la recherche de Marcel Proust. Paris: Hachette, 1949.
- Mendelson, David. Le Verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust. Paris: Corti, 1968.

- Milly, Jean. Proust et le style. Paris: Lettres Modernes, 1973.
- Morand, Paul. Le Visiteur du soir. Genève: La Palatine, 1949.
- Mouton, Jean. Le Style de Marcel Proust. Paris: Corréa, 1948.
- Muller, Marcel. Les Voix narratives dans A la recherche du temps perdu. Genève: Droz, 1965.
- Painter, George. Marcel Proust (2 volumes). Paris: Mercure de France, 1966.
- Peyre, Henri. Marcel Proust. New York: Colombia University Press, 1970.
- Picon, Gaëtan. Lecture de Proust. Paris: Gallimard, 1963.
- Pierre-Quint, Léon. Marcel Proust, sa vie, son oeuvre. Paris: Sagittaire, 1946.
- Piroué, Georges. Proust et la musique du devenir. Paris: Denoel, 1960.
- Pommier, Jean. La Mystique de Marcel Proust. Genève: Droz, 1968.
- Poulet, Georges. L'Espace proustien. Paris: Gallimard, 1963.
- Etudes sur le temps humain I. Paris: Plon, 1965.
- Price, Larkin B. ed. Marcel Proust: A Critical Panorama. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1973.
- Remacle, Madeleine. L'Element poetique dans A la recherche du temps perdu. Bruxelles: Palais des Academies, 1954.
- Revel, Jean-Francois. Sur Proust, remarques sur A la recherche du temps perdu. Paris: Julliard, 1960.
- Revue d'Histoire Littéraire de la France, 71, n° 5-6 (1971).
- Richard, Jean-Pierre. Marcel Proust et le monde sensible. Paris: Seuil, 1974.
- Rogers, Brian G. Proust's Narrative Techniques. Genève: Droz, 1965.
- Rousset, Jean. Forme et signification. Paris: Corti, 1962.

- Stambolian, George. Marcel Proust and the Creative Encounter. Chicago: University of Chicago Press, 1972.
- Tadié, Jean-Yves. Proust et le roman. Paris: Gallimard, 1971.
- Truffaut, Louis. Introduction à Marcel Proust. Munchen: Hueber, 1967.
- Vallée, Claude. La Féerie de Marcel Proust. Paris: Fasquelle, 1958.
- Vial, André. Structure d'une conscience et naissance d'une esthétique. Paris: Julliard, 1963.
- Vigneron, Robert. "Genèse de Swann." Revue d'Histoire de la Philosophie et d'Histoire Générale de la Civilisation, 15 janvier 1937, 67-115.
- "Structure de Swann: prétentions et défaillances." Modern Philology, XLV (November 1946).
- "Structure de Swann: Combray ou le cercle parfait." Modern philology, February 1948.
- Virtanen, Remo. "Proust's Metaphors from the Natural and the Exact Sciences." PMLA, 69, 54, 1038-1059.
- Wolitz, Seth L. The Proustian Community. New York: New York University Press, 1971.