

NOTE TO USERS

The original manuscript received by UMI contains pages with slanted print. Pages were microfilmed as received.

This reproduction is the best copy available

UMI

La lecture de l'oeuvre d'art chez Marcel Proust

par

Philippe Barr

Mémoire de maîtrise soumis à la
Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du diplôme de
Maîtrise ès Lettres

Département de langue et littérature françaises

Université McGill

Montréal, Québec

Mars 1997

© Philippe Barr, 1997



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-29480-3

Canada

Table des matières

Résumé	III
Abstract	IV
Introduction	1
L'intertexte paralittéraire	17
L'intertexte littéraire	50
L'intertexte philosophique	81
Conclusion	102
Bibliographie	115

Résumé:

La lecture constitue au sein de l'esthétique proustienne une activité fondamentale qui inaugure l'élaboration d'À la recherche du temps perdu. La représentation de chacun des arts dont le roman se propose d'effectuer la synthèse (architecture, peinture et littérature) se fonde autour d'un rapport intertextuel qui réunit des textes appartenant au domaine paralittéraire (Ruskin, Mâle), littéraire (Sand, Sévigné, Racine) et philosophique (Schopenhauer) et instaure une conception générale de l'expérience esthétique qui permet de réintégrer la problématique de la réception de l'oeuvre d'art au sein d'une expérience essentiellement littéraire. En accord avec la théorie d'Hans-Robert Jauss, la présence de tous ces textes permet de restituer au roman son horizon d'attente, et de restaurer le contexte qui préside aux diverses représentations proustiennes de l'oeuvre d'art. Conséquemment, les rapports implicites et explicites qui s'établissent entre le texte proustien et ses intertextes, invariablement caractérisés par la prise en charge par le lecteur de sa liberté, introduisent au sein du roman diverses stratégies de lecture. Non seulement son versant narratif, par le truchement des personnages, fournit des exemples remplissant une visée didactique, mais encore son versant citationnel instaure au sein du texte une dynamique qui permet de mettre en évidence les modalités de l'exercice proustien de la lecture et sa relation d'interdépendance avec la pratique de l'écriture. Les multiples traces de la réception du texte que cache chez Proust toute lecture de l'oeuvre d'art contribue ainsi à faire de la Recherche, plutôt que l'exposition dogmatique d'une théorie, la longue quête à travers la création littéraire d'une connaissance susceptible d'outrepasser l'acception platonicienne d'une transmission du sens par l'oeuvre d'art et d'une communication au sein de la lecture.

Abstract:

In Proustian aesthetics, the act of reading constitutes a fundamental activity in the elaboration of Remembrance of Things Past. The representation of each art form which the novel proposes to synthesize (architecture, painting, and literature) is based on intertextual relationships that unite texts from non literary (Ruskin, Mâle), literary (Sand, Sévigné, Racine) and philosophical (Schopenhauer) sources, that contribute to a general conception of art that reintegrates the problem of the reception of art works in the context of an essentially literary experience. In accordance with Hans-Robert Jauss' theory, the presence of such texts enables the reconstitution of the reader's expectations, and provides the context for the multiple representations of the work of art. Consequently, the implicit and explicit interrelations between the Proustian text and its intertext, perceived as an indication of the readers liberty, introduce different strategies of reading into the novel. Not only does the narrative, through its characters, offers a series of examples that are didactic in nature, but the use of quotations creates dynamics that underscores the specificity of the Proustian act of reading and its interdependence on the act of writing. The reception of the text implied by the Proustian reading of the work of art therefore contributes in making Remembrance of Things Past, not a dogmatic exposition of a theory, but rather a long quest through literary creation for knowledge that transcends Plato's idea of the transmission of meaning through art and of communication through the act of reading.

Introduction

Malheureusement la cuisinière venait longtemps d'avance mettre le couvert; si encore elle l'avait mis sans parler! Mais elle croyait devoir dire: « Vous n'êtes pas bien comme cela; si je vous approchais une table? » Et rien que pour répondre: « Non, merci bien », il fallait arrêter net et ramener de loin sa voix qui, en dedans des lèvres, répétait sans bruit, en courant, tous les mots que les yeux avaient lus; il fallait l'arrêter, la faire sortir, et, pour dire convenablement: « Non, merci bien », lui donner une apparence de vie ordinaire, une intonation de réponse, qu'elle avait perdues.¹

Que ce soit dans la pénombre d'un recoin du salon familial ou dans la paisible profondeur d'une charmille, c'est derrière le thème de l'isolement et du silence interrompus par une parole importune, que se profile, au centre de la partie narrative de l'introduction à Sésame et les lys de John Ruskin, la description proustienne de la lecture. La description de cette imperceptible voix, étrangère au réel, qui désormais ne peut plus affirmer, et qui, au contact d'un livre, scande intérieurement les mots qui isolent le narrateur du monde, répond à des convictions esthétiques que le jeune Proust insère entre les lignes du texte ruskinien, recréant de cette façon un échafaudage critique qui encadre et repousse à la fois le propos fondamental de la traduction. Tout texte littéraire recelant en son coeur les lois qui le régissent, les prescriptions auxquelles, tacitement et parfois inconsciemment, souscrit le lecteur en s'immiscant dans une oeuvre, Proust s'introduit par

infraction dans l'univers ruskinien en présentant au lecteur qui lui succédera dans son entreprise une dogmatique qui vise à reproduire une lecture personnelle, et nécessairement infléchie, du texte du critique anglais. Il aménage ainsi au centre de la pensée de Ruskin un parcours unique et original, ponctué d'indications exposant les prémisses d'une esthétique qui perdurera de façon permanente tout au long de l'oeuvre à venir, et dont nous nous servirons afin d'orienter une étude de la lecture dans À la recherche du temps perdu qui soit en accord avec la logique interne du corpus proustien.

Puisque la mission exemplaire que se propose de remplir l'ouverture de la préface en réconciliant son lecteur avec « l'acte psychologique original appelé *Lecture* »² doit, pour s'épanouir, emprunter les « chemins détournés et fleuris » de la création littéraire, il appert que Sur la lecture eût tout aussi bien pu s'intituler Sur l'écriture. Paradoxe certes éculé que cette complémentarité de la lecture et de l'écriture, toutes deux exécutées dans la solitude, mais qui mérite néanmoins notre attention en ce qu'en préférant aux livres l'évocation des conditions qui ont présidé aux lectures enfantines du narrateur, Proust souligne le rôle accessoire qu'il juge devoir être assigné au texte dans toute réflexion sur la fonction de la lecture au sein du phénomène littéraire. La création littéraire se voit attribué un rôle à la fois essentiel et limité: elle constituerait chez Proust l'unique preuve tangible d'une lecture bien accomplie et pourrait dès lors expliquer un élitisme fondé sur une hiérarchisation du lectorat: seuls les écrivains savent bien lire, c'est à dire qu'eux seuls savent reconnaître les limites de cet exercice en le subordonnant à leur activité personnelle.³

D'entrée de jeu, ces considérations sur la fonction de la lecture confrontent, dans le cadre d'une étude sur le sujet, à la nécessité d'une réflexion sur la définition de l'expérience esthétique dans la praxis de l'art, en ce qu'elle remet en cause la possibilité, ne serait-ce que de façon partielle, d'une communication entre l'auteur et le lecteur au sein du phénomène littéraire. Un décalage entre ce que l'écrivain veut exprimer et ce qui est perçu par le lecteur fait partie selon Pierre Ouellet d'un pacte tacite établi de part et d'autre du texte. « Les représentations acoustiques, comme dit Saussure, gagnent petit à petit sur le silence dans lequel nous prenons connaissance du texte par le regard⁴ - d'où ce « mystérieux discord » que voit Quignard « entre ce qui est prononcé et ce qui est perçu, et entre ce qui est perçu et ce qui est conçu » dont la maîtrise définirait selon lui la lecture. »⁵ En accord avec une assertion où le texte n'offrirait au lecteur et à l'écrivain qu'une réfraction d'où serait exclue la certitude d'une transmission directe d'un message univoque entre le sujet qui énonce et celui qui perçoit⁶, nous rejeterons les concepts auxquels une définition de tendance intellectualiste de la lecture pourrait faire tacitement allusion, et qui se solderait inévitablement par une étude détaillée des mécanismes mis en branle dans le déchiffrement, la compréhension et l'assimilation de l'information véhiculée par l'énoncé littéraire. De surcroît, parce qu'elle insinue l'assujettissement du lecteur au texte, une telle acception du rôle de l'entendement dans l'expérience esthétique irait à l'encontre du discours proustien qui prévoit des conséquences désastreuses pour toute étude de la lecture fondée sur la notion d'un impérialisme de l'intelligence sur l'intuition. Effectivement la restriction proustienne du rôle de la lecture signale dans la préface une contestation de la finalité de la contemplation artistique. La réception d'une autre pensée

au sein de la solitude ne se solde que par une profonde insatisfaction: « Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs. »⁷ La communication par la contemplation n'est que partielle, ou du moins occupe-t-elle dans la pensée de Proust une place singulière qui n'est pas, comme nous le verrons plus tard, sans rapport avec le modèle kantien du rôle de la subjectivité dans l'expérience esthétique. La fonction de la lecture ne se résume pas à la réception d'une Vérité au sens platonicien du terme⁸ - d'où le reproche à Ruskin de la préface-, mais mène à la recherche d'une vérité intérieure qui ne peut être réalisée qu'à travers l'écriture, cette libération des « forces accumulées dans l'immobilité »⁹ de la lecture. Cette propension à substituer, à l'intérieur de l'exercice de la lecture, une servitude absolue au texte à une vie intellectuelle individuelle est taxée en effet par Proust de fétichisme d'érudition qui, dans son outrance, détourne le lecteur d'une mission exploratoire ne pouvant être instiguée qu'à travers un affranchissement de l'illusoire toute-puissance des textes. La lecture n'est efficace et nécessaire que dans la mesure où elle replonge le lecteur dans la vie de l'esprit par l'intermédiaire de « cette chose en quelque sorte sans épaisseur,- mirage arrêté sur une toile,- qu'est une vision. »¹⁰

Or la résurgence d'un tel a priori littéraire à l'épicentre de la pensée proustienne permet de repérer au sein des études qui lui sont consacrées certaines contradictions avec sa logique interne qui doivent contribuer à orienter toute étude sur la lecture. Nombre de travaux visant à replonger l'oeuvre au centre des courants intellectuels et des polémiques de l'époque qui l'ont vu naître ont collaboré à sortir le roman de Marcel Proust de

l'isolement- sort de tout chef d'oeuvre- auquel son titre l'avait trop longtemps contraint. Cet effort de recontextualisation a notamment permis de souligner la pertinence de l'oeuvre proustienne à l'époque de sa parution en restituant ses conditions de possibilité par la mise en exergue des courants philosophiques, des débats, modes et esthétiques qui ont environné son émergence.

Toutefois cette volonté de recontextualisation est motivée par une volonté explicative qui mène invariablement à la recherche des sources ou des influences et à tirer profit de l'élasticité du texte littéraire plutôt que d'en étudier les secrets. Le roman devient, plutôt que le fondement d'un travail critique, le support argumentatif d'une dialectique extérieure. Un tel usage du texte littéraire conduit à imposer un nombre infini d'explications ou d'ascendants à l'oeuvre en les justifiant par leur place sur l'échelle temporelle et découle d'une définition de la littérature littéralement opposée à celle qu'il nous est possible de déduire des textes critiques proustiens. On a tenté, par exemple, de faire procéder l'esthétique proustienne de même que la genèse du roman de la philosophie de Schelling, découverte par l'intermédiaire de l'Essai sur le génie dans l'art de Gabriel Séailles, professeur de l'auteur pendant sa licence à la Sorbonne. À cet égard, l'impasse où mène une telle démarche est révélatrice, en ce qu'elle renonce à pouvoir expliquer l'essence constitutive du roman proustien. L'étude d'une quelconque filiation théorique entre le roman proustien et un texte source, Séailles ou autre, ne peut dès lors suppléer à la longue dissertation de la fin du Temps retrouvé, où l'auteur se propose d'énoncer le *credo* à la base de son oeuvre sans néanmoins révéler ses mystères, et où, au contraire, la question de l'incommunicabilité de l'expérience artistique est laissée en suspens au profit

de considérations générales. L'insatisfaction qui exhorte Anne Henry à déclarer que « la théorie poétique de Proust est [...] infiniment plus étroite que ses propres réalisations »¹¹ apparaît donc tout à fait symptomatique d'une telle démarche, et servira de repoussoir à une étude qui se propose justement d'aborder le texte proustien du point de vue de ses réalisations plutôt que de son propos, qui de toute évidence prend en charge, dans sa mécanique, la nécessité d'un investissement du lecteur. Bien qu'elle contribue à créer un fond d'émergence pour la pensée proustienne, la volonté de surimposer à l'oeuvre un ou des textes génériques met l'accent sur un seul de ses aspects, en le restreignant à une certaine univocité contraire à ce « discord » entre l'énoncé et le perçu allégué dans Sur la lecture. Elle convie inévitablement à instituer la Recherche comme une démonstration, une articulation unificatrice de théories déjà élaborées et fondées sur la fonction mimétique plutôt que créatrice de l'Art. L'oeuvre romanesque proustienne, une fois traitée de la sorte, se voit privée du titre d'oeuvre d'art auquel la conception qui lui attribue un rôle supérieur à un contenu proprement critique, et à partir de laquelle elle a été élaborée, lui donne droit. Cette recherche d'une théorie générique, orientant « le savoir sur l'origine de la tradition ou sa continuité transtemporelle, et non pas sur le caractère actuel et unique des phénomènes littéraires »¹², s'appuie sur l'existence d'une signification permanente, transmise aux lecteurs au fil des générations, et traduit un platonisme refusé d'emblée par l'auteur. En accord avec une telle définition du texte et de l'histoire littéraire, la lecture n'aurait pour fin que d'accuser le reflet d'une société ou d'une époque déterminée. Artefact archéologique, la portée d'un texte ne se réduirait qu'à l'exposition d'une série

factuelle monolithique dont la valeur encyclopédique ne serait jugée qu'en fonction d'un degré de perméabilité d'ordre historiographique.

Au demeurant, si « l'oeuvre littéraire n'est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur la même apparence; un monument qui révélerait à l'observateur passif son essence intemporelle », « elle est bien plutôt faite, comme une partition, pour éveiller à chaque lecture une résonance nouvelle qui arrache le texte à la matérialité des mots et actualise son existence ». ¹³ L'esthétique de la réception de Hans-Robert Jauss, en opérant au sein du phénomène littéraire une focalisation sur le lecteur, indispensable actualisateur du texte dont on met en relief l'énergie active et essentielle dans la constitution de l'expérience esthétique, offre à notre étude une explication causale de l'oeuvre d'art éloignée des déterminismes extrinsèques tel qu'allégués par les efforts de recontextualisation et l'étude des sources. L'oeuvre d'art est un objet esthétique qui ne peut être approché qu'en fonction de ses actualisations successives. Le « système de références objectivement formulable » ¹⁴ qu'est la reconstitution de l'horizon d'attente de l'oeuvre, consistant à rassembler les connaissances littéraires qu'elle présuppose chez le lecteur lors de son émergence, vise non seulement à faire apparaître le fossé qui sépare la réception d'une oeuvre par son premier public de celle du critique, mais encore à lui permettre de prendre conscience de son rôle dans la constitution du sens et dans l'établissement, au sein de l'histoire littéraire, d'une continuité entre le passé et le présent. Cet investissement du critique comme lecteur dans l'approche du texte littéraire s'appuie sur un refus d'un objectivisme néanmoins préservé des dangers de l'impressionnisme par une méthodologie qui, sans ambages, limite la subjectivité dont

elle pourrait relever par une herméneutique de la question et de la réponse qui s'insurge contre la conception de l'intemporalité significative de l'oeuvre d'art. Le texte est une réponse à une question, certes, que la tâche du critique n'est pas de recueillir mais dont il doit plutôt se servir afin de remonter vers la question initiale qui la motive. Une telle étude présuppose la nécessité de mettre à l'épreuve la question léguée à l'interprète par la tradition, qu'il est en droit de juger irrecevable, afin de mettre au jour quelle question l'oeuvre pose au lecteur d'aujourd'hui et sur quels aspects elle suscite encore l'intérêt¹⁵. Elle réaffirme à cet effet la permanence d'une interrogation au sein de l'expérience de la lecture, d'une perte de cette « intonation de réponse » dans la voix de celui qui lit¹⁶.

Or d'après Jauss, l'esthétique de la réception « n'est pas une discipline autonome, fondée sur une axiomatique qui lui permettrait de résoudre seule les problèmes qu'elle rencontre, mais une réflexion méthodologique partielle, susceptible d'être associée à d'autres et d'être complétée par elles dans ses résultats. »¹⁷ La détermination attestée par cette théorie littéraire d'éviter de considérer l'oeuvre d'art comme une entéléchie, et de mettre plutôt l'accent sur ce « qui fait entrer l'oeuvre dans la mouvance de l'expérience littéraire »¹⁸ en focalisant sur l'apport du lectorat dans la constitution du sens, s'accorde avec le concept d'intertextualité qui définit le livre comme un travail et une *productivité* dont « le rapport à la langue dans lequel il se situe est redistributif [...] abordable à travers des catégories logiques plutôt que purement linguistiques », et où « dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent. »¹⁹ Étant décrite de façon générale comme la présence dans un texte littéraire d'un texte étranger, selon un degré plus ou moins variable de perceptibilité à la lecture, allant de la

réminiscence inconsciente à la transcription plagiaire d'un intertexte, l'intertextualité s'est vue subordonnée à nombre de démarches critiques. De toute évidence, la théorie intertextuelle dont nous nous réclamerons ne répondra nullement à une volonté explicative de l'intertexte proustien, en rapport avec une quelconque angoisse de l'influence ou de l'émulation qui se solderait à poursuivre l'établissement d'une histoire littéraire formée d'une succession désordonnée de conflits générationnels, ou visant à isoler la rémanence d'une tradition esthétique. Elle sera plutôt envisagée comme une particularité de l'écriture et une méthode définie dans l'exercice de la création littéraire. Le concept d'intertextualité désignera par conséquent « non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens ».²⁰ Cette insistance sur son rôle performatif permettra de circonscrire, à travers l'acte cognitif de la création, la volonté interprétative inhérente à la lecture, et d'observer les mécanismes qui président à la réception active, au sens jaussien du terme, du texte littéraire. Cette méthode nous conduira à étudier les divers idéologèmes du texte proustien, ces foyers où « la rationalité connaissante saisit la transformation des énoncés » hétérogènes et les unifie par l'articulation intrinsèque à l'ambivalence du roman²¹. L'intertextualité permet d'entrevoir l'oeuvre sous la duplicité fondamentale de ses deux modes énonciatifs, la *narration* et la *citation*, et ce en accord avec l'acception jaussienne qui conçoit le roman à la fois comme un discours et sa représentation.

En décrivant la lecture comme une « jouissance à la fois ardente et rassise »²² Proust octroie à l'oeuvre d'art un statut qui anticipe fortement les écrits critiques de Jauss.

L'apologie de la jouissance esthétique se justifie chez les deux auteurs par la fonction cognitive de la construction esthétique qui est préférée à la contemplation artistique et au savoir d'ordre conceptuel. En accord avec l'héritage du kantisme, la fonction primordiale de l'expérience esthétique de l'homme est assumée chez Jauss par l'intermédiaire des concepts de la tradition philosophique, où la volonté de connaissance ontologique de l'objet esthétique cède le pas aux problèmes propres à la praxis de l'art. Le plaisir éprouvé par l'homme à se savoir en relation avec l'univers, le renouvellement de sa perception du réel, son évasion hors de la vie pratique par une identification avec le sujet, et enfin le libre exercice de son jugement esthétique par distanciation constituent les fonctions de l'oeuvre d'art qui sont mises en exergue autour des concepts de *poïesis*, *aïsthesis*, et *catharsis*²³; fonctions qui restituent à l'expérience esthétique plutôt qu'une transmission de type idéal sa fonction communicative, à travers un modèle communicationnel de type interactionnel, dialectique et indirect, basé sur une prise en charge de la différence fondamentale entre le langage pratique et le langage littéraire. La prise en considération du rôle du lecteur dans la constitution du sens, dont ne sont nullement exclues les notions de subjectivité et de communicativité, s'accommode à son tour de la définition intertextuelle de la littérature qui, selon Julia Kristeva, en « incorporant son destinataire dans la combinatoire de ses traits »²⁴, permet d'adjoindre au concept jaussien d'intersubjectivité celui d'une relation dynamique entre les textes.

Le recours à la théorie de Jauss dans le cadre d'une étude consacrée à la lecture chez Proust trouve une justification dans la liberté du lecteur face à l'oeuvre d'art et de son rôle fondamental dans le renouvellement du concept de la beauté, issu d'une prise en charge de

la portée foncièrement créative de l'oeuvre d'art et d'un refus de la mimésis platonicienne²⁵. Cette juxtaposition de deux esthétiques où la lecture se distingue par son caractère transitoire vers la finalité de l'écriture nous permet de mettre l'accent sur les rapports de force qui règnent au sein de l'histoire littéraire entre la réception et la production, la perception et l'énonciation où la complémentarité entre la lecture et l'écriture rappelle que tout écrivain est d'abord et avant tout un lecteur. L'investissement du destinataire proposé par le roman proustien peut dès lors expliquer le profil type de ce lecteur actif au sein de la réception, subordonnant sa perception de l'objet esthétique à l'élaboration d'une vision personnelle, exposé dans la préface à Ruskin²⁶. Ainsi c'est en accord avec une conception de la lecture comme PASSAGE²⁷ entre réception et production, comme pivotement entre passivité et activité, et dont le caractère initiatique est fondamental, que nous aborderons la question de la lecture chez Proust.

Si l'on considère que « les modes de lecture de chaque époque sont donc aussi inscrits dans leurs modes d'écriture »²⁸, une étude du travail opéré par le texte proustien sur le texte étranger permettra de concentrer notre attention sur les formes empruntées par l'intertextualité et ce qu'elles peuvent nous révéler sur le mode de lecture à l'orée d'À la recherche du temps perdu. En accord avec l'assertion proustienne quant au caractère initiatique de la lecture, et à son insuffisance,-- qui dépeint l'auteur comme un lecteur adroit mais insatisfait--, l'intertextualité offre la possibilité d'expliquer le texte proustien à l'intérieur même de la dialectique du phénomène littéraire, tout en échappant au délire philologique de l'étude d'une genèse subjective de l'oeuvre, et en préférant à l'étude de son discours critique celle des réalisations qui fondent son originalité. « Mise en pratique

du fonctionnement textuel », « vérification de la lecture par l'écriture », « rejet définitif du point final », l'intertextualité nous plonge au sein même de cette inadéquation entre le sujet et son langage, entre l'énoncé et le perçu, et s'accommode d'une définition de la lecture fondée sur le libre investissement du lecteur au seuil du texte²⁹. Qu'elle soit entrevue comme un acte de révolte ou d'assimilation, elle renvoie à la question de l'autorité du texte dans l'acte de lire, et du rôle qui doit être accordé au livre au sein de l'expérience littéraire. Elle intègre le roman proustien dans son rapport avec les textes afin de le réinsérer dans la perspective de leur réception et de sonder de façon purement textuelle la théorie exposée dans les essais critiques et dans son propos sur la lecture. Envisagée comme trace de lecture, l'insertion d'un texte dans un autre texte mise sur le double statut de la littérature comme l'entend Jauss, à la fois illusoirement mimétique et profondément créateur, et nous rapproche du PASSAGE entre réception et production souligné précédemment dans l'expérience de la lecture.

À défaut de collaborer à la révélation des soubassements du roman proustien, l'examen des stratégies intertextuelles qui s'y déploient offre, dans la perspective d'une herméneutique de la question et de la réponse, la possibilité de déceler par l'intertexte les problématiques auxquelles l'oeuvre se propose de répliquer. La synthèse des travaux consacrés à l'intertextualité que nous projetons d'effectuer dans le cadre de cette étude favorise la mise en lumière de l'horizon d'attente dans lequel s'inscrit, dès sa parution, l'oeuvre proustienne, et la reconstitution à partir « de la réponse que le texte transmet ou semble transmettre »³⁰ des questions et préoccupations esthétiques ayant inauguré à son élaboration. L'esthétique de la réception permet d'aborder de plus l'oeuvre proustienne

dans une perspective historique en recréant, dans la succession de lectures intertextuelles du texte de cette collation, cette continuité dans laquelle doit s'inscrire toute étude afin de jeter un pont entre le passé et le présent.

L'intertextualité introduit le texte littéraire comme une écriture-lecture. À elle seule cette assertion restitue à la littérature un rôle dynamique qui lui permet d'échapper à la vision substantialiste de la Vérité, contre laquelle la théorie jaussienne se met elle aussi en garde, par l'implantation de la notion de signification au sein d'un processus dialogique entre les textes. La création littéraire suggère donc inévitablement une lecture du corpus qui la précède et qui constitue son horizon d'attente: « Dans ses structures, l'écriture lit une autre écriture, se lit elle-même et se construit dans une genèse destructrice. »³¹ Ainsi l'importance accordée au rôle du destinataire par la théorie de la réception autorise sa juxtaposition à une méthodologie intertextuelle, mais elle offre encore la possibilité d'aborder le roman proustien dans son versant réceptif, c'est-à-dire en réponse à une question que seul l'acte de lecture a pu livrer:

L'interlocuteur de l'écrivain est donc l'écrivain lui-même en tant que lecteur d'un autre texte. Celui qui écrit est le même que celui qui lit. Son interlocuteur étant un texte, il n'est lui-même qu'un texte qui se relit en se réécrivant. La structure dialogique n'apparaît ainsi que dans la lumière du texte se construisant par rapport à un autre texte comme une ambivalence.³²

Premier contact avec ces oeuvres littéraires à partir desquelles se révèlent les premiers mouvements d'une pensée et surgit l'appel d'une vocation, le processus de la lecture constitue à proprement parler ce « sésame » qui permet de s'introduire dans l'univers proustien, d'évaluer l'originalité de son rapport avec l'Art, et d'observer comment cette

interaction, à l'intérieur de la praxis artistique, fonde une esthétique dont le dogmatisme a plus d'une fois porté ombrage à ses réalisations concrètes. La libre subjectivité qui est à prime abord exacerbée par Proust dans Sur la lecture au profit d'un certain individualisme vise à mettre en relief la nécessité pour tout lecteur d'exprimer d'une façon ou d'une autre le monde qui s'ouvre à lui par la fréquentation des livres et des oeuvres d'art. Prisonnier de sa propre subjectivité l'Homme ne peut par nature percevoir la réalité de son homologue, ni tirer de la lecture les mêmes conclusions. Les lectures d'un même texte divergent en ce qu'elles se trouvent inexorablement déterminées par des besoins, des préoccupations et des fins qui sont différentes pour chaque individu. Proust dans sa préface radicalise cette distinction fondamentale en opposant à la lecture étroite du lecteur moyen la supériorité de celle de l'écrivain. C'est pourquoi l'intertextualité, joutée à une esthétique de la réception, offre la possibilité de vérifier concrètement à l'intérieur de la Recherche cette distinction capitale en abordant l'écrivain en tant que lecteur, et son oeuvre en tant que disposition architectonique de ses lectures. Le but d'une telle démarche ne consiste pas à déterminer si Proust se déclare *pour* ou *contre* les textes auxquels renvoie son oeuvre, s'il approuve ou non ce qu'ils exposent, mais de chercher dans la pratique de l'intertextualité les indications susceptibles de révéler *COMMENT* ces textes ont été lus, sous quels aspects ils apparaissent et se sont présentés à l'esprit de l'auteur et dans quelle mesure ils contribuent à l'élaboration du roman.

C'est à travers un propos intrinsèque au roman, ambivalent parce que dialogique, qu'est dépeinte l'expérience esthétique proustienne dans son intégralité, c'est-à-dire par la recreation de cette expérience intersubjective kantienne à la base de toute esthétique

introduite par la lecture. Notre étude de la lecture tendra ainsi à restituer l'oeuvre proustienne à son hétérogénéité, et ce au détriment d'une quelconque volonté de systématisation dans la formation du corpus, qui viserait à donner en guise d'explication à la Recherche le discours théorique de l'auteur révélé par ses écrits critiques. Il s'ensuit que l'étude de la lecture proustienne, à la lumière de ces deux théories, pourrait contribuer à percevoir sous un angle nouveau ce qui fait non seulement du texte proustien un chef d'oeuvre en soi, mais avant tout un regard unique sur l'art jamais revu dans l'histoire littéraire.

¹ Proust, Marcel. Sur la lecture, p. 41.

² idem p. 59.

³ Proust, idem., p. 78: « Aussi, les plus grands écrivains, dans les heures où ils ne sont pas en communication directe avec la pensée, se plaisent dans la société des livres. N'est-ce pas surtout pour eux, du reste, qu'ils ont été écrits: ne leur dévoilent-ils pas mille beautés, qui restent cachées au vulgaire? »; p. 89: « Seuls, en effet, les romantiques savent lire les ouvrages classiques, parce qu'ils les lisent comme ils ont été écrits, romantiquement, parce que, pour bien lire un poète ou un prosateur, il faut être soi-même, non pas érudit, mais poète ou prosateur . »

⁴ idem, p. 55: « Puis la dernière page était lue, le livre était fini. Il fallait arrêter la course éperdue des yeux et de la voix qui suivait sans bruit, s'arrêtant seulement pour reprendre haleine, dans un soupir profond. »

⁵ Ouellet, Pierre, « Lecture à vue, perception et réception » in L'acte de lecture, p. 282.

⁶ Ouellet, p. 283: « De sorte qu'aucune communication n'existe- qu'un irréalisable vis-à-vis garantirait seul- dans l'expérience littéraire double qu'est l'écriture d'abord, la lecture ensuite, dans leur temps disjoints, dans leur monde divergents. »

⁷ Proust, p. 66.

⁸ Proust, p. 63: « Il n'a voulu, pour nous apprendre le prix de la lecture, que nous conter une sorte de beau mythe platonicien, avec cette simplicité des Grecs qui nous ont montré à peu près toutes les idées vraies et ont laissé aux scrupules modernes le soin de les approfondir . »

⁹ Proust, p. 66.

¹⁰ Proust, p. 68.

¹¹ Henry, Anne, Proust, p. 240

¹² Jauss, Hans-Robert, Pour une esthétique de la réception, p. 30.

¹³ Jauss, p. 47.

¹⁴ Jauss., p. 49.

¹⁵ Jauss, p. 112: « C'est au même degré de cette indétermination précisément que se mesure l'efficacité esthétique de l'oeuvre, et donc sa qualité artistique, ainsi que l'a montré Wolfgang Iser. Mais même dans le cas extrême de l'ouverture maximale, celui des textes fictionnels dont le degré d'indétermination est conçu de manière à engager l'imagination du lecteur actif à intervenir, on constate que chaque réception nouvelle se développe à partir d'un sens attendu ou préexistant, dont la réalisation ou la non-réalisation fait apparaître la question qu'il implique et déclenche le processus de réinterprétation . »

¹⁶ Proust, p. 41.

¹⁷ Jauss, p. 244.

¹⁸ Kristeva, Julia, Le temps sensible, p. 53.

¹⁹ Kristeva, Julia, *Séméiotikè*, p. 45.

²⁰ Jenny, Laurent, « La stratégie de la forme », p. 262.

²¹ Kristeva, p. 53.

²² Proust, p. 57

²³ Jauss, p. 130: « La libération par l'expérience esthétique peut s'accomplir sur trois plans: la conscience en tant qu'activité productrice crée un monde qui est son oeuvre propre; la conscience en tant qu'activité réceptrice saisit la possibilité de renouveler sa perception du monde; enfin- et ici l'expérience subjective débouche sur l'expérience intersubjective- la réflexion esthétique adhère à un jugement requis par l'oeuvre, ou s'identifie à des normes d'action qu'elle ébauche et dont il appartient à ses destinataires de poursuivre la définition. »

²⁴ Kristeva, p. 13.

²⁵ Jauss, p. 140: « Ce qui apparaît à l'observateur comme perfection formelle, ou adéquation de la forme au contenu, n'est pour l'artiste que l'une des solutions possibles en face d'un problème qui en portait une infinité. C'est pourquoi l'observateur lui-même ne doit pas non plus recevoir la beauté simplement selon l'idéal platonicien de la vision purement contemplative (*ruhende Anschauung*), mais entrer dans le mouvement que l'oeuvre déclenche en lui et prendre conscience de sa liberté en face de ce qui lui est donné. »

²⁶ Jauss, p. 145: « L'oeuvre de Proust associe d'une façon absolument unique les deux fonctions de l'*aisthesis*. L'écriture de Proust, merveille de précision qui fascine le lecteur par le profond changement, souvent attesté, qu'elle fait subir à sa vision, résulte en dernière analyse de la découverte que le souvenir peut être pour l'art un instrument d'exploration. Comparable à cet égard au retour du sujet sur lui-même dans la psychanalyse, la remémoration proustienne permet de pousser l'interrogation jusqu'à des profondeurs inaccessibles à la perception de surface banalisée par l'habitude, d'aller chercher dans l'espace inconscient l'expérience perdue, et de l'amener dans la sphère de l'art, où elle se fait langage. La recherche du temps perdu rend à celui qui écrit comme à celui qui lit son identité perdue, et, en décrivant la démarche même de la remémoration, rappelle à la vie dans sa totalité un monde aboli. Monde subjectif, certes, mais aussi réalité unique, identique en apparence pour tous et cependant autre pour chacun, et dont l'altérité aux yeux du souvenir, ne peut se dévoiler avant l'expérience esthétique ni être communiquée autrement que par l'art. »

²⁷ Jauss, p. 45: « La vie de l'oeuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C'est leur intervention qui fait entrer l'oeuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer, où s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle. »

²⁸ Jenny, Laurent, p. 258.

²⁹ Jenny, p. 259.

³⁰ idem, p. 107.

³¹ Kristeva, Julia, p. 98.

³² Kristeva, p. 109.

L'intertexte paralittéraire

Vulgarisateur et érudit qui a libéré une génération entière d'artistes des contingences de la tradition et des académismes au profit d'une recherche originale de l'expression, John Ruskin a ouvert à Proust, en lui fournissant le prétexte de traductions qui le contraindront à la fréquentation assidue de son oeuvre, la voie vers une nouvelle approche de l'Art. Dès 1900 effectivement les écrits de Ruskin initient le jeune auteur aux mystères des chefs d'oeuvre artistiques du moyen âge, et constituent dans leur foisonnement une sorte de guide sous l'égide duquel sont entrepris les légendaires pèlerinages esthétiques auprès des cathédrales et des oeuvres décrites. Bien que transcendé par l'acte de traduction, le rapport de Proust au maître anglais n'est pas sans ambiguïtés, et maintes réticences proustiennes à certains de ses préceptes ont guidé la critique vers la recherche d'une position définitive du pour ou du contre Ruskin. La formation d'un artiste consiste en une succession de gestes intuitifs vers la formulation de l'inexprimable, la série naturellement répétitive de chacune de ses oeuvres ne se solde pas irrémédiablement par le reniement de celle qui la précède. La progression suggère le mouvement, et c'est dans la recherche de certaines variations atmosphériques qui la supportent qu'il est possible de jeter un regard sur la duplicité qu'elles mettent au jour. C'est vers 1906 que Proust fait la découverte de l'oeuvre d'Émile Mâle, et que ce dernier vient succéder à Ruskin, dont Proust s'est quelque peu lassé, dans l'approfondissement de sa connaissance de l'art. Ces deux étapes importantes dans la formation de l'écrivain eurent aussi dans la genèse du roman des répercussions durables dont nous nous proposons d'observer les traces plutôt

que de débattre d'une quelconque prééminence de leur apport. Cette formation esthétique, nous tenterons de la retrouver par une excavation des gisements intertextuels sur lesquels furent érigées les grandes oeuvres architecturales du roman, notamment par l'étude de ces régions géographiques que sont Combray, Balbec, et l'Italie.

Combray:

L'église de Saint-Hilaire est la première église à faire son apparition dans la À la recherche du temps perdu. Centre nerveux du village de Combray qu'elle surplombe de son clocher, elle fait l'objet dans Swann de deux descriptions qui formaient, à l'origine, dans les cahiers préparatoires un seul et même bloc hétérogène mais qui, au fil des versions, s'est fractionné à des fins narratives pour former un diptyque antithétique¹.

L'introduction de l'église de Combray se fait d'abord par l'entremise du regard que pose sur elle le narrateur². Par la description, par exemple, de la lumière sur les vitraux anciens de l'église, Proust privilégie d'entrée de jeu à l'extraction d'une quelconque vérité historico-symbolique un ton poétique qui rappelle fortement le chatoiement de la lanterne magique qui ouvre le cycle romanesque. Ce premier point de vue favorise, au détriment de l'utilisation d'un vocabulaire technique ou érudit, l'évocation plus générale du lieu à travers ses coloris atmosphériques, et respecte par conséquent la condition d'un héros encore fort éloigné de sa maturité intellectuelle s'initiant intuitivement aux charmes de l'architecture et de l'art religieux.

Allégorie de l'oeuvre à venir, l'église de Saint-Hilaire, en dépit de cette dédicace adressée à Jacques Lacretelle;

[...] pour l'église de Combray, ma mémoire m'a prêté comme modèles, a fait poser beaucoup d'églises. Je ne saurais plus vous dire lesquelles. Je ne me rappelle même plus si le pavage vient de Saint-Pierre-sur-Dives ou de Lisieux. Certains vitraux sont certainement les uns d'Évreux, les autres de la Sainte-Chapelle et de Pont-Audemer.³

semble toutefois fondée sur des textes, plutôt que sur des pierres, qui servent de support à sa mémoire. L'inventaire matériel du bâtiment permet en effet de souligner la présence d'une solide connaissance architecturale qui se trahit par la mise en place souterraine d'une intertextualité paralittéraire et non ruskinienne. D'après Jean Autret la tapisserie représentant le couronnement d'Esther aurait été inspirée par la lecture de L'art religieux en France au XIII ième siècle d'Émile Mâle. Richard Bales pour sa part souligne certaines similarités entre la description des objets précieux que renferme l'église et l'article « Tombeau » du Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI ième siècle d'Emmanuel Viollet-le-Duc, consacré aux tombes de l'abbaye de Saint-Denis, auquel aurait été de plus adjoint l'amalgame de deux articles du Dictionnaire raisonné du mobilier français du même auteur⁴. Selon Luc Fraise, l'église de Combray reproduirait exactement par sa nef moderne, son choeur ancien et ses chapelles absidiales, la topographie de l'église de Saint-Martin-des-Champs telle qu'elle se trouve décrite à l'article « abside » du premier dictionnaire de l'architecte⁵.

Or, il semble que l'instigation de la métaphore de l'église comme forme physique et matérielle du Temps ait été suggérée par ce dernier. L'article en question met en exergue l'entassement des styles dans un même bâtiment, la présente comme la somme plastique de

connaissances architecturales propres à diverses époques et rejoint ainsi l'église combraysienne qui fait d'elle pour le narrateur:

[...] quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville: un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions- la quatrième étant celle du Temps- déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux [...]⁶

Cette pluralité d'allusions non explicites dans l'élaboration de l'intérieur du bâtiment permet d'envisager l'intertextualité comme méthode compositionnelle. Peu importe l'origine réelle des bâtiments qui ont fourni à l'église certains éléments, il appert que sa construction ait été issue d'une convergence de discours paralittéraires.

De toute évidence le nom de Saint-Martin-des-Champs évoque chez le lecteur le nom d'une autre église du roman: Saint-André-des-Champs. Cet autre édifice gothique dont on ne connaît que le porche aurait une origine commune avec le précédent comme tend à le confirmer un lapsus commis par l'auteur dans les brouillons:

Parfois nous allions nous abriter sous le porche de Saint-Martin-des-Champs dans la compagnie de Saints et des Patriarches. Comme cette église était Française! Elle semblait du même temps que l'âme de Française [...]⁷

Le choix de Proust, au delà du nom, pourrait être justifié par la nécessité d'inclure dans son oeuvre des édifices représentatifs du style gothique français. Effectivement Viollet-le-Duc présente le porche du bâtiment comme ultime exemple de l'art d'une époque et d'un pays. Il existe néanmoins un entrecroisement textuel autour d'un même lieu, un peu comme un noeud, où l'intertextualité mise en branle autour des deux églises jumelles se

combine à des niveaux différents. Comme nous le verrons tout au long de notre étude, il s'agit d'une des particularités les plus saisissantes de la prose proustienne de stratifier plusieurs sédiments intertextuels. Les brouillons comme le texte définitif nous révèlent que l'église de Saint-André-des-Champs n'a pas pour seule fonction de représenter les sommets de l'art gothique français mais accuse certaines similarités avec le traitement accordé au personnage de Françoise. À cet effet, l'oeuvre critique d'Émile Mâle a fourni à Proust des principes généraux qui à juste titre trouvent dans le porche de l'édifice une exemplification de premier ordre.

Le sculpteur avait aussi narré certaines anecdotes relatives à Aristote et à Virgile de la même façon que Françoise à la cuisine parlait volontiers de Saint Louis comme si elle l'avait connu, et généralement pour faire honte à mes grands parents moins « justes ». On sentait que les notions que l'artiste médiéval et la paysanne médiévale (survivant au XIX ième siècle) avaient de l'histoire ancienne ou chrétienne, et qui se distinguaient par autant d'inexactitude que de bonhomie, ils les tenaient non des livres, mais d'une tradition antique et directe, ininterrompue, orale, déformée, méconnaissable et vivante.⁸

Cette allusion à Émile Mâle signalée autour de la figure de Virgile et d'Aristote serait dès lors à l'origine de l'association, assez répandue chez Proust, entre le personnage et une sculpture. Françoise illustre par son attachement fervent à la morale rurale et à ses légendes, la permanence, au coeur du XIX ième siècle, d'une tradition paysanne médiévale; et une de ses fonctions primaires consiste à évoquer, par la couleur d'une éducation précaire, la fonction pédagogique initiale de l'art religieux du moyen âge, par l'enseignement des préceptes du dogme chrétien à un peuple ignorant.

C'est à cette prééminence historique de l'art religieux sur l'imprimerie, de la cathédrale sur le livre, que renvoie cette comparaison. Si l'intertexte ne peut justifier entièrement l'élaboration des personnages, il permet néanmoins d'en révéler certains aspects, et surtout d'évaluer la valeur de leur emplacement dans le roman de la même façon que l'on pourrait évaluer sous le porche d'une église l'intention symbolique de la mise en rapport des sculptures. Il offre donc la possibilité d'étudier la comparaison proustienne à la lumière d'une conception de la sculpture comme réflexion « virtuelle et prophétisée »⁹ d'un personnage, et sa greffe, justifiée par une isotopie métaphorique, incite le lecteur attentif et érudit à introduire un nouveau mode de lecture dans l'étude du roman.

Selon Marcel Muller, la lecture de Ruskin et d'Émile Mâle fournit à Proust un principe qui permet d'établir dans la composition disparate de son roman des corrélations significatives. Leurs oeuvres auraient contribué à la particularité architecturale du roman proustien par la mise en évidence dans l'art gothique des ressemblances entre certains personnages et épisodes de la Bible. Émile Mâle avance la thèse à l'effet de laquelle « l'Ancien Testament annonce le Nouveau non seulement par les paroles prononcées par les prophètes, mais aussi, et peut-être surtout, par ce qu'on appelle les prophéties phénoménales, c'est-à-dire les événements . »¹⁰ Proust aurait donc tiré de ses lectures, comme le démontre l'exemple de Françoise préfigurée par la façade de Saint-André-des-Champs, ou sur une plus vaste échelle le couple Swann/Odette annonçant celui du Narrateur et Albertine, une conception théologique de l'histoire et de l'Art fondée sur un principe préfigurationnel qui dirige l'organisation typologique générale du roman. Par conséquent, le porche de Saint-André-des-Champs conjugue à une autre fin par

l'intermédiaire d'Émile Mâle la fonction exemplificatrice qu'attribue Viollet-le-Duc à l'édifice de Saint-Martin-des-Champs.

Les exemples jusqu'à maintenant rencontrés semblent s'accorder à prouver que « l'étude des sources, si partielle qu'elle puisse être, est révélatrice d'intertextualité ». ¹¹

L'intertexte se fonde sur un montage qui permet à la fois de dénaturer l'emprunt en le transférant du mode référentiel descriptif d'oeuvres existantes vers un mode représentationnel fictif, et d'abolir la distance qui sépare la Littérature de l'art architectural. Il s'agit d'autre part d'une intertextualité essentiellement implicite dont le but n'est pas d'être actualisée ni remarquée par le lecteur. La justification de sa mise en place réside plutôt dans la volonté d'ancrer le texte proustien dans une représentation de l'art médiéval qui soit historiquement et plastiquement légitime. Derrière la patine poétique du passage qui évite la lourdeur est enfin réinséré un discours érudit sur l'architecture. L'art architectural s'affiche donc dans le cadre du roman par le truchement de textes fondamentaux pour sa représentation dont les préjugés esthétiques ou critiques (préfiguration, exemplification) sont récupérés.

Or la médiation de l'architecture par le biais d'une autorité critique d'un ensemble textuel paralittéraire n'est pas, dans le cas de l'église de Combray, seulement implicite. Il est possible effectivement de relever la présence d'un autre intertexte, cette fois assumé bien que non identifié par l'auteur, attribué aux Récits des temps mérovingiens d'Augustin Thierry. Prélèvement textuel ou paraphrase effectuant un déplacement en attribuant à la petite fille de Sigebert une anecdote, autour de la tombe de Galeswinthe¹², initialement attribuée à sa belle-soeur afin d'exacerber, par l'assassinat d'un enfant, la cruauté de toute

une époque¹³, l'intertexte est présenté comme une citation littérale « si l'on prend comme unité de la littéralité, non l'ensemble du texte, mais le syntagme. »¹⁴ Les guillemets de citation, rajoutés tardivement sur épreuves par l'auteur, attestent la résolution d'une mise en exergue de l'intertextualité et d'une sollicitation du lecteur dans l'actualisation du texte- agissant un peu comme la confession indirecte de ce qui a jusqu'alors été effectué et comme si, en fin de description, Proust incitait son lecteur à relire le texte parcouru.

La citation met de plus en place un dédoublement énonciatif par l'implantation et d'un hommage à Thierry et d'un renvoi à la légende rapporté par ce dernier. L'auteur se sert ainsi du mot d'autrui, respecte son sens initial tout en l'infléchissant par son association à une église fictive. Le mode d'enchâssement explicite de cette citation tronquée se fonde sur ce que Laurent Jenny appelle une isotopie métonymique où « un fragment textuel est utilisé, appelé, parce qu'il permet de poursuivre avec une précision souvent « de première main » le fil de la narration. »¹⁵ Hormis son indéniable pertinence en tant que figure d'autorité, le choix de Proust n'est pas gratuit en ce qu'en faisant appel au merveilleux il supporte le parti-pris poétique dénoté dès l'incipit du passage. À cet effet, Claudine Quémard cite un brouillon non retenu du cahier 6 que l'on peut rattacher à la finalité visée par Proust de cet apport à la description:

Vitrail, oiseau, tombes des abbés de Guermantes chez qui s'étaient réfugiés les fils de Chlodobert, n'étaient-ce pas autant d'objets féeriques qui avaient été fabriqués ou donnés par ces personnages qui n'étaient guère pour moi qu'une silhouette éclatante, falote et tremblée de ma lanterne magique, ou les images plus profondes, mais insaisissables aussi, tout rêve et toute poésie que j'avais en vain essayé de saisir entre les pages des Récits des temps mérovingiens ou de la Conquête d'Angleterre par les Normands.¹⁶

C'est donc en accord avec la qualification apposée à la Légende par Thierry d'«expression vivante et poétique des sentiments populaires », et l'insaisissable poésie qui se dégage du texte même de ce dernier que s'effectue ici la juxtaposition d'un texte paralittéraire, et en ce sens la correspondance connotative justifie la greffe intertextuelle. « Il en résulte que le mot acquiert deux significations, qu'il devient ambivalent. Ce mot ambivalent est donc le résultat de la jonction de deux systèmes de signes »; l'un, architectural, l'autre historique, et qui inoculent à la description de l'église une dimension textuelle explicite incitant le lecteur à prendre conscience de la relation qui s'établit entre le texte lu et la littérature qui l'a précédé, et du caractère éminemment littéraire de l'épisode présenté¹⁷.

Outre la progression narrative et la duplicité focale qu'offre la représentation binaire de l'église de Combray, il est possible de relever d'une part une intertextualité non explicite dans l'élaboration matérielle du bâtiment et de ses composantes par un savant amalgame d'éléments disparates recueillis dans des livres consacrés à l'Art et l'architecture médiévale. Elle guide le choix des sujets représentés (Esther) et l'aspect matériel des objets (porphyre et cuivre des tombeaux), et participe ainsi à l'élaboration d'un monument architectural fictif et historiquement légitime, mais dont la description romanesque, même étayée par une connaissance érudite, n'en reprend pas le lexique, ni la lecture, par souci de véracité pour le contexte de son évocation par le narrateur. D'autre part la citation inachevée non explicite confirme la prise en charge du fonctionnement intertextuel du roman proustien en le dévoilant à demi par la sauvegarde des guillemets qui superposent au sein du texte les niveaux d'énonciation. Les rapports qui peuvent être mis au jour entre le texte proustien et

son intertexte sont donc à la fois des rapports de liberté au niveau de la littéralité, du contexte et du montage qu'il propose, et de fidélité connotative et historique.

La fusion des textes paralittéraires dont relèvent l'église de Combray de même que celle de Saint-André-des-Champs permet une reconstitution partielle de la genèse de l'expérience proustienne de l'art architectural. En tant que « précompréhension conditionnée à la fois et tout autant par les canons esthétiques dont l'histoire a enregistré la formation et par ceux dont la consécration est demeurée latente », la mise en évidence des intertextes attribués à Mâle, Ruskin et Viollet-le-Duc permet d'inscrire le propos proustien au sein de son horizon d'attente initial¹⁸. Les pierres des bâtiments fictifs gardent ainsi mémoire d'un passé textuel qui permet d'aborder le versant réceptif du roman, composé en réponse à des lectures antérieures et dont il maintient en latence les traces. D'autre part, la citation d'Augustin Thierry permet de souligner une seconde fonction du texte proustien, celle de l'*effet produit*, et dont le but est d'inciter le lecteur à reconstituer, à l'aide de son horizon d'attente personnel, un réseau textuel susceptible d'orienter sa propre réception du texte. En ce sens, l'intertextualité contribue à la concrétisation du sens par la fusion à la fois de l'horizon impliqué par le texte, et celui investi par le lecteur en confrontant ce dernier aux « présupposés qui ont orienté sa compréhension »¹⁹. Il outrepassé par conséquent la façade de pierre de bâtiments à l'intérieur des murs desquels se déroule une expérience essentiellement livresque.

Balbec:

L'église de Balbec, si elle se présente aussi sous la forme chère à Proust du diptyque, profite d'un double point de vue, cette fois complémentaire, qui consiste, plutôt qu'à la distendre par une opposition -seule compte l'opinion du narrateur en ce qui concerne l'église de Combray, le curé ne sert qu'à illustrer une opinion divergente mais superflue du point de vue de sa représentation-, à lui conférer une solidité esthétique définitive par l'avènement de deux lectures distinctes et progressives pour la compréhension de l'architecture du narrateur. L'intertextualité superpose donc elle aussi à plusieurs niveaux des intertextes paralittéraires différents.

Le premier passage consacré à l'église de Balbec est en effet l'aboutissement d'une réflexion échelonnée sur plusieurs années qui tire son origine des premiers textes consacrés à Ruskin, publiés l'année de sa mort au Mercure de France et dans La Gazette des Beaux-Arts, respectivement intitulés « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens » et « John Ruskin »²⁰. Suivant l'assertion selon laquelle les cathédrales sont des livres dont les hiéroglyphes sont les sculptures, Proust, à l'instar de Ruskin, s'adonne dans ces textes à une lecture des cathédrales d'Amiens et de Rouen, guidé par la volonté ruskinienne de leur restituer leur langage figural, dont la grammaire aurait été oubliée quelque part dans les replis de leur modulation plastique.

C'est effectivement autour du « gai sourire de soubrette » de la Vierge dorée à Amiens que débute la transposition des préceptes ruskiniens dans « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens », et c'est en guise d'exemple qu'elle devient l'objet d'une réactualisation de la

part de Proust afin de démontrer l'immortalité de la pensée du critique au-delà du trépas. Proust distingue sous cette sculpture à laquelle Ruskin vouait un culte persistant, l'incarnation catalysatrice d'une pensée invariablement préoccupée par une même figure, et, en arrière plan, la loi générale du triomphe à travers l'art de l'esprit sur le corps. Le sourire de la Vierge, défavorablement goûté par Ruskin, devient ainsi pour son disciple l'exemplification par excellence qui permet de couronner l'effort d'individualisation dans la matière par un artiste anonyme du sujet religieux. Variation sur un thème analogue, la rédaction de l'article a pu permettre à Proust d'enrichir de son expérience individuelle le texte du maître, sans que pour autant ne soit trahie la pensée inspiratrice. Le contexte religieux initialement attribué au pèlerinage, transfiguré par les impressions personnelles de Proust recueillies dans le voisinage du statuaire à propos de la mémoire et du temps, permet ainsi à l'élève d'étoffer et de développer les idées du maître tout en rendant son texte doublement référentiel par des renvois à une expérience à la fois textuelle (ruskinienne) et réelle (voyages à Rouen et Amiens).

Comme en témoignent les brouillons²¹, cette expérience de l'architecture par la médiation du texte, initiée dès 1900, subsiste jusqu'au passage consacré à la statue qui orne le porche de l'église de Balbec dans la Recherche²². Comme dans le cas de Saint-André-des-Champs, la Vierge d'Amiens subit une transposition en ce qu'elle fournit au roman un modèle emblématique pour illustrer un enseignement qui doit beaucoup à Ruskin mais qui s'amplifie tout au long de la narration de considérations sur la mémoire, le temps, la lecture, et qui tendent à occuper le premier plan. La statue de Balbec inverse néanmoins les préceptes distillés des textes ruskiniens et de ses propres impressions par

Proust: « soumise à la tyrannie du particulier », elle devient dans le roman « une petite vieille de pierre dont je pouvais mesurer la hauteur et compter les rides ».

La rêverie sur le nom et l'église de Balbec mène donc vers un épisode déceptif pour le narrateur, épisode ironique qui participe à la déconstruction des préceptes préalablement dérivés d'une réflexion sur des thèmes ruskiniens à partir même des premiers articles que leur consacre Proust. Les symboles investis par ce dernier d'une connotation personnelle par l'intermédiaire de ses premiers textes étant repris avec des significations opposées dans le contexte renouvelé du roman, il y aurait une interversion de la valeur symbolique de la Vierge d'Amiens par celle de Balbec à des fins dramatiques puisque ce n'est que dans un épisode ultérieur qu'est révélée au narrateur la véritable Beauté de l'église de Balbec.

De surcroît, la méditation sur le statuaire d'Amiens fournit une thématique qui resurgit à maintes reprises dans la composition du roman proustien. La comparaison, initiée par Ruskin, entre la vierge dorée et une soubrette, reprise par Proust dans son essai de 1900, visant d'un même mouvement à « humaniser » la statuette en la comparant non seulement à une soubrette, mais encore à une mère, à une nourrice et à une amie, serait aussi l'objet de certaines réincarnations dans la Recherche. La vierge dorée, figure par excellence du particulier dans l'art, instaure en effet dans le roman proustien un réseau de correspondances qui outrepassent la réflexion architecturale et contaminent la narration. La statue, initialement associée à la femme, voit son rôle interverti en devenant le comparant. Ce sont les femmes qui deviennent comparées à des statues, mais au contraire de Françoise ce n'est pas à une fin préfigurative que la comparaison est initiée, c'est plutôt

autour du thème intermédiaire et unificateur de l'enracinement à un lieu. Les rêveries consacrées à des femmes associées à un paysage, comme émanées d'un lieu et semblables à sa flore (I, 255), ou dont l'immobilité illusoire s'oppose au mouvement continu du voyageur (II, 16), caractérisent la rémanence de thèmes cristallisés autour de la lecture des textes ruskiniens, et par concaténation elles fournissent un réseau comparatif qui permet d'opérer dans la fiction des liens différents entre la littérature et les arts plastiques. Le texte de Ruskin appartient donc de toute évidence à l'horizon d'attente de l'église de Balbec, en ce que le passage se fonde sur une expérience préalable de la forme et de la thématique ruskiniennes dont elle présuppose la connaissance « par tout un jeu d'annonces, de signaux- manifestes ou latents-, de références implicites, de caractéristiques déjà familières. »²³

Grâce à l'intervention du point de vue correctif et complémentaire d'Elstir, le narrateur s'enrichit d'un enseignement qui lui permet non seulement de combler les lacunes de ses jugements esthétiques, mais encore de parfaire dans un contexte général sa lecture de l'oeuvre d'art. Si les textes ruskiniens fournissent un apport intertextuel apparent à la structure rhétorique du roman en permettant de faire converger autour de certaines figures les éléments de l'art médiéval, c'est vers 1906 que la découverte de l'oeuvre d'Émile Mâle vient surajouter un discours supplémentaire à l'étude des monuments du passé dans l'élaboration de la Recherche²⁴. Or l'empreinte de Mâle aperçue brièvement dans l'épisode de Combray prend dans Balbec une envergure beaucoup plus tangible. En effet, dans le second passage consacré à l'église de Balbec, on retrouve selon Jean Autret des emprunts directs tirés de l'oeuvre de Mâle, des passages où Proust manipule du matériel textuel

étranger pour son propre compte dans le célèbre dialogue avec Elstir²⁵. Nous donnerons en guise d'exemple cette juxtaposition telle que rapportée par Marcel Muller entre un texte d'Émile Mâle à propos du thème si commun au XIII^e siècle de la défaite de la Synagogue et de la victoire de l'Église au pied de la croix, et le discours d'Elstir à propos du porche de l'église de Balbec:

Ils mirent [...] l'Église à la droite de Jésus-Christ crucifié et la synagogue à sa gauche. D'un côté l'Église, couronnée, nimbée, un étendard triomphal à la main, recueille dans le calice l'eau et le sang qui sortent de la plaie du Sauveur. De l'autre côté la Synagogue, les yeux couvert d'un bandeau, tient d'une main la hampe brisée de son drapeau, et de l'autre laisse échapper les tables de la Loi pendant que la couronne tombe de sa tête.²⁶

[...] que la Vierge arrache de son sein pour en voiler la nudité de son fils d'un côté de qui, l'Église recueille le sang, la liqueur de l'Eucharistie tandis que de l'autre, la Synagogue, dont le règne est fini, a les yeux bandés, tient un sceptre à demi brisé et laisse échapper, avec sa couronne qui lui tombe de la tête, les tables de l'ancienne Loi.²⁷

De plus, cette occurrence où surgissent tant de similarités entre le texte du critique et celui de Proust ne constitue pas au cours du dialogue un événement isolé. En effet les « deux anges presque italiens » du Porche de l'église auraient été inspirés d'une description de la « Résurrection de la Vierge » de Notre-Dame de Paris²⁸, la rencontre de la Vierge et d'Élizabeth d'un commentaire sur la Visitation²⁹, puis la Madonne jetant sa ceinture à Saint Thomas³⁰, enfin de Celle qui voile la nudité de son fils³¹.

La progression de la lisibilité de l'église de Balbec s'achève donc par l'intervention d'une seconde instance textuelle étrangère par l'entremise d'une transposition intertextuelle des travaux d'Émile Mâle dans le discours d'Elstir qui vient dilater les

perspectives ouvertes par le dialogue initial avec les textes ruskiniens. L'église de Balbec serait tout comme celle de Combray un monument composite. Comme Proust intègre dans le discours d'Elstir la correspondance chère à Mâle entre la littérature et l'architecture religieuse du moyen âge, elle devient par truchement un bâtiment intertextuel par l'élaboration narrative de son porche que l'on pourrait sans ambages qualifier de plagiat important puisqu'il est possible de recueillir à la surface du monologue d'Elstir la valeur de deux pages sans guillemets de L'art religieux au XIII^e siècle. Cet énorme gisement intertextuel est néanmoins hétérogène dans sa composition qui transcende une éventuelle transcription systématique et rigoureuse du texte de Mâle par un collage désordonné de fragments saisis au petit bonheur et enchâssés par des phrases et des expressions du cru de Proust qui parfois résument ou complètent l'intertexte. En attribuant le plagiat à un personnage, l'auteur se dissocie de son propre pillage. Conséquemment le recours à une troisième personne qui, cette fois, n'est plus le support indirect d'un contenu théorique latent, permet de livrer de façon intégrale un discours étranger à la fiction, dont l'érudition peut être masquée par un vocabulaire stylistiquement plus léger, plus « oral », tout en instaurant au sein du roman un dialogisme latent.

Le roman instaure un écart entre le discours du narrateur et celui de ses personnages. Elstir devient donc le véhicule d'un propos textuel antérieur régi par le *mot objectal* et dont l'auteur se saisit « comme un tout sans changer ni son sens, ni sa tonalité, [il] le subordonne à ses propres tâches sans y introduire une autre signification. »³² Le plagiat d'Émile Mâle, en tant que citation implicite, fait appel à une autorité, certes, mais sa fonction première est avant tout d'intégrer dans le roman un discours hétérogène afin de

« rappeler les termes d'un problème ancien, et servir à montrer qu'une solution devenue classique n'est plus satisfaisante, qu'elle appartient elle aussi à l'histoire et qu'il est nécessaire de renouveler à la fois les réponses et la question. »³³

C'est en effet le contexte de l'émergence du discours d'Elstir qui doit être interrogé pour toucher à l'actualisation nouvelle du texte. La révélation par le truchement d'Elstir-Mâle de la Beauté de l'église et de sa valeur historico-symbolique n'apparaît concluante qu'en surface. Il règne en effet une incontournable duplicité entre le discours d'Elstir et son oeuvre que le lecteur doit prendre en considération. La découverte de l'église en tant que « vaste poème théologique et symbolique », le narrateur le dit lui-même, est d'un ordre superficiel:

Les joies intellectuelles que je goûtais dans cet atelier ne m'empêchaient nullement de sentir, quoiqu'ils nous entourassent comme malgré nous, les tièdes glacis, la pénombre étincelante de la pièce, et au bout de la petite fenêtre encadrée de chèvrefeuilles, dans l'avenue toute rustique, la résistante sécheresse de la terre brûlée de soleil que voilait seulement la transparence de l'éloignement et de l'ombre des arbres.³⁴

Si enrichissante soit-elle, la connaissance reçue par le narrateur ne parachève toute sa portée signifiante que si elle « n'empêche nullement de sentir ». Or, cette sensation, le jeune Marcel la retrouve dans l'oeuvre picturale d'Elstir où sont justement sacrifiés les plaisirs de l'intelligence au profit de l'intuition visuelle. La vision qui se dégage de ses tableaux privilégie la perception visuelle telle qu'elle est reçue par le regard, recréant les illusions d'optique du contemplatif. Ses tableaux recréent donc le monde tel qu'il apparaît à l'homme en premier lieu, avant que l'intelligence ne réordonne la vision trouble et illogique émanée de l'impression initiale. Les métaphores les plus fréquentes de l'oeuvre

d'Elstir, l'interversion des termes terrestres et marins du « Port de Carquethuit » ou la confusion entre le ciel et la mer de certaines de ses toiles se retrouvent mises également en évidence chez Turner dans Modern Painters à propos de son esthétique de la vision première. Ainsi la description du credo esthétique d'Elstir, tel qu'il est possible de le distiller de ses toiles, reprendrait fidèlement les propos de Ruskin sur Turner³⁵.

Il existe par conséquent au sein du personnage d'Elstir un dialogisme intertextuel qui illustre et appuie la théorie esthétique proustienne de la primauté en art de l'intuition sur l'intelligence. La révélation iconographique de Mâle à propos de l'art médiéval constituerait en quelque sorte une erreur de lecture au sein de l'esthétique générale où la lecture du monde s'appuie sur la recherche d'une vérité intérieure de l'impression plutôt que sur l'érudition. Et c'est conséquemment par la juxtaposition de ces deux intertextes qu'est inscrite la dialectique de la question et de la réponse. D'une part, l'architecture révèle un plaisir d'ordre intellectuel pouvant déboucher sur une lecture satisfaisante; d'autre part, la lecture du monde qui se présente chez Turner (ou Elstir, son homologue fictif, du moins à ce moment) remplit une fonction qui s'appuie sur une impression qui renouvelle chez le narrateur sa perception du monde et de l'art. De toute évidence, Le Temps retrouvé tend à résoudre cette interrogation par la souscription finale du narrateur à l'esthétique du personnage d'Elstir. Ainsi à ce stade de la narration, la juxtaposition des intertextes détermine non seulement la portée signifiante globale du roman, mais guide sa propre réception: « c'est une perception guidée, qui se déroule conformément à un schéma indicatif déterminé, un processus correspondant à des intentions et déclenché par des signaux que l'on peut découvrir. »³⁶ Ces signaux, ce sont justement les discours mis en

place au sein d'un même personnage dont la lecture par le narrateur est présentée comme différente et compatible.

En ce sens, cette dualité peut trouver sa justification dans l'économie générale du roman où dans la hiérarchie des arts l'architecture occupe la place la moins importante. Prisonnière de l'espace et de la nature, l'architecture ne mérite dès lors qu'une lecture philologique qui « réduit à néant la spécificité de l'art comme création individuelle » en la condamnant à n'être que la bible du peuple, qu'une transcription des textes religieux³⁷. Il y aurait donc une visée secondaire à la révélation d'Elstir en ce qu'elle permettrait d'illustrer dans un même personnage l'équilibre parfait entre une idolâtrie artistique et la véritable recherche d'une expression personnelle de la Beauté³⁸.

Italie:

Le principe d'originalité ou de singularité d'une conception de l'Histoire telle que nous l'avons aperçue chez Émile Mâle, mis hors de cause par une cohésion interne née de la répétition, trouve son équivalent formel dans la conception proustienne de l'oeuvre d'art. Il est possible en effet de retrouver dans la conversation du narrateur avec Albertine à propos de Dostoïevski, la recherche, à travers les constantes de l'oeuvre, d'une quelconque essence stylistique propre à son originalité. Cette pratique avant-gardiste d'une critique thématique héritée de Ruskin pousse Proust à se demander « si l'originalité prouve vraiment que les grands écrivains soient des dieux régnant chacun dans un royaume qui n'est qu'à lui », et si au contraire « les différences entre les oeuvres ne seraient pas le résultat du travail, plutôt que l'expression d'une différence radicale d'essence entre les diverses personnalités » des artistes.³⁹

Pour Edward Bizub le *travail* déterminant qui fonde l'originalité du roman proustien est celui de la traduction. Il instaure la traduction des textes ruskiniens comme le mode de lecture central de la Recherche, et considère l'expérience du déchiffrement comme une des particularités fondamentales de son élaboration non seulement thématique, mais encore dans sa pratique de l'écriture, en tant que « stratégie d'appropriation qui sous-tend l'élan de la créativité proustienne ».⁴⁰ Ruskin, comme dans le cas des cathédrales, remplit auprès de Proust, dans son exploration de la Cité des Doges, un rôle d'intercesseur qui attribue dès lors à tout l'épisode vénitien un fondement intertextuel. L'omniprésence de Ruskin dans les brouillons, puis la disparition quasi totale des marques de cette présence dans la version définitive de la Recherche participeraient ainsi d'une stratégie naturelle de « dévalorisation de la voix originale »⁴¹. L'écriture proustienne à travers une « processus de substitution », un brouillage des pistes, tendrait vers cette seconde position de l'acte de traduction selon Schleiermacher où tout traducteur « aplatit la différence en rendant le texte étranger familier » et « en le présentant 'comme il aurait été si l'auteur l'avait écrit à l'origine dans la langue du lecteur'. »⁴² En un certain sens, cette définition rejoint le propos intertextuel, dont la linéarité globale tend à uniformiser stylistiquement ou syntaxiquement, comme nous l'avons vu jusqu'à maintenant chez Proust, que ce soit par enchâssement, transposition ou montage, l'emprunt choisi afin de l'incorporer à un texte cohésif et lisible.

La rêverie sur Venise qui précède le voyage avorté du narrateur dans Swann s'avère avoir été fondée sur un important intertexte puisque les images qui prennent d'assaut la pensée du narrateur ont été tirées des textes de Ruskin consacrés à l'Italie. La rencontre

prospective avec cette cité « rehaussée de jaspe et pavée d'émeraude », « l'école de Giorgione et la demeure du Titien, le plus complet musée de l'architecture au moyen âge », prise entre des « rochers d'améthyste pareils à un récif de la mer des Indes » semble n'avoir été possible d'une part que par la lecture, suivie d'une répétition mentale préambulaire, de certains passages de l'oeuvre du critique anglais⁴³. Certains mots, parfois certaines phrases, sont littéralement incrustés au centre de la prose proustienne.

L'expérience imaginaire de la ville conduit donc à l'appropriation intégrale de certaines évocations ruskiniennes, notamment dans le passage consacré à ces « hommes majestueux et terribles comme la mer, portant leur armure aux reflets de bronze sous les plis de leur manteau sanglant »; citations, préalablement traduites, peut-être rencontrées dans la traduction de Robert de la Sizeranne, comme cette dernière, tirée de Modern Painters, et qui, de même que celle attribuée précédemment à Augustin Thierry, surajoutent au texte une information incomplète qui convie le lecteur à prendre part active au jeu intertextuel⁴⁴. En effet dans chacun de ces exemples, les guillemets mettent en lumière l'intervention d'un intertexte, d'un niveau énonciatif masqué, dont l'enchâssement se fonde de nouveau sur une isotopie métonymique. Cependant encore une fois il semble que Proust ne pratique pas cette greffe de façon systématique puisqu'il reprend à son compte un peu plus loin, sans guillemets, un passage de Stones of Venice en parlant des « rues clapotantes, rougies du reflet des fresques de Giorgione », ce qui nous permet de parler ici de plagiat. La simultanéité des pratiques met non seulement de l'avant le libre exercice de l'intertextualité chez Proust, mais surtout le caractère foncièrement livresque et latent d'un épisode qui est présenté en surface au lecteur comme une rêverie. Dans les esquisses

préparatoires au voyage vénitien, on constate au fil des réécritures l'effacement graduel du thème initial de la lecture en tant qu'initiation à Venise, au profit de celui de la rêverie. Cette disparition, « véritable geste inaugural de l'écriture proustienne »⁴⁵, qui déplace en hors-texte le rôle de Ruskin dans le processus de projection du thème vénitien et voile partiellement le maillon qui relie le texte à la ville, apporte précision sur le rôle exercé par la pratique intertextuelle au sein de la création littéraire à la fois support et tremplin de l'imagination du créateur. Tout comme la conscience de l'Homme doit depuis Freud prendre en charge le versant symbolique du rêve et du langage, l'intertextualité telle que la pratique Proust dans la fixation littéraire du rêve sur Venise, dédouble sa potentialité signifiante en ne voilant qu'en surface son propos. Les guillemets attribués à la citation introduisent par ainsi dans le texte la possibilité latente, par-delà la rêverie sur les noms, d'une interprétation secondaire centrée sur le rôle de la lecture au sein de la création littéraire.

Ces prélèvements, fragments textuels exempts d'indicateur quant à leur origine, « vestiges de livres désormais consommés et repris dans le texte » n'ont pour dessein que d'attirer l'attention du lecteur vers leur lieu de provenance « non pas pour s'y identifier, mais pour l'indiquer et l'ajouter à cette infinité travailleuse dont [ils] sont les scansions. »⁴⁶ Ils incitent une fois de plus leur actualisateur à définir l'expérience esthétique dont il est le témoin privilégié comme une structure dynamique essentiellement littéraire. Le texte proustien au sein duquel s'imbrique explicitement à l'aide de guillemets celui de Ruskin réalise ainsi une *écriture-lecture* en mettant en exergue sa propre qualité de structure signifiante échafaudée « en fonction de ou en opposition avec une autre structure. »⁴⁷ Le

dialogue auquel fait place le passage- en s'inscrivant dans le voisinage d'une parole formellement présentée comme étrangère- permet de jeter ainsi un pont entre le passé et le présent de la narration. La question originelle ruskinienne à laquelle renvoient malgré eux les prélèvements, initialement tendue vers les mystères de la cité des doges, est réinscrite par Proust dans son roman autour d'une nouvelle problématique, celle de la lecture, attestant d'une réception et d'un processus de réinterprétation. Cette subordination d'un texte qui n'est plus envisagé comme une *réponse* mais comme une *question* permet dès lors de confirmer le rôle instigateur que Proust attribue aux livres dans « Sur la lecture ».

Outre le prétexte d'un voyage préalablement imaginé à Venise, l'Italie fournit encore à Proust, par le truchement de Ruskin, des figures artistiques, cette fois rattachées à la peinture, et qui ont dans le parcours du roman des répercussions durables. Proust partage avec Ruskin par exemple son engouement pour Carpaccio dont les toiles sont mentionnées à plusieurs reprises dans la Recherche. La première occurrence d'une telle mention dans le roman a permis à Annick Bouillaguet de trouver un équivalent textuel au barbier qui essuie son rasoir. C'est en effet le Carpaccio des Rosenthal⁴⁸ qui lui fournit son allégation d'un « plagiat pur et simple » dans la description d'un personnage de la toile, « Le patriarche de Grado qui exorcise un possédé ». Elle retrouve une erreur dans l'attribution de la couleur d'un personnage originellement blanc mais qui est décrit et par les Rosenthal et par Proust comme un nègre: « Proust va jusqu'à recopier les erreurs! Tout se passe donc comme s'il avait le livre sous les yeux lorsqu'il entreprend sa propre description. »⁴⁹

La mise en exergue de ce détail, loin d'être capital dans l'évolution du roman, si on accepte la thèse de Bouillaguet comme possibilité, laisse par ainsi présumer l'utilisation

non seulement d'un support photographique dans la description des toiles de la Recherche, mais encore, comme dans le cas de l'architecture, d'un support textuel. Cette nouvelle voie nous conduira par conséquent à examiner certaines références à la peinture dans cette optique.

La comparaison légendaire du personnage d'Odette de Crécy avec la Zéphora, fille de Jethro, fait de Botticelli la première figure de peintre importante autour de laquelle sont introduites dans le roman certaines références intertextuelles de type ruskinien. En effet, la Zéphora tirée de la « Vie de Moïse » de Botticelli suscitait chez Ruskin une admiration telle qu'un détail de cette toile en vint à orner la page frontispice de Val d'Orno de la Library Edition de son oeuvre complète dont Proust possédait les trente volumes parus; détail qui a incité certains critiques comme Jean Autret à souligner l'utilité potentielle d'un tel outil dans l'élaboration du personnage d'Odette qui, petite ouvreuse typée et rougeade dans les premières versions, ne semble trouver sa personnalité définitive que dans un affadissement du visage modelé par le reflet des toiles du peintre florentin. Puisque de toute évidence l'aspect figuratif d'un tableau programme largement sa propre description générale, la médiation offerte par la seule reproduction de la Library Edition s'avère insuffisante comme preuve d'une occurrence intertextuelle définie, et c'est plutôt au texte de critique qui accompagne la toile que nous la chercherons.

Or le texte proustien nous révèle que c'est dans le fléchissement de la jambe d'Odette, dans cette « attitude légèrement dansante »⁵⁰ de son corps absorbé dans la contemplation d'une gravure, que gît l'élément déclencheur qui ouvre à Swann la possibilité de voir dans son amante la fille de Jethro, et de cristalliser autour de cette comparaison son amour

jaloux. Cette pose fondamentale met en exergue un trait caractéristique d'Odette qui sert de moyen terme à la fondation d'une comparaison avec l'art du maître florentin, et ainsi à établir un lien entre l'art et la vie en inoculant à Swann un référent pictural sensible de satisfaire ses penchants idolâtres. La « cadence » si caractéristique au personnage d'Odette qui permet à Proust de l'actualiser, trouve son intertexte dans un passage de Mornings in Florence où Ruskin souligne judicieusement la danse typique de certains personnages féminins des toiles de Botticelli, et en fait un de ses traits idiosyncrasiques⁵¹. Nous pourrions dès lors conclure, par cet exemple isolé, que la référence à Botticelli, qu'elle ait été médiatisée par le support d'une reproduction ou non, mène vers une intertextualité dont la fonction est à la fois descriptive et esthétique en ce qu'elle emprunte à Ruskin une lecture préexistante de l'oeuvre du peintre afin de fixer le portrait général du personnage. Le Botticelli auquel est comparée Odette n'est nul autre que le Botticelli de Ruskin, où se trouve mise en évidence la quintessence de son style.

Nous retrouvons une deuxième occurrence d'intertextualité reliée à la peinture dans l'épisode consacré aux « Vertus et Vices de Padoue » de Giotto. Fortement inspiré par la description telle qu'elle se présente dans The Stones of Venice, le texte de Proust transpose- ce qui nous empêche de parler de plagiat exhaustif- avec moins de précision, et d'une façon plus littéraire certains éléments de la fresque mis en évidence par Ruskin⁵². La Justice et l'Injustice, la Charité et l'Envie de Giotto, comme dans le cas de Botticelli, étant reproduites dans la Library Edition, il appert ici que le personnage de Swann, en offrant les photographies de ces mêmes figures, reprenne au maître anglais son rôle d'intermédiaire entre le narrateur et la peinture italienne. La comparaison de la jeune fille

de cuisine avec la Charité dénote une reprise littérale d'une phrase de Ruskin: « elle foule aux pieds les trésors de la terre »⁵³ rappelle effectivement « she tramples under her foot the treasures of the earth »⁵⁴ L'intertexte n'est cependant pas exclusivement ruskinien puisque à cet emprunt non explicite seraient juxtaposées dans « elle tend à Dieu son coeur enflammé » des réminiscences textuelles d'Émile Mâle à propos de la Charité d'Oscagna à San Michele et de Giotto lui-même⁵⁵. Double intercession de textes paralittéraires qui fournissent à la fois un sujet et des expressions pour l'exprimer. L'intertexte sert en second lieu à étayer un propos sur le symbole et l'allégorie. Comme la Charité de Giotto, l'exemple de la fille de cuisine, qui ne semble pas consciente de la signification que lui prêtent Swann et le narrateur, permet à Proust d'ancrer au sein de son roman une réflexion sur la lecture qui lui est capitale. Ruskin voit dans l'incomplétude du signe la présence d'une vérité supérieure intrinsèque à la propre conscience du peintre, tandis que Proust base plutôt son étude de la fresque sur la réactualisation de cette vérité par l'intermédiaire de l'expérience personnelle de son narrateur plutôt que sa compréhension. Alors que Ruskin base son étude sur le fait que la toile livre une vérité à celui qui la regarde, Proust, lui, voit plutôt que c'est le lecteur qui donne au signe sa Vérité⁵⁶. L'écriture, par l'intermédiaire de l'intertexte, quitte une fois de plus le plan anecdotique pour accéder à un discours global en instaurant autour du modèle pictural allégorique le passage d'une lecture passive à une lecture active. L'intertextualité paralittéraire est donc fondamentale en ce qu'elle réinscrit dans le texte proustien une orientation (symbolisme, allégorie) qui est reprise mais qui subit un déplacement en entrant en relation avec un personnage fictif. La conception qui se dégage de cette transposition dans un mode

fictionnel d'un discours propre à une étude essentiellement consacrée à la peinture installe dès lors en latence la possibilité pour le lecteur d'envisager le texte proustien sous un mode allégorique⁵⁷.

Toutefois l'allusion à la peinture peut sous-tendre parfois, par la superposition des citations ou des images, et par l'adhésion du texte centreur à la structure imposée à la toile par l'intertexte, la forme d'une mise en abyme. Il existe par exemple dans Combray une référence à Gentile Bellini qui se distingue des autres occurrences intertextuelles en reprenant en des termes voisins le commentaire de Ruskin à propos de « La Procession de la Croix sur la Place Saint-Marc », « ce tableau de Gentile Bellini dans lequel on voit en un état qui n'existe plus aujourd'hui [...] le portail de Saint-Marc »⁵⁸. La reprise de cette observation est toutefois motivée à une autre fin que celle, toute factuelle, attribuée par Ruskin. Elle greffe l'exemple de l'oeuvre architecturale préservée par la représentation picturale du peintre afin d'établir un parallèle entre la qualité documentaire de l'art et la représentation d'un passé perdu par la mémoire. Au niveau métaphorique cette esquisse incidente présente la mémoire en tant que structure qui permet au même titre que la peinture la transmission d'une substance dont la forme et la qualité sont invariablement menacées par le Temps, de sorte que l'enchâssement de l'intertexte, même s'il prend peu d'espace dans le texte de Proust, se fonde sur une isotopie métaphorique puisqu'il est « appelé dans le contexte par une analogie sémantique avec lui. »⁵⁹ Le détail du roman dramatise sur une échelle réduite l'expérience potentiellement transformatrice de la mémoire et semble préfigurer le rôle qui lui sera attribué dans l'esthétique générale du Temps retrouvé.

Dans le traitement de la peinture, les textes ruskiniens servent d'intermédiaire pour établir des références aux oeuvres picturales du passé. Toutefois, afin d'être réactualisé au présent de la narration, l'héritage pictural ne peut être transposé que par le support d'un texte appartenant à une tradition critique qui s'est construite parallèlement à celui-ci, ce qui conditionne le traitement qui sera accordé au médium artistique dans la Recherche. Si, à nouveau, l'intertexte révèle un horizon textuel qui engendre une lecture du roman déterminée par une tradition esthétique, il est capital d'éviter d'entrevoir la transmission du sens de la greffe en accord avec une conception platonicienne et substantialiste de l'art. Son insertion au sein de la fiction aboutit à la mise en évidence du fossé qui sépare le langage pratique du langage poétique. Initialement construit autour d'une volonté démonstrative (descriptions des toiles, des techniques, évaluation critique), le propos ruskinien dont garde trace le roman est caractérisé par une ambivalence intrinsèque au genre romanesque, et à laquelle une logique de la transmission d'une connaissance conceptuellement formulable échappe inévitablement. Au contraire, dans l'optique d'une théorie de la réception, l'intertexte ruskinien, loin de se fonder sur un principe de reconnaissance d'une structure antérieure qui pourrait expliquer le statut accordé à la peinture dans le roman, permet plutôt d'envisager le texte proustien sous un aspect qui permet de mettre en relief le rapport qui s'établit entre la conscience de celui qui écrit et le rôle qu'il attribue à l'oeuvre reçue, de la même façon que s'actualise lui-même le roman dans la conscience réceptrice du lecteur d'À la recherche du temps perdu.

À l'instar de Ruskin qui, par son étude de la Vierge Dorée d'Amiens ou de la petite sculpture qui orne le porche de la cathédrale de Rouen, supplée au travail du sculpteur de

jadis par l'intermédiaire de son oeuvre critique, Proust saisit dès ses premiers articles consacrés à la mémoire du vieillard la nécessité pour tout artiste de se hisser au sein d'une hiérarchie. L'inscription souterraine de références à l'oeuvre de Ruskin dans la Recherche permettant à la fois de créer le sens par la lecture et d'en réactiver un plus ancien pourrait répondre à une telle détermination. C'est du moins ce que s'accordent à montrer les études vouées à l'intertextualité ruskinienne. On constate en effet dans la majorité des études consacrées à Proust et Ruskin, une dilatation, au-delà de ses occurrences isolées, de la perspective intertextuelle vers une réflexion sur sa signification potentielle dans l'économie générale du roman. On envisage en outre l'organisation des diverses réincarnations intertextuelles ruskiniennes comme « un hypotexte d'un des passages centraux du roman- celui de la petite madeleine dans Combray. »⁶⁰ La résurrection des souvenirs oubliés résulterait d'une méditation sur celle des artistes tirés de l'oubli par Ruskin et des souvenirs personnels de Proust lecteur dont l'épisode de la madeleine ne serait que la mise en fiction. La critique d'art ruskinienne servirait de support médiateur dans l'élaboration de la rêverie sur Venise mais aussi dans la résurrection de celle-ci lors de l'épisode des pavés inégaux de l'hôtel de Guermantes. Le thème de la mémoire involontaire, inauguré par un effacement typiquement proustien, dévoilerait le caractère foncièrement intertextuel de l'épisode vénitien et de la révélation finale des pavés émanée, d'après l'étude des brouillons, d'une relecture des textes ruskiniens mais ultérieurement masquée, par souci de symétrie, par François le Champi de George Sand; ce qui mène à la conclusion que la théorie de « la mémoire involontaire proustienne- et par conséquent tout le vaste édifice de la Recherche- serait alors sortie non d'une tasse de thé mais d'un livre

de Ruskin. »⁶¹ Hypothèse certes heureuse si l'on échappe à la tentation d'établir un rapport de causalité entre la représentation d'un épisode artistiquement construit et une anecdote réelle dont aurait fait expérience l'auteur, et si plutôt nous considérons la madeleine et le pavé comme deux catégorisations d'un seul et même précepte, celui du rapport de l'homme à l'oeuvre d'art. De la même façon que la toile de Gentile Bellini permet d'accéder à l'image du Baptistère de Saint-Marc tel qu'il n'est plus, Venise est réintroduite dans la vie intérieure du narrateur telle qu'elle a été imaginée puis explorée à travers l'art de la description ruskinienne⁶².

Enfin, le roman proustien, par la libre utilisation- parfois simultanée- des textes de Ruskin et de Mâle, garde réminiscence de la formation esthétique de son auteur en ce qui a trait à l'architecture et la peinture. L'intertexte agit d'une part comme méthode compositionnelle en contribuant à édifier des monuments architecturaux historiquement et esthétiquement plausibles, et remplit ainsi une fonction descriptive et esthétique. D'autre part, il permet d'orienter la lecture des toiles italiennes et leur représentation dans le roman; en ce sens il est fondamental pour la représentation de Giotto et Botticelli dans Swann. Il fournit de plus une conception de l'art et de l'histoire qui a des répercussions formelles et structurales dans la configuration de la narration (préfiguration, remémoration). En collaborant à la contemplation de certaines toiles en tant que support qui permet à l'auteur de se ressouvenir de toiles et de lieux visités, la critique d'art apporte une médiation de première main entre la littérature et les arts plastiques, doublée d'un discours qui fait figure d'autorité, et qui, une fois assimilé, enrichit la fonction référentielle du roman: que l'on parle d'architecture ou de peinture, c'est toujours du texte que l'on

traite, paralittéraire ou non, l'intertextualité le prouve. En ce sens, elle procure au roman un matériau verbal initial qui facilite l'insertion d'un système signifiant d'ordre iconographique à l'intérieur de la narration, et lui permet de s'acquitter, par la fusion de systèmes représentatifs hétérogènes, de sa mission wagnérienne de synthèse des arts.

La pratique intertextuelle reliée à la critique d'art est empreinte d'une liberté qui s'illustre par la diversité de ses motifs et la variation de ses manifestations. Implicite ou explicite, allusion ou plagiat, il semble néanmoins évident qu'elle est prise en charge par l'auteur et qu'elle incite le lecteur à modifier le regard qu'il pose sur le texte. Sa fonction transformatrice s'établit autour du déploiement sémantique du texte central dans lequel sont enchâssés, à des fins structurales ou connotatives, des intertextes appelés par des isotopies tantôt métonymiques tantôt métaphoriques. La lecture reçue, étudiée, et adaptée de l'oeuvre peinte ou de pierre se trouve par conséquent réinscrite dans le caractère physique et général de certains personnages (Odette et Françoise), dans leur discours (Elstir) ou par la réinsertion du choix de l'oeuvre comparée ou comparante. La lecture de l'oeuvre d'art est enfin fondamentalement médiatisée. La volonté critique proustienne s'illustre alors par le détournement qu'elle impose au discours non littéraire, le rôle qu'elle lui attribue en le transposant dans le domaine littéraire, et par le développement de ses composantes théoriques ou rhétoriques dans l'organisation typologique de la narration. Le lecteur de l'oeuvre d'art d'ordre plastique est donc fortement déterminé par un héritage dont sont extraits des réseaux analogiques verbaux et plastiques qui servent de tremplin à l'imagination, tout en permettant l'instauration latente d'un discours autoréférentiel sur l'écriture du roman.

- ¹ Bales, Richard, Proust and the Middle Ages, pp. 39-41.
- ² I, 59-67.
- ³ Bourlier, Kay, Marcel Proust et l'architecture, p. 70.
- ⁴ Autret, Jean, L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'oeuvre de Marcel Proust, p. 141; Bales, p. 38.
- ⁵ Fraisse, Luc, « Les églises de Marcel Proust: Un modèle retrouvé de Saint-André-des-Champs », p. 1016.
- ⁶ I, 60.
- ⁷ Citation telle que donnée par Fraisse, p. 1020. Pléiade I, 1170. Note 150.
- ⁸ I, 52; Émile Mâle p. 350: « Seuls Aristote et Virgile sont quelquefois représentés, mais dans quelle attitude! Aristote marche à quatre pattes en portant sur son dos la courtisane Campaspe, et Virgile est suspendu dans un panier. »
- ⁹ Mâle, p. 350.
- ¹⁰ Muller, Marcel, Préfiguration et structure romanesque dans À la recherche du temps perdu, p. 12.
- ¹¹ Bouillaguet, Annick, Marcel Proust, le jeu intertextuel, p. 137.
- ¹² I, 62: « Sur (ce tombeau) une profonde valve- comme la trace d'un fossile- 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. »
- ¹³ Richard, Jean-Pierre, « Proust et la nuit mérovingienne », p. 29.
- ¹⁴ Bouillaguet, p. 58.
- ¹⁵ Jenny, « La stratégie de la forme », p. 274.
- ¹⁶ Quémar, Claudine, « L'église de Combray, son curé et son Narrateur (trois rédactions d'un fragment de la version primitive de Combray) », pp. 303-304.
- ¹⁷ Kristeva, Julia, Séméiotikè, p. 93.
- ¹⁸ Jauss, p. 250.
- ¹⁹ Jauss, p. 259.
- ²⁰ Léonard, Diane R., « Proust et Ruskin, réincarnations intertextuelles », pp. 67-82.
- ²¹ Yoshida, Jo, « Métamorphose de l'église de Balbec: un aperçu génétique du 'voyage du Nord' », pp. 41-63.
- ²² II, 20-21
- ²³ Jauss, p. 50.
- ²⁴ Bales, Richard, « Proust et Émile Mâle », pp. 1925-1936.
- ²⁵ II, 196-198; Autret, p. 144.
- ²⁶ Mâle, Émile, L'art religieux au XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration, Paris, Éditions A. Colin, 1958, pp. 191-192.
- ²⁷ I, 197; Muller, p. 26.
- ²⁸ Mâle, Émile, p. 254: « Deux anges tremblants de respect enlèvent la Vierge du Tombeau. Ils la portent doucement sur un long voile, car ils n'osent toucher son corps sacré. »
- ²⁹ Mâle, pp. 230-231: « Au XIII^e siècle, Elisabeth met doucement la main sur la poitrine de Marie et s'émerveille de sentir son sein gonflé. »
- ³⁰ Mâle, p. 256: « Saint Thomas, qui était absent, arrive après la résurrection, voit le tombeau vide, mais, fidèle à son caractère, refuse de croire au Miracle. Marie, du haut du ciel, pour le convaincre, lui jette sa ceinture. »
- ³¹ Mâle, Émile, p. 223: « C'est la Vierge qui arrache le voile de son front pour couvrir la nudité de son Fils... »
- ³² Kristeva, p. 93.
- ³³ Jauss, p. 25.
- ³⁴ II, 199.
- ³⁵ Bizub, Edward, La Venise intérieure, p. 144.
- ³⁶ Jauss, p. 50.
- ³⁷ Henry, Anne, Marcel Proust: théories pour une esthétique, p. 188.

³⁸ Yoshida. Jo. « La genèse de l'atelier d'Elstir à la lumière de plusieurs versions inédites », p. 28.

³⁹ I, 549.

⁴⁰ Bizub. Edward, p.34.

⁴¹ Bizub, p. 122.

⁴² Bizub, p. 18.

⁴³ I, 384.

⁴⁴ Ruskin. John. Works, VII, pp. 374-375

⁴⁵ Bizub, p. 150.

⁴⁶ Kristeva, p. 271-272.

⁴⁷ Kristeva, p. 83.

⁴⁸ Rosenthal, Gabrielle et Léon. Carpaccio, biographie critique, illustré de 84 reproductions hors-texte. Paris. H. Laurens. 1907, 128 p.

⁴⁹ Bouillaguet, p. 134.

⁵⁰ I, 220; Autret, p. 119-124.

⁵¹ Ruskin. Works, XXIII, p. 335: « It is a weakness of Botticelli, this love of dancing motion...she walks in one of Botticelli's dancing actions... »

⁵² Bouillaguet, Annick, p. 137.

⁵³ I, 119.

⁵⁴ Ruskin. Works, vol. II, X, p. 397.

⁵⁵ Mâle, pp. 118-119: « La Charité qui tend son cœur enflammé est du pays de Saint François d'Assise. »; p. 228: « Les Italiens du XIV ième siècle surent bien mieux faire sentir la double nature de la Charité. À l'Aréna de Padoue, Giotto lui a mis dans une main un cœur qu'elle présente à Dieu, pendant que l'autre main s'appête à puiser dans une corbeille les offrandes destinées aux pauvres.

⁵⁶ Brand, Dana. « A Womb With a View: The Reading Consciousness in Ruskin and Proust », p. 497.

⁵⁷ Frye, Robert D.. « The Role of Medieval Art in The Genesis of Proust's *À la recherche du temps perdu* », p. 251.

⁵⁸ I, 164; Collier, Proust and Venice, p. 55: « These mosaics are the only ones in the interior of the church which belong to the time (1204) when its façade was completed by the placing of the Greek horses over its central arch, and illumined by the lovely series of mosaics still represented in Gentile Bellini's pictures, of which one only now remains. That *one*, left nearly intact- as Fate has willed- represents the church itself so completed; and the bearing of the body of St. Mark into its gates, with all the great kings and queens who have visited its shrine, standing to look on; not conceived, mind you, as present at any actual time, but as always looking on in their hearts. »

⁵⁹ Jenny, Laurent, p. 274.

⁶⁰ Léonard, Diane. « Proust et Ruskin, réincarnations intertextuelles », p. 77.

⁶¹ Bizub, p. 159.

⁶² Collier, p. 53: « Proust's attitude is neither adulatory nor derisory: he has so imbibed Ruskinian structures that Ruskins' texte has become 'superiore all'individia'. »

L'intertexte littéraire

Il est possible de distinguer chez Proust, par l'entremise de la récurrence et de la répétition, la volonté d'inscrire au sein d'une même oeuvre certains textes littéraires-phares dans « leurs concrétisations successives. »¹ Que ce soit chez Racine ou Mme de Sévigné, l'oeuvre littéraire constitue le point focal prédominant autour duquel- comme autant de rayons lumineux projetés au centre d'un prisme de verre- tournent toute une galerie de personnages dont la mission première consiste à révéler des perspectives critiques qui certes tracent un itinéraire à visée démonstrative, mais que l'intertextualité nous permet d'observer dans une diversité de fonctionnements que le propos théorique proustien consacré à la lecture se garde d'exposer.

George Sand:

Outre sa fonction médiatrice entre Émile Mâle et l'architecture, le personnage de Françoise favorise, par son patois hérité de la lecture de George Sand, la transition vers l'étude de l'intertextualité littéraire. C'est effectivement par l'intermédiaire de Françoise tenant « dans sa main l'oeuvre dont elle est sortie comme on voit dans la niche de certains porches une petite sainte tenir dans sa main un objet minuscule et ouvragé qui n'est autre que toute la cathédrale qui l'abrite », et d'une comparaison rappelant celle qui la rapprochait de Saint-André-des-Champs, qu'est introduit dans les premiers brouillons de la Recherche François le Champi². Première oeuvre extra-fictionnelle à laquelle renvoie

dès son ouverture le roman proustien, François le Champi inaugure la lente initiation du héros à la littérature et jouit d'un emplacement stratégique privilégié dans la démonstration de l'esthétique du roman. Dénouement heureux du drame du coucher, le titre apparaît au jeune Marcel doublement médiatisé par le couple que forment la mère et la grand'mère, qui lui donne le livre pour le lui lire ensuite, occupant ainsi le double emploi d'introduire les premiers éléments constitutifs de la relation affective qui les unit, et de servir d'exposition à un discours sur la littérature.

Or le choix de François le Champi en tant qu'« essence du roman », les brouillons en témoignent, ne s'est pas imposé à Proust de façon évidente. La présence de cette oeuvre dans l'épisode du baiser nocturne et de la matinée Guermantes- formant les esquisses du Cahier 10 un seul épisode ultérieurement scindé en deux qui confirme sa valeur structurante- ne s'est affirmée de façon décisive qu'à la suite de nombreux tâtonnements. Effectivement les deux romans berrichons de George Sand se succèdent à tour de rôle dans les versions préparatoires comme figure originelle du roman. François le Champi et La petite Fadette surgissent dans le Cahier 4 associés au souvenir d'une maladie infantine; au Cahier 10, La petite Fadette est évoqué afin de marquer le goût pour l'ancien de la grand'mère; enfin La mare au diable inocule un peu plus loin au texte le trouble miroitement d'un aveu passionné au clair de lune. Ce n'est que dans le trente- deuxième cahier que s'arrête le choix de Proust sur le seul Champi comme illustration du roman de l'enfance. En revanche, même s'il y a disparition dans la version finale du passage des trois autres romans sandiens, le titre rémanent déclenche la récupération des réseaux narratifs dans lesquels ils s'inscrivaient à l'origine³.

Ce constant chevauchement des titres appartenant à une même série, ajouté au peu d'estime que dit porter Proust à l'écrivain dans sa correspondance, met en exergue le rôle accessoire attribué à l'oeuvre de George Sand dans la vie intellectuelle du héros. Le choix final que s'impose Proust tend par conséquent à se justifier par une raison toute autre qu'esthétique ou philosophique, au sein d'une oeuvre justement échafaudée pour le réfuter, et c'est plutôt dans le sujet qui se cache derrière l'écran du titre que réside son dessein; dans cette histoire d'un enfant trouvé par une meunière qui lui sert d'abord de mère adoptive et pour laquelle il développe des sentiments passionnés qui les mènent au mariage. L'insertion de l'intertexte vise donc à mettre en scène un désir oedipien, et conférer une connotation sexuelle incestueuse au climat psychologique qui lie le narrateur à sa mère.

Le texte de Proust dévoile l'horizon d'attente dans lequel il s'inscrit en ce que la présentation répressive de l'histoire du Champi par la mère, qui purge sa lecture des scènes d'amour incestueux, et rend par là mystérieuse la progression psychologique des personnages, ne devient véritablement intelligible que dans la mesure où le lecteur sollicite son intertexte. Nulle part n'est révélé par le héros le caractère oedipien de l'histoire qui lui est lue; il réitère le geste maternel par l'omission des motifs qui la poussent à une lecture « infidèle » du texte sandien. Cette première scène de lecture vise à exacerber le caractère irrémédiablement énigmatique de la littérature qui, en dépit de l'approbation de la grand'mère, nécessite une censure qui la condamne à s'illustrer par ce qu'elle tait. En partageant l'hésitation des narrateurs mêmes du roman de George Sand qui infligent à la narration des ruptures momentanées que son geste catégorique rend définitives, créant

ainsi une hiérarchie répressive illusoire à laquelle elle invite son fils à souscrire, la mère du narrateur souligne non seulement le danger de toute narration mais impose par son défigurement une interdiction qui influence le statut définitif accordé à la littérature au sein de l'esthétique proustienne. La littérature se présente donc au narrateur disloquée entre l'interdiction maternelle et sa légitimation par George Sand.

L'intertextualité est la forme par excellence de cette confrontation entre l'expression et la répression en ce qu'elle mime de façon purement littéraire le propos narratif du texte tout en l'approfondissant⁴. En ne se résumant qu'à la transcription de ce signe qu'est devenu le titre du roman, l'occurrence intertextuelle se différencie du plagiat d'Émile Mâle dans le discours d'Elstir puisque, en dépit de son étendue restreinte, l'intertexte n'a plus la mission de réinscrire l'intertexte mais de raconter implicitement, voire silencieusement, ce qui se cache derrière le texte centreur. C'est par l'actualisation de ce titre que le lecteur doit lui-même lever le mystère de cet interdit en l'assumant et, en ce sens, reprendre le chemin emprunté par le héros en réactivant le contenu latent du texte. Le lecteur de la Recherche embrasse simultanément deux lectures, celle du héros mystifié et celle plus tardive de celui qui connaît l'histoire véritable du roman de George Sand, et voit dès lors réunis par la littérature, dans le présent de sa propre lecture du texte, le passé et le futur de la narration proustienne. L'intertexte performe ici un compromis entre affirmation et négation, expression et répression, temps perdu et retrouvé⁵. Proust est véritablement conscient du potentiel signifiant de l'intertextualité dans le fonctionnement de son propre texte, en ce qu'il plante de façon sous-jacente l'image de l'inceste qui, si elle n'est pas explicitée, souligne du moins le caractère pathologique du rapport entretenu par le

narrateur avec sa mère, et apporte une panacée à ce qu'il trouvait d'impur et d'un peu vulgaire chez Balzac à vouloir tout expliquer.

L'effet narratif produit par la pratique intertextuelle de Proust, mimé sur le refus de la mère d'exposer son enfant à un inceste fictif, préfigure en quelque sorte le déploiement constitutif de la narration proustienne. Ce refus prépare la discontinuité des personnages de la Recherche, et la conception de l'amour que se forgera le héros autour d'êtres intangibles et qui posent un problème insoluble à l'interprétation. L'assemblage discontinu, semé de trous, des scènes du roman berrichon opéré par la mère semble la préfiguration de cet habile montage qu'est la Recherche et ouvre la possibilité d'envisager l'« audition lacunaire du roman sandien » comme une « mise en abîme de l'écriture de la Recherche. »⁶ La condamnation de la littérature qui découle de cette action peut à ce titre justifier l'ambivalence du narrateur envers sa vocation future. François le Champi, bien que décrit comme modèle, aurait par conséquent une double valeur symbolique à la fois par l'inspiration du désir d'écrire mais aussi par l'obstacle qu'il impose à sa réalisation⁷.

L'ambiguïté du héros face à la littérature incite à examiner la scène finale où le livre de George Sand est retrouvé dans la bibliothèque des Guermantes d'un point de vue différent. La redécouverte du roman champêtre, longtemps interprétée comme l'ultime passage de la lecture créative à l'écriture⁸, l'embrassement de la littérature qui annule l'interdiction d'écrire ne serait en fait qu'un illusoire « happy end »⁹. L'appel de la vocation du héros ne se solderait que par un refus de la littérature qui laisserait en suspens son projet d'écriture et qui le différencierait radicalement du narrateur-scripteur de la Recherche. En effet les éléments intertextuels de la présentation initiale de la littérature

caractérisée par la duplicité de sa fonction, ne subissent aucune modification lors de leur apparition finale à la matinée chez les Guermantes. La mort de la mère ne contribue nullement à laisser enfin entrer dans le texte de Proust les éléments qui avaient motivé la répression initiale du roman. Le texte de Sand, refusé d'emblée par le héros, disparaît derrière une « chaîne interminable et tremblante de souvenirs. »¹⁰ La volonté proustienne de taire une fois pour toutes la portée narrative du Champi, et de représenter comme prototype du roman un livre médiocre répond à un désir d'illustrer la dévalorisation d'une recherche littéraire uniquement centrée sur le texte au profit d'une mise en exergue du processus de la lecture indépendamment de la valeur de ce qui est lu. Espace vide ne gardant nulle trace de son contenu originel, réceptacle d'un passé qui lui est étranger, écran virtuel et malléable, le livre ne rend possible l'approfondissement de l'expérience de la madeleine que par une oblitération de sa nature intrinsèque. La littérature que Proust nous présente d'abord comme un point de départ n'en serait pas un; l'utilisation du livre et sa subordination à l'activité personnelle feraient de cette scène, si souvent envisagée comme une scène de relecture, le paroxysme du refus.

L'importance minimale accordée à George Sand, dont tous les romans champêtres semblent à l'origine interchangeables, est portée à son sommet dans une Note pour le Temps retrouvé où Proust écrit : « capital, quand je parle de *François le Champi* si j'en parle (et bien que cela me soit inspiré par *St Mark's Rest* mais je peux- sans nommer *St Mark's*, et réunir Combray et Venise) ». ¹¹ Ruskin se cacherait donc derrière le mystère du Champi? Les motivations de sa réapparition, d'ordre structural, participeraient d'une

« métonymie métaphorique », Champi agissant comme exemple de « livre infantile et imaginaire, maternel et sensible », et « où l'image éveille le corps. »¹²

Au-delà de la mise en scène souterraine du désir oedipien, François le Champi jouxte en marge du texte proustien un discours sur la difficulté de la narration¹³. Dans une perspective intertextuelle, l'émergence du titre et son imbrication stratégique dans la structure du roman permet la mise en abîme d'un propos sur la littérature et sur la lecture chez Proust. Le discours implicite qu'il est possible d'extraire de la technique d'écriture proustienne à travers sa pratique de l'intertextualité transcende donc le dogme imposé-*deus ex machina*- en fin de roman, et le statut qu'occupe la littérature dans son économie générale jouit d'une ambiguïté beaucoup plus importante qu'il n'en paraît.

Madame de Sévigné:

La fonction littéraire remplie par le personnage de la grand-mère dans À la recherche du temps perdu ne se borne pas uniquement au don de François le Champi. Elle occupe, avec sa fille, une position privilégiée dans la formation esthétique du narrateur en ce que non seulement elle l'introduit à la forme du roman, mais encore vient compléter son enseignement en l'initiant à la littérature épistolaire de Madame de Sévigné. Comme Elstir ou Françoise, le couple que forment la mère et la grand-mère du héros se situe au confluent de textes qui leur tiennent lieu à la fois de double et de révélateur, et modulent leur représentation. Conformément à la méthode particulière à l'auteur, le texte de Mme de Sévigné, modèle fondamental de la dissertation proustienne sur la littérature, apparaît de façon récurrente dans la narration par le truchement de citations et du commentaire critique de certains personnages. Réciproquement, les rapports entretenus entre les

personnages du roman et le texte de Mme de Sévigné mènent inévitablement à l'examen des modalités dynamiques d'un lectorat qui élargissent le propos du roman tout en indiquant les caractéristiques particulières qui justifient le rang qu'occupe la Littérature dans l'esthétique proustienne¹⁴. Les lettres de la Marquise en ce sens fournissent l'illustration littéraire par excellence de l'amour maternel avec laquelle le roman proustien se propose d'entrer en dialogue. Or cet entretien fragmentaire peut être recréé par l'étude de la dissémination intertextuelle de l'oeuvre sévignéenne dans un roman qui accuse d'importantes similarités thématiques avec celle-ci, et participe à la réinscription de sa problématique centrale originelle¹⁵.

L'éminente autorité de la grand-mère dans la formation esthétique de son petit-fils, initialement exercée par le don du livre de George Sand, mais éclipsée par la lecture « infidèle » de la mère, s'appuie sur des principes esthétiques et moraux qui se révèlent dans toute leur ampleur dans son traitement du texte sévignéen. La lecture, telle qu'elle est pratiquée au sein de la cellule familiale remplit donc une fonction didactique.

Or à l'antipode de l'approche de l'aïeule se situe le sainte-beuvisme de Madame de Villeparisis qui expose à une fin commune une conception du travail et de la pensée de l'épistolière en tout point erronée:

Ah, oui, vous lisez Mme de Sévigné. Je vous vois depuis le premier jour avec ses *Lettres*... Est-ce que vous ne trouvez pas que c'est un peu exagéré ce souci constant de sa fille, elle en parle trop pour que ce soit bien sincère. Elle manque de naturel.¹⁶

Mme de Villeparisis se présente donc par la remise en question, afin d'évaluer la valeur d'un texte, de la sincérité et des qualités individuelles de l'auteur, comme l'antithèse « contre » laquelle le roman se propose de prendre position. « Elle ajoutait qu'elle voyait

un peu de littérature dans ce désespoir d'être séparée de cette ennuyeuse Madame de Grignan. »¹⁷ L'ironie qui se dégage du passage cité autour de l'acception du terme de « littérature » auquel elle fait référence (au sens où l'écrit est jugé superficiel et factice) permet d'arriver au centre du débat critique, quant au rôle accordé à la lecture, vers lequel Proust mène son propre lecteur. Le commentaire de la marquise fictive prolonge ainsi le discours du Contre Sainte-Beuve en interrogeant la plausibilité de l'oeuvre littéraire et en visant à l'établissement d'un jugement critique d'après des critères externes, ne concernant aucunement le texte, et qui en cette occasion sont à la fois d'ordre logique et psychologique.

Dans le cas de Mme de Sévigné, le couple maternel, au sein duquel s'inscrira lui-même le narrateur, participe à la démystification de l'image que l'on se construit, à l'époque, de l'amie de Mme de Lafayette. Il existe en effet certains passages du roman où la voix du héros, se distinguant à peine de celle de sa grand-mère, trahissant ainsi son héritage, tend à instaurer un nouveau critérium d'après lequel l'oeuvre littéraire devrait être jugée.

Il ne faut pas se laisser tromper par des particularités purement formelles qui tiennent à l'époque, à la vie de salon et qui font que certaines personnes croient qu'elles ont fait leur Sévigné quant elles ont dit: « Mandez-moi, ma bonne » ou « Ce comte me parut avoir bien de l'esprit », ou « faner est la plus belle chose du monde. »¹⁸

Quoiqu'il soit tout à fait justifiable de prendre en considération le contexte de son émergence, le texte littéraire doit être soumis à la volonté du lecteur d'outrepasser ses caractéristiques les plus évidentes de manière à saisir les qualités qui le rendent exceptionnel. Dans cet esprit, la grand-mère fait figure de modèle en prêchant par une lecture exemplaire des Lettres: « Mais ma grand-mère qui était venue à celles-ci par le

dedans, par l'amour pour les siens, pour la nature, m'avait appris à en aimer les vraies beautés, qui sont tout autres. »¹⁹ Comme le démontre cette citation, la littérature entre à nouveau en conjonction avec le thème de l'amour; François et la Meunière se confondent à Mesdames de Grignan et de Sévigné sous le dénominateur commun de la passion entre une mère et sa progéniture, qu'elle soit symbolique ou réelle. C'est dans la volonté de se consacrer mère universelle et tyrannique d'un enfant dépourvu de parole, dont le discours est irrévocablement réprimé (les lettres de Mme de Grignan ayant été brûlées), que réside la différence fondamentale de la marquise. Et c'est grâce à la forme ouverte de la correspondance que peut s'établir un dialogue entre le passé et le présent au sein d'une dialectique de la question et de la réponse, à ce dialogue mutilé de son interlocuteur, monologue où seule la mère aimante se fait entendre, que la grand-mère et plus tard sa fille peuvent devenir les équivalences fictives de l'épistolière au sein du roman. Pour arriver à cette fin, les lettres doivent être comprises de l'intérieur, et la véritable identification ne peut se réaliser que par le truchement d'une lecture foncièrement créatrice.

La lecture performée par la grand-mère éclaire par la citation sa propre vie, que ce soit dans le cadre de sa correspondance ou de sa vie quotidienne. Elle souligne par conséquent, en guise de réponse à la forme ouverte de la correspondance, l'appropriation du texte par le personnage à un dessein personnel; ce qui équivaut à la mise en exergue par Jauss, par exemple, de la libération qui s'opère par l'entremise de l'expérience esthétique, moment où « la conscience en tant qu'activité créatrice saisit la possibilité de renouveler sa perception du monde. »²⁰ En laissant ses personnages s'adonner au plaisir de la citation,

Proust met en place une intertextualité qui met en abyme le fonctionnement sous-jacent et souvent implicite de son roman, plus particulièrement telle qu'elle se pratique dans le domaine paralittéraire propre au traitement des textes de Mâle et de Ruskin.

Alliant l'amour des siens à celui de la nature, la maternité mise en abyme à travers le modèle sévignéen est de plus intertextuellement virtualisée dans la relation affective qui unit la mère à la grand-mère. Le narrateur remarque effectivement à la suite du décès de celle-ci :

Non seulement ma mère ne pouvait pas se séparer du sac de ma grand'mère, devenu plus précieux que s'il eût été de saphir et de diamant, de son manchon, de tous ces vêtements qui accentuaient encore la ressemblance d'aspect entre elles deux, mais même des volumes de Mme de Sévigné que ma grand'mère avait toujours avec elle, exemplaires que ma mère n'eût pas changés contre le manuscrit même des Lettres...²¹

Le rôle accordé à l'oeuvre de Sévigné ne se borne pas à celui de simple fétiche, elle contribue à révéler la psychologie du personnage lorsque, durant les premiers mois du deuil, la mère du narrateur, en proie à une instabilité émotionnelle, s'insère de part et d'autre de la communication dialogique ouverte des Lettres afin de reprendre la lecture initiée par sa propre mère. Elle assimile d'abord étroitement la disparue à la marquise en se substituant dans sa lecture à Mme de Grignan :

Tous les jours suivants ma mère descendit s'asseoir sur la plage, pour faire exactement ce que [s]a mère avait fait, et elle lisait ses deux livres préférés, les *Mémoires* de Madame de Beausergent et les *Lettres* de Madame de Sévigné. Elle, et aucun de nous, n'avait pu supporter qu'on appelât cette dernière la « spirituelle marquise », pas plus que La Fontaine « le bonhomme ». Mais quand elle lisait dans les lettres ces mots : « ma fille », elle croyait entendre sa mère lui parler.²²

En s'octroyant par association le droit à un discours qui, à l'origine, ne lui est pas destiné, la mère du héros saisit à la surface du texte un moyen de garder la communication continue avec la trépassée. L'actualisation du texte, par un processus de substitution, permet d'obtenir le réconfort, et de comprendre le texte sévignéen en profondeur. Seule la perte d'un être cher mène à une compréhension globale du texte littéraire, ainsi écriture et lecture se confondent autour d'une correspondance contextuelle. L'intertextualité permet ainsi de toucher à l'originalité du texte proustien qui, par la réinsertion de l'oeuvre de Mme de Sévigné dans un contexte relié à la mort, inscrit dans le Temps un discours originellement construit pour abolir l'Espace. Le processus de substitution n'est toutefois pas unidirectionnel puisque la mère s'efforcera de reprendre ensuite jusqu'à sa propre mort le rôle initié par la grand'mère, par une reprise de sa lecture des lettres. Sa lecture définitive s'établit par contre en opposition avec la fixité du discours sévignéen qui présente la relation mère-fille comme immuable²³. Ainsi, comme sa mère, elle reprend le mode citationnel familial- que le narrateur, nous le verrons, renouvellera à son tour- pour justifier son comportement face à la mort de celle-ci:

Ma mère était remontée dans sa chambre, méditant cette phrase de Mme de Sévigné: « Je ne vois aucun de ceux qui veulent me divertir; en paroles couvertes c'est qu'ils veulent m'empêcher de penser à vous, et cela m'offense », parce que le premier président lui avait dit qu'elle devait se distraire.²⁴

La fille détrône sa propre mère, en lui associant à l'inverse Mme de Grignan: une fois morte, celle-ci est reléguée au rang d'objet de l'amour exclusif et maternel. Sa dévotion pour sa mère trouve donc son analogie définitive dans celle de la Sévigné pour sa fille; de même que jamais dans sa correspondance la Marquise ne mentionne à sa progéniture

l'existence de sa propre mère, la mère proustienne voit dans la mort de la sienne l'occasion d'affirmer par la lecture une nouvelle identité où elle n'est plus la fille de personne, mais la mère canonique²⁵. La lecture performée par le couple maternel ne s'accomplit donc qu'une fois soumise « à un intérêt issu de la situation présente. »²⁶

La question recréée à partir de la réponse du texte sévignéen s'établit « à partir des positions du temps présent » de la narration. La mère proustienne, confrontée au deuil, lit de façon contextuelle les Lettres de la marquise, dans une perspective émotive et intellectuelle déterminée par la mort de sa mère et où l'absence de Mme de Grignan répond à la séparation irrévocable qu'elle vit elle-même douloureusement. En ce sens le processus de substitution auquel elle se soumet est la manifestation de son actualisation réussie du texte. Outre le miracle de la naissance qu'il louange et glorifie, la beauté du texte des Lettres se révèle aussi par sa vision particulière du monde, et par des descriptions que l'auteur lui consacre avec une noblesse de sentiments similaire:

Elles devaient bientôt me frapper d'autant plus que Mme de Sévigné est une grande artiste de la même famille qu'un peintre que j'allais rencontrer à Balbec et qui eut une influence si profonde sur ma vision des choses, Elstir. Je me rendis compte à Balbec que c'est de la même façon que lui qu'elle nous présente les choses, dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer d'abord par leur cause[...] je fus ravi par ce que j'eusse appelé un peu plus tard (ne peint-elle pas les paysages de la même façon que lui, les caractères?) le côté Dostoïevski des *Lettres* de Mme de Sévigné.²⁷

Cet amour pour la nature, Proust en insère l'illustration dans son texte, en citant un clair de lune tel qu'il apparaît à la marquise²⁸. Ce qui le charme c'est l'illusion d'optique qui sert de tremplin à l'imagination, qui motive la métaphore et qui, retranscrite telle quelle, impose une vision basée sur une impression naturelle et non démystifiée par

l'intelligence, semblable à la nature en perpétuelle transformation²⁹. C'est autour de cette affinité sensible sur laquelle s'appuie une méthode littéraire et stylistique qui vise à approcher une nature fragmentée, instable, et menacée par la fuite du temps, à l'image du paysage qui défile par la fenêtre d'un train en chemin vers Balbec, que la réflexion proprement critique du narrateur s'affirme dans toute son ampleur. En ce sens, la comparaison avec Elstir, dans une perspective de la lecture de l'oeuvre d'art- avec ce que nous savons jusqu'à maintenant du peintre, à savoir qu'il représente la coexistence d'une érudition étayée sur un intertexte mâlien et d'une sensibilité picturale héritée d'une lecture ruskinienne de l'oeuvre de Turner-, démontre à la fois jusqu'à quelle profondeur se joue l'intertextualité proustienne (sans oublier qu'elle s'adjoit la critique de Dostoïevski qui sera plus tard exposée lors d'une conversation avec Albertine) et dans quelle mesure le mode de lecture de la peinture et de la littérature se rejoignent. Véritable noyau intertextuel, le texte proustien orchestre non seulement par le dénominateur commun d'une primauté de l'intuition sur l'intelligence la réfutation du discours critique sainte-beuvien de Mme de Villeparisis, mais justifie une lecture du texte de Mme de Sévigné qui, dans une perspective plus générale, s'accorde à rejoindre la théorie esthétique paralittéraire qui organise le traitement de la peinture et de l'architecture dans le roman.

Enfin une autre forme d'intertextualité de type sévignéen peut être aperçue dans la conception proustienne de l'amour en tant que maladie³⁰. L'indifférence initiale du sujet que l'absence mue en désir, le constat du caractère irrévocable de l'amour auquel on s'abandonne par faiblesse ou manque de volonté, l'action rétrospective de l'imagination sur les souvenirs et qui confère au passé une beauté qui ne s'y trouvait pas à l'origine,

enfin la jalousie constituent un réseau d'étapes psychologiques repérables à la fois dans les Lettres et dans le roman proustien. Le modèle épistolaire, caractérisé par la séparation physique de l'émetteur et du récepteur du message, et par la mise en place d'une marge temporelle entre ce qui est narré et le temps réel où se sont déroulés les événements, est effectivement conforme à la théorie proustienne de l'amour par la mise en exergue de la solitude de l'amant. Cette solitude, comblée par l'écriture, pousse à la création par l'émetteur du message amoureux d'une personne alternative qui se substitue au récepteur réel. Une personne fragmentaire, multiple, insaisissable qui se superpose à l'être aimé et rend l'amour possible parce que soumis à des contingences qui diluent son objet véritable. Amour profond et dès lors intemporel pour peu que l'on s'accorde à ne le pas remettre en question au moyen de considérations rationnelles ou logiques. De même que le narrateur scelle dans l'ouverture de Swann son pacte amoureux par une lettre adressée à sa mère, la littérature, telle qu'elle se présente chez Sévigné, justifie le despotisme de l'amant sur l'aimé, son ambivalence constitutive, et le caractère infini du dialogue qui les unit; en ce sens la relation Narrateur-Albertine diffère peu de celle qui s'établit entre Mme de Sévigné et sa fille.

De telles considérations mènent inévitablement à la recherche d'une dynamique archétypale de l'amour proustien. Or le schéma tel qu'il se présente par le traitement imposé au texte de Sévigné, participe à démontrer que l'attribut des sentiments amoureux n'exerce qu'un rôle passif, qu'il ne remplit à proprement parler aucune fonction dans la justification de la puissance et de la qualité de l'amour et qu'il n'en dépend que dans une faible mesure. Au commentaire émis par Mme de Villeparisis à propos de la facticité de

l'épistolière, M de Charlus rétorque: « Mais l'important ce n'est pas ce qu'on aime, c'est d'aimer ». La lecture du texte littéraire, comme le prouvent la mère et la grand-mère, est un processus infini, répétitif, transmissible, et qui ne peut révéler toute son envergure intellectuelle, esthétique et morale que s'il s'applique empiriquement au monde extérieur, que s'il est actualisé par le lecteur par un acte de soumission et de substitution dont l'effet premier vise à l'abolition de la distance spatio-temporelle qui sépare non seulement le lecteur de l'objet de son amour, mais encore le sujet de sa propre vérité intérieure. Il en va de même de l'amour.

La présence du thème incestueux dans François le Champi qui assimile l'amour d'un enfant pour sa mère à celui d'un couple, est aussi présent chez Sévigné. L'amour maternel qui s'exprime dans les Lettres se proclame supérieur à toute autre forme d'amour, et les excès sentimentaux sévignéens empruntent à maintes reprises dans la correspondance au vocabulaire de la passion sexuelle, et rappellent fortement l'inceste et l'homosexualité féminine³¹. Ce rapprochement des formes de l'amour est esquissé par un homosexuel dans la personne de Charlus:

Ce que ressentait Mme de Sévigné pour sa fille peut prétendre beaucoup plus justement ressembler à la passion que Racine a dépeinte dans *Andromaque* ou dans *Phèdre*, que les banales relations que le jeune Sévigné avait avec ses maîtresses. De même, l'amour de tel mystique pour son Dieu. Les démarcations trop étroites que nous traçons autour de l'amour viennent seulement de notre grande ignorance de la vie.³²

Notre parcours littéraire, à l'image même des propos tenus par le baron de Charlus, nous mène enfin à l'exemple de Racine qui, comme Sand et Sévigné, implante un réseau

de résonances intertextuelles au sein du texte proustien qui est cette fois rattaché à une perspective amoureuse d'un ordre autre que familial.

Racine:

L'interdiction d'entendre la Berma jouer Phèdre imposée au narrateur par ses parents, jouxtée à la présence du thème de l'inceste dont traite lui aussi Racine, pourrait être interprétée en surface par un lecteur un peu hâtif comme une invitation à établir une correspondance entre le dramaturge classique et l'auteur de François le Champi. Une étude plus approfondie du texte proustien prévient heureusement le lecteur d'un tel danger, en ce qu'elle révèle une abondance de citations et de références à l'oeuvre racinienne qui soulignent l'importance accordée au modèle de la tragédie dans le cadre du roman, et qui, par un fonctionnement intertextuel varié, permettent de déceler certaines nuances dans le rapport qu'entretient le texte de Proust avec la littérature et le mode de lecture à l'origine de son traitement particulier.

En ce qui a trait à Racine, la Recherche orchestre simultanément deux « cycles intertextuels » distincts, organisés d'une part autour de Phèdre et, d'autre part, autour du couple que forment les deux tragédies religieuses d'Esther et d'Athalie. Le leitmotiv rattaché à Phèdre est introduit de façon humoristique dans le roman par l'entremise du personnage de Bloch qui, mû par le désir de choquer son interlocuteur, qualifie l'auteur de « malandrin », et parachève audacieusement son dessein en le rapprochant d'Alfred de Musset:

Défie-toi de ta dilection assez basse pour le sieur de Musset. C'est un coco des plus malfaisants et une assez sinistre brute. Je dois confesser, d'ailleurs, que lui et même le nommé Racine, ont fait chacun dans leur vie un vers assez bien rythmé, et qui a pour lui, ce qui est selon moi le mérite suprême, de ne signifier absolument rien. C'est : « La blanche Oloosone et la blanche Camyre » et « La fille de Minos et de Pasiphaé.³³

L'irrévérence d'un tel rapprochement qui, de plus, s'avère contraire à l'opinion que s'est formé Proust de l'auteur de Bérénice, est à juste titre significative du rapport ambigu qu'entretient ce dernier avec le théâtre racinien, à la fois laudatif et pervers, ironique et élogieux. Le ton humoristique initié par l'intervention de Bloch est repris dans le roman lors de la scène de « l'adieu aux aubépines » où la tragédie surgit inopinément lorsque le petit Marcel « entour[e] de [s]es bras les branches piquantes, et comme une princesse de tragédie à qui pèseraient ces vains ornements, ingrat envers l'importune main qui en formant tous ces noeuds avait pris soin sur [s]on front d'assembler [s]es cheveux », piétine ses « papillotes » et son chapeau.³⁴ Cette allusion semble en effet tout à fait caractéristique du texte proustien qui, tout au long de son déploiement, aura recours au modèle racinien pour établir nombre de comparaisons avec les personnages qu'il met en scène. L'analogie agit ici comme un véritable « jeu » intertextuel auquel est convié d'assister le lecteur. L'utilisation du vocable « princesse de tragédie » fait figure d'indice ou d'indicateur textuel en renvoyant à un intertexte superficiellement implicite et en s'assurant que l'allusion trouve son actualisateur³⁵. Par la transposition de l'alexandrin en prose, et l'assimilation d'un enfant bouclé par sa mère à une femme, le tragique et le ridicule potentiels de la scène se trouvent désamorçés par l'ironie.

L'oeuvre de Racine, loin de se résumer à Phèdre, fournit par l'intermédiaire de ses deux tragédies juives, Esther et Athalie, un des réseaux comparatifs les plus riches du roman pour éclairer le comportement de certains personnages. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, c'est par l'entremise de la tapisserie de l'église de Combray qu'est mentionné pour la première fois le nom d'Esther. L'intertexte biblique se dédouble ainsi sur celui de Racine dans un contexte aristocratique et poétique: « la tradition voulait qu'on eût donné à Assuérus les traits d'un roi de France et à Esther ceux d'une dame de Guermantes dont il était amoureux. »³⁶ Le nom d'Esther dès lors s'associe indirectement, dans le cadre d'une rêverie sur le nom de Guermantes, à sa plus fière représentante, la duchesse de Guermantes; du moins, jusqu'à ce que le personnage, une fois connu et démystifié par le narrateur, soit dépouillé de son charme originel. L'onirisme qui a motivé l'association Esther-Duchesse est en effet remplacé un peu plus loin dans le roman, autour de l'impérialisme du personnage, par une comparaison avec un autre héros tragique racinien, Assuérus.

D'autre part, le personnage de Françoise suggère à nouveau au narrateur par son attitude une citation attribuée à Joas dans Athalie: « Le bonheur des méchants comme un torrent s'écoule », ce qui permet l'incorporation d'un référent littéraire qui rapproche ironiquement un roi d'une domestique par une particularité psychologique commune³⁷. Le texte classique subit un sort analogue en une autre occasion en faisant d'un bâtonnier le successeur d'Assuérus³⁸. Par conséquent, la comparaison, la citation et l'allusion, telles que nous les avons jusqu'à maintenant étudiées, même si elles occupent dans le texte un espace restreint, parviennent par la répétition à imposer au texte proustien un intertexte

continu. L'intertextualité, par l'intermédiaire de l'analogie entre le modèle littéraire racinien et les personnages du roman, opère un nivellement dans la hiérarchie des personnages et participe par conséquent à la démystification progressive des illusions puériles du héros. Oriane, associée initialement à Esther, devient un Assuérus et rejoint Françoise et le bâtonnier³⁹. La noblesse du texte racinien devient dans le roman proustien l'apanage des grands comme des humbles de condition, et se voit tournée en dérision ne serait-ce que par le contexte trivial où fait irruption la référence tragique dans le texte. La récurrence des comparaisons met en exergue une fois de plus le caractère éminemment textuel des personnages présentés par un narrateur qui, comme Swann s'amuse à voir en Odette un Botticelli, trouve dans les tragédies de Racine un révélateur important. À la fois miroir et repoussoir, le théâtre classique sert à éclairer la fiction et à l'insérer au sein d'une tradition qui réactualise le thème de la préfiguration: de la même façon que Swann préfigure le narrateur, que Saint-André-des-Champs préfigure Françoise, le texte racinien offre au regard du narrateur un outil pour lire ce qu'il voit, et à l'écrivain un texte pour éclairer son oeuvre.

Or le traitement intertextuel d'Esther et Athalie excède le cadre restreint de comparaisons ou d'allusions incidentes. Les deux pièces sont effectivement dans la seconde partie de la Recherche l'objet de citations beaucoup plus exhaustives étroitement liées au thème de l'uranisme⁴⁰. Le cycle s'ouvre sur la découverte de M. de Vaugoubert par l'entremise du baron de Charlus des tendances homosexuelles du personnel de l'ambassade de X. Le narrateur prête à la surprise de ce dernier l'exclamation d'Élise découvrant un groupe de jeunes filles israélites:

Ciel! Quel nombreux essaim d'innocentes beautés,
S'offre à mes yeux en foule et sort de tous côtés,
Quelle aimable pudeur sur leur visage est peinte!

Puis cette citation adaptée attribuée à Esther:

Cependant son amour pour notre nation
A peuplé ce palais de filles de Sion,
Jeunes et tendres fleurs par le sort agitées,
Sous un ciel étranger comme moi transplantées.
Dans un lieu séparé de profanes témoins,
Il (*l'excellent ambassadeur*) met à les former son étude
et ses soins.

Et il va même jusqu'à citer un autre vers pour faire indirectement allusion à la clandestinité dans laquelle sont tenus en société les goûts particuliers de l'homme d'état:

Le Roi jusqu'à ce jour ignore qui je suis,
Et ce secret toujours tient ma langue enchaînée.⁴¹

De même que l'hôtel de Guermantes devient soudainement le théâtre de nouvelles révélations pour M. de Vaugoubert, celui de Balbec lève le rideau sur un groupe de jeunes chasseurs que le narrateur assimile lui-même au chœur de jeunes filles d'Athalie pour M.

Nissim Bernard:

Quel est donc votre emploi? (...)
Mais tout ce peuple enfermé dans ce lieu,
À quoi s'occupe-t-il? (...)
Je vois l'ordre pompeux de ces cérémonies.⁴²

La relation qu'entretient ce dernier avec un jeune commis inspire encore un montage de citations tirées de la même tragédie⁴³. Le cycle se clôt enfin sur le murmure de Charlus qui parachève l'association entre les domestiques mâles et les jeunes filles juives initiée par le narrateur.

Prospérez, cher espoir d'une nation sainte »... Mais ayant continué les vers de Josabeth: « Venez, venez, mes filles », il se sentit dégoûté et n'ajouta pas comme elle: « il faut les appeler », car ces jeunes enfants n'avaient pas encore atteint l'âge où le sexe est entièrement formé et qui plaisait à M. de Charlus.⁴⁴

Cette récurrence de citations se renvoyant l'une l'autre vient caractériser l'inversion des sexes initiée précédemment (narrateur-Phèdre; Oriane-Assuérus) mais à des fins purement caricaturales qui ne sont pas sans rapport avec la conception proustienne de l'inverti, et de la lecture en générale. Le contexte dans lequel est opérée la greffe intertextuelle pervertit le propos racinien en l'associant à des marchandages homosexuels qui, à l'origine, sont étrangers au drame. Par l'insertion de textes rapportés à des jeunes filles dans des passages où les protagonistes sont des hommes, au delà de l'ironie, se cache une visée didactique qui incite le lecteur à prendre conscience de l'ambiguïté de la littérature et du processus substitutif qui se déroule dans tout acte de lecture.

L'intertextualité permet au lecteur du texte proustien de lire de la même façon que l'inverti, en considérant d'abord que l'objet du désir importe peu dans le schéma amoureux général, et qu'il existe chez l'homme une universalité de sentiments, de désirs et de passions qui transcendent les circonstances de leur émergence et de l'objet auquel ils se rattachent. On montre d'autre part la nécessité pour le lecteur de soumettre la littérature à sa propre existence afin d'éviter qu'elle ne devienne une inatteignable et abstraite réalité, et qu'elle conduise, ultérieurement à son actualisation initiale, à la recherche empirique d'une vérité individuelle. En ce sens le genre auquel appartient le texte de Racine permet une analogie entre le processus d'association qui se produit entre le spectateur et le héros tragique- purgation des passions-, et celle qui est déterminante pour la lecture d'un livre. Il

s'agit en effet d'un facteur qui est souvent laissé en second plan dans l'étude de la lecture chez Proust, et on peut trouver dans la pratique intertextuelle telle qu'elle se présente chez l'homosexuel par l'intermédiaire du narrateur une des méthodes pour ne pas envisager la littérature comme le réceptacle d'une vérité prête à être consommée par le lecteur.

Le théâtre de Racine est ainsi hissé par Proust au rang de symbole de la dissimulation et du travestissement, choix qui aurait été guidé par le courant critique d'une époque.

Brunetière et Jules Lemaître par exemple ont conjugué leurs efforts à faire du dramaturge classique le peintre de la Femme, et du vice latent qui se cache sous une pureté apparente⁴⁵. Au delà de la recherche d'une justification de l'inflexion performée sur les oeuvres de Racine par des phénomènes extérieurs, il appert que le texte est dénaturé pour devenir un langage codé au sein du roman proustien illustrant un rapport au langage qui use de la perversion (modification des sexes et du propos originel) pour se légitimer. Par devers toute rhétorique propre à l'esthétique fin-de-siècle dont pourrait dépendre le choix de Racine comme emblème non seulement du travestissement mais encore de l'inversion et l'utilisation de ses tragédies à une fin ironique pourrait agir en tant que stratégie contre le pathos latent du roman et de son propos⁴⁶.

L'intertextualité racinienne à cet effet nous permet d'observer de plus près la trajectoire ou la mobilité de la mise à l'épreuve de la littérature comme fin de l'écriture. Le modèle racinien est imputé à tous les personnages- aristocratiques, domestiques, invertis- pour finalement être appliqué à lui-même par le narrateur. La littérature ne sert pas seulement à la lecture des autres personnages du roman, mais permet au héros d'éclairer sa propre relation avec Albertine. Albertine initie un deuxième cycle de citations en

s'identifiant à Esther, et où le despotisme du narrateur lui permet de le comparer à son tour à Assuérus⁴⁷, afin de prouver qu'elle ressemble de plus en plus à son amant. Le parallèle entre Esther et Assuérus est accepté par le narrateur qui finit par se l'appliquer à lui-même⁴⁸.

L'épisode finale d'une confrontation entre l'expérience du narrateur et la tragédie arrive justement à un moment où tout le potentiel tragique de l'oeuvre se fait sentir lors du départ d'Albertine et la fin de l'idylle. Et c'est à Phèdre qu'a recours le roman pour établir à la fois son intertexte et présenter une position critique qui lui est propre. Nonobstant l'allusion à laquelle elle a eu droit lors de l'épisode de l'adieu aux aubépines, Phèdre jouit aussi d'une position privilégiée dans l'ensemble de la Recherche. En fait, elle tient lieu d'une part d'élément médiateur dans l'affection qui unit le narrateur à Gilberte par le truchement d'une plaquette que lui a consacrée Bergotte; mais elle fournit de plus indirectement à Marcel l'essentiel de ses réflexions sur l'art du jeu théâtral par l'entremise de la Berma qui en incarne le rôle titre. C'est l'annonce dans le journal de la mort de l'actrice qui pousse le narrateur à entrevoir la tragédie de Racine dans toute son ampleur, et de présenter une analyse détaillée de la scène de la déclaration de Phèdre. Le départ d'Albertine inspire en effet une lettre où, comme Swann, le narrateur met en doute la validité du mariage tout en en faisant miroiter la possibilité, et en tentant de racheter son amour perdu par le don d'un yacht et d'une Rolls. Bien qu'il fasse en secret nombre de démarches pour qu'elle retourne auprès de lui, Marcel cache son désir de retrouver Albertine derrière cette lettre qui témoigne d'une indifférence feinte et dans laquelle il avoue considérer leur rupture comme définitive. Une analogie est dès lors établie entre le

climat psychologique de l'amant et le texte de Racine où ce dernier dit trouver « l'énoncé des lois que je devais expérimenter dans ma vie. »⁴⁹ Marcel est une fois de plus associé à Phèdre bien que l'inversion du sexe- si caractéristique du rapport au texte racinien- perde sa connotation grotesque. Cette correspondance mise plutôt sur la similarité des sentiments contradictoires à l'origine de la missive qui l'unit à la femme de Thésée et qui, dans un contexte beaucoup plus vaste, sont dans le roman érigés au statut de lois pour une conception générale de l'amour. L'innovation critique de Proust consiste à rechercher une raison autre que la réaction défavorable d'Hippolyte afin de justifier la protestation de Phèdre à l'effet que son aveu a été mal compris par celui qu'elle aime; et à voir dans cet acte une ambivalence émotionnelle caractéristique où serait laissée ouverte la possibilité pour Phèdre de se rétracter advenant que ses sentiments soient partagés. Le point de vue du narrateur uniquement centré sur l'héroïne tragique, établit ainsi une analogie entre lui-même et le sadisme de Phèdre qui met en exergue l'interdépendance du maître et de l'esclave, et le plaisir à persécuter l'objet de son amour éprouvé par Mlle Vinteuil, Swann ou Mme de Sévigné⁵⁰. Tout comme Phèdre, Marcel pousse l'être aimé à sa limite et l'incite à réagir à ses avances de façon tyrannique et masochiste. Proust voit dans « l'argument de Phèdre » la combinaison de deux situations: l'indifférence devant un objet qu'on possède, et celle que l'on a devant un objet qu'on ne veut plus posséder puisque disponible. Il met dès lors en lumière la problématique centrale de la tragédie qui est une réflexion sur l'émission de l'aveu et sa réception, comment émettre un message, se soulager d'un fardeau émotionnel, sans toutefois qu'il ne soit reçu dans toute son envergure et qu'il entre par ainsi dans un schéma temporel (aveu-réaction) définitif⁵¹.

C'est aussi se concentrer sur le moment où le potentiel lyrique de l'aveu menace de sombrer dans le tragique pur, l'intertextualité fournissant ainsi une articulation entre le modèle tragique, lyrique (on retrouve dans la lettre une intertextualité mallarméenne aussi⁵²) et le roman. Marcel et Phèdre croient qu'en disant à l'être aimé de les quitter, ils le forcent à rester auprès d'eux, tout en sachant qu'une fois le message lancé la perte sera certaine, mais tous deux ne peuvent se résoudre à la rendre irrévocable, c'est pourquoi ils forcent leur amant(e) à les repousser. La raison mise en évidence par Proust de l'aveu de Phèdre n'est pas néanmoins la plus apparente; il existe d'autres raisons au geste de Phèdre dont Proust fait abstraction pour mener à terme sa démonstration, notamment l'annonce de la mort de Thésée par Oenone que Proust trivialise en la reléguant au second plan; de plus, la lassitude qu'il impute à Phèdre, absente du texte de Racine, impose une contradiction majeure à l'argument d'une pulsion sadique: celle-ci est en réalité trop tourmentée pour être lasse⁵³. « Je respirais Oenone; et depuis son absence/ Mes jours moins agités coulaient dans l'innocence... »

Le passage, lu à la lumière des sentiments du narrateur, impose un nouveau contexte, qui permet de découvrir un nouvel aspect de l'oeuvre racinienne. En créant une interrelation entre l'état psychologique du narrateur et le texte de Racine, Proust, par un subjectivisme qui frise le parti-pris, approche d'une façon nouvelle un propos que l'objectivisme d'une critique purement littéraire ne lui aurait pas permis. Le cadre du roman favorise ainsi l'instauration d'un réseau intertextuel qui permet de réactiver le sens d'un texte en l'infléchissant. On peut dire ici que l'on retrouve justement ce que la théorie de Sur la lecture exposait vaguement, puisque le texte remplit ainsi son programme en

exposant une lecture soumise à l'expérience personnelle d'un lecteur fictif (en l'occurrence le narrateur), par la juxtaposition de deux fictions qui contribuent à éclairer à la fois le réel et le fictif sous un nouvel aspect.

La répétition des citations, des références et des allusions à Racine suit un itinéraire défini qui tout en illustrant une obsession pour le modèle tragique, désamorce leur effet par l'humour à des fins stratégiques jusqu'à ce que la boucle soit enfin fermée par une mise à l'épreuve dans le roman de tout son potentiel lyrique et poétique. Comme si, après le détour des invertis qui sont tous associés à des femmes par l'intermédiaire des personnages d'Athalie et Esther, le grotesque légitimait le désir de Proust de se faire femme à travers Phèdre⁵⁴. Dans chacun des cas, la lecture est dépeinte comme une activité foncièrement anti-intellectuelle et anti-objective; que ce soit chez les homosexuels auxquels est associé un texte détourné de son sens primaire par une inversion des sexes, et une perversion du sens original; où chez les figures maternelles confrontées à la douleur de la mort, la lecture est donc toujours « contextuelle et non textuelle »⁵⁵. En ce sens, l'écriture de Racine qui se place dans l'esprit d'une femme pour peindre l'âme de son héroïne est essentiellement similaire au processus auquel se soumet l'inverti pour actualiser le texte littéraire où les protagonistes ont des penchants amoureux licites. Cela veut donc dire que la lecture chez Proust est nécessairement soumise à la condition de possibilité d'une association du lecteur aux personnages du texte littéraire.

Comme dans le cas de François le Champi, la présence de la littérature est encore ici motivée par son rôle de médiateur dans une relation affective. Que ce soit dans le cas du narrateur (Albertine) ou de l'homosexuel (Charlus-Vaugoubert-Nissim Bernard) avec

l'objet de son désir, la littérature sert de stratégie, de modèle ou d'écran pour des communications amoureuses. Charlus détourne le texte d'Armand Silvestre pour Morel en inversant le sexe, comme s'il s'adressait à une femme, tactique qui reprend celle de son enfance; en effet, « pour pouvoir *comprendre et sentir* (nous soulignons) les vers des poètes, il avait été obligé de les supposer adressés non à une belle infidèle mais à un jeune homme »⁵⁶. Proust reprend cette stratégie identificatoire et subjective où le lecteur projette ses aspirations dans une oeuvre d'art, et va jusqu'à l'appliquer lui-même cette fois pour Vaugoubert et Nissim Bernard en leur associant le texte d'Athalie et d'Esther. Le nombre de comparaisons que le narrateur introduit entre les personnes de son entourage et certains personnages de l'histoire littéraire le rapproche de l'idolâtrie de Swann et de Charlus; il semble que la seule différence qui soit justifiable entre une lecture idolâtre et une lecture bien menée ne puisse se révéler que par et dans l'écriture. La création littéraire permet de transposer et de transcender l'idolâtrie en ce que le comparé n'est plus réel mais fictif, et fait de la littérature le comparant. Proust ne confronte pas la littérature à la vie, mais dans le cas de Phèdre fait faire cet exercice à son narrateur qui compare son expérience à celle de Phèdre. Dès ce moment on ne parle plus seulement d'une lecture identificatoire dans le but d'une légitimation de certains sentiments ou idées, mais on crée par l'intertextualité un discours beaucoup plus vaste. Effectivement le rapport que les personnages entretiennent avec la littérature est à la fois actif et réceptif. L'exemple de la grand'mère et de Charlus illustre au sein de la fiction l'idée que le « lecteur ne peut faire parler un texte, c'est à dire concrétiser en une signification actuelle le sens potentiel de l'oeuvre, qu'autant qu'il insère sa précompréhension du monde et de la vie dans le cadre de références littéraires

impliquées par le texte. »⁵⁷ La manière proustienne d'opérer une telle concrétisation du texte littéraire s'articule autour du thème universel de l'amour- qu'il soit homosexuel ou hétérosexuel. Les modalités de chacune de ces formes prises par l'expression ou le désir associé à ce sentiment constituent pour le lecteur fictif de la Recherche : « les attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle. »⁵⁸

¹ Jauss, p. 118.

² Marantz, Enid, « Les romans champêtres de George Sand dans la *Recherche*: intertextes, avant-textes et texte », p. 27.

³ Marantz, Enid, p. 32.

⁴ Riffaterre, Michael, « The Intertextual Unconscious », p. 374: « Recovery of the intertext does not in itself constitute a discovery of the unconscious, but it directs the analyst toward it, and the more such bearings are collected along the written line, the easier it is to pinpoint the location of the repressed. Intertextuality in short, is tantamount to a mimesis of repression. »

⁵ Ce qui confirme que c'est « dans le mouvement alternant entre la projection et la rétrospection que s'établirait la spécificité du roman proustien. » De Man, Paul, Allégories de la lecture, p. 83.

⁶ Gleize, J., Le double miroir, p. 130.

⁷ Iwasaki, Hiroshi, « Le côté de Madeleine: *François le Champi* dans *À la recherche du temps perdu*, p. 89: « Si c'est la lecture de François le Champi qui lui inspire le désir d'écrire, c'est aussi ce même texte qui bloque son désir d'écrire. »

⁸ Roloff, Volker, « *François le Champi* et le texte retrouvé », p. 260: Le roman resurgit au moment où « l'idée de la lecture comme 'acte de création' est certes déjà formulée, mais n'a pas encore pris de forme concrète: le souvenir de la lecture de François le Champi qu'on a faite à l'enfant, est l'impulsion décisive. »

⁹ Gray, Margaret, Postmodern Proust, p. 139.

¹⁰ IV, 463.

¹¹ Kristeva, Julia, Proust et le temps sensible, p. 143.

¹² Kristeva, p. 143.

¹³ Gray, Margaret, p. 145.

¹⁴ Arey, Marie-Jo, « Un phénomène de dépendance: L'amour-maladie chez Sévigné et Proust », p. 244: Sévigné sert de prétexte à la mise en abyme du rôle de modèle et de l'intertextualité dans le texte proustien. »

¹⁵ Arey, p. 243: « Toute la problématique sévignéenne débattue aujourd'hui- art, facticité/sincérité, amour maternel, désir- est exposée dans l'oeuvre de Proust. »

¹⁶ II, 57.

¹⁷ II, 121.

¹⁸ Jauss, p. 114.

¹⁹ II, 47.

²⁰ Jauss, p. 130.

²¹ III, 167.

²² III, 167.

²³ Ladenson, Elizabeth, « The Law of the Mother: Proust and Madame de Sévigné », p. 103: « In Proust's novel, the grand-mother is replaced by the mother under the very sign of Sévigné; in the letters themselves that replaceability is implicitly denied, and Sévigné uses the language of amorous uniqueness, the exclusivity of the erotic bond and irreplaceability of the beloved to make of the mother-daughter bond something fixed, invulnerable to the vagaries of generation. »

²⁴ III, 182.

²⁵ Ladenson, Elizabeth, p. 95: « In the course of a correspondence that spans over twenty-five years and contains some eleven hundred letters, in which the mother-daughter relation is the most reiterated and obsessive concern, Sévigné mentions her own mother only once, in passing, and that in a letter to someone other than Mme de Grignan. Sévigné, who comes to represent in the *Recherche* the continuity of the female line and passing on of maternal identity, entirely passes over her own mother's existence, thus passing over her role as daughter. »

²⁶ Jauss, p. 107.

²⁷ II, 14.

²⁸ « Je ne pus résister à la tentation, je mets toutes mes coiffes et casaques qui n'étaient pas nécessaires, je devais dans ce mail dont l'air est bon comme celui de ma chambre: je trouve mille coquecigrues, des moines blancs et noirs, plusieurs religieuses grises et blanches, du linge jeté par-ci par-là, des hommes ensevelis tout droits contre des arbres, etc. » Citation inexacte mais fidèle d'une lettre de Mme de Sévigné à Mme de Grignan du 12 juin 1680.

²⁹ Labat, Alvin, « Proust's Mme de Sévigné », p. 280.

³⁰ Arey, Marie-Jo, p. 245: « Un exemple clair d'intertextualité est celui de l'amour-maladie. Incubé et épanoui dans un système de correspondances, il s'emboîte dans la théorie proustienne de l'amour et de l'art. »

³¹ Ladenson, Elizabeth, p. 102: « She denies daughterhood to herself and motherhood to her daughter, creating the vision of a mother-daughter couple with fixed identities, an idealized maternal stasis in the midst of genealogical flux. The letters borrow an erotic code to speak of the maternal, in my view, not only because of Sévigné's great ardor and linguistic constraints but also because the mother-daughter relation she wishes to depict is structurally based on an erotic model of exclusive lover-beloved dynamics rather than that of familial succession. »

³² II, 121.

³³ I, 89. Le vers est tiré du premier acte, sc

³⁴ I, 143. Allusion à la scène III du premier acte de *Phèdre*:

« Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!
Quelle importune main, en formant tous ces noeuds,
A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux?
Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire. »

³⁵ Bouillaguet, p. 165.

³⁶ I, 59.

³⁷ I, 108.

³⁸ II, 47.

³⁹ Linn, John G., *The Theater in the Fiction of Marcel Proust*, p. 109.

⁴⁰ Compagnon, Antoine, *Proust entre deux siècles*, p. 67.

⁴¹ III, p. 64-66. Les citations sont empruntées aux deux premières scènes du premier acte d'*Esther*.

⁴² Acte II, scène III.

⁴³ III, 237-238; *Athalie*: II, IX; IV, II; I, II; III, VIII.

⁴⁴ III, 376.

⁴⁵ Compagnon, Antoine, Proust entre deux siècles, p. 83.

⁴⁶ Kessedjian, François, « Proust et Racine », p. 41: « Ainsi le tragique de Racine, quelquefois cornélien, trouve des échos profonds aux sources mêmes de la création proustienne: l'utilisation de certains textes dans un sens dérisoire ou grotesque, ou seulement pittoresque, n'est sans doute qu'une parade ironique, une réaction de défense contre l'intrusion massive du tragique, qui risque de submerger l'auteur et la création avant terme. »

⁴⁷ III, 528.

⁴⁸ III, 633: « Aussi d'habitude (sans prévoir hélas! le drame que de tels réveils tardifs et mes lois draconienne et persanes d'Assuérus racinien devaient bientôt amener pour moi), je m'efforçais de m'éveiller de bonne heure pour ne rien perdre de ces cris. »; III, 395: « Mais aussitôt je me rappelai qu'Albertine m'avait dit une fois combien elle me trouvait l'air terrible quand j'étais en colère, et m'avait appliqué les vers d'Esther... »; III, 412: « Et toutes ces rêveries m'étaient si agréables que je me félicitais de la « sévère loi » qui faisait que, tant que je n'aurais pas appelé, aucun « timide mortel », fût-ce Françoise, fût-ce Albertine, ne s'aviserait de venir me troubler « au fond de ce palais » où
une majesté terrible
Affecte à mes sujets de me rendre invisible. »

⁴⁹ IV, 42.

⁵⁰ Slater, Maya, p. 302: « Here the narrator draws on his own experience to suggest that there is a certain pleasure in persecuting the beloved, who thereby becomes necessary to the lover-oppressor. »

⁵¹ Goodkin, Richard E., « T(ry)ptext: Proust, Mallarmé, Racine », p. 307.

⁵² À cet effet, se référer au texte de Richard Goodkin mentionné plus haut.

⁵³ Slater, Maya, p. 302-303.

⁵⁴ Kristeva, Julia, Proust et le temps sensible, p. 189.

⁵⁵ Compagnon, Antoine, p. 66.

⁵⁶ IV, 177.

⁵⁷ Jauss, p. 259.

⁵⁸ Jauss, p. 259.

L'intertexte philosophique

L'universalité du désir, tel qu'il apparaît à travers la lecture donnée par les personnages proustiens des chefs-d'oeuvre de la littérature du passé, fonde une expérience à la fois émotive et esthétique qui, si elle est protéiforme et contextuellement déterminée, est néanmoins essentiellement régie par des lois générales qui tendent à l'uniformisation de l'expérience littéraire. Si l'amour est un sentiment universel qui, indépendamment de son objet, rapproche les hommes, il mène invariablement à une déception qui s'associe à une démystification du monde¹.

La détermination attestée par le roman proustien d'établir des correspondances dans la diversité des phénomènes, de conquérir une certaine unité malgré la fragmentation de l'expérience du monde, suggère l'existence chez le sujet pensant d'une force centrifuge qui, à la fois conscience de celui qui lit et écrit, à l'image du Golo de la lanterne magique oriente l'expérience du réel et de l'imaginaire vers la connaissance.

L'image de la lanterne magique, répétée treize fois dans la Recherche, constitue une figure centrale du roman qui incite le lecteur à prendre conscience de la structure générale et de la doctrine sous-jacente au roman. Mise en abyme du texte dans sa totalité, métaphore de la fiction, elle forme un des sous-textes les plus importants de l'oeuvre quant à son rapport à la philosophie².

On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané.³

L'épisode primitif de la lanterne magique à Combray occupe une fonction capitale pour le déroulement de l'oeuvre en exposant les préceptes qui moduleront les apparitions ultérieures de la figure. Poétiquement, la description des aléas du personnage de Golo sur le mur de la chambre préfigure la projection de la pensée du sujet dans l'objet esthétique, et l'absorption du moi dans la contemplation nécessaires au déclenchement du processus de substitution auquel se soumettent les lecteurs-modèles proustiens tels que nous les avons aperçus au chapitre précédent dans les épisodes de lecture du texte littéraire.

Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture, s'arrangeait de tout espace matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait, en le prenant comme ossature et en se le rendant inférieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge.⁴

Dans un registre connexe, et qui chez Proust est inévitablement associé à la littérature, la superposition du personnage de Golo sur le bouton de porte introduit la problématique du rôle occupé par l'imagination dans le sentiment du désir. L'intériorisation, la substitution du sujet à l'objet de son attention (lieu, personne, oeuvre), par un principe associatif où celui qui perçoit prend « comme ossature » l'objet de sa délectation, s'affirment comme les modalités de la perception de laquelle doivent dépendre a priori à la fois tout acte de lecture et toute narration: « The perception of the other by the self is now the perception of the perceiving self in the other. »⁵ Symbole de la nécessité d'une

exploration de soi pour arriver à l'autre, la lanterne magique prend dès les premières pages de *Swann* l'unique forme qu'elle gardera jusqu'aux pages finales, celle où la lumière s'associe au sujet, et la surface colorée à la perception.

L'utilisation de l'image de la lanterne magique n'est toutefois pas particulière à Proust. Schopenhauer a recours à une métaphore analogue dans Le Monde comme volonté et représentation pour soutenir son appareil philosophique et exposer sa conception du sujet dans son rapport avec le monde:

Comme une lanterne magique montre de nombreuses et multiples images, bien qu'il n'y ait qu'une seule et même flamme pour les éclairer, de même, dans la multiplicité des phénomènes qui remplissent le monde où ils se juxtaposent ou se chassent réciproquement comme succession d'événements, c'est la Volonté seule qui se manifeste; c'est elle dont tous ces phénomènes constituent la lisibilité, l'objectivité. C'est elle qui demeure immuable au milieu de toutes les variations; elle seule est la chose en soi, et tout objet est manifestation- phénomène pour parler le langage de Kant.⁶

L'hypothèse avancée à l'effet que l'évocation proustienne de la lanterne magique serait tributaire de la métaphore schopenhauerienne, et que l'importance accordée à la lumière (prisme, vitraux, etc.) ait dans le roman une origine dans l'usage que fait Schopenhauer de l'image de l'arc en ciel afin de démontrer la capacité innée de l'artiste de percevoir au-delà des objets une essence démystificatrice, peut, dans une perspective intertextuelle, être vérifiée dans le texte⁷. Effectivement les premières épreuves Grasset exposent, en guise de commentaire non retenu pour la version définitive au passage de Golo, l'adjonction d'une métaphore analogue à la figure de la lanterne:

J'y trouvais bien du charme pourtant à ces tremblantes apparitions d'arc-en-ciel qui coloraient ma chambre d'un reflet d'histoire, si ancien et si poétique; elles semblaient l'émanation mystérieuse, ces vues projetées par la lanterne magique, des infortunes légendaires qu'elles racontaient et d'un passé mérovingien.⁸

La juxtaposition de cette seconde image, dans un espace si restreint, véritable trace intertextuelle effacée, tend à confirmer la supposition initiale de l'existence d'un rapport implicite entre les deux textes. L'émergence d'une seconde instance signifiante dans le cadre d'un contexte similaire infirme par conséquent l'éventuelle hypothèse d'une occurrence accidentelle de l'image dans le passage introducteur du roman.

La greffe schopenhauerienne initiale s'adapte donc tout au long du roman à son nouveau contexte; au cours de ses multiples apparitions l'emprunt conserve son orientation rhétorique tout en subissant les inflexions commandées par un texte qui lui impose des fins qui, si elles sont différentes, appartiennent en général à une visée démonstrative corollaire. Elles persistent à illustrer l'unité voilée par la fragmentation, la notion d'une puissance unificatrice et permanente contre la perpétuelle mouvance du monde.

Lors de la méditation sur l'oeuvre d'Elstir dans la galerie des Guermantes, par exemple, le concept schopenhauerien de la Volonté est associé par Proust à la variation formelle de l'oeuvre picturale du peintre dans le foisonnement représentatif de laquelle il distingue la projection du sujet dans l'objet à travers une vision en contact étroit avec l'Essence, c'est-à-dire non médiatisée par l'intelligence, et dont il souligne l'a priori esthétique unifié et saisissable. La reproduction par Elstir sur le canevas d'impressions erronées, de paysages

déformés par l'illusion d'optique, fait dès lors de l'esprit d'Elstir une véritable lanterne magique⁹.

Enfin, dans Le temps retrouvé, c'est par le terme général du Temps que Proust remplace le concept de Volonté initialement mis de l'avant chez Schopenhauer, acception qui s'accommode néanmoins de la pensée du philosophe allemand selon lequel la connaissance que l'artiste peut atteindre par l'intermédiaire de l'expérience esthétique l'engage à se saisir de la forme du Temps¹⁰.

Des poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années, des poupées extériorisant le Temps, le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique. Aussi immatériel que jadis Golo sur le bouton de la porte de ma chambre de Combray.¹¹

Comme sous-texte, en tant que partie restreinte d'un ensemble plus vaste et qui le reflète de façon tautologique, la récurrence de la métaphore de la lanterne magique rejoint la visée envisagée par Schopenhauer lorsqu'il emploie cette image pour exprimer sa vision du monde; son utilisation dans le roman de Proust répond à la portée globale d'une philosophie qui voit dans le microcosme l'image du macrocosme, et voit dans l'art « l'épanouissement suprême et achevé de ce qui existe, puisque par essence il nous procure la même chose que ce que nous montre le monde visible, mais plus condensé, plus achevé. »¹²

L'emploi littéraire que fait Proust de l'intertexte en l'inscrivant comme sous-texte, mime ainsi sa portée signifiante et dédouble ses perspectives; le texte accomplit dans le registre artistique ce à quoi renvoie l'image même de la lanterne magique. De même que la figure rappelle la présence d'une seule et même source lumineuse derrière la succession

des projections sur une surface, la lanterne magique, par ses nombreuses apparitions dans le roman, vient dénoter ce qu'il y a d'unique derrière la succession des épisodes narratifs en apparence discontinus du roman. Ainsi, le sous-texte schopenhauerien participe à l'insertion d'un commentaire implicite non seulement sur les méthodes de représentation utilisées dans le cadre du genre romanesque, mais encore sur la transmission, autoréférentielle et métalinguistique, du sens¹³.

Il exige de plus du lecteur un effort de synthèse qui lui permet de rassembler et de compléter l'apparente disparité des événements présentés par le roman. La dissémination plus ou moins longue, et plus ou moins explicite de la figure, l'oblige à se référer à la matrice textuelle initiale (la scène de la chambre de Combray) et à opérer ainsi une série d'inductions qui dirige la lecture du texte qu'il a sous les yeux et remplit à l'intérieur de l'oeuvre une fonction que l'on pourrait qualifier d'herméneutique.

La présence du discours schopenhauerien est donc beaucoup plus importante que ne le laisse explicitement croire à première vue le texte. La figure de la lanterne magique, en tant que structure rhétorique formulée antérieurement à l'élaboration de la Recherche, ne serait-ce que par sa récurrence, lance au sein du texte un dialogue qui permet dès lors de déterminer son horizon d'attente. En tant que leitmotiv, inlassablement modifié par un contexte renouvelé, l'intertexte- réduit dans ses traits essentiels en une unité lumineuse et une multiplicité de projections en mouvement sur une surface- remplit un fonction dès lors autonome en devenant un élément de l'architecture générale du roman . En ce sens, la réception du texte schopenhauerien par Proust consiste à chercher à donner dans le cadre de son roman « une réponse nouvelle à la question impliquée par le texte »¹⁴. Cette

nouvelle réponse se réalise dans l'application littéraire de la structure dynamique de la figure de la lanterne magique schopenhauerienne dans le texte, et de l'attribution formelle qui lui est destinée comme sous-texte. La question philosophique initialement suggérée par l'auteur allemand n'est plus seulement re-produite dans le texte telle qu'elle peut avoir été perçue jadis par Proust, mais par contamination, son rapport étroit avec la narration lui permet d'échapper à la « conception substantialiste d'un processus autonome de transmission » du sens dont elle aurait été originellement investie par le philosophe, et d'occuper le statut qui lui est propre¹⁵. La figure du sous-texte permet de toucher à une des transgressions que fait subir Proust à la pensée schopenhauerienne, et qui consiste à conférer à une figure rhétorique un second rôle, cette fois architectonique, dans la configuration romanesque et dans la production de sa signification globale. La réapparition, à intervalle régulier, de la lanterne magique impose une cohésion au texte en réintroduisant le lecteur à une image qui lui est familière, et son rapport structural est conséquemment régi par un savoir qui met en évidence ce *passage* dont le texte est le lieu entre la réception et la production littéraire, entre la lecture et l'écriture: « En effet, *construire* présuppose un savoir qui plus qu'un simple retour contemplatif vers quelque vérité préexistante; un *connaître* qui dépend du *pouvoir*- d'un pouvoir qui s'expérimente lui-même dans l'*agir*, de telle sorte que comprendre et produire ne sont plus qu'une seule et même opération. »¹⁶

Malgré que l'influence de Schopenhauer et du romantisme allemand sur l'oeuvre de Proust soit généralement admise, son apport intertextuel dans le roman proustien, s'il est attesté, ne bénéficie d'aucune étude approfondie, nonobstant le traitement dont il fait

l'objet dans une oeuvre de jeunesse de l'auteur à laquelle nous nous attarderons en second lieu¹⁷. Proust consacre effectivement un passage important de Sur la lecture au philosophe allemand:

Schopenhauer n'avance jamais une opinion sans l'appuyer aussitôt sur plusieurs citations, mais on sent que les textes cités ne sont pour lui que des exemples, des *allusions inconscientes et anticipées* où il aime à retrouver quelques traits de sa propre pensée, mais qui ne l'ont nullement inspirée. Je me rappelle une page du Monde comme représentation et comme volonté où il y a peut-être vingt citations à la file [...] Si je ne m'étais déjà laissé entraîner trop loin par Schopenhauer, j'aurais eu plaisir à compléter cette petite démonstration à l'aide des Aphorismes sur la sagesse dans la vie, chez un auteur, avec le plus de lecture, le plus d'originalité, de sorte qu'en tête de ce livre, dont chaque page renferme plusieurs citations, Schopenhauer a pu écrire le plus sérieusement du monde: 'Compiler n'est pas mon fait.'¹⁸

Cette citation, en plus d'attester chez Proust une certaine maîtrise de l'oeuvre de Schopenhauer, tend à souligner l'envergure de la culture personnelle de l'auteur sur laquelle elle s'appuie, et qui, sans brimer d'aucune façon l'originalité de la pensée qui l'habite, lui crée un réseau de résonances qui la multiplie, la vérifie, et la déploie. En ce sens, Proust met en exergue le fonctionnement intertextuel du texte schopenhauerien et la lecture qu'il présente de la littérature du passé: "car bien souvent pour l'historien, même pour l'érudit, cette vérité qu'ils vont chercher dans un livre est moins, à proprement parler, la vérité elle-même que son indice ou sa preuve, laissant par conséquent place à une autre vérité qu'elle annonce ou qu'elle vérifie et qui, elle, est du moins une création individuelle de leur esprit."¹⁹ L'insertion du texte de Schopenhauer a pour but d'illustrer le comportement que l'on doit adopter face aux livres, et fournit un exemple par l'adjonction d'une citation du philosophe citant lui-même d'autres textes; elle instaure dans la préface une mise en abyme qui la légitime en lui jouxtant une preuve empruntée à un passé

philosophique sans renoncer à son originalité. Ainsi Schopenhauer, tout en formant un corps étranger au texte de Proust, répète, préfigure, vérifie, et offre à l'écrivain "les traits de sa propre pensée» dont la complémentarité signifiante justifie la présence. En plus d'établir des corrélations entre le rôle qu'accorde aux livres le philosophe et la théorie de la lecture avancée par la préface, la citation de Schopenhauer autorise une pratique à laquelle s'adonnera quelques années plus tard Proust lui-même dans le cadre de son roman. Cette première incursion du philosophe dans l'oeuvre proustienne instaure en quelque sorte le traitement qui sera accordé à la philosophie de ce dernier par l'auteur tout au long de sa vie, caractérisé à la fois par l'implication d'une connaissance admise et étoffée de ses préceptes, et une distanciation du rôle attribué au philosophe dans la constitution de l'esthétique musicale du roman et de sa portée philosophique générale.

L'imbrication des textes, telle qu'elle se présente dans Sur la lecture, crée néanmoins une complicité entre Proust et Schopenhauer dont le lecteur est pris à partie, et dont il ne peut faire abstraction à la lecture de la Recherche. Que Proust ait vu dans Schopenhauer un frère et non un maître, la pratique intertextuelle qu'il reprend dans son roman, et à laquelle il s'est adonné très tôt depuis Les plaisirs et les jours, nous autorise à nous demander si l'exercice d'une lecture-écriture ne serait pas appliquée pour la musique par l'intermédiaire d'un intertexte schopenhauerien dans le roman proustien²⁰. À l'aide de l'indice révélé par la préface, nous tenterons d'ouvrir le propos proustien sur la musique, et sur certains points de son esthétique, en le confrontant au Monde comme Volonté afin de résoudre l'énigme qui plane autour du contingent philosophique de la Recherche, et ce en sachant que:

L'énigme est subjective par définition et comme le lecteur ne peut la résoudre qu'en refusant la tentation des référents de l'usage et des associations verbales courantes, son effort pour trouver l'intertexte (ou deviner ce qu'il devrait être) ne peut qu'être une interrogation solitaire, et son succès le fruit de lectures et de réflexions personnelles.²¹

À la recherche du temps perdu ne renferme que peu d'allusions directes à Schopenhauer ou à sa philosophie. La première des deux courtes mentions du nom de Schopenhauer dans le roman se fait, une fois de plus, par l'intermédiaire du personnage de Swann, à propos de la musique de Vinteuil, lors d'une conversation avec le narrateur:

C'est au fond assez joli, n'est-ce pas, dit Swann, que le son puisse refléter, comme l'eau, comme une glace. Et remarquez que la phrase de Vinteuil ne me montre que tout ce à quoi je ne faisais pas attention à cette époque. De mes soucis, de mes amours de ce temps-là, elle ne me rappelle plus rien, elle a fait l'échange... Je voulais dire simplement à ce jeune homme que ce que la musique montre- du moins à moi- ce n'est pas du tout la "Volonté en soi" et la "Synthèse de l'Infini", mais, par exemple, le père Verdurin en redingote dans le Palmarium du jardin d'acclimatation. Mille fois, sans sortir de ce salon, cette petite phrase m'a emmené dîner à Armenonville avec elle. Mon Dieu, c'est toujours moins ennuyeux que d'y aller avec Mme de Cambremer.²²

Le discours de Swann, par l'insertion entre guillemets dans le texte d'expressions tirées du lexique philosophique, établit une allusion explicite à Schopenhauer sans toutefois le nommer. Les termes de "Volonté en soi" et de "Synthèse de l'infini" permettent à l'auteur de faire référence à la doctrine du philosophe afin de démontrer que Swann, au courant de ses théories, ne fait preuve d'aucune naïveté face à la musique de Vinteuil. Toutefois, à défaut d'affronter l'oeuvre du compositeur comme une représentation abstraite de l'âme humaine, Swann commet une erreur de lecture en évoquant les circonstances extrinsèques à son expérience initiale de la sonate de Vinteuil. Évocation qui, au même titre que la

mémoire volontaire, relève d'une acuité perceptive limitée, voire médiocre, puisque appuyée par l'intelligence au détriment de l'intuition. Il entre donc en contradiction avec Schopenhauer, et fait figure d'interlocuteur au sein du dialogue romanesque implicite avec la pensée du philosophe allemand. La présence même indirecte du philosophe laisse d'ores et déjà entrevoir que le traitement de la musique implique nécessairement, ne serait-ce que de façon souterraine, la présence d'un intertexte philosophique sous-jacent à la fiction.

La mention du nom de Mme de Cambremer, dont la présence semble à prime abord inusitée dans le discours de Swann, est justifiée, grâce au talent d'architecte de l'auteur, dans un passage ultérieur du roman où cette dernière mentionne le nom du philosophe dans le salon de la duchesse de Guermantes:

'Il m'a assez embêté pendant vingt ans', et comme Mme de Cambremer disait: 'Relisez ce que Schopenhauer dit de la musique', elle nous fit remarquer cette phrase en disant avec violence: 'Relisez est un chef-d'oeuvre! Ah! non, ça, par exemple, il ne faut pas nous le faire.'²³

Le dialogue auquel fait allusion Swann tire donc son origine du discours latent de Mme de Cambremer, seule véritable disciple de Schopenhauer et seule voix qu'emprunte brièvement et indirectement le philosophe dans le roman. Toutefois, si nous considérons que Swann, dans la typologie du roman, comme le prétend Marcel Muller (cf. chapitre 1.), est la préfiguration du héros duquel il se distingue par son incapacité de créer une oeuvre d'art et de soumettre son expérience personnelle à ses illuminations esthétiques, il est tout à fait possible d'émettre la supposition que la conception musicale du narrateur, en tant que figure opposée, soit en partie tributaire de la pensée schopenhauerienne. Bien que les deux allusions à Schopenhauer puissent être considérées comme deux événements isolés,

accessoires à la structure profonde du roman, l'intervention du lexique schopenhauerien, par l'intermédiaire des personnages de Swann et de Mme de Cambremer, permet de voir se mêler au roman le *mot objectal*, c'est-à-dire doté d' "une signification objective directe, mais ne se situant pas au même niveau que le discours de l'auteur, se trouvant à distance de lui [...] à la fois orienté vers son objet, et lui-même objet de l'orientation de l'auteur [...] mot étranger, subordonné au mot narratif comme objet de la compréhension de l'auteur."²⁴

La référence à la doctrine schopenhauerienne esquissée par Swann dans sa conversation avec le narrateur constitue la seule marque tangible de la présence du philosophe dans le texte de Proust, du moins en ce qui a trait à son versant *citationnel*. Or son versant *narratif*, fondamentalement inférentiel, trahit une intertextualité par des traces qui, si elles se font plus discrètes, sont néanmoins présentes dans l'esthétique générale du roman²⁵. Versant narratif au sens où l'énoncé romanesque devient « objet du spectacle », où le message ne se présente plus au lecteur en tant que discours, mais en tant que représentation. Moment où la parole cesse d'être communiquée directement, de façon *objectale*, à travers le propos des personnages, pour se réaliser dans sa productivité propre.

L'influence admise de Schopenhauer sur la représentation proustienne de la musique a conduit une certaine faction de la critique à affirmer que, dès les premiers textes qu'il consacre à cet art (*Un dimanche au conservatoire*, *Famille écoutant la musique*, *Éloge de la mauvaise musique*), Proust « paraphrase [...] avec une belle fidélité les analyses du philosophe »²⁶. D'un élan commun, les deux écrivains hissent effectivement la musique au sommet de la hiérarchie des arts d'une part parce qu'elle permet à l'homme de toucher à

l'essence du monde, et d'autre part parce qu'elle concrétise, dans les meilleures conditions possibles, en faisant appel à l'intuition plutôt qu'à l'intelligence, la possibilité pour tout contemplatif d'échapper aux contingences du réel, de devenir "un sujet connaissant pur" affranchi de sa propre volonté, de la douleur et du temps. Il est possible de comprendre que la pensée proustienne se soit accommodée d'un tel anti-intellectualisme puisque la sonate de Vinteuil, en mimant l'essence de la volonté, permet à Swann la synthèse momentanée de ses sentiments, et conduit à l'affirmation que « la seule partition que Proust déchiffre » dans le contact qu'il établit entre les personnages de son roman et la musique, « est celle de Schopenhauer à laquelle il rattache toutes ses variations personnelles. »²⁷

En ce sens l'originalité de Proust consiste à réintégrer la pensée du philosophe allemand dans un système philosophique essentiellement consacré à l'art. Quoiqu'il y ait reprise, dans une certaine mesure, de certains vocables utilisés par Schopenhauer, ces derniers ne s'associent pas à un registre assez spécialisé pour que nous parlions d'une reprise intertextuelle schopenhauerienne; par contre, le sens, de même que le contexte dans lequel ils sont employés participent d'une même visée. La pratique intertextuelle propre au versant narratif du roman appartient par conséquent à une catégorie d'emprunts non explicites et dont l'absence de littéralité rend la détection plus hasardeuse.

Par exemple, l'amour de Swann pour la phrase de Vinteuil est, à son stade initial, parallèle à celui qu'il éprouve pour Odette. Son investissement émotif dans la musique lui permet de contempler l'essence de ses sentiments contradictoires envers sa maîtresse; joie et tristesse dont la racine lui semble commune. Le plaisir passager de la contemplation

musicale lui permet de trouver apaisement et réconfort dans l'affranchissement de sa propre volonté²⁸. Pour Swann, de même que pour Schopenhauer qui décrit la musique comme étant «...à la fois *parfaitement intelligible et tout à fait inexplicable* »²⁹, la magie de la phrase de Vinteuil « *ne pouvait pas se résoudre en raisonnements.* »³⁰ À l'image du philosophe qui présente le compositeur musical comme « interprète de la *sagesse* la plus profonde »³¹, Proust décrit la musique de Vinteuil à l'aide d'un qualificatif analogue: "Swann trouvait de la douceur à cette même *sagesse* qui tout à l'heure lui avait paru intolérable."³² La petite phrase fictive de la Recherche « imite [...] recrée la tristesse [...] et jusqu'à [son] *essence* qui est pourtant d'être incommunicable »³³ comme « la musique n'exprime, pour le philosophe allemand, jamais le phénomène mais l'*essence* intime, le dedans du phénomène, la Volonté même. »³⁴

Lors de son apparition chez les Verdurin, la phrase de la sonate, si importante pour le déroulement du roman, semble avoir aussi emprunté certaines de ses particularités à Schopenhauer; la mobilité musicale mise en exergue par la description de l'intertexte sert conséquemment de tremplin à la peinture proustienne de la musique, et inspire à son auteur la métaphore de la passante qui lui permet de la rendre humaine et de la caractériser:

Et tandis qu'elle *passait*, légère, apaisante et murmurée comme un parfum, lui disant ce qu'elle avait à lui dire et dont il scrutait tous les mots, *regrettant de les voir s'envoler si vite*, il faisait involontairement avec ses lèvres le mouvement de baiser au passage le corps *harmonieux et fuyant*.³⁵

Il y a dans la musique quelque chose d'ineffable et d'intime; aussi *passe-t-elle près de nous* semblable à l'image d'un paradis familier quoiqu'*éternellement inaccessible*.³⁶

Lorsque, des années plus tard, le narrateur se joue pour lui-même le chef-d'oeuvre de Vinteuil, la stratégie musicale empruntée par Swann se voit résolument renversée. Alors que son prédécesseur n'envisageait la sonate qu'en tant qu'incontournable condition de possibilité de la petite phrase qu'il se complaisait à isoler, Marcel considère cette dernière comme partie intégrante d'un ensemble. La petite phrase, initialement perçue comme humainement présente sous les traits d'une analogie féminine, devient pour le narrateur l'élément sonore d'une structure ornementale et répétitive; et la sonate, jadis envisagée comme l'alliage solide de thèmes complémentaires, devient dans La prisonnière une combinaison thématique dont est soulignée la polarité. Ainsi le rapport initié par Swann entre le texte de Proust et l'analyse schopenhauerienne subit un parachèvement dialectique par l'entremise du narrateur qui, cessant de contempler la sonate en l'associant comme son prédécesseur à son amour, la lit comme une oeuvre d'art objectivement analysable:

«Disciple dissident de Schopenhauer, l'écrivain substitue à la réalité suprasensible qu'est l'Idée de Platon, l'antinomie du vouloir et de la contemplation, mais désavouant le pessimisme du philosophe allemand, il résout grâce à l'art ce dualisme initial, prenant ainsi position contre Schopenhauer et contre le mysticisme de Bergson. »³⁷

La correspondance entre le traitement musical proustien et le propos philosophique se poursuit par l'intermédiaire d'une deuxième substitution où Marcel, assis à son piano, en plus de reprendre et corriger la lecture initiée par Swann, remplace la partition de Vinteuil par celle de Wagner. La comparaison entre l'oeuvre du musicien de Combray et *Tristan und Isolde* esquissée par le héros « avec le sourire qu'a l'ami d'une famille retrouvant quelque chose de l'aïeul dans une intonation, un geste du petit-fils *qui ne l'a pas connu* »,

« comme on regarde alors une photographie qui permet de préciser la ressemblance », en plus d'impliquer une parenté spirituelle, esthétique et symbolique entre un compositeur fictif et son double réel, inscrit au sein du roman une intertextualité à la fois musicale et littéraire³⁸. En procédant de la sorte, le narrateur affiche son désir de découvrir entre deux oeuvres musicales-comme il le fait pour la littérature, méthode critique qui ici ne varie pas-des liens qui, s'ils ne sont pas préfiguratifs, partagent une même origine. La démarche est doublement intertextuelle en ce que, d'une part, elle est l'application musicale d'une méthode critique mise en évidence dans Sur la lecture, et qui consistait à légitimer le rapport du texte de Proust à celui de Schopenhauer en le consacrant d'abord comme un écrivain, et à souligner dans la pratique de la citation du philosophe une démarche littéraire visant à établir des correspondances entre des oeuvres non conçues sous un rapport d'influence; et, d'autre part, de choisir en Wagner un compositeur qui, grand admirateur du philosophe, disait appliquer dans son oeuvre ses préceptes philosophiques. La lecture de la musique de Vinteuil, en tant qu'acte solipsiste, est donc le fruit d'une prise en charge par le narrateur de sa liberté dans la réception de la sonate; en esquisant des analogies implicitement guidées par Schopenhauer, qui constitue au sein du rapport métonymique le troisième terme effacé qui les autorise, ce dernier « entre dans le mouvement que l'oeuvre déclenche en lui »³⁹. Ainsi l'expérience du narrateur, comme celle de Swann, réalisent les particularités de l'expérience esthétique telle que définies par Jaus: elle permet à la fois aux personnages de toucher à une connaissance non conceptuelle, de renouveler leur perception du monde, de se dégager des « liens qui [les] enchaînent aux intérêts de la vie pratique » et de « recouvrer [leur] liberté de jugement esthétique »⁴⁰.

Commandée par son abstraction, elle ne peut s'inscrire que dans une philosophie générale de l'art, dans l'esquisse d'un système qui est tout aussi ouvert que celui de l'écriture. Seule la poétisation peut permettre de recréer dans toute son ambivalence la grandeur et l'infinité de l'art musical.

Enfin au niveau purement textuel, l'écrivain s'immisce dans le mouvement de l'oeuvre wagnérienne en lui associant, par le truchement de l'intertexte schopenhauerien, l'élaboration de la musique fictive de Vinteuil qui lui permet d'obéir à la particularité intrinsèque au roman par l'insertion, sous un monologisme apparent, d'un propos, à la fois confirmé et infirmé, rendu ambivalent par un dialogisme implicite.

À la différence du texte littéraire, l'art musical ne bénéficie que d'un mode d'insertion limité puisqu'il échappe au versant citationnel du roman; en tant que système de signes hétérogènes, sa retranscription provoque certaines difficultés - on imagine mal l'introduction de notes de musique au sein d'une oeuvre qui se propose d'effectuer la synthèse littéraire des arts. De même que la problématique de la transposition de l'architecture interpelle l'intertexte d'Émile Mâle ou de Ruskin dans l'érection des grands bâtiments de la Recherche, Le Monde comme volonté et représentation autorise le PASSAGE de la musique d'un domaine signifiant à un autre. La répétition de certaines occurrences comme la figure de la lanterne magique ou l'évocation de Wagner dans le contexte de l'oeuvre de Vinteuil contribue à éliminer l'hypothèse d'une présence accidentelle de Schopenhauer et invite le lecteur à reconsidérer son importance dans le propos musical de Proust. Sachant qu'une des caractéristiques du langage poétique - dans une acception qui inclut aussi la prose romanesque - consiste à se trouver « doublement

orienté: vers l'acte de réminiscence (évocation d'une autre écriture) et vers l'acte de sommation (la transformation de cette écriture) »⁴¹, le rapport intertextuel schopenhauerien ne peut être qu'encore une fois fondamentalement ambigu.

Le texte de Schopenhauer supporte l'imagination littéraire proustienne et permet au romancier de poétiser, dans le cadre imposé par le genre romanesque, un contenu philosophique par l'élaboration de l'expérience fictive de personnages: « Et l'artiste Proust en effet, va reprendre les mêmes thèmes que son maître-, mais simplement exprimés en accents émouvants, sans se mouler dans un système du monde ».⁴² Ces accents émouvants consistent justement à insuffler à une théorie d'ordre philosophique, par l'intermédiaire d'un montage narratif, la vérification empirique dont par définition elle ne rend aucunement compte. La praxis de l'art n'est nullement organisée autour d'une volonté de systématisation ni, comme le suggère Anne Henry, autour d'une volonté démonstrative⁴³. C'est grâce à la possibilité architecturale de la création littéraire que la connaissance conceptuelle à laquelle se borne le texte philosophique peut être dépassée par une forme d'apprentissage libérée de la mimésis, et que la relation entre le texte proustien et celui de Schopenhauer transcendant le rapport de production peut devenir un « rapport d'échange et d'évolution »⁴⁴.

Le statut même du texte philosophique, dont le degré d'indétermination ou d'« ouverture » est restreint par sa volonté systémique, module le rapport qui s'établit entre le texte proustien et son intertexte. Cette ouverture limitée permet d'expliquer dès lors l'appartenance des emprunts dont le texte de Schopenhauer est l'objet à la catégorie de simples images et de figures de rhétorique. À l'instar du texte littéraire dont l'ouverture est

maximale, le texte philosophique se voit dans le roman proustien dilaté et ambiguïté par une représentation qui, à l'opposé de la citation, se définit par sa pluralité significative. Par conséquent le texte de Schopenhauer ne peut nullement expliquer ou fournir une explication purement causale à la représentation de la musique dans la Recherche. Bien que sa présence dans le texte soit réelle, une de ses fonctions- tout à fait accessoire au déroulement du roman- est d'esquisser, par l'introduction au sein de son horizon d'attente d'un contenu philosophique dont l'actualisation par le lecteur est facultative, mais qui lors d'une éventuelle actualisation permet d'atteindre son versant réceptif. Émanant d'une pensée similaire mais nullement contrainte par la transmission platonicienne de sa signification, le roman proustien fait de Schopenhauer cet « aïeul » que Proust « n'a pas connu ».

C'est pourquoi le lecteur du texte proustien ne doit pas tenter d'atteindre à un savoir assis sur le principe du reconnaître platonicien dans son rapport à Schopenhauer, ce qui équivaldrait à envisager À la recherche du temps perdu d'après une méthode que Proust réfutait déjà bien avant l'écriture de son roman, comme le prouve Sur la lecture; il doit plutôt le lire comme une découverte et sous son rapport de production. De même que Proust admirait chez les plus grands écrivains du XIX ième siècle leur habileté à se regarder « travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge », c'est donc dans une perspective intertextuelle, -motivée par « une logique de distance, relation, analogie, opposition non exclusive, transfinie »⁴⁵-, où dialoguent dans un texte chez un même sujet l'écrivain et le lecteur, que le rapport à Schopenhauer doit être conçu. Pour Proust comme pour le philosophe allemand, la musique, en tant que construction architecturale abstraite,

est la forme la plus achevée de la création, en ce qu'elle permet de saisir la forme du Temps; et, dans une certaine mesure, le roman proustien dans sa construction, comme tissu intertextuel où, comme un leitmotiv, revient en tant qu'élément structurant le sous-texte de la lanterne magique ou la phrase de Vinteuil, échappe à la contrainte mimétique initialement imposée à l'art littéraire pour se faire lui-même musique du langage.

¹ IV, 455: « Je sentais bien que la déception du voyage, la déception de l'amour, n'étaient pas des déceptions différentes, mais l'aspect varié que prend, selon le fait auquel il s'applique, l'impuissance que nous avons à nous réaliser dans la jouissance matérielle, dans l'action effective. »

² Nous nous référons à la définition de Riffaterre du « subtext » tel qu'exposée dans « On Narrative Subtext: Proust's Magic Lantern », p. 450.

³ I, 9-10.

⁴ I, 9-10.

⁵ Riffaterre, p. 454.

⁶ Le Monde comme volonté et représentation, I, 206.

⁷ Bucknall, Barbara, The Religion of Art in Proust, p. 68; Schopenhauer, I, 239-240.

⁸ Tel que cité en note (10) de l'édition GF, Flammarion de Du côté de chez Swann, p. 576.

⁹ II, 712: « De nouveau comme à Balbec j'avais devant moi les fragments de ce monde aux couleurs inconnues qui n'était que la projection de la manière de voir particulière à ce grand peintre et que ne traduisait nullement ses paroles. Les parties du mur couvertes de peintures de lui, toutes homogènes les unes aux autres étaient comme les images lumineuses d'une lanterne magique laquelle eût été, dans le cas présent, la tête de l'artiste et dont on n'eût pu soupçonner l'étrangeté tant qu'on n'aurait fait que voir la lanterne coiffant la lampe, avant qu'aucune verre coloré eût encore été placé. »

¹⁰ Prat, Michel, « Proust et la lanterne magique de Schopenhauer », p. 206.

¹¹ IV, 503.

¹² Prat, Michel, p. 206.

¹³ Riffaterre, p. 463.

¹⁴ Jauss, p. 113.

¹⁵ Jauss, p. 106.

¹⁶ Jauss, p. 139.

¹⁷ Prat, Michel, p. 195.

¹⁸ Proust, Marcel, Sur la lecture, p. 82

¹⁹ Proust, p. 83.

²⁰ Harlow, Barbara, "Sur la lecture", p.865: "The question, for the very citation, is posed as to how Proust's text comes through a similar crisis, the crisis of the intervention of Schopenhauer's page in his book. This citation is no mere happenstance. The selected page of Schopenhauer is replete with manifold citations. Inserted in Proust's preface, this citation sets into play there those inversions and transpositions that could only take place in that indescribable space delineated by a threshold. There where Proust turns to Schopenhauer, Schopenhauer's text becomes in a way Proust's, and vice versa."

²¹ Riffaterre, p. 289.

²² I, 523.

²³ IV, 569.

²⁴ Kristeva, Julia, Séméiotiké, p. 93.

²⁵ Kristeva, p. 63.

²⁶ Henry, Anne, Théories pour une esthétique, p. 46.

²⁷ Henry, Anne, p. 303.

²⁸ Matoré, Georges. Musique et structure romanesque dans *À la recherche du temps perdu*, p. 105.

²⁹ Matoré, p. 103.

³⁰ I, 349. Nous soulignons.

³¹ I, 240.

³² I, 348.

³³ I, 349.

³⁴ I, 269.

³⁵ I, 348.

³⁶ I, 275.

³⁷ Matoré, p. 151.

³⁸ III, 665. Nous soulignons.

³⁹ Jauss, p. 140.

⁴⁰ Jauss, p. 131.

⁴¹ Kristeva, p. 121.

⁴² Luppé, p. 396.

⁴³ Henry, p. 53: « Accueillant toutes les suggestions d'un texte théorique, son imagination l'illustre en se fondant sur ses articulations et propose cette illustration comme paradigmatique d'une vérité permanente, incontestable. Il n'y a plus qu'à suivre fidèlement le développement philosophique, pour obtenir ainsi d'emblée cette saveur phénoménologique qui constitue pour beaucoup de lecteurs l'inimitable tonalité de ses romans. L'invention concrète naît du substrat démonstratif, s'épanouit dans les directions que ce dernier impose puisque la signification romanesque n'est garantie que par l'observance absolue de l'idée primitive. »

⁴⁴ Jauss, p. 45.

⁴⁵ Kristeva, p. 108.

Conclusion

La lecture proustienne du texte littéraire sert d'articulation entre les personnages au sein du processus dialectique qui mène le narrateur à l'écriture. Elle fournit simultanément une médiation dans les relations affectives qui unissent entre eux les individus et un écran à la communication amoureuse. Ainsi c'est lestée des connotations émotives que s'affiche dans la Recherche la contemplation de l'oeuvre d'art. D'un point de vue purement technique, la conscience du désir- sous lequel nous réunissons les sentiments d'amour familial, de passion, d'amitié et d'admiration- autour duquel sont établies des corrélations sentimentales entre certaines oeuvres et les personnages, introduit le moyen terme d'une relation métonymique qui, au contraire de toutes celles que nous avons pu rencontrer jusqu'à présent, et dont l'élément unificateur est habituellement effacé ou laissé en second plan par l'auteur au profit de son effet, remplit une fonction fondamentale à l'étude de la lecture de l'oeuvre d'art. La thématique du désir est effectivement la clef de voûte de l'esthétique proustienne de la réception.

Que ce soit désir d'un lieu, d'un être ou d'un nom, la fébrilité à laquelle s'associe la méditation sur l'art instaure chez Proust un mode de lecture invariablement déterminé par son contexte. La lecture mène les personnages à se libérer des intérêts de la vie quotidienne, d'un monde initialement étranger et froid, et surtout de l'impérialisme de la raison, et converge vers la réalisation des trois concepts clés de la tradition esthétique réintroduits par Jausse autour de sa réflexion sur l'art: *poiesis*, *aïsthesis*, et *catharsis*. La juxtaposition par le biais de cette thématique d'une quête satellite à celle de la Vérité,

extérieure à l'étude proustienne de l'art et indispensable à sa représentation, permet de souligner au sein de la narration la nécessité pour le lecteur, afin d'accéder à une connaissance empirique de l'art débouchant sur la découverte d'une vérité intérieure, de soumettre l'oeuvre à sa propre expérience du monde. Le synchronisme de l'expérience esthétique et de l'expérience du réel qu'autorise le désir remplit donc dans l'économie générale du roman une visée didactique dont l'ultime réalisation consiste à illustrer l'obligation à laquelle doit se contraindre tout lecteur afin d'abolir la distance qui sépare l'Art de la Vie.

En récitant à Morel un poème comme s'il s'adressait à une femme, Charlus se complait, en inversant le sexe du destinataire, à détourner au profit de son désir illicite le sens du texte littéraire de la même façon que le narrateur rend ambigu le propos racinien en ayant recours à certaines de ses tragédies pour peindre le milieu homosexuel. L'interprétation perverse du texte littéraire qui découle du principe identificatoire auquel s'adonnent les personnages sert à démontrer la nécessité d'adapter l'oeuvre d'art à un contexte dont l'une des fonctions principales est de lui octroyer un sens nouveau. La citation incluse dans le texte proustien en tant que greffe intertextuelle a par conséquent pour fonction de mettre en exergue le PASSAGE du sens initial du texte à un sens second. Chaque nouvel acte de lecture conviant à une approche renouvelée de la littérature du passé se caractérise donc par une liberté interprétative qui, afin de désacraliser l'expérience littéraire, participe à établir à un niveau d'égalité le lecteur et le texte.

L'intertextualité nous a permis de découvrir que chacune des formes d'art présentées dans le roman s'affiche comme l'analogon de la littérature et que la découverte des arts à

laquelle le lecteur est convié constitue un itinéraire essentiellement littéraire. En effet toutes les représentations de l'art dissimulent un intertexte qui force le lecteur à considérer chaque incident esthétique sous une double optique: à chaque occasion où le roman traite de musique, d'architecture ou de peinture, se trouve inévitablement enfoui à des degrés variables de profondeur, au-delà du propos consacré à la forme d'expression rencontrée, un discours implicite sur la lecture du texte. Le discours romanesque devient doublement référentiel si l'on s'accorde à envisager la musique, la peinture et l'architecture non seulement comme la mise en place d'un système esthétique mais « comme des autocomentaires » sur la création du romancier¹. Le roman qui se présente en première lecture comme l'exposition d'une esthétique foncièrement dogmatique, est aussi le lieu d'une polyphonie de discours qui sont parfois reproduits (Émile Mâle), parfois ouvertement cités (Racine) et en d'autres occasions introduits en latence derrière le texte (Schopenhauer); autant le versant citationnel que narratif du roman démontre la présence implicite et explicite de textes littéraires, paralittéraires ou philosophiques qui contribuent à attirer l'attention sur l'enracinement de l'oeuvre à une expérience préalable des livres dont, que ce soit par le truchement de citations, de références ou de plagiat, elle garde la trace.

Par conséquent le rôle accessoire accordé au livre au sein de la mécanique de la lecture exposée dans Sur la lecture ne doit pas être pris à la lettre, puisque l'intertextualité nous révèle que le roman proustien garde réminiscence de certains antécédents littéraires qui appartiennent à son horizon d'attente. La théorie avancée dès la préface à Ruskin s'attarde plutôt sur le sens du texte et de l'oeuvre d'art en général, et sur le rôle qui doit lui être

attribué dans l'expérience esthétique. Le lecteur ne doit pas être assujéti à la conviction d'un sens arrêté du texte, mais doit plutôt la soumettre à une exploration personnelle de son ouverture qui pourrait lui donner accès à une vérité qui lui serait extrinsèque. Selon Proust, il serait faux de croire que «la pensée de l'auteur est directement perçue par le lecteur tandis que c'est une autre pensée qui se fabrique dans son esprit.»² La communication de part et d'autre du livre ne s'accomplit que par réfraction. La lecture est donc un acte solipsiste qui doit forcer le lecteur à un retour vers soi, vers ses propres préoccupations. François le Champi de George Sand à cet effet ne transmet au narrateur que son passé et non quelque Vérité préalablement digérée par son auteur. Cette absence de communication directe du sens ne constitue nullement un désavantage à la contemplation artistique; au contraire, c'est grâce à ce discord, ce renouvellement de « la perception des choses émoussées par l'habitude » que se cristallise le désir d'écrire.³ Si le but de la lecture est de conduire le lecteur au seuil d'une vérité que le livre ne divulgue pas, il semble que la réponse apportée par l'écriture ne peut que se situer en marge du texte lu. Et que le seul véritable exutoire à l'insatisfaction ressentie par le lecteur se trouve dans la pratique de l'écriture-lecture permise par la pratique intertextuelle⁴.

À l'instar de Sur la lecture, la représentation de la littérature dans le roman ne tient aucunement compte du récit relaté par le livre. À l'image du Capitaine Fracasse de la préface, les livres de Bergotte ne sont l'objet dans le roman que de vagues descriptions dont la visée principale consiste à souligner les particularités stylistiques. En quelque sorte le texte littéraire n'est vraiment présent que lorsqu'il peut permettre, comme dans le cas de Ruskin ou de Mme de Sévigné, de mener à une vision nouvelle du monde. Cette pratique

de la lecture, en plus de souligner le processus identificatoire nécessaire à une approche fructueuse du texte (et qui dans le cas de Ruskin par exemple trouve une vérification empirique dans la visite des lieux décrits), instaure une relation qui transcende le modèle Sujet-destinataire ou Sujet de l'énonciation-Sujet de l'énoncé en interpellant l'intervention du texte « étranger »⁵. Si nous nous plaçons dans la perspective de l'auteur, l'innovation proustienne réside dans la narration de scènes de lectures où, par le truchement de l'intervention du texte, se trouve impliquée une expérience du réel associée à des personnages et des situations fictionnelles, ou, si nous nous plaçons dans la perspective du narrateur, à des personnages ou des situations réelles.

On ne peut selon Proust découvrir toute la beauté des Lettres de Mme de Sévigné que si l'on confronte les sentiments de la marquise à ceux que l'on éprouve pour sa propre mère ou que cette dernière éprouve pour nous. En octroyant à un pédéraste notoire les propos tenus par Esther, et en faisant des jeunes employés du Grand Hôtel des jeunes filles, on obtient au-delà du ridicule, une peinture de l'homosexualité qui permet de la mieux comprendre en recréant le processus d'identification et de rendre Racine intéressant au lecteur inverti. Cette pratique enrichit donc et le texte et le réel en esquisant des correspondances qui sont à la fois bénéfiques et trompeuses mais autorisent l'accès à la connaissance. Ainsi chaque fois que le livre est lu, son propos s'efface derrière les circonstances de la lecture et ce qu'il permet de révéler du personnage-lecteur. Il en va de même nécessairement pour toute autre forme d'art au sein du roman, du moins dans son versant narratif. L'exercice d'une telle pratique de l'intertextualité, qui n'implique nullement l'idée de la transmission d'un message entre le sujet de l'écriture et son

destinataire, contribue à mettre l'accent sur la perméabilité du texte; lequel, à l'image des carafes plongées dans l'eau de la Vivonne, favorise un échange entre la vie intérieure du contemplatif et le monde qui l'entoure.

Chaque réception nouvelle de l'oeuvre d'art dans le roman atteste invariablement de la réception préliminaire d'un texte, littéraire, paralittéraire ou philosophique. Or l'idolâtrie semble le péché capital qui chez Proust explique tous les autres problèmes éthiques et esthétiques dans la fréquentation des oeuvres d'art. Toutefois, ces erreurs de lecture telles qu'on a pu les étudier à travers le personnage de Swann ou de Charlus ne sont pas jugées aussi sévèrement que pourraient le laisser croire les textes théoriques de l'auteur.

L'idolâtrie relève d'une tendance naturelle du narrateur proustien et peut être excusable. Le fétichisme du lettré, le complexe de l'idolâtrie dont est accusé Swann se révèle d'une part par le truchement d'un apprentissage de la lecture qui s'accomplit à travers la musique de Vinteuil ou la peinture de Botticelli, et qui coïncide avec la découverte du sentiment amoureux. Le narrateur s'adonne lui aussi à la citation pour associer les personnages à des textes littéraires et s'identifie lui-même à Phèdre ou Assuérus. Marcel, comme Swann et Charlus, compare ses proches à des personnages littéraires et à des toiles, la plupart du temps à des fins parodiques qui participent néanmoins d'un maniérisme idolâtre. Par conséquent les rapports de la lecture avec la pratique de l'idolâtrie chez le créateur bénéficient d'un juste équilibre entre l'art et la réalité afin d'instaurer un « rapport d'échange et d'évolution »⁶:

Est-il besoin de dire que si je qualifie de malsain ce goût, cette sorte de respect fétichiste pour les livres, c'est relativement à ce que seraient les habitudes idéales d'un esprit sans défauts qui n'existe pas, et comme font les physiologistes qui décrivent un fonctionnement d'organes normal tel qu'il ne s'en rencontre guère chez les êtres vivants. Dans la réalité, au contraire, où il n'y a pas plus d'esprit parfaits que de corps entièrement sains, ceux que nous appelons les grands esprits sont atteints comme les autres de cette «maladie littéraire».⁷

Les comportements sont donc similaires entre les personnages lettrés ou esthètes et le narrateur. Ils profitent néanmoins d'une connotation positive seulement lorsqu'ils sont le point de départ d'un processus de création. En ce sens la seule véritable preuve d'une lecture adéquatement menée c'est le livre.

L'horizon d'attente du roman, dont n'a été mise en évidence dans ce travail qu'une infime partie, et que l'intertextualité nous a permis de reconstituer, permet une remise en contexte du traitement accordé à chacun des arts, et dont la caractéristique fondamentale est d'être médiatisé par un ou plusieurs textes génériques. La réception de chacun de ces arts est donc modulée par le même principe unificateur mis en lumière à travers l'étude de la réception du texte littéraire, qui sous-tend l'implication personnelle du contemplatif doublée d'une prise de contrôle sur le sens de l'oeuvre d'art. La reconstitution de l'horizon d'attente permet de plus de réintégrer chacune des formes d'expression artistique au sein du contexte idéologique dans lequel elles s'inscrivent et de mettre en évidence la disposition du lecteur du roman, telle que Proust lui-même a contribué à l'orienter à partir des « trois facteurs que toute oeuvre suppose: les normes notoires ou la « poétique » spécifique du genre, les rapports implicites qui lient le texte à des oeuvres connues figurant dans son contexte historique, et enfin l'opposition entre fiction et réalité,

fonction poétique et fonction pratique du langage, opposition qui permet toujours au lecteur réfléchissant sur sa lecture de procéder, lors même qu'il lit, à des comparaisons. »⁸

Ainsi non seulement les personnages, dont nous avons à maintes reprises souligné l'intertextualité, fournissent-ils une galerie de lectures possibles, mais chaque forme artistique agit en tant qu'expression différente d'une seule et même vision de l'expérience esthétique en rassemblant autour d'elle à des fins tout autant organiques que démonstratives des indices dont l'orchestration détermine sa réception.

[...] la meilleure méthode pour répondre à la question 'philologique' de savoir comment le texte doit être compris pour être 'bien compris', - c'est-à-dire 'en fonction du temps et du projet de l'auteur', - c'est encore de la replacer dans le contexte des oeuvres que l'auteur supposait, explicitement ou implicitement, connues de son public contemporain.⁹

Au sein d'une perspective de la question et de la réponse, les rapports établis entre le texte proustien et ses intertextes se situent en marge d'une quelconque volonté systémique du « pour » et du « contre », et se gardent de trouver une résolution par une prise de position définie. Cette relation d'ambivalence envers ce qui pourrait être considéré comme les diverses questions léguées par l'héritage littéraire ou esthétique rejoint en ce sens la visée imposée à l'oeuvre d'art par Proust dès ses premières expositions théoriques d'échapper à l'impérialisme d'une intelligence préoccupée par une connaissance de type conceptuel. « Il est évident que le langage poétique comme système complémentaire obéissant à une logique différente de celle de la démarche scientifique, exige, pour être décrit, un appareil qui prenne en considération les caractéristiques de cette logique poétique. »¹⁰ Cette logique poétique, en accord avec la théorie proustienne de la lecture, se propose de répondre au sentiment de jouissance à l'origine de la contemplation

esthétique et que l'exercice de la critique ne semble pouvoir égaler. L'élaboration d'une oeuvre romanesque vient remplacer la notion d'intersubjectivité héritée de l'époque romantique par une pratique de l'écriture dont l'une des particularités les plus importantes consiste à inclure un mode de composition intertextuel. Ainsi l'élitisme avancé dans Sur la lecture et qui octroie à l'écrivain seul le titre de lecteur idéal s'appuie sur la conviction que la seule réponse qui soit valable à l'expérience esthétique réside dans l'élaboration d'une nouvelle oeuvre d'art, mais dont la possibilité d'un rapport d'échange avec celles qui la précèdent n'est nullement exclue.

La révélation de l'écriture qui surgit au dénouement du roman conduisant à l'illumination du Temps retrouvé¹¹ met en exergue une contradiction majeure qui s'initie dès Sur la lecture et que continue le roman qui est celle du rapport entre les deux tangentes poursuivies par l'auteur, soit la critique et la création. Le roman se construit comme théâtre et comme lecture par la mise en scène parallèle dans son versant narratif de l'apprentissage de la lecture du narrateur, et la réinscription de la lecture de son auteur à travers la pratique intertextuelle de son versant citationnel¹². Or la révélation finale saisie par le narrateur dans la bibliothèque des Guermantes d'un retour à l'unité non seulement du moi mais de la pensée par le truchement de la création littéraire, et les préceptes généraux qui accompagnent cette découverte, impose une importante contradiction avec ce qui a pu être dégagé de l'étude de l'intertextualité en accord avec une théorie de la réception. Cette opposition qui élargit le fossé qui sépare la création artistique de l'exercice critique est toutefois dépendant de la genèse d'une oeuvre initialement conçue comme un diptyque, dont le premier volume et le dernier volume ont été simultanément

rédigés, mais que le passage des années à grossi énormément, cet « entre-deux » littéraire qui vérifie empiriquement dans la narration la volonté dogmatique initiale et qui l'outrepasse indubitablement. Ainsi la volonté dogmatique de l'auteur se voit prise à son propre jeu, puisque les grands préceptes finaux du dernier volume ne sont pas si limpides salivateurs que ne le laisse croire le narrateur :

Proust's narrative must continue to be read as a complex of simultaneous movements, and if we cannot fail to notice the tendency in the final pages of the *Recherche* for the narrator to "sum up" its achievement, that attempt must be placed back in the intentional context of the narrative. Just at the point where "Marcel" and "Proust" seem about to converge, the reader is struck by the increasing tension between their positions- between "Marcel's" urge to state clearly what the narrative has accomplished and "Proust's" accumulated indications through the narrative that such a directness and clarity are unrealistic.¹³

Ces indices de la mise en péril de l'unité générale de l'art peuvent être effectivement saisis dans le fonctionnement de la lecture proustienne. L'intertextualité nous a permis de toucher à la nécessité du texte dans la représentation proustienne des arts. Le rapport intertextuel exerce un rôle fondamental puisqu'il inaugure une réinscription qui module non seulement la mise en place d'un système esthétique, mais impose encore les critères textuels susceptibles d'orienter la réception du roman. La dimension intertextuelle de son texte n'a pas été ignoré par Proust, elle contribue à un exercice conscient qui, d'une façon générale, introduit un rapport avec le lecteur qui induit à une prise en charge par l'auteur de la réception de son propre texte :

Il faut que l'oeuvre (en ne tenant pas compte, pour simplifier des génies qui à la même époque peuvent parallèlement préparer pour l'avenir un public meilleur dont d'autres génies que lui bénéficieront) crée elle-même sa postérité. Si donc l'oeuvre était tenue en réserve, n'était connue que de la postérité, celle-ci pour cette oeuvre, ne serait pas la postérité mais une assemblée de contemporains ayant simplement vécu cinquante ans plus tard.¹⁴

Le statut occupé par le texte dans son économie générale, ajouté au refus d'une transmission platonicienne d'un sens irrémédiablement mis en péril par le contexte de sa réception rend boiteuse la conviction finale d'une unité retrouvée lorsque les intertextes, personnages et scène de lecture tendent à illustrer la fragmentation du sens, des caractères et la discontinuité du sujet pensant. La seule solution susceptible d'éviter au lecteur de trébucher sur les contradictions entre le projet initial et son "entre-deux", entre la croyance en la possibilité d'un retour à l'unité par l'art et l'épreuve de la lecture caractérisée par la dissémination du sens, réside dans le mode de composition « musical » du roman proustien. La hiérarchie des arts exposée par la Recherche au sommet de laquelle siège la musique sous-entend la possibilité pour l'homme d'atteindre à un Savoir libéré de l'entendement dont s'accommode l'organisation du roman. Comme l'a démontré, par exemple le sous-texte schopenhauerien ou le leitmotiv racinien, la construction architecturale du roman, dont le matériau initial est le texte, à lui seul peut apporter solution à cette contradiction. « Le *construire* en tant qu'activité spécifique se distingue du *connaître* en ce que l'activité de l'artiste est un agir porteur de sa propre connaissance. »¹⁵ À l'image de cette cathédrale à laquelle l'auteur comparait volontiers son oeuvre, l'écriture proustienne libère le langage de sa contrainte mimétique par

l'érection d'une oeuvre dont l'organisation liquide l'héritage platonicien d'un savoir basé sur une quelconque intemporalité de l'art.

En ce sens À la recherche du temps perdu, en tant qu'approche parmi tant d'autres de la forme parfaite, jouit d'une ouverture qui accueille encore le lecteur contemporain en le confrontant à l'infinité de la pensée humaine. Le roman proustien répond à sa visée initiale qui est de démontrer que seul les écrivains savent véritablement lire, en se présentant comme la preuve tangible d'une soumission totale de l'acte de lecture à l'élaboration d'une expérience esthétique de génie léguée à la postérité. À la recherche du temps perdu est donc l'écrin d'une multitude de lectures brillantes dont la réinscription semble tendre d'un même mouvement vers une mission qui est de recréer chez le lecteur du roman une expérience similaire à celle qui est à son origine et dont il nous fait pressentir toute la force. Si pour Proust la seule véritable réponse à la question léguée par ces prédécesseurs ne peut être articulée que par l'art, il semble que son seul dessein réside dans la volonté de prouver à son lecteur le caractère trivial de toute démarche critique initiée pour tenter d'éclaircir les mystères de l'art qui font de son oeuvre une irréductible puissance au sein de l'histoire littéraire. Invariablement elle semble l'inciter à lui répondre non par un essai, mais par un roman.

¹ Gleize, Joelle, Le double miroir, p. 37.

² Gleize, p. 149.

³ Jauss, p. 130.

⁴ Kristeva, p. 83.

⁵ Kristeva, p. 121-122.

⁶ Jauss, p. 41.

⁷ Proust, Marcel, Sur la lecture, p. 78.

⁸ Jauss, p.52.

⁹ Jauss. p. 58.

¹⁰ Kristeva. p. 115.

¹¹ Kasell, Walter. Marcel Proust and The Strategy of Reading. p. 102: « Like his introduction to Ruskin, Proust's *Recherche* is also the story of misreading and an allegory of error. »

¹² Kristeva. p.109.

¹³ Kasell. p. 101.

¹⁴ I. 522.

¹⁵ Jauss. p. 140.

Bibliographie

I. Sources primaires:

- Proust, Marcel, À la recherche du temps perdu, éd. de J.-Y. Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, 4 vol., 1987-1989
- Proust, Marcel, Matinée chez la Princesse de Guermantes, cahiers du « Temps retrouvé », édition établie par Henri Bonnet en collaboration avec Bernard Brun, Paris, Gallimard, 1982, 495 p.
- Proust, Marcel, Le carnet de 1908, édition établie par Philippe Kolb, Paris, Gallimard, 1976, 206 p.
- Ruskin, John, Sésame et les lys, traduction et notes de Marcel Proust, précédé de Sur la lecture de Marcel Proust, édition établie par Antoine Compagnon, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987, 316 p.

II. Sources secondaires:

- Acheson, James, « Beckett, Proust, and Schopenhauer », Contemporary Literature, 19 (winter 1978), p. 165-179.
- Alden, Douglas William, Marcel Proust's Grasset proofs: Commentary and Variants, Chapel Hill, University of North Carolina Dept. of Romance Languages, 1978, 516 p.
- Arey, Marie-Jo, « Un phénomène de dépendance: l'amour-maladie chez Sévigné et Proust », Symposium, 4 (winter 1992), pp. 243-254.
- Autret, Jean, L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'oeuvre de Marcel Proust, Genève, Droz, 1955, 178 p.
- Autret, Jean, Ruskin and the French before Marcel Proust: with the collected fragmentary translations, Genève, Droz, 1965, 130 p.
- Bales, Richard, « Proust et Émile Mâle », BSAMP, 24 (1974), pp. 1925-1936.
- Beckett, Samuel, Proust, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, 125 p.
- Bedriomo, Émile, Proust, Wagner et la coïncidence des arts, Tübingen, G. Narr. Verlag, 1984, 188 p.

- Bizub, Edward, La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction, Neuchâtel (Suisse), La Baconnière, 1991, 203 p.
- Bonnet, Henri, Marcel Proust de 1907 à 1914, Paris, Nizet, 1976, 176 p.
- Bouillaguet, Annick, Marcel Proust, le jeu intertextuel, Paris, Nizet, 1990, 227 p.
- Bouillaguet, Annick, « Intertextes proustiens », BSAMP, 41 (1991), p. 83-90.
- Bouillaguet, Annick, Marcel Proust, bilan critique, Paris, Nathan, 1994, 280 p.
- Bourlier, Kay, Marcel Proust et l'architecture, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, 238 p.
- Brand, Dana, « A Womb with a View: the Reading Consciousness in Ruskin and Proust », Comparative literature studies, 22 (1981), p. 487-502.
- Bucknall, Barbara J., The Religion of Art in Proust, Urbana, University of Illinois Press, 1970, 218 p.
- Bucknall, Barbara J., Marcel Proust Revisited, New-York, Twayne Publishers, 1992, 157 p.
- Buisine, Alain, « Matronymies », Littérature, 54 (1984), p. 54-78.
- Butor, Michel, Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust, London, Athlone Press, 1964, 153 p.
- Caranfa, Angelo, Proust: the Creative Silence, Lewisburg, Bucknell University Press; London; Cranburry, NJ, Associated University Presses, 1990, 202 p.
- Chelet-Hester, Claudie, « La galerie de Guermantes, ou la leçon de vérité d'Elstir », Bulletin d'informations proustiennes, 22 (1991), p. 37-52.
- Chernowitz, Maurice E., Proust and Painting, New-York, New-York International University Press, 1945, 261 p.
- Cocking, J. M., Proust- Collected Essays on the Writer and his Art, Cambridge, New-York, Cambridge University Press, 1982, 307 p.
- Collier, Peter, Proust and Venice, Cambridge, New-York, Cambridge University Press, 1989, 185 p.
- Compagnon, Antoine, La Troisième République des Lettres: de Flaubert à Proust, Paris, Seuil, 1983, 381 p.

- Compagnon, Antoine, Proust entre deux siècles, Paris, Seuil, 1989, 315 p.
- De Chantal, René, Marcel Proust critique littéraire, préface de George Poulet, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1967, 2 vol.
- De Lattre, Alain, La doctrine de la réalité chez Proust, t. 3, L'ordre des choses et la création littéraire, Paris, José Corti, 1985, 274 p.
- Deleuze, Gilles, Proust et les signes, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, 167 p.
- De Luppé, R., « Marcel Proust disciple de Schopenhauer », Revue d'esthétique, oct-déc. 1949, p. 395-415.
- De Man, Paul, Allegories of Reading, New-Haven and London, Yale University Press, 1978, 305 p.
- De Man, Paul, Blindness and Insight, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, 189 p.
- Didier, Béatrice, « *François le Champi* ou les délices de l'inceste », Écriture-Femme, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 139-152.
- Eells, Emily, « Whistler et *Le côté de Guermantes* », Bulletin d'informations proustiennes, 22 (1991), p. 53-58.
- Erickson, John D., Proust et le texte producteur, éditeurs J. D. Erickson et Irène Pages; textes de Serge Doubrovsky (et al.), Guelph (Ontario), University of Guelph, 1980, 143 p.
- Ellison, David R., The Reading of Proust, Baltimore, John Hopkins University Press, 1984, 212 p.
- Ellison, David R., « Proust's Venice: The Reinscription of Textual Sources », Style, 22 (1988), p. 433-449.
- Ferré, André, Les Années de collège de Marcel Proust, Paris, Gallimard, 1959, 267 p.
- Fraisse, Luc, « Les églises de Marcel Proust: Un modèle retrouvé de Saint-André-des-Champs », Revue d'histoire littéraire de France, 89 (1989), p. 1015-1030.
- Frye, Robert D., « The Role of Medieval Art in the Genesis of Proust's *À la recherche du temps perdu* », Symposium, V-39 (Winter 1985-1986), p. 250-267.
- Frye, Rober D., « Reading as Metaphor in Proust: Pleasure and Perils in *À la recherche du temps perdu* », Symposium, V-42 (Summer 1988), p. 101-117.

- Gamble, C. J., « Proust-Ruskin Perspectives on La Vierge Dorée at Amiens cathedral », Word & Image, IX- 3 (July-September 1993), p. 270-286.
- Genette Gérard, « Proust palimpseste », *in* Figures I., Seuil, 1966, p. 39-67.
- Genette, Gérard, « Métonymie chez Proust », *in* Figures III., Seuil, 1972, p. 41-63.
- Gleize, J., Le Double miroir. Le livre dans le livre de Stendhal à Proust, Paris, Hachette, 1992, 285 p.
- Goodkin, Richard E., « T(r)ypertext: Proust, Mallarmé, Racine », Yale French Studies, 76 (1989), p. 284-314.
- Gray, Margaret E., Postmodern Proust, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992, 189 p.
- Gutwirth, Marcel, « La bible de Combray », Revue des sciences humaines, 22 (1971), p. 417-427.
- Harlow, Barbara, « Sur la lecture », Modern Language Notes, 90 (1975), p. 849-871.
- Henrot, Geneviève, « Marcel Proust et le signe *Champi* », Poétique, 78 (1989), p. 131-150.
- Henry, Anne, Marcel Proust. Théories pour une esthétique, Paris, Klincksieck, 1981, 390 p.
- Henry, Anne, « Les métaphores d'Elstir », *in* La critique artistique, un genre littéraire, recueil collectif, PUF, 1983, p. 56- 73.
- Henry, Anne, Proust romancier: le tombeau égyptien, Paris, Flammarion, 1983, 209 p.
- Henry, Anne, Proust, Paris, Belland, 1986, 351 p.
- Hill, Leslie, « Proust and the Art of Reading », Comparative criticism. A yearbook. 2., édité par E. Shaffer, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 167-184.
- Hindus, Milton, The Proustian Vision, New-York, Columbia University Press, 1954, 288 p.
- Hodson, Leighton, Marcel Proust, the Critical Heritage, London, New-York, Routhledge, 1989, 421 p.

- Iwasaki, Hiroshi, « Quelques réflexions à propos de Venise dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust », Études de langue et littérature françaises, 34 (1979), p. 122-136.
- Iwasaki, Hiroshi, « Le Côté de Madeleine: *François le Champi* dans *À la recherche du temps perdu* », Littérature, 37 (1980), p. 86-99.
- Jackson, Michael J., « Proust's churches in *À la recherche du temps perdu* », Literature and Theology, 5 (1992), p. 297-310.
- Jaffré, Freem E., « Proust en George Sand », JNVP, 5 (1978), p. 383-406.
- Jagendorf, Zvi, « Berma and the Scenes of Interpretation in *À la recherche du temps perdu* », Modern Language Review, 90 (1995), p. 870-882.
- Joubert, Claude-Henri, Le fil d'or: étude sur la musique dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, José Corti, 1984, 156 p.
- Johnson, Theodore, « Proust and Giotto: Foundations for an Allegorical Interpretation of *À la recherche du temps perdu* », Marcel Proust: A critical Panorama, Urbana, University of Illinois Press, 1973, p. 168-205.
- Johnson, Theodore, « Proust, Ruskin, et la petite figure au portail des libraires à la Cathédrale de Rouen », BSAMP, 24 (1974), pp. 1721-1734.
- Johnson, Theodore, « Proust's Referential Strategies and the Interrelations of Liberal and Visual Arts », in The UAB Marcel Proust symposium: in celebration of the 75 th anniversary of *Swann's Way*, édité par William C. Carter, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 1989, 231 p.
- Jones, K., « Schopenhauer and Beckett's *Proust* », Études irlandaises, 11 (déc. 1986), p. 71-81.
- Kasell, Walter, Proust and the Strategy of Reading, Amsterdam, Jonh Benjamins B. V., 1980, « Purdue University Monographs in Romance Languages », vol. 4, 125 p.
- Kessedjian, François, « Proust et Racine », Europe, 502 (1971), p. 28-44.
- Kristeva, Julia, Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire, Paris, Gallimard, 1994, 455 p.
- Labat, Alvin, « Proust's Mme de Sévigné », L'esprit créateur, 15 (1975), pp. 271-285.
- Ladenson, Elizabeth, « The Law of the Mother: Proust and Madame de Sévigné », The Romanic Review, 85 (1994), pp. 91-112.

- Léonard, Diane R., « Proust and Ruskin: Figures of Consciousness », Style, III-22 (Fall 1988), p. 410-431.
- Léonard, Diane R., « Proust et Ruskin: réincarnations intertextuelles », Bulletin d'informations proustiennes, 24 (1993), p. 67-82.
- Leriché, Françoise, « Vinteuil, ou le révélateur des transformations esthétiques dans la genèse de la *Recherche* », Bulletin d'informations proustiennes, 16 (1985), p. 25-39.
- Leriché, Françoise, « La musique et le système des arts dans la genèse de la *Recherche* », Bulletin d'informations proustiennes, 18 (1987), p. 67-77.
- Linn, John G., The Theater in the Fiction of Marcel Proust, Columbus, Ohio State University Press, 1966, 274 p.
- Macé, Gérard, Le manteau de Fortuny, Paris, Gallimard, 1987, 122 p.
- Macksay, Richard, « Conculsion and Incitations: Proust à la recherche de Ruskin », Modern Language Notes, 1981, p. 1113-1119.
- Magill, Michèle M., « Les grands absents d'*À la recherche du temps perdu* », Romance Notes, 29 (1988), p. 15-20.
- Magill, Michèle M., Répertoire des références aux arts et à la littérature dans *À la recherche du temps perdu*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 1991, 257 p.
- Marantz, G., « Les romans champêtres de George Sand dans la *Recherche*: intertexte, avant-textes et texte », Bulletin d'informations proustiennes, 13 (1982), p. 26-36.
- Marantz, Enid G., « Le rôle de George Sand dans la genèse de la *Recherche*: modèle, carrefour et agent catalysateur », Bulletin d'informations proustiennes, 14 (1983), p. 7-16.
- Marantz, G., « La genèse de Bloch ou la mise en fiction du traité de critique et d'esthétique littéraires », Bulletin d'informations proustiennes, 16 (1985), p. 41-57.
- Matoré, Georges, Musique et structure romanesque dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Klincksieck, 1972, 354 p.
- Mein, Margaret, « Proust and Wagner », Journal of European Studies, 19 (September 1989), p. 205-222.
- Milly, Jean, « Actualité de la recherche proustienne », BSAMP, 41-1991, p.28-47.

- Milly, Jean, La phrase de Proust: des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil, Paris, Larousse, 1975, 223 p.
- Monning-Hornung, J., Marcel Proust et la peinture, Genève, Droz, 1951, 223 p.
- Muller, Marcel, Préfiguration et structure romanesque dans *À la recherche du temps perdu*, Lexington, French Forum Monographs 14, 1979, 213 p.
- Nathan, Jacques, Citations, références et allusions de Marcel Proust dans « À la recherche du temps perdu », Paris, Nizet, 1969, 218 p.
- Nattiez, Jean-Jacques, Proust musicien, Paris, Bourgois, 1984, 179 p.
- Naturel, Mireille, « La citation de salon, ou une parodie de critique littéraire », Bulletin d'informations proustiennes, 22 (1991), p. 71-82.
- Pautrot, Jean-Louis, La musique oubliée, Genève, Droz, 1994, 243 p.
- Piroué, G., Marcel Proust et la musique du devenir, Paris, Denoel, 1960, 310 p.
- Prat, Michel, « Proust et la lanterne magique de Schopenhauer », Revue de littérature comparée, 2 (avril-juin 1981), p. 195-207.
- Quémar, Claudine, « L'église de Combray, son curé et le Narrateur (trois rédactions d'un fragment de la version primitive de Combray) », Études proustiennes I., Paris, Gallimard, 1973, p. 211-342.
- Quennelle, Peter, Marcel Proust 1871-1922, a Centenary Volume, London, Weidenfeld & Nicolson, 1971, 216 p.
- Raffalli, Bernard, « Proust et Mme Sévigné », BSAMP, 39 (1989), p. 167-174.
- Reddick, Bryan, « The *La Berma* Passages in Proust's *À la recherche du temps perdu*: the Theater of Experience », French Review, XXXXII-5 (1990), p. 683-692.
- Rey, Pierre-Louis, « L'entrée du port peinte par Elstir », Marcel proust I. À la recherche du temps perdu. Des personnages aux structures., La revue des lettres modernes, III-1 (1992), p. 7-16.
- Richard, Jean-Pierre, « Proust et la nuit mérovingienne », Études proustiennes I., Paris, Gallimard, 1973, p. 21-34.
- Richard, Jean-Pierre, Proust et le monde sensible, Paris, Seuil, 1974, 237 p.
- Riffaterre, Michael, «The Intertextual Uncounscious », Critical Inquiry, 13 (1987), p. 371-385.

- Riffaterre, Michael, « Marcel Proust's Magic Lantern: On Narrative Subtext », Style, XXII- 3 (Fall 1988), p. 450-465
- Riffaterre, Michael, « L'inscription du sujet », Qu'est-ce que le style?, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 283-312
- Robert, P.-E., Marcel Proust, lecteur des anglo-saxons, Paris, Nizet, 1976, 224 p.
- Rogers, Nathalie Buchet, « L'image mentale et la lecture chez Proust: Du palimpseste à l'hologramme », Romance Languages Annual, 4 (1992), p. 135-142.
- Rolof, V., « *François le Champi* et le texte retrouvé », Études proustiennes III, Cahiers Marcel Proust no 9, Gallimard, 1979, p. 259-347.
- Rolof, V., « Lecture et intertextualité: à propos du discours esthétique dans *À la recherche du temps perdu* », Bulletin d'informations proustiennes, 13 (1982), p. 37-41.
- Roquin, Claude, « Venise: un pèlerinage ruskinien », BSAMP, 23 (1973), p. 1674-1683.
- Rousset, Jean, Forme et signification, Paris, José Corti, 1986, 194 p.
- Russell-Taylor, Elizabeth, Marcel Proust and his Contexts: a Critical Bibliography of English Language Scholarship, New-York, Garland, 1981, 235 p.
- Schlossman, Beryl, « Journées de lecture: Proust and *la vocation invisible* », Symposium, XLI-3 (Fall 1991), p. 197-217.
- Slater, Maya, « The Narrator's Comments on *Phèdre* in *Albertine disparue*: a Character as Literary Critic », Modern Language Review, 87 (April 1992), p. 300-306.
- Soucy, Robert, « Proust's Aesthetic », French Review, XLI, 1 (October 1967), p. 48-59.
- Soucy, Robert, « Bad Readers in the World of Proust », French Review, XLIV, 4 (March 1971), p. 677-686.
- Stern, Frances, A Concordance to Proust, préface de Germaine Brée, London, Adam Books, Kahn & Averill, 1987, 132 p.
- Strauss, Walter A., Proust and Literature: The Novelist as Critic, Cambridge, Harvard University Press, 1957, 276 p.
- Swahn, Sigbrit, Proust dans la recherche littéraire: problèmes, méthodes, approches nouvelles, Lund, Liberlaromedel/Gleerup, 1979, 168 p.

Tanner, Tony, « Proust, Ruskin, James et le désir de Venise », Journal of American Studies, 21 (April 1987), p. 5-29.

White, H., « La rhétorique de l'interprétation », Littérature, 71 (1988), p. 5-23.

Winton, Alison, Proust's Additions. The Making of *À la recherche du temps perdu*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, 2 vol.

Yoshida, Jo, « La genèse de l'atelier d'Elstir à la lumière de plusieurs versions inédites », Bulletin d'informations proustiennes, 8 (1978), p. 15-28.

Yoshida, Jo, « Métamorphose de l'église de Balbec: un aperçu génétique du 'voyage au Nord', Bulletin d'informations proustiennes, 14 (1983), p. 41-63.

III. Théorie de la réception et intertextualité:

Bakhtine, Mikhail, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.

Iser, Wolfgang, « La fiction en effet », Poétique, 39 (1979), p. 275-290.

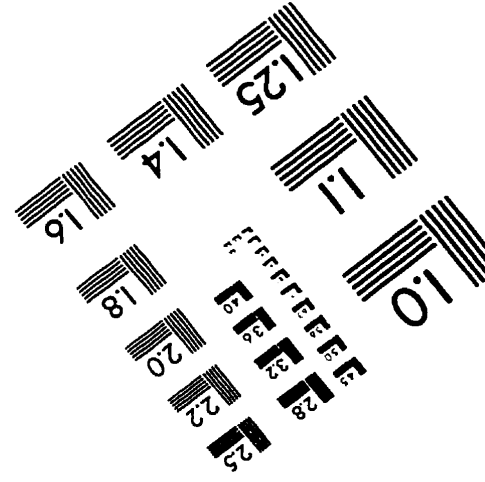
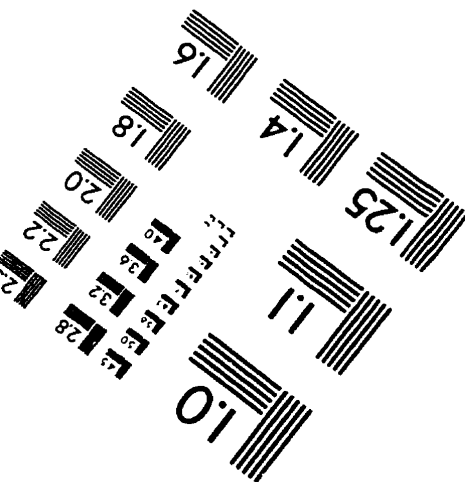
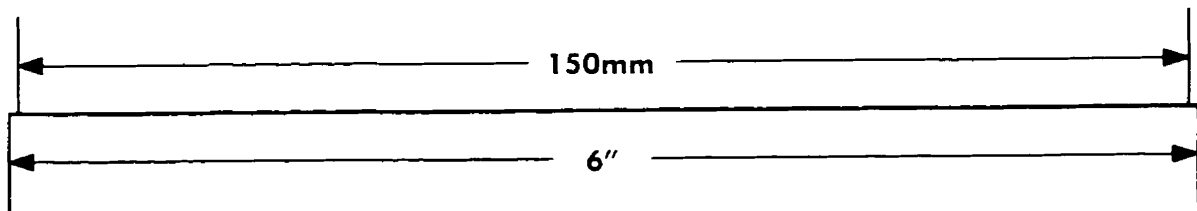
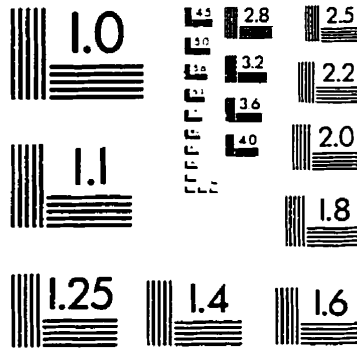
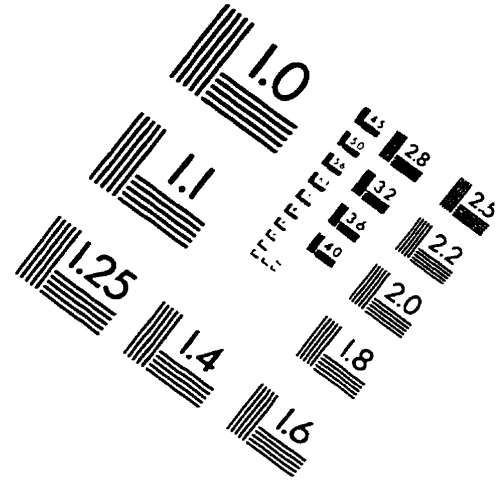
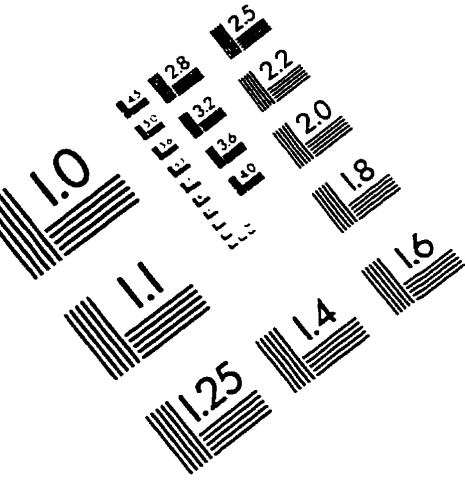
Jauss, Hans-Robert, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.

Jenny, Laurent, « La stratégie de la forme », Poétique, 27 (1976), p. 258-281.

Kristeva, Julia, Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, coll. Points, 1978, 319 p.

Ouellet, Pierre, « Lecture à vue: Perception et réception », L'acte de lecture, sous la direction de Denis Saint-Jacques, Québec, Nuit Blanche, 1994, p. 275-288.

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved