UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "CARLO BO" URBINO

Dottorato di Ricerca in Studi Umanistici
Curriculum Storia contemporanea e Culture comparate
Ciclo XXXIV

UNIVERSITÉ PARIS-EST SUP

École doctorale Cultures et Sociétés CS N° 529/EA 4395 - LIS - Lettres Idées Savoirs

Tesi di Dottorato di ricerca in Letteratura francese (L-LIN/03)

Thèse pour l'obtention du grade de Docteur en Langue et Littérature françaises

La Normandie : les lieux de rencontre entre Proust et Monet

Présentée et soutenue à Urbino le 28 juin 2022

par

M. EMILIO CAMPAGNOLI

Thèse dirigée par

Mme Thanh-Vân Ton-That, Professeur, Université Paris-Est Créteil

Mme Margherita Amatulli, Professeur, Université "Carlo Bo" Urbino

Co-encadrant

M. Davide Vago, Professeur, Université Cattolica del Sacro Cuore Brescia

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "CARLO BO" URBINO

Dottorato di Ricerca in Studi Umanistici
Curriculum Storia contemporanea e Culture comparate - Ciclo XXXIV

UNIVERSITÉ PARIS-EST SUP

École doctorale Cultures et Sociétés CS N° 529/EA 4395 - LIS - Lettres Idées Savoirs

Tesi di Dottorato di ricerca in Letteratura francese (L-LIN/03)

Thèse pour l'obtention du grade de Docteur en Langue et Littérature françaises

La Normandie : les lieux de rencontre entre Proust et Monet

Présentée et soutenue à Urbino le 28 juin 2022

par

M. EMILIO CAMPAGNOLI

Thèse dirigée par

Mme Thanh-Vân Ton-That, Professeur, Université Paris-Est Créteil

Mme Margherita Amatulli, Professeur, Université "Carlo Bo" Urbino

Co-encadrant

M. Davide Vago, Professeur, Université Cattolica del Sacro Cuore Brescia

Rapporteurs :

Mme Susan HARROW, Professeur, Université de Bristol
M. Michel ERMAN, Professeur, Université de Bourgogne

Jury :

M. Giulio IACOLI, Professeur, Université de Parme
Mme Kirsten VON HAGEN, Professeur, Université Giessen
Mme Sylvie CAMET, Professeur, Université de Lorraine

REMERCIEMENTS

Il me sera très difficile de remercier tout le monde car c'est grâce à l'aide de nombreuses personnes que j'ai pu mener cette thèse à son terme.

Je voudrais tout d'abord remercier mon ancien directeur de thèse, M. Piero Toffano, qui m'a donné la possibilité de commencer ce travail, qui m'a suivi tout au long de mes recherches et qui m'a relu jusqu'à la dernière page, même s'il a pris sa retraite depuis un an désormais.

J'adresse tous mes remerciements à mon co-encadrant, M. Davide Vago, qui m'a aidé concrètement dans l'évolution de ce projet et a toujours été très disponible et attentionné.

Je tiens à remercier Mme Thanh-Vân Ton-That, de l'honneur qu'elle m'a fait en acceptant d'être ma directrice de thèse en cotutelle, de l'intérêt qu'elle a manifesté, dès le départ, envers mes recherches et du soutien pratique et moral.

Que Mme Margherita Amatulli, mon actuelle directrice de thèse, qui a succédé à M. Piero Toffano, soit également remerciée pour sa disponibilité sans faille et ses conseils.

M. Luzius Keller a joué un rôle fondamental dans le choix de mon projet de thèse et pour cela je le salue et le remercie.

J'exprime ma gratitude à Mme Susan Harrow et M. Michel Erman qui ont bien voulu être les rapporteurs de cette thèse.

Je remercie également Mme Kirsten Von Hagen, Mme Sylvie Camet et M. Giulio Iacoli pour l'honneur qu'ils me font d'être dans mon jury de thèse.

Merci à toutes les personnes avec qui j'ai partagé mes études et notamment ces années de thèse.

J'envoie un grand merci à mes amis italiens et des quatre coins du monde sans lesquels il m'aurait été inconcevable d'accomplir cette tâche ardue.

Il m'est impossible d'oublier Serena, ma copine, qui a toujours été à mes côtés psychologiquement et concrètement, qui a su me comprendre et qui a toujours été très patiente avec moi.

Mes derniers remerciements vont à mes parents qui ont tout fait pour m'aider et qui me supportent dans tout ce que j'entreprends. Ma mère m'a toujours encouragé au quotidien et mon père, en plus de m'avoir soutenu concrètement dans la résolution de tous les épineux problèmes administratifs, de m'avoir guidé et conseillé tout au long de mes études, m'a appuyé, ainsi que ma mère, dans tous mes choix et mes intérêts. Je leur serai toujours reconnaissant.

Table des matières

Résumé 4

Abstract 5

Riassunto 6

TABLE DES ABRÉVIATIONS 7

INTRODUCTION GÉNÉRALE 8

ÉTAT DE L'ART 10

1. **Proust et l'art pictural : Monet et l'impressionnisme** 10
2. **Les lieux proustiens : la Normandie** 18
3. **Monet et la Normandie** 25
4. **La production de Monet à Giverny** 27
5. **Géographie littéraire et géocritique** 28
6. ***Quid* de nos recherches ?** 34

PREMIÈRE PARTIE : PROUST, MONET ET L'IMPRESSIONNISME 36

INTRODUCTION 37

1. **Les rencontres entre Proust et Monet** 37
2. **Proust, un amateur des tableaux de Monet** 38
3. **Proust et Monet, chasseurs de paysages impressionnistes en plein air** 58
4. **Le côté impressionniste de Proust** 64
5. **Le côté impressionniste d'Elstir** 100
6. **Réflexions conclusives** 115

DEUXIÈME PARTIE : PROUST, MONET ET LA NORMANDIE 116

INTRODUCTION 117

1. **La Normandie : présentation générale** 117
2. **La naissance du tourisme balnéaire** 118
3. **La Normandie : un décor privilégié des arts** 124
4. **La Normandie des peintres** 125
5. **La Normandie des écrivains** 129
6. **Proust et la Normandie** 138
7. **La Normandie imaginaire d'*À la recherche du temps perdu*** 149
8. **Monet et la Normandie** 167
9. **Réflexions conclusives** 175

TROISIÈME PARTIE : L'ANALYSE DES LIEUX NORMANDS 176

APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE 177

CHAPITRE I - La gare Saint-Lazare : un avant-poste normand à Paris *179*

1. La gare Saint-Lazare de Proust **179**

1. La gare Saint-Lazare de Monet **180**

2. Analyse du *Genius Loci* **187**

CHAPITRE II - Les falaises normandes *192*

1. La falaise normande de Proust **192**

2. La falaise normande de Monet **194**

3. D'autres représentations visuelles de la falaise normande **200**

4. Analyse du *Genius Loci* **206**

CHAPITRE III - La cathédrale normande *216*

1. La cathédrale normande de Proust **216**

2. La cathédrale normande de Monet **231**

3. Analyse du *Genius Loci* **235**

3.1 Les cathédrales normandes de Ruskin 250
3.2 Emma Bovary et sa cathédrale 252
3.3 Les cathédrales normandes de Victor Hugo 253
3.4 Rouen : la cathédrale symbole de Monet 254

CHAPITRE IV - La mer normande *259*

1. La mer normande de Proust **259**

2. La mer normande de Monet **260**

3. Analyse du *Genius Loci* **262**

3.1 Un paysage changeant entre les plaisirs balnéaires et les vagues de la tempête 269
3.2 Architectures urbaines et architectures naturelles 272
3.3 Un paysage de mémoire artistique 278
3.4 La mer comme point de rencontre entre le ciel et la terre 283
3.5 La mémoire sensorielle et la géographie humaine du paysage marin 291
3.6 Un autre regard littéraire sur la mer normande 294
3.7 Monet et ses conversations avec la mer 295
3.8 L'historien de l'eau 299

CHAPITRE V - Le paysage végétal normand *302*

1. Le paysage végétal normand de Proust **302**

2. Le paysage végétal normand de Monet **303**

3. Analyse du *Genius Loci* **305**

3.1 Les nymphéas 312

CONCLUSIONS *319*

1. Considérations méthodologiques : une géographie littéraire normande **321**

2. Le rôle de l'art et de la peinture impressionniste dans l'esthétique proustienne **323**

3. Proust, Monet et la Normandie : un triangle **326**

BIBLIOGRAPHIE *329*

INDEX *351*

TABLES DES IMAGES 367

Résumé

Marcel Proust, Claude Monet et la Normandie sont les sommets d'un triangle représentant le point central de cette thèse. *À la recherche du temps perdu* et les autres textes de Proust ont maintes références directes et indirectes aux œuvres de Monet. Il est notoire que Proust était un amateur de peinture et un estimateur du mouvement impressionniste.

Dans notre travail, la Normandie est donc considérée comme le point de rencontre privilégié entre les deux auteurs et les modalités auxquelles ceux-ci recourent pour représenter le lieu seront analysées à travers l'examen des principaux exemples d'*ekphrasis* proustiennes de certains tableaux « normands » de Monet ainsi que des descriptions des mêmes paysages naturels et anthropiques de la région où ont vécu les deux artistes. Cet examen est mené en utilisant le concept du *Génie du Lieu*, à savoir une méthode d'analyse de géographie littéraire de Michel Butor revue par Michel Collot. La catégorie de la polysensorialité a été empruntée à la Géocritique de Bertrand Westphal, une caractéristique que l'on retrouve souvent aussi bien chez Proust que dans la critique artistique de Monet. Le système du *Génie du Lieu* se compose de trois parties : site, paysage et lieu de mémoire. Le site correspond à la description physique et géographique d'un lieu, le paysage en est la représentation à partir d'une conception picturale de l'espace et le lieu de mémoire indique un lieu ou une région intégrant l'identité sentimentale et culturelle d'un individu ou d'une collectivité. Cette dernière étape se distingue par sa forte valeur métaphorique. C'est exactement la riche présence de figures de style, comme la métaphore, la synesthésie et la personnification, qui permet la transition du paysage au lieu de mémoire. Il est important de préciser que les mots ont toujours été au centre de l'analyse.

Pour ce qui est des œuvres de Monet, on s'est penché principalement sur la critique artistique de l'époque de manière à travailler avec les textes que très probablement Proust aussi avait lus. En outre, il a été fondamental de comparer les passages sélectionnés avec les autres références principales de la littérature française représentant le paysage normand.

Le but de cette thèse est de déterminer le rôle de la Normandie aussi bien chez Proust que chez Monet et d'établir dans quelle mesure cette région appartient au patrimoine culturel français et peut-être aussi à celui du monde occidental.

Mots-clés : Marcel Proust, Claude Monet, Impressionnisme, Normandie, peinture, littérature, géographie.

Abstract

Marcel Proust, Claude Monet and Normandy are the vertexes of a triangle serving as the weight-bearing structure of this thesis. *In Search of Lost Time* and the other texts by Proust are full of direct and indirect references to Monet's works. It is well known that Proust was a painting enthusiast and a supporter of the impressionist movement.

Therefore, in this paper Normandy will be presented as the privileged meeting point of the two authors. The various ways in which they consider the locations will be investigated through the analysis of the main examples of Proustian ekphrasis, of some of Monet's "Norman" paintings as well as of the descriptions of the same natural and anthropic landscapes of the region where the two authors lived. This examination is conducted using the concepts of the Génie du Lieu, which is a system of analysis of literary geography by Michel Butor and revised by Michel Collot. The category of polysensoriality has been borrowed from the Geocritics by Bertrand Westphal, a feature which is often found both in Proust and in the artistic critique concerning Monet. The system of the Génie du Lieu consists of three parts: site, landscape and place of memory. The first one is the physical and geographical description of a given place, the second one is its representation starting from a pictorial concept of space and the third one indicates a place or a region becoming part of the sentimental and cultural background of a person or of a community. This last stage stands out for its strong metaphorical value. It is exactly the abundance of figures of speech, such as metaphors, synesthesia and personifications, which allows the transition from the landscape to the place of memory. It is important to specify that the focus of the analysis has always been set on words.

As regards Monet's canvases, it has been decided to work mainly on the artistic critique of the time so that it has been possible to deal with texts that most likely Proust read too. Moreover, it has been essential to compare the selected passages with the other main references of French literature regarding the Norman landscape.

The aim of this research is to investigate the role of Normandy in both Proust's and Monet's artistic production and to better understand to what extent this region belongs to the French cultural heritage and probably also to that of the Western World.

Keywords: Marcel Proust, Claude Monet, Impressionism, Normandy, painting, literature, geography.

Riassunto

Marcel Proust, Claude Monet e la Normandia sono i vertici di un triangolo che rappresenta l'immagine-fulcro di questa tesi. *Alla ricerca del tempo perduto* e gli altri testi di Proust riportano numerosi riferimenti diretti e indiretti alle opere di Monet. È noto che Proust fosse un estimatore della pittura e un sostenitore del movimento impressionista.

La Normandia sarà quindi considerata nel presente elaborato come il punto di incontro privilegiato dei due autori; le modalità con cui entrambi trattano il luogo saranno analizzate attraverso l'esame dei principali esempi di *ekphrasis* proustiane di alcuni quadri 'normanni' di Monet nonché delle descrizioni degli stessi paesaggi naturali e antropici della regione vissuti dai due artisti. Tale esame è realizzato utilizzando il concetto del *Génie du Lieu*, ovvero un sistema di analisi di geografia letteraria di Michel Butor rivisto da Michel Collot. Dalla Geocritica di Bertrand Westphal è stato preso in prestito la categoria della polisensorialità, una caratteristica che si ritrova spesso sia in Proust che nella critica artistica di Monet. Il sistema del *Génie du Lieu* consta di tre parti: sito, paesaggio e luogo di memoria. Il sito corrisponde alla descrizione fisica e geografica di un determinato luogo, il paesaggio ne è la rappresentazione a partire da una concezione pittorica dello spazio e il luogo di memoria indica un luogo o una regione che entrano a far parte dell'identità sentimentale e culturale di un singolo o di una collettività. Questa ultima tappa si contraddistingue per il suo forte valore metaforico. È proprio la ricca presenza di figure retoriche, quali metafore, sinestesie e personificazioni, a permettere il passaggio dal paesaggio al luogo di memoria. È importante precisare che il focus dell'analisi è sempre stato posto sulle parole.

Per quanto concerne le opere di Monet, ci si è occupati principalmente della critica artistica dell'epoca così da lavorare con i testi che molto probabilmente lo stesso Proust aveva letto. Inoltre è risultato indispensabile confrontare i passi selezionati con gli altri riferimenti maggiori della letteratura francese riguardanti il paesaggio normanno.

Lo scopo della ricerca è di determinare il ruolo della Normandia sia nella produzione di Proust che in quella di Monet e di stabilire fino a che punto questa regione appartenga al patrimonio culturale francese e forse anche occidentale.

Parole chiave: Marcel Proust, Claude Monet, Impressionismo, Normandia, pittura, letteratura, geografia.

TABLE DES ABRÉVIATIONS

BIP Bulletin d'informations proustiennes

BMP Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des amis de Combray (*Bulletin Marcel Proust* depuis 1990)

Corr. Correspondance, éd. Philip Kolb, Plon, 21 vol., 1970-1993.

CSB Contre Sainte-Beuve, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et artcicles*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, « Pléiade », 1971.

EA Essais et articles, in *CSB*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, « Pléiade », 1971.

JS Jean Santeuil, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, « Pléiade », 1971.

RTP À la recherche du temps perdu, éd. Jean-Yves Tadié *et al.*, « Pléiade », 4 vol., 1987-1989.

CS Du côté de chez Swann

JF À l'ombre des jeunes filles en fleurs

CG Le Côté de Guermantes

SG Sodome et Gomorrhe

P La Prisonnière

AD Albertine Disparue

TR Le Temps retrouvé

TLF Trésor de la langue française, version en ligne

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Dans *Choses Normandes*, Marcel Proust écrit : « J'envie celui qui peut passer l'automne en Normandie, pour peu qu'il sache penser et sentir. »[1]. Ou encore dans la dédicace adressée à Mme Straus d'un exemplaire de *Sésame et les Lys*, il affirme : « Aucune campagne n'est perméable, poreuse, n'a un charme féminin comme la campagne normande »[2]. Ces phrases dévoilent la force inspiratrice de cette région du nord-ouest de la France. Marcel Proust séjourne à plusieurs reprises en Normandie, il découvre cette région à partir de 1880, lors de ses vacances à Dieppe[3], en 1888 au Tréport[4] et ensuite en 1891 à Cabourg[5]. Dans l'article *Marcel Proust et la Normandie*[6] de Jean Canu, nous apprenons qu'entre 1892 et 1894, il séjourne à l'hôtel des Roches-Noires. L'année suivante, Proust découvre les falaises du pays de Caux dans les environs de Dieppe, grâce aux conseils de son ami Jacques-Émile Blanche et aux tableaux de Monet, il a fait sa connaissance chez Mme Lemaire et il entretiendra avec lui des relations formelles et amicales. Toujours d'après Canu, Proust prend l'habitude de passer deux mois environ par an au Grand-Hôtel de Cabourg, entre juillet et août ou entre août et septembre et une seule fois, en 1910, de juillet à septembre, pour un total de dix séjours : en 1899, 1903, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913 et en 1914. Proust décide de se rendre sur la côte normande en raison du climat plus propice à sa santé fragile, pour soigner son asthme, trouver du calme et écrire. Nous savons qu'il a longtemps hésité entre la Bretagne et la Normandie et que, pour plusieurs raisons, il a finalement choisi cette dernière.

Un autre génie de la culture française, que nous venons de citer et à peu près contemporain de Proust, entretient un rapport privilégié avec cette terre normande : Claude Monet (1840 – 1926). Le peintre impressionniste grandit et se forme en tant qu'artiste en Normandie. Depuis son adolescence, lors de sa période havraise e honfleuraise, Monet commence à représenter le paysage normand, sa terre d'origine et d'élection. Après une pause parisienne, il décide de rentrer en Normandie à partir de 1880 et en 1883, il s'installe à Giverny[7]. Comment envisager les liens entre ces deux représentants d'une période littéraire et artistique heureuse : la Belle Époque. Ce chrononyme rétrospectif désigne la fin du XIX[e] siècle, plus dans

[1] Marcel Proust, Jérôme Prieur, *Le Mensuel retrouvé : Précédé de Marcel avant Proust*, Paris, Des Busclats, 2012, p. 133.
[2] Marcel Proust, *Correspondance générale de Marcel Proust*, édition publiée par Robert Proust et par Paul Brach, Paris, Plon, « La Palatine », vol. VI, 1936, p. 261.
[3] Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust : biographie*, Paris, Gallimard, « Nrf biographies », 1996, p. 87.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] Jean Canu, « Marcel Proust et la Normandie », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 6, 1956, p. 208-223.
[7] Anne-Marie Bergeret-Gourbin, *Monet : La Normandie*, Paris, Herscher, 2013, p. 10.

le détail, les années charnières entre la dernière décennie du XIX[e] et le début de la Première guerre mondiale. Il s'agit de la dernière période optimiste et fortunée avant les atrocités et les barbaries du XX[e] siècle. En tant que grand moment culturel européen, voire occidental, la Belle Époque est riche en personnages emblématiques dans plusieurs domaines, tels que l'architecture, les sciences, la technologie et bien évidemment, les arts et la littérature.

Cette thèse se propose d'analyser les portraits de l'écrivain et du peintre dans une dimension temporelle et spatiale très précise : la Normandie de la Belle Époque. Proust et Monet représentent le sommet et la fin d'un âge d'or normand. Il est intéressant de comprendre la relation profonde entre ces quatre éléments : Proust, Monet, la Normandie et la Belle Époque. Pourquoi à la Belle Époque tant d'écrivains et de peintres ont-ils choisi la Normandie comme source d'inspiration ? Quelle est l'image de la Normandie renvoyée par les œuvres de Proust et Monet ? Ont-ils représenté la même terre ou bien deux aspects différents de la même réalité ? Nous essayerons de répondre à toutes ces questions en analysant des extraits littéraires de Proust et les tableaux les plus importants de Monet concernant la Normandie. Nous croiserons les analyses des extraits littéraires avec celles de la critique artistique, surtout de l'époque, des œuvres du maître impressionniste. Notre travail s'articule sur trois parties. La première est consacrée à la présentation de l'impressionnisme chez Monet et chez Proust. Grâce à une analyse approfondie d'un grand nombre d'études traitant cet aspect de l'esthétique aussi bien du peintre que de l'écrivain, nous essayons de saisir l'importance de ce courant artistique comme source d'inspiration pour la création de leurs œuvres. Dans la deuxième partie, il est question de la Normandie. Nous nous penchons notamment sur les représentants littéraires et picturaux de cette terre pour en découvrir le patrimoine culturel sous-tendant les tributs proustiens et monétiens à cette région française. La troisième et dernière partie correspond à l'analyse de géographie littéraire de certaines typologies de paysages normands, devenues des constantes, chez Proust et Monet. Comme il est possible de le constater dans notre bibliographie, nous serions tenté d'affirmer que, à notre avis, cette thèse comble un vide dans le domaine des études proustiennes. En effet, nous n'avons trouvé qu'un seul article en langue allemande[8] abordant à la fois les trois sujets principaux de nos recherches. Nous pensons que notre travail pourra donc représenter une contribution importante pour mieux comprendre les liens unissant Proust, Monet et la Normandie.

[8] Michael Magner, « Claude Monet, Marcel Proust, die normannische Küste und der Wegfall der Grenzlinie », *Proustiana XXII*, Frankfurt/M, Insel Verlag, 2003, p. 26-49.

ÉTAT DE L'ART

1. Proust et l'art pictural : Monet et l'impressionnisme

Avant de commencer notre étude comparative, il est opportun de présenter les travaux principaux déjà existants concernant les sujets que nous aborderons. Pour ce qui en est du rapport entre Proust et l'art, les ouvrages de référence sont *Proust et la peinture* de Monnin-Hornung[9], *Le style de Proust et la peinture* de Uenishi[10], *Le musée retrouvé de Marcel Proust* de Le Pichon[11] et *Proust et l'art pictural* de Yoshikawa[12]. Ces auteurs effectuent des études détaillées et ponctuelles des possibles modèles picturaux ayant inspiré les tableaux littéraires de Proust. Dans l'essai de Yoshikawa que nous venons de mentionner, le chapitre X[13] est entièrement consacré à une célèbre série de Monet : *Les Nymphéas*. L'auteur passe en revue les extraits les plus importants sur les nymphéas dans plusieurs œuvres de Proust, sans négliger l'aspect génétique de ces descriptions. Il recourt souvent aux cahiers de brouillons et il cite des articles que Proust aurait, très probablement, lus et il renvoie aux expositions de Monet chez Durand-Ruel, où Proust a pu apprécier la série en question. Visiblement, Yoshikawa, dans le sillage de l'école génétique et de l'importante école des proustiens japonais, se penche davantage sur les sources et sur les origines de ces descriptions artistiques et littéraires, dans le but d'en voir la genèse et l'évolution, pour mieux comprendre ainsi le résultat final.

Dans *Tableaux littéraires : les marines dans l'œuvre de Marcel Proust*[14], Zuber analyse toutes les scènes littéraires de bord de mer des œuvres proustiennes. Ce livre représente un point de départ important pour notre recherche, dans la mesure où la composante marine est récurrente dans le contexte normand et maintes descriptions proustiennes concernant la mer ont pour cadre la côte normande.

Marie-Thérèse Courtial[15] décrit la composante impressionniste de la description proustienne. Elle analyse la démarche de création de Proust du paysage marin en partant des tableaux impressionnistes, notamment des œuvres de Monet. Le style de Proust ne peut pas être résumé, tout court, en style impressionniste mais il est vrai, néanmoins, que parfois son écriture et ses descriptions relèvent d'une certaine vision impressionniste.

[9] Juliette Monnin-Hornung, *Proust et la peinture*, Genève, Droz, 1951.
[10] Taeko Uenishi, *Le style de Proust et la peinture*, Paris, Sedes, 1988.
[11] Yann Le Pichon, *Le musée retrouvé de Marcel Proust*, Paris, Stock, 1990.
[12] Kazuyoshi Yoshikawa, *Proust et l'art pictural*, Paris, H. Champion, « Recherches proustiennes », 2010.
[13] *Ibid.*, Chapitre X, « Monet et les nymphéas de Combray », p. 149-168.
[14] Isabelle Zuber, *Tableaux littéraires : les marines dans l'œuvre de Marcel Proust*, Berlin, Peter Lang, « Série XIII Langue et littérature françaises », 1998.
[15] Marie-Thérèse Courtial, « La vision impressionniste de la mer de dans la Recherche », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 26, 1976, p. 267-276, Marie-Thérèse Courtial, « La vision impressionniste de la mer de dans la Recherche (fin) », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 27, 1977, p. 449-461.

Nathalie Aubert a réalisé une étude générale sur le rapport entre Proust et le visuel : *Proust and the Visual*[16]. Elle enquête sur les liens les plus subtils entre l'écriture de Proust et les images évoquées dans ses œuvres, en passant elle aussi par l'étape obligée de la peinture. L'autrice traite de concepts tels que le vu et le non vu, comment créer des images par le biais des mots expliquant ainsi le phénomène de l'*ekphrasis* dans Proust et de quelle manière la *Recherche* a été interprétée et aperçue par d'autres artistes.

Nombre d'articles parus dans les revues spécialisées évoquent la même thématique. Pour n'en citer que les principaux, nous signalons « La genèse de l'atelier d'Elstir à la lumière de plusieurs versions inédites de Yoshida »[17], « La galerie des Guermantes ou la leçon de vérité d'Elstir » de Chelet-Hester[18], « Les citations des peintres réels dans les épisodes d'Elstir »[19], « La leçon impressionnisme d'Elstir et la vision du héros : Genèse du "Port de Carquethuit" »[20] de Kato, « Turner Dans Le "Port De Carquethuit" »[21] et « Vision et style dans les marines d'Elstir »[22] de Yoshikawa et « La critique d'art dans 'Le côté de Guermantes' : Conversation mondaine sur Manet et sa nouvelle source » de Arahara[23], où les critiques recherchent les modèles ayant inspiré la création et les caractéristiques du peintre fictif Elstir, parmi lesquels nous lisons aussi le nom de Monet, et ils décrivent son style et sa vision du monde.

Dans la première partie de l'article « L'envers de quelques tableaux »[24] paru dans le n° 32 du *BIP*, Emily Eells décrit très clairement la relation étroite existant entre le procédé de décodification et de reproduction du réel de Proust et celui de Monet :

> Dans un autre texte préparatoire du roman où il est question de Monet, à savoir son essai sur Balzac dans le *Contre Sainte-Beuve*, Proust va même jusqu'à suggérer une parenté entre son propre travail d'écrivain et celui de ce peintre impressionniste.[25]

Cet article constitue un point de repère important pour l'analyse de l'influence des tableaux et, en général, de la vision artistique et picturale de Monet dans la description et dans la poétique proustiennes.

[16] Nathalie Aubert, *Proust and the Visual*, Cardiff, University of Wales Press, 2013.
[17] Jo Yoshida, « La genèse de l'atelier d'Elstir à la lumière de plusieurs versions inédites », *BIP*, Paris, n° 8, Automne 1978, p. 15-28.
[18] Claudie Chelet-Hester, « La galerie des Guermantes ou la leçon de vérité d'Elstir », *BIP*, Paris, n° 22, 1991, p. 37-51.
[19] Yasué Kato, « Les citations des peintres réels dans les épisodes d'Elstir », *BIP*, Paris, n° 26, 1995, p. 103-118.
[20] Yasué Kato, « La leçon impressionnisme d'Elstir et la vision du héros : Genèse du "Port de Carquethuit" », *BIP*, Paris, n° 28, 1997, p. 43-54.
[21] Kazuyoshi Yoshikawa, « Turner Dans Le "Port De Carquethuit" », *BIP*, Paris, n° 33, 2003, p. 41-50.
[22] Kazuyoshi Yoshikawa, « Vision et style dans les marines d'Elstir », *BIP*, Paris, n° 35, 2005, p. 93-104.
[23] Kunihiro Arahara, « La critique d'art dans "Le côté de Guermantes" : Conversation mondaine sur Manet et sa nouvelle source », *BIP*, Paris, n° 39, 2009, p. 57-70.
[24] Emily Eells, « L'envers De Quelques Tableaux », *BIP*, Paris, n° 32, 2001, p. 107-119.
[25] *Ibid.*, p. 108-109.

Une autre référence incontournable est le livre de Giulietti, *Proust e Monet: i più begli occhi del XX Secolo*[26], une présentation précise et fidèle des affinités entre l'écrivain et le peintre dans leur vie et dans leurs chefs-d'œuvre :

> Proust condivideva con Monet l'idea che l'*impression* è la materia prima dell'opera d'arte, ciò da cui è necessario partire per decifrare e dare espressione al rapporto di ciascun artista con l'universo in cui vive: il cielo, la terra, le acque, gli esseri e le cose. Rapporto non statico, ma in continua trasformazione perché il vivente, gli oggetti, anche le pietre, cambiano di ora in ora, di giorno in giorno, così come si modificano – in quanto parte del medesimo flusso – le impressioni o le sensazioni del pittore, del musicista, dello scrittore. Nell'ottica di Proust e Monet, l'impressione è ciò che mette l'artista in relazione con la vita, con la natura, con il tempo; con qualche cosa che è fuori di lui, ma anche dentro di lui – essendo l'impressione duplice, «per metà inguainata nell'oggetto, prolungata dentro di noi per un'altra metà a noi soli accessibile» - con le realtà conosciute e le realtà sconosciute; con quello che vede direttamente e con quello che intuisce al di là di ciò che vede. Ogni impressione, benché suscitata da un fatto apparentemente fuggitivo – un certo riflesso sull'acqua, un'ombra azzurra su un covone, una bella passante intravista per un attimo, un raggio di sole sulla pietra grigia di un balcone – può essere approfondita all'infinito. L'esplorazione e la traduzione in un *equivalente spirituale* delle proprie impressioni segna la lunga *ricerca*, ossia tutta l'opera, di Proust e di Monet, la cui vicinanza si fa più acuta sui temi della natura e del tempo.[27]

Ici, Giulietti présente la vision poétique (dans le sens grec du terme dérivant du verbe *ποιεῖν* : « faire », « créer ») de Proust et de Monet en expliquant le concept d'*impression*, que l'on retrouve tel que focus de l'esthétique des deux artistes. Cette thématique est reprise par Luc Fraisse, dans son livre *L'Esthétique de Marcel Proust*[28], comme nous le verrons ensuite. Un article incontournable est celui de Monique Torres sur la lumière dans Proust, « La lumière, instrument créateur de l'image proustienne »[29], tiré de sa thèse *La lumière et l'ombre dans la création esthétique de Marcel Proust*[30]. L'article met en évidence le rôle fondamental de la lumière dans la création et la définition de certaines scènes de la description proustienne. La lumière agit directement sur la matière, la modifie et la façonne. La comparaison avec la fonction de la lumière dans les tableaux impressionnistes est patente, nous pourrions même affirmer que Proust, pour construire certaines scènes, écrit comme les impressionnistes peignent.

---

[26] Giuliana Giulietti, *Proust e Monet : i più begli occhi del XX Secolo*, Roma, Donzelli, « Saggine », 2011.

[27] Nous traduisons : « Proust partageait avec Monet l'idée que l'impression est la matière première de l'œuvre d'art, ce dont il faut partir pour déchiffrer et exprimer le rapport de chaque artiste avec l'univers où il vit : le ciel, la terre, les eaux, les êtres et les choses. Un rapport non statique, mais toujours en transformation parce que le vivant, les objets, même les pierres, changent d'heure en heure, de jours en jour, comme le font aussi – en tant que partie du même flux – les impressions ou les sensations du peintre, du musicien, de l'écrivain. Dans la vision de Proust et de Monet, l'impression est ce qui met l'artiste en relation avec la vie, avec la nature, avec le temps ; avec quelque chose qui est en dehors de lui mais aussi à son intérieur – étant l'impression double, « à demi engainée dans l'objet, prolongée en nous-mêmes par une autre moitié que seuls nous pourrions connaître » - avec les réalités connues et les réalités inconnues, avec ce qu'il voit directement et avec ce qu'il devine au-delà de ce qu'il voit. Toute impression – bien que provoquée par un fait apparemment fugitif – un certain reflet sur l'eau, une ombre bleu clair sur une meule, une belle passante entrevue juste un instant, un rayon de soleil sur la pierre grise d'un balcon – peut être approfondie à l'infini. L'exploration et la traduction en un *équivalent spirituel* de ses propres impressions marque la longue *recherche*, à savoir l'œuvre intégrale de Proust et de Monet, dont les points de contact augmentent sur des thématiques comme la nature et le temps. », *Ibid.*, p. 14-15.

[28] Luc Fraisse, *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, Sedes, « Esthétique », 1995.

[29] Monique Torres, « La lumière, instrument créateur de l'image proustienne », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 34, 1984, p. 228-236.

[30] Monique Torres, *La lumière et l'ombre dans la création esthétique de Marcel Proust*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 1979.

Parmi les publications consacrées à Proust et à Monet, l'article de Yoshikawa sur les nymphéas, « Proust et les Nymphéas de Monet »[31] est une étude précise et détaillée de la description des nymphéas dans la *Recherche* et de leur rapport avec toutes les expositions et tous les tableaux concernant ce sujet floral et aquatique, l'un des plus célèbres de Monet. L'auteur mène une analyse approfondie de l'extrait proustien sur les nymphéas, en ayant recours aussi aux versions plus anciennes, récoltées dans les cahiers. À part cette analyse, une sorte d'ébauche de l'analyse qu'il reprend et qu'il approfondit dans le livre dont nous avons parlé plus haut, Yoshikawa travaille également sur les traces d'autres séries célèbres du peintre impressionniste, comme les cathédrales et les bras de Seine, dans la *Recherche* et dans d'autres écrits de Proust, comme *Jean Santeuil, Contre Sainte-Beuve* et l'article « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens »[32].

Nous signalons aussi l'article de Sonnenfeld qui, à notre avis, représente une explication efficace du phénomène de « L'Ekphrasis proustienne »[33] dans les domaines de la peinture et de la musique.

Dans « Impression au soleil levant, message poétique et symbolique d'une page des jeunes filles »[34], Luc Fraisse présente sa vision de l'un des extraits les plus connus de la *Recherche* concernant l'art. Il s'agit de la description du paysage aperçu depuis les fenêtres du train pour Balbec. La description de cette scène est considérée comme une sorte de déclaration esthétique de Proust. De manière significative celle-ci se trouve dans une partie tellement importante pour Marcel, le héros-narrateur, c'est-à-dire, l'incroyable voyage qu'il entreprend en Normandie et dont il avait tant rêvé. Par conséquent nous pensons que cette révélation artistique doit être nécessairement prise en compte pour mieux saisir la valeur de la Normandie dans l'œuvre proustienne.

Michael Magner a publié un article « Claude Monet, Marcel Proust, die normannische Küste und der Wegfall der Grenzlinie »[35], dans lequel se trouve, à l'état embryonnaire nécessairement, étant donné qu'il ne s'agit que d'un article, une partie des idées que nous nous efforcerons de développer. Magner explique déjà très clairement les points de contact existant entre le peintre et l'artiste :

---

[31] Kazuyoshi Yoshikawa, « Proust et les *Nymphéas* de Monet », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 48, 1998, p. 77-93.
[32] Marcel Proust, « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens », *Mercure de France*, Avril 1900, p. 71.
[33] Albert Sonnenfeld, « L'*ekphrasis* proustienne », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 41, 1991, p. 91-103.
[34] Luc Fraisse, « Impression au soleil levant, message poétique et symbolique d'une page des jeunes filles », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 44, 1994, p. 85-100.
[35] Michael Magner, « Claude Monet, Marcel Proust, die normannische Küste und der Wegfall der Grenzlinie », *Proustiana XXII*, Frankfurt/M, Insel Verlag, 2003, p. 26-49.

> Dennoch gibt es gute Gründe, die Kunst des Malers Monet mit der Schriftstellers Proust in Verbindung zu setzen, weil beide deutliche gemeinsame und zudem für ihr künstlerisches Schaffen zentrale Berührungspunkte haben. In Prousts Roman *A la recherche du temps perdu* werden solche Phänomene verbal beschrieben, zu denen Monet sich nicht im Wort, sondern ausschließlich mit seinen Mitteln – Farbe, Pinsel, Leinwand – geäußert hat. Kurz: Eine intermediale Auseinandersetzung mit beiden Künstlern kann Gemeinsamkeiten (aber auch Differenzen) in Wort und Bild fassen und so zu einer Präzisierung beitragen.[36]

Comme le critique l'a bien précisé dans ce passage, Proust reprend avec les mots les visions picturales de Monet. Ils ont la même sensibilité, mais ils l'expriment en employant deux langages différents. L'autre point commun présenté par Magner est le troisième élément qui constituera la base de notre étude : la Normandie :

> Biographische Verbindungslinien zwischen Proust und Monet lassen sich kaum finden – beide stammten aus unterschiedlichen Milieus, und beide haben als Künstler eine unterschiedliche Karriere durchlaufen. Während die Produktivität Monets darauf zurückzuführen ist, daß er mit der Malerei seinen Lebensunterhalt verdienen mußte, beruht die Prousts in Krankheit und finanzieller Unabhängigkeit. Eine Gemeinsamkeit läßt sich dennoch entdecken, die zunächst unscheinbar und belanglos erscheint: die Normandie.[37]

Il est intéressant de considérer les adjectifs que Magner utilise pour introduire cet élément spatial réciproque, il le qualifie, au premier abord, d'insignifiant et d'anodin, comme si l'aspect géographique, en tant que trait commun, n'était pas digne d'intérêt. Nous essayerons, bien évidemment, de prouver le contraire.

Pour en revenir à l'art, nous signalons que la maison d'édition de l'université de l'Illinois a publié un livre sur la question des arts chez Proust : *The religion of art in Proust*[38]. Il s'agit d'une étude générale concernant le rapport entre l'art et Proust dans la vie de l'auteur et dans ses œuvres. Un chapitre du livre est consacré aux arts visuels, ainsi qu'à l'influence des toiles de Monet sur certaines descriptions de Proust. Bucknall reprend la recherche réalisée par Monnin-Hornung et affirme partager ses opinions et son analyse des toiles de Monet reproduites verbalement par Proust :

> My acquaintance with the works of these articles led me to believe that I might be able to say something new about Elstir's debt to them. But when I looked at Juliette Monnin-Hornung's study, *Proust et la peinture*, I found that in some cases she had been able to arrive at conclusions which had escaped me, while in other cases (although not all) I had merely repeated the conclusions which she had already reached. So I will, for the most part, refer to her conclusions, while adding a few suggestions of my own.[39]

[36] Nous traduisons : « Il y a, toutefois, de bonnes raisons pour relier l'art du peintre Monet à celui de l'écrivain Proust, parce que tous les deux ont, aussi pour leurs productions artistiques, de clairs points de contact. Dans le roman de Proust, *À la recherche du temps perdu,* ces phénomènes sont décrits verbalement alors que Monet ne les exprime pas par le biais des mots mais exclusivement à sa façon, tout en recourant à ses moyens, comme la couleur, le pinceau et la toile. Bref, une confrontation intermédiale entre les deux artistes pouvant amener à l'indentification de similarités (mais aussi de différences) à la fois verbales et visuelles, contribuant ainsi à une clarification. », *Ibid.*, p. 1.

[37] « Il est difficile d'identifier des pistes biographiques communes entre Proust et Monet, tous les deux provenaient de milieux différents et, en tant qu'artistes, tous les deux ont mené une carrière différente. Si la productivité de Monet est à reconduire au fait que pour lui la peinture était un véritable gagne-pain, celle de Proust se base, au contraire, sur la maladie et l'indépendance économique. Cependant, il est possible de trouver une caractéristique commune qui, dans un premier temps, apparaît comme insignifiante et banale : la Normandie. », *Ibid.*, p. 1-2.

[38] Barbara J. Bucknall, *The religion of art in Proust*, Champaign-Urbana, University of Illinois press, 1969.

[39] *Ibid.*, p. 58.

Ces lignes confirment l'importance, toujours valide, de la contribution de Monnin-Hornung. Si l'on veut approfondir la question pour comprendre l'esthétique chez Proust, comprendre ce qu'il entend par beau et ce que représente l'art pour lui, nous nous référons à *L'esthétique de Marcel Proust*[40] de Luc Fraisse :

> C'est précisément parce que l'écrivain puise l'essentiel de sa création dans l'inconscient, que son œuvre s'oppose, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, à la littérature de notations. Une lettre à Paul Morand de 1919 fait apparaître ce rapport logique, en une formulation qui annonce singulièrement le Manifeste du surréalisme (1924) d'André Breton, car Proust écrit : « nous n'avons plus qu'à subir sans frein ce que nous dicte notre inconscient. Et c'est toute mon esthétique. Mais est-ce bien laisser parler l'inconscient que de noter avec les yeux seulement, sans *impression* véritable, les boutons à pression des dames, etc., des dames enchantées qui doivent trouver cela infiniment original, mais cher ami vous êtes trop l'intelligence même pour ne pas savoir que cela est de la simple notation » (Corr.18,423).[41]

Dans cette citation d'une lettre de Proust, nous découvrons un aspect de sa théorie esthétique. L'élan artistique est le résultat d'une pulsion inconsciente que l'artiste, écrivain, peintre ou musicien, ne peut pas contrôler :

> Ce que nous choisissons volontairement est aussi entaché de gratuité : nous optons pour *ceci*, mais qui nous dit que la vérité n'était pas plutôt *là* ? Ce qui surgit involontairement de l'inconscient a chance au contraire, par son authenticité non calculée, par son surgissement imposé, de manifester une vérité beaucoup plus profonde : « Les vérités formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire. Le livre aux caractères figurés, non tracés par nous, est notre seul livre. Non que ces idées que nous formons ne puissent être justes logiquement, mais nous ne savons pas si elles sont vraies. Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité » (IV-458). Ces impressions, venait de remarquer le narrateur, « leur premier caractère était que je n'étais pas libre de les choisir, qu'elles m'étaient données telles quelles. Et je sentais que ce devait être la griffe de leur authenticité.[42]

Les impressions sont le produit d'un mécanisme inconnu de notre esprit et de nos sentiments. Celles-ci peuvent être considérées comme l'expression de notre inconscient nous poussant à manifester nos sensations, pour réaliser ainsi des œuvres d'art. Dans cette analyse menée par Fraisse, il est possible de saisir la pensée philosophique qui se cache derrière la notion de production artistique de Proust.

Quand on parle d'art et de peinture, on ne peut pas ignorer la couleur. Dans son analyse *Proust en couleur*[43], Vago consacre quelques pages à la vision impressionniste de Proust :

> Proust a été particulièrement sensible à la peinture impressionniste, surtout à celle de Monet. […] Proust partage en effet avec le maître de Giverny au moins deux caractéristiques essentielles à la technique impressionniste : un sens de la vue particulièrement aigu et une réceptivité sensorielle singulièrement marquée. Les couleurs excitent son imagination. L'écrivain semble rivaliser avec les peintres modernes pour définir les quatre dimensions de la couleur : le ton, la valeur (c'est-à-dire la qualité d'un ton plus ou moins foncé), l'intensité et la transparence. Si Proust a été attiré par un peintre tel que Vermeer, c'est à cause de sa peinture en plein air, de son traitement de la lumière et de la couleur, qui font de lui l'un des précurseurs de l'impressionnisme.[44]

[40] Luc Fraisse, *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, Sedes, « Esthétique », 1995.
[41] *Ibid.*, p. 70.
[42] *Ibid.*, p. 71-72.
[43] Davide Vago, *Proust en couleur*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2012.
[44] *Ibid.*, p. 31-32.

L'attrait de l'impressionnisme chez Proust résulte indéniable. Vago souligne son intérêt pour deux grands peintres, pour lesquels la couleur est un élément majeur de leurs toiles : Vermeer en tant que précurseur et Monet en tant que chef de file. En outre, nous évoquons également le livre *Proust Portrait Peinture*[45] consacré au rôle de la peinture dans la *Recherche*. La critique essaye d'en découvrir la poétique. Elle se penche aussi sur les portraits principaux que l'on peut retrouver dans l'œuvre. Cela pourrait nous intéresser pour la description presque picturale de certains personnages, comme celui d'Albertine, dont le portait est souvent lié aux lieux normands :

> Albertine se montre pour la première fois sur la plage de Balbec qui, dès ce moment où elle apparaît, s'associe à elle. Sans doute, par la suite, elle réapparaîtra ailleurs mais elle ne cessera d'être liée à ce site fondateur dans la mémoire du lecteur.[46]

Le passage que nous venons de lire est tiré du sous-chapitre « Les décors qui accompagnent la représentation d'Albertine ». Cela confirme l'importance des lieux dans la structure du roman et dans l'essence même des protagonistes : c'est pourquoi le premier paysage que l'on rattache à une figure féminine importante de la *Recherche* est le paysage normand.

Les peintres qui ont peut-être inspiré les pages de la *Recherche* aussi bien que d'autres textes proustiens sont nombreux. Sophie Bertho a réuni plusieurs études sur Proust et la peinture dans son livre, *Proust et ses peintres*[47]. Dans l'étude de Keller, « Proust au-delà de l'impressionnisme » consacrée aux influences picturales plus modernes de l'époque, l'impressionnisme est encore une fois présenté comme l'un des points de repère fondamentaux pour l'univers artistique proustien :

> S'il s'agit d'imaginer Proust et ses peintres ou de composer le musée imaginaire de Marcel Proust on se tourne plutôt du côté de Giotto, Carpaccio, Botticelli ou Vermeer, de Degas, Manet, Renoir ou Monet, de Turner ou Whistler, de Moreau ou Redon que vers Boccioni ou Carrà, Gleizes ou Metzinger, Delaunay, Braque ou Picasso. Et on n'a pas tort de le faire, puisque ces peintres-là sont bien présents dans le roman proustien, soit explicitement (ce qui leur vaut l'honneur de figurer dans des index), soit implicitement, cachés dans le personnage d'Elstir, dans des allusions ou – au niveau de l'écriture – dans des *tableaux* composés d'après des modèles picturaux plus ou moins précis. A ce niveau, la *Recherche* raconte aussi les expériences esthétiques d'une époque : la redécouverte de Vermeer, la vogue de Botticelli, le japonisme, l'impressionnisme et – pour qui ne se laisse pas aveugler par le prestige toujours croissant de Monet, Sisley & C^{ie}. celles qui se situent au-delà de l'impressionnisme. Elle raconte aussi les expériences de Marcel Proust : ses visites au musée du Louvre et aux expositions de peinture, sa familiarité avec des collectionneurs et sa fréquentation des galeries, ses lectures de Ruskin ou d'Émile Mâle ; et elle reflète ou développe ses précédentes expériences d'écriture : ses poèmes sur Cuyp, Potter, Watteau et Van Dyck ; les marines et les paysages de *Les Plaisirs et les jours* et de *Jean Santeuil* ; ou encore les essais sur Chardin, Rembrandt, Monet ou Moreau.[48]

[45] Nayla Tamraz, *Proust Portrait Peinture*, Paris, Orizons, 2010.
[46] *Ibid*., p. 141.
[47] Sophie Bertho, *Proust et ses peintres*, Amsterdam, Rodopi, 2000.
[48] Luzius Keller, *Lire, traduire, éditer Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 59-60.

Ces références à Monet et à l'impressionnisme sont récurrentes chez Proust, mais parfois elles ne sont pas explicitées. Dans une note de l'extrait que nous venons tout juste de voir, Keller nous fournit un exemple révélateur : « ce prestige des peintres impressionnistes se trouve inscrit anagrammatiquement dans Simonet, nom de famille du personnage qui représente dans la *Recherche* la peinture (avec Elstir bien sûr auquel Albertine est liée) »[49]. Proust a parsemé son œuvre de clins d'œil et d'hommages, directs ou indirects, au monde des impressionnistes et à leur représentant principal. Dans son livre *Lire, traduire, éditer Proust*[50], Keller aborde plusieurs thématiques qui nous intéressent. Il réaffirme l'importance de l'impressionnisme dans l'œuvre proustienne et en tant que courant majeur de la Belle Époque : « dans le panorama des courants à la mode pendant la Belle Époque il faut réserver une place importante à l'impressionnisme »[51] et il affirme que même si le livre le plus impressionniste de la *Recherche* est très probablement *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, l'impressionnisme est présent dès le premier livre par exemple, dans un dialogue entre Swann et Mme Cottard, Proust juxtapose l'art traditionnel et l'art moderne :

> Pour comprendre la faute, le lapsus ou, selon nous, le coup de génie de Proust il faut considérer à côté de l'univers diégétique, l'univers esthétique de la *Recherche,* c'est-à-dire à côté de l'action, le texte du roman. Au niveau de l'action, entre le moment où Marcel entend le nom de Simonet sur la digue et celui où il lit « Simonet et famille », il s'écoule peut-être une petite demi-heure […]. Au moment où le héros entre dans la chambre, l'action proprement dite s'arrête, et on va lire ce passage inouï dans lequel Proust décrit les différentes vues de la mer contemplées par Marcel dans la fenêtre de sa chambre au moment de rentrer à l'hôtel. Au niveau du texte Proust compose une galerie de marines littéraires peintes d'après les marines de Turner, Manet, Degas, Courbet, Monet ou Whistler et qui renvoient parfois explicitement à la peinture contemporaine. Dans cette perspective l'enregistrement d'un « Simonet et famille » se justifie pleinement, puisque les nouveaux arrivés ce sont les peintres impressionnistes, « Monet et famille » : Sisley, Monet et tous les autres.[52]

Dans l'expression « Simonet et famille », Keller identifie la présentation, dans le roman, des impressionnistes et, surtout, de leur représentant comme Claude Monet. Dans le sous-chapitre « Le lieu des tableaux », Keller explique bien le lien entre certains lieux et la peinture :

> On peut lire, en effet, la *Recherche* comme un roman de formation dans lequel le héros traverse sur son chemin vers la création artistique les différentes sphères de l'art. […] Après les églises et les portails sculptés de « Combray », enracinés dans la terre de la province et renvoyant ainsi au passé de la France, dans la deuxième partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* ce sont les plages et les falaises de la côte normande, emblèmes de la peinture moderne, qui constituent le fond du tableau. Ce n'est pas (seulement) à cause de sa santé menacée que le héros se rend à la côte, mais encore à cause des expériences esthétiques qu'il y pourra faire. Par une espèce de *paragone* moderne Proust rivalise dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* avec les peintres dont les noms et les tableaux transparaissent dans le texte.[53]

Pour compléter notre revue sur Proust et l'art pictural, nous devons préciser que nous n'avons mentionné que les contributions principales concernant Proust et Monet ou, plus en

[49] *Ibid.*, p. 59.
[50] Luzius Keller, *op. cit.*
[51] *Ibid.*, p. 144-145.
[52] *Ibid.*, p. 189.
[53] *Ibid.*, p. 192-193.

général, Proust et l'impressionnisme. Nous sommes conscient de ne pas avoir cité tous les ouvrages et tous les articles plus spécifiques illustrant les liens et les correspondances entre Proust et d'autres courants artistiques et d'autres peintres. Nous avons dû faire des choix et délimiter notre champ d'action.

D'ailleurs, il n'est pas surprenant qu'il y ait beaucoup de publications sur Proust et la peinture. Selon les études menées par Michèle Magill, réunies dans le livre *Répertoire des références aux arts et à la littérature dans la recherche du temps perdu de Marcel Proust*[54], (un outil très utile et précis pour retrouver les références concernant surtout les arts visuels, la musique et la littérature dans la *Recherche*) et dans les articles, « Le monde artistique dans À la recherche du temps perdu »[55] et « Art et littérature dans À la recherche du temps perdu : étude quantitative des références et des comparaisons artistiques », les lignes consacrées aux arts visuels dans la *Recherche* représentent 5% du total des lignes du roman. Les arts visuels se placent ainsi à la deuxième place, après la littérature (10%) et avant la musique (3%) et l'art en général (0,6%). Il est significatif de constater aussi que le nombre le plus élevé des lignes sur les arts visuels se trouvent dans les *Jeunes filles en fleurs* (10,5%), où une grande partie de l'action se passe en Normandie. Entre cette région et la peinture il y a un lien fort et indéniable. Proust a bien explicité cet aspect dans son ouvrage et cela nous intéresse beaucoup aux fins de notre travail[56].

2. Les lieux proustiens : la Normandie

Dans *Géographie de Marcel Proust* de Ferré[57], nous découvrons pour la première fois les lieux réels de la *Recherche*. Ferré essaye de retrouver sur les cartes géographiques les endroits les plus significatifs du déroulement du roman proustien. L'aspect le plus intéressant de son travail est un processus de décodification et d'identification des lieux proustiens appartenant à une dimension géographique imaginaire, souvent le résultat d'un mélange de noms et d'éléments géographiques réels et irréels donnant lieu à une nouvelle géographie proustienne. Ferré a ouvert la voie à toute une série d'autres ouvrages consacrés à la géographie de cet auteur.

[54] Michèle Magill, *Répertoire des références aux arts et à la littérature dans* À la recherche du temps perdu *de Marcel Proust*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, INC, 1991.
[55] Michèle Magill, « Le monde artistique dans "À la recherche du temps perdu" », *BIP*, Paris, n° 25, 1994, p. 167-175.
[56] Michèle Magill, « Art et littérature dans "À la recherche du temps perdu" : étude quantitative des références et des comparaisons artistiques », *BIP*, Paris, n° 18, 1987, p. 79-88.
[57] André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, Paris, Sagittaire, 1939.

Willy Hachez a réalisé, par exemple, une analyse sur la Normandie imaginaire de Proust, en ne considérant que les lieux que l'on retrouve dans la fiction romanesque. Hachez précise dès le départ son intention de ne travailler que sur la Normandie irréelle, sans prendre en compte celle qui a été connue et visitée par l'auteur dans la réalité. Dans son article, il présente une carte géographique détaillée de Balbec et de ses alentours, d'où le titre de sa contribution *Balbec et ses environs dans la Recherche*[58]. Son but est d'aider le lecteur dans le repérage de ces endroits pour faciliter sa compréhension de la géographie proustienne.

Nous avons déjà mentionné l'article de Jean Canu, *Marcel Proust et la Normandie*[59]. Ce texte représente un point de départ fondamental pour nos réflexions concernant la Normandie proustienne tout comme la suite, *Marcel Proust en Normandie II*[60], où Canu décrit dans le détail tous les déplacements et les visites de Proust dans la région. En outre, il introduit le discours que nous nous proposons de développer plus en profondeur sur le rapport entre l'écrivain, Monet et la Normandie :

> C'est, d'un bout à l'autre, la même confusion volontaire entre les éléments, entre le monde des solides et le monde des fluides. Il faut certes relever là l'influence de l'esthétique de Monet-Elstir, « expliquant la terre en termes marins, la mer en termes terrestres », comme l'a si bien dit Mlle Germaine Brée, mais il est par ailleurs normal que Proust traduise à l'aide de son vocabulaire de terrien une expérience géographique nouvelle. Il trouve vite un plaisir de virtuose à poursuivre et à raffiner une telle transposition. Balbec, c'est donc la mer, semblable à la terre et pourtant différente, spectacle unique et sans cesse renouvelé, quand cela ne serait que par l'inlassable va-et-vient de la marée et par les jeux capricieux du soleil et de l'ombre : « Je ne vis jamais deux fois la même mer, », conclut ce digne disciple d'Héraclite et de Bergson.[61]

Comme l'on comprend très clairement en lisant cet extrait, Balbec et la Normandie imaginaire de Proust sont indissociables de l'esthétique impressionniste de Monet-Elstir. Nous ne pouvons pas aborder une étude sur Proust et la Normandie ou sur Proust et Monet sans considérer les trois éléments à la fois. Il s'agit de trois faces complémentaires et indissociables.

L'un des ouvrages les plus intéressants sur un aspect spécifique de la géographie de cet auteur est *Proust et le paysage : Des écrits de jeunesse à la Recherche du temps perdu*[62]de Tsumori. Il passe en revue les typologies principales du paysage proustien et il essaye d'en expliquer le rôle dans les romans. Tsumori veut comprendre et expliquer la notion de paysage chez Proust et son approche est surtout axée sur une analyse littéraire des descriptions de ces paysages plutôt que sur une véritable étude géographique. Ce texte constitue l'un des modèles

[58] Willy Hachez, « Balbec et ses environs dans "La Recherche" », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 28, 1978, p. 677-684.
[59] Jean Canu, « Marcel Proust et la Normandie », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 6, 1956, p. 208-223.
[60] Jean Canu, « Marcel Proust et la Normandie II », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 7, 1957, p. 351-375.
[61] *Ibid.*, p. 355.
[62] Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage : Des écrits de jeunesse à la Recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2014.

principaux pour le développement et l'organisation de notre travail et il est utile pour nous, de bien garder à l'esprit les questions que Tsumori s'est posées au seuil de son analyse :

> Reconstruire l'histoire de la conscience du paysage d'un artiste en parallèle avec ses expériences de voyage est un travail assez séduisant. Le paysage est une « structure » de notre perception de la nature. Si le « pays » est le lieu naturel, le « paysage » est une invention tout artificielle. Le paysage est par conséquent une image esthétique du pays. Les artistes l'assimilent et le représentent sous la forme de la peinture, de l'architecture, du jardin, de la littérature, et même sous la forme de la musique. L'objectif de cette étude est d'éclaircir ce qu'est le paysage dans les écrits de Marcel Proust. Pourtant, on est facilement désorienté devant l'abondance de ses valeurs. Pour ne pas se perdre dans cette complexité, il paraît utile de commencer par définir le mot car on abuse aujourd'hui de ce terme jusqu'à lui appliquer les significations les plus diverses : on parle de « paysage moral », de « paysage économique », de « paysage politique » par exemple.[63]

Il est évident que certaines thématiques proposées par Tsumori seront aussi les nôtres. Même si nous ne travaillons que sur la Normandie, la question du paysage en littérature sera un point de départ incontournable de nos réflexions.

Nous retrouvons aussi de véritables guides littéraires-touristiques comme *Promenades en Normandie avec un guide nommé Marcel Proust* de Coulon[64]. Un autre guide des lieux proustiens cette fois-ci moins touristique et plus littéraire s'intitule *À la recherche des lieux proustiens*[65]. Son auteur, Michel Blain, originaire d'Illiers-Combray et membre de longue date de la *Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray* tout comme du Cercle littéraire proustien de Cabourg-Balbec, a rédigé ce compte-rendu d'un voyage proustien, entre les lieux de la *Recherche* et ceux de la vie de l'écrivain, où au centre de cette expérience, l'on peut toujours retrouver le plaisir, notamment « le plaisir des promenades et le plaisir du texte ». Blain conduit le lecteur le long d'une excursion littéraire, l'œuvre principale de Proust en main, comme il l'indique dans le sous-titre pour faire le lien entre les lieux de la narration et ceux de la réalité.

Marie-Thérèse Courtial a effectué un véritable pèlerinage littéraire. Dans son article « Un pèlerinage à Balbec »[66], elle retrace les étapes principales du séjour normand du héros-narrateur et de Proust, l'écrivain. Il s'agit d'une courte balade littéraire tout au long de laquelle elle présente les différents éléments de la Normandie proustienne. Elle jongle entre le récit de sa visite et celui que l'on peut lire dans les pages de la *Recherche*. La partie la plus stimulante de sa contribution se situe au tout début de son article où elle propose une réponse à une interrogation qui est au centre de notre recherche. Pourquoi nous penchons-nous sur la Normandie de Proust et non pas sur les lieux de sa naissance ou de sa mort ? Courtial, en

[63] *Ibid.*, p. 10-11.
[64] Bernard Coulon, *Promenades en Normandie avec un guide nommé Marcel Proust*, Condé-sur-Noireau, Charles Corlet, 1986.
[65] Michel Blain, *À la recherche des lieux proustiens : Un périple l'œuvre en main*, Paris, L'Harmattan, « Amarante », 2016.
[66] Marie-Thérèse Courtial, « Un pèlerinage à Cabourg », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 22, 1972, p. 1456-1467.

reprenant des mots de Proust lui-même, choisit de répondre ainsi : « Nous visitons le lieu où un grand homme est né et celui où il est mort ; mais les lieux qu'il admirait entre tous, dont c'est la beauté même que nous aimons dans ses livres, ne les habitait-il pas davantage ? »[67]. Nous empruntons, nous aussi, cette affirmation comme l'une des raisons possibles, certainement pas la seule dans notre choix de travailler sur la Normandie de Proust.

Par contre, tous les proustiens savent que l'écrivain a choisi de se rendre en Normandie, plutôt qu'en Bretagne par exemple, en suivant les conseils du critique Émile Mâle. Bales a enquêté sur cet aspect fondamental concernant l'inclusion de la Normandie dans la *Recherche* et dans son article *Proust et Émile Mâle*[68] en montrant que Proust pensait assez souvent à cet historien d'art français lors de la composition de son roman. En effet, la plupart des sites visités par Proust en 1907 et 1908 dans cette région, lui avaient été recommandés par Mâle.

Magner approfondit un autre aspect typiquement normand que l'on peut retrouver aussi bien dans la production proustienne que dans celle de Monet : les églises et les cathédrales. Dans son article « Marcel Proust und die normannische Kirchenbaukunst »[69], Magner passe en revue les modèles principaux d'inspiration des descriptions consacrées aux églises et aux cathédrales normandes dans la *Recherche* et il s'interroge sur l'origine et sur le rôle de ces modèles :

> Die Frage, inwieweit normannische Kirchen, die Proust zunächst in den Büchern Ruskins und Mâles kennengelernt und später persönlich besichtigt hatte, in die *Recherche* eingegangen sind, ist die sicher interessanteste, aber auch delikateste. Denn die Kirche von Balbec tritt als großes imaginäres Kunstwerk (neben Vinteuils Musik und Elstirs *Hafen von Carquethuit*) in Erscheinung.[70]

Magner met l'église de Balbec sur le même plan que la musique de Vinteuil et le port de Carquethuit d'Elstir. L'architecture religieuse normande est une source d'inspiration et un attrait majeur pour la fantaisie et les rêveries du héros-narrateur.

Dans son article *Balbec ou le polo noir*[71], Alberti aborde les deux sujets mentionnés dans le titre. Dans la partie sur Balbec, nous remarquons un aspect particulier de la description du paysage : les personnages sont perçus comme une composante essentielle de l'environnement qui les entoure :

> Comme la mer à laquelle elle est intimement associée dans l'imagination de Marcel, la création d'Albertine n'est jamais la même ; ainsi le défilé des jeunes filles cyclistes sur la digue s'intègre-t-il d'emblée au décor intérieur nouveau du Narrateur d'*A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs.* La plage de

[67] *CSB*, p. 70.
[68] Richard Bales, « Proust et Émile Mâle », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 24, 1974, p. 1925-1936.
[69] Nous traduisons :« la question de savoir dans quelle mesure les églises normandes, que Proust a découvertes avant dans les livres de Ruskin et de Mâle et après en personne, ont intégré la Recherche est sans aucun doute la plus intéressante, mais aussi la plus délicate. En effet, l'église de Balbec se présente comme un grand chef-d'œuvre imaginaire (au même titre que la musique de Vinteuil et le Port de Carquethuit d'Elstir) », Michael Magner, « Marcel Proust und die normannische Kirchenbaukunst », *Proustiana XXII*, Frankfurt/M, Insel Verlag, 2003, p. 76-104.
[70] *Ibid.*, p. 77.
[71] Frank Alberti, « Balbec ou le Polo noir », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 25, 1975, p. 70-79.

> Balbec est un espace ouvert où le ciel et la mer se joignent en un kaléidoscope magique pour se jouer des horizons en mirages infinis. Avant d'être le lieu de la contemplation et des découvertes, Balbec est surtout le pays de l'absence où le renouvellement, la quête de la plénitude et de la Beauté sont favorisés.[72]

Cet extrait présente de manière succincte un aspect fondamental que nous développerons dans nos réflexions. Très souvent, dans la description des paysages, les personnages font partie intégrante du décor représenté. Le personnage et le lieu correspondant deviennent un *unicum* indissociable dans la mémoire du narrateur, l'un évoquant l'autre et en se complétant réciproquement. La petite bande des jeunes filles et surtout Albertine sont toujours liées à la beauté et à la puissance des plages et de la mer normandes. Cet aspect est aussi confirmé par Poulet dans son livre *L'espace proustien*[73]. Le souvenir des jeunes filles ne surgit dans ses mémoires que très rarement sans la représentation sensorielle de ce scénario marin.

Les paysages dans les œuvres de Proust ont aussi une fonction cathartique, ils peuvent représenter un état d'âme et ils deviennent presque une prolongation ou un miroir de la psyché des personnages. Nous en retrouvons des exemples dans le livre *Proust lesen*[74] de Keller :

> Neben dem Thema exponiert das Epigraph aber auch eine räumliche Situation: Ariadne auf Naxos weist auf Françoise de Breyves in Trouville, wobei Proust auch die Wälder, in denen Madame de Breyves ihrem Liebesschmerz nachgeht und die in der Normandie tatsächlich bis nahe ans Meer heranreichen, aus Racine bezieht, nämlich aus dem Beginn der Geständnisszene, wo Phèdres Liebe zu Hippolyte ein erstes Mal im Bild erscheint:
>
> Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !
> Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
> Suivre de l'œil un char dans la carrière ?
>
> Mit seinen räumlichen Gegebenheiten wird das Epigraph auch zur Keimzelle für die Metaphorik von Prousts Text: Meer und Liebesschmerz verbinden sich zu «Kummermeer» («mer de chagrin»), Liebeshoffnung wird zum Segel: «Hoffnungssegel» («voile d'espoir»), oder Klagen werden zu Wellen: «Schon brach sich das Schluchzen an ihren Lippen» («des sanglots venaient se briser à ses lèvres»).[75]

Ici l'auteur rapproche des vers de *Phèdre* de Racine d'une nouvelle de Proust « Mélancolique villégiature de Mme Breyves »[76]. De même que dans les vers de *Phèdre* il y a un lien entre son sentiment d'amour pour Hippolyte et le paysage et la forêt, chez Proust la mer

---

[72] *Ibid*, p. 70.

[73] « Comment, d'autre part, imaginer Saint-Loup ou Albertine, autrement qu'en les adossant au paysage marin de Balbec ? […] Or il en est de même pour les "jeunes filles en fleur" et pour la principales d'entre elles, Albertine : *C'était à elles que ma pensée s'était agréablement suspendue quand je croyais penser à autre chose, ou à rien. Mais, quand, même ne le sachant pas, je pensais à elles, plus incosciemment encore, elles, c'était pour moi les ondulations montueuses et bleues de la mer, le profil d'un défilé devant la mer*. (*JF*, I, p. 833.) », Georges Poulet, *L'espace Proustien*, Paris, Gallimard, « Tel », 1982, p. 36-37.

[74] Luzius Keller, *Proust lesen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.

[75] Nous traduisons : « En plus du sujet, l'épigraphe présente aussi la situation spatiale : Ariane de Naxos rappelle Françoise de Breyves à Trouville, pour laquelle Proust se réfère à Racine pour ce qui est des forêts, où Madame de Breyves vit son chagrin d'amour et des bois normands qui s'étalent jusqu'à la mer. En effet, il fait référence au début de l'extrait de la confession, où se manifeste figurativement, une première fois, l'amour de Phèdre pour Hyppolite : Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts! Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière, suivre de l'œil un char dans la carrière ? Par le biais de ses caractéristiques spatiales l'épigraphe sert aussi d'embryon pour la structure métaphorique du texte proustien : la mer et le chagrin d'amour s'unissent et deviennent une « mer de chagrin », l'espoir d'amour devient avec la voile : « une voile d'espoir » ou alors des plaintes avec les vagues se transforment en : « des sanglots qui venaient se briser à ses lèvres. » *Ibid.*, p. 73-74.

[76] *JS*, p. 66-79.

de la côte normande de Trouville devient le topos des chagrins d'amour provoqués par la protagoniste de son histoire.

Henry Kopman a écrit un article intéressant présentant le rôle de la nature, du paysage et surtout des arbres, des plantes et des fleurs dans la *Recherche*. Il s'agit d'une étude de la prédilection toute proustienne pour la botanique :

> Le grand attrait de la nature proustienne c'est que l'auteur mène le lecteur, dans sa vision du monde, à une rencontre de soi, tout en réanimant sa mémoire. *À la Recherche de Temps perdu* nous découvre (éveille en nous) une réaction « pulsante » à la beauté des paysages.[77]

Il est important de souligner que la Normandie est une source d'éléments naturels fondamentale pour Proust. Ces éléments sont différents et appartiennent à plusieurs catégories : la mer, les plages, les falaises, les arbres et notamment les pommiers. Nous ne devons pas oublier que le célèbre épisode des trois arbres d'Hudimesnil se situe dans cette même région, lors d'une balade en voiture, où Mme de Villeparisis souhaite faire découvrir à Marcel les beautés du paysage normand.

Comme nous le retrouvons dans les propos de Bouchart, le paysage proustien ne peut pas être analysé sans considérer sa dimension photographique. Nous savons que Proust appréciait le progrès technologique et celui-ci est bien présent dans ses œuvres, par conséquent cette nouvelle forme de représentation du paysage, qui entre en concurrence avec la peinture, est à prendre en considération :

> Proust savait, comme par magie, arrêter le temps, décrire et analyser un instant infime pour atteindre une vision proche de celle que propose l'instantané photographique. Il pouvait donc donner une même dimension à une cathédrale ou un rayon de soleil, à un mot, un panorama ou un bol de fraises à la crème. Il savait imaginer le montage de lieux dispersés dans la réalité en un site unique. Il nous a laissé un labyrinthe imaginaire dans lequel d'autres imaginations peuvent suivre la spirale d'un temps qui se boucle.[78]

Les impressionnistes peignent leurs paysages comme s'ils les prenaient en photo. De même, l'on pourrait dire que Proust travaille avec les mots comme s'il était un peintre impressionniste photographiant ses paysages. Certains tableaux impressionnistes tout comme certaines descriptions de Proust ressemblent beaucoup à des clichés. Le sujet représenté n'est plus au centre de la toile mais déplacé vers les côtés et très souvent il n'est pas illustré en entier. Une autre caractéristique de la photographie moderne c'est le fait de se pencher aussi sur les détails qui deviennent ainsi le nouveau point central de la représentation.

[77] Henry Kopman, « L'attrait et l'appel de la nature chez Proust », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 19, 1969, p. 831.
[78] François-Xavier Bouchart, « Les Paysages proustiens », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 25, 1975, p. 126.

Dans l'article « Les lieux amovibles »[79], Enid Marantz, ne traite pas directement de la Normandie, il est néanmoins intéressant, pour notre part, de saisir l'approche qui a été choisie pour construire cette étude. D'une part, nous retrouvons l'analyse du schéma souple et changeant des lieux représentés dans la *Recherche* : un enchâssement de lieux réels et irréels s'entrecroisant, se superposant et se déplaçant en continu. D'autre part, ce que l'on peut comprendre de la psychologie de Marcel en lisant les descriptions des lieux qui l'ont particulièrement touché. Marantz emploie la métaphore du miroir. Les lieux sont considérés comme des miroirs renvoyant non seulement l'image des lieux eux-mêmes, mais aussi celle de la personne qui les regarde.

Dans l'un des livres rassemblant les souvenirs de Céleste Albaret qui a passé une partie de sa vie avec Proust, il y a un chapitre consacré au dernier séjour de l'écrivain au Grand-Hôtel de Cabourg. Ce sont des pages importantes pour comprendre l'influence et l'emprise de ce lieu sur Proust. Mme Albaret se souvient de ce moment pour plusieurs raisons significatives :

> À Cabourg, il était moins calfeutré. Boulevard Haussmann, jamais on n'ouvrait les rideaux et encore moins les fenêtres de sa chambre, tant qu'il y était. Au Grand-Hôtel, on ouvrait les rideaux dans l'après-midi. Et lui aussi, il s'ouvrait beaucoup plus. C'est à ce moment-là que, au bout de quelque temps, il a renoncé à me dire "Madame", pour m'appeler Céleste. À ce moment-là aussi qu'il a commencé à me retenir de temps à autre pour causer. […] Je sentais que sa confiance augmentait, et, moi-même, j'étais déjà plus à mon aise, plus libre de parole et d'attitude.[80]

Et à la fin du même chapitre, Mme Albaret relate cette décision de Proust :

> Ma chère Céleste, il y a une chose que je dois vous dire. J'ai fait ce voyage à Cabourg avec vous, mais c'est fini : je ne ressortirai jamais plus. Jamais plus je n'irai à Cabourg ou ailleurs. Les soldats font leur devoir ; puisque je ne peux pas me battre comme eux, le mien est d'écrire mon livre, de faire mon œuvre. Le temps me presse trop pour que je puisse me consacrer à autre chose. Et c'est ce même soir-là de septembre 1914, où il est entré volontairement dans sa vie de reclus pour les huit dernières années de sa vie et de son œuvre, que moi qui ne savais rien faire, et bien que ce ne fût pas décent, comme il l'avait dit, j'y suis entrée aussi, pour y rester, toujours sans m'en douter, jusqu'au bout.[81]

Ces extraits des mémoires de Céleste Albaret témoignent des tournants cruciaux qui ont marqué le caractère et la vie de Proust. La Normandie et notamment la ville de Cabourg ont servi de décor à des phases d'ouverture et de détente de la part de l'auteur, mais c'est dans ce même décor que l'écrivain a brutalement changé d'avis en choisissant de se replier sur lui-même pour pouvoir écrire. Le fait que ces changements d'attitude et que ces décisions aient eu lieu en Normandie retient tout particulièrement notre attention. Le témoignage de Mme Albaret présente le monde de Proust d'une manière non académique et, par conséquent, accessible à un public plus vaste et qui n'est pas toujours érudit.

[79] Enid Marantz, « Les lieux amovibles », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 40, 1990, p. 88-99.
[80] Céleste Albaret, *Monsieur Proust – Souvenirs recueillis par Georges Belmont*, Paris, Robert Laffont, 1973, p. 49.
[81] *Ibid.*, p. 55-56.

Dans son article « Proust et le paysage dans "Du côté de chez Swann" »[82], Nathalie Aubert réfléchit en analysant des extraits les plus représentatifs de la description du paysage dans *Du côté de chez Swann*, à la valeur, à la fonction et à la perception des paysages proustiens du premier volume de la *Recherche*. Elle souligne le fait que ces descriptions renvoient à une dimension subjective de la réalité. Proust met au centre de ces passages littéraires les impressions, d'où l'idée de style impressionniste. Selon Aubert, « le paysage est le fruit de la rencontre entre un individu au regard et à l'intériorité mouvants et un espace naturel lui aussi changeant. Il naît ainsi au confluent de ces deux instances que sont l'individu percevant et l'espace naturel perçu »[83].

Grâce à ces réflexions, nous rentrons dans une démarche et dans une vision plus philosophique de la critique proustienne. À ce propos, l'on se réfère souvent à un ouvrage fondamental : *Phénoménologie de la perception*[84] de Merleau-Ponty. Il s'agit d'un texte capital auquel nous ferons référence pour mieux saisir la signification et le rôle de la description des paysages et de l'art chez Proust.

3. Monet et la Normandie

En ce qui concerne Monet et la Normandie, il faut signaler *L'atelier di Monet: arte e natura: il paesaggio nell'Ottocento e nel Novecento* de Tassi[85]. Le critique d'art italien réalise une étude du paysage en peinture au XIX^{e} et au XX^{e} siècle en choisissant comme objet de son analyse le lieu de travail privilégié par Monet, c'est-à-dire son atelier normand.

Bergeret-Gourbin présente, dans son livre *Monet : La Normandie*[86], une sélection commentée de tableaux du peintre autour de la Normandie et elle propose ainsi un itinéraire impressionniste de la région.

Dans le livre *Rouen, les Cathédrales de Monet*[87], où l'on présente et l'on analyse la célèbre série consacrée à la cathédrale de Rouen, dans les premières pages, nous tombons tout de suite sur une citation présentée de manière sarcastique, mais tout de même significative, pour comprendre la notoriété de Monet déjà à l'époque :

> Ce que Manet avait été pour la génération artistique de 1870, Gauguin l'est pour celle de 1890. Cette opinion se répand dans les milieux mondains : *Le Figaro* publie en 1895 précisément de longs passages d'un roman à paraître de Léon Daudet, *les Kamtchatka*, dans lequel l'auteur met en scène des snobs pour qui Renoir et Monet sont déjà passés ; les snobs du moment ne s'intéressent qu'à Gauguin.

[82] Nathalie Aubert, « Proust et le paysage dans Du côté de chez Swann », *Marcel Proust Aujourd'hui "Swann à 100 ans"*, n° 12, 2015, p. 153-167.
[83] *Ibid.*, p. 154.
[84] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.
[85] Roberto Tasso, *L' atelier di Monet: arte e natura: il paesaggio nell'Ottocento e nel Novecento*, Milano, Garzanti, « Saggi blu », 1989.
[86] Anne-Marie Bergeret-Gourbin, *Monet : La Normandie*, Paris, Herscher, 2013.
[87] Gilles Grandjean, *Rouen, les cathédrales de Monet*, Rouen, Musée des beaux-arts, 1994.

> Bien des années après, un autre personnage romanesque se fera le défenseur de Monet, mais malheureusement pour celui-ci, c'est une snob ridicule que Mme de Cambremer lorsqu'elle soupire d'admiration éperdue : « Ah, les cathédrales ! ».[88]

Le fait que la citation soit ironique pourrait être une manière de souligner davantage le niveau d'importance et de renommée de la personne à laquelle l'on se réfère. D'ailleurs, il est intéressant de constater que le peintre est mentionné à travers l'allusion des cathédrales, si connues déjà à l'époque, des cathédrales normandes qui, comme d'autres sujets typiquement normands, le lient indissolublement à cette région.

Un livre qui souligne clairement cet aspect purement normand du peintre est *Monet and French landscape, Vétheuil and Normandy*[89]. L'un des concepts que l'on retrouve dans cet ouvrage est la notion de *Regionalism* et dans le chapitre *Impressions of the Riverside Village: Monet and Sisley at Vétheuil and Saint-Mammès*, l'auteur retrace ce parcours qui conduisit le peintre de la dimension urbaine de la capitale à la dimension régionale normande :

> When Claude Monet (1840-1926) went to live in Vétheuil in August 1878, it heralded a significant change in his art. Leaving the steaming engines of the Gare Saint-Lazare and the modernity of the suburbs, he began to paint rustic scenes of his new rural environment and the village where he lived. Although he maintained the stylistic tenets of his Impressionist technique, in subject matter he abandoned the strikingly contemporary for a timeless rural iconography that was widely used and recognised.[90]

Le parcours emprunté par Monet est plus ou moins celui de Proust et du narrateur-héros. Tous les trois quittent Paris de la Gare Saint-Lazare pour rejoindre cette région du nord-ouest de la France où la terre se mêle à la mer. Ce changement spatial marque aussi un changement dans la production artistique du peintre. Ce sont surtout les sujets qui changent, sa technique novatrice est maintenue, mais avec ces changements, c'est aussi sa vision et sa perspective picturales qui sont modifiées.

Dans un autre livre sur un autre thème récurrent dans la production de Monet et encore une fois, typiquement normand, *Claude Monet, les falaises*[91], Marion Brisson rebondit sur l'importance de ce passage de la capitale à la Normandie. Il est vrai que la Normandie n'est pas une nouvelle destination pour Monet, il s'agit plutôt d'un retour, dans la mesure où il a grandi au Havre. Néanmoins, ce retour en Normandie représente une étape fondamentale dans sa vie privée et d'artiste :

> Ne croyez-vous pas qu'à même la nature, seul, on fasse mieux ? ». […] Le jeune peintre ne fuit pas seulement les conventions et les artifices de la capitale, il a compris que ce face-à-face avec la nature et avec lui-même, forgerait sa singularité : « Ce que je ferai ici a au moins le mérite de ne ressembler à personne, du moins je le crois, parce que ce sera simplement l'expression de ce que j'aurai ressenti, moi personnellement ». Les séjours répétés sur la côte normande constituent les exemples les plus aboutis de ce défi qu'il s'adresse à lui-même et qui contribueront à élaborer son propre langage. Hors saison, souvent

[88] *Ibid.*, p. 15.
[89] Frances Fowle, *Monet and French landscape: Vétheil and Normandy*, Edinburgh, Visual arts research institute, 2006.
[90] *Ibid.*, p. 17.
[91] Marion Brisson, *Claude Monet : les falaises*, Rouen, Éd. Des Falaises, 2013.

> en plein hiver (la saison qu'il préfère), il vient s'établir seul et pour une période indéterminée, au bord des falaises de la côte d'Albâtre. Nul besoin de contrées lointaines pour aiguiser son appétit de peindre. Monet aime voyager, mais c'est vers la Normandie qu'il se retourne le plus fréquemment pour aller peindre sur le motif, dévoilant son attachement à la région de son enfance.[92]

Monet recherche la force, la grandeur et la beauté de la nature. La puissance de l'eau et du rocher des côtes, tout comme le calme et la paix de la campagne de l'arrière-pays normand séduisent les peintres impressionnistes.

4. La production de Monet à Giverny

Nombreux sont les livres présentant la période de Giverny de Monet. *Claude Monet au temps de Giverny*[93], *Monet's years at Giverny – Beyond Impressionism*[94], *Le musée intime de Monet à Giverny*[95], *Monet at Giverny*[96], pour n'en citer que quelques-uns. Il s'agit d'une série d'œuvres qui se concentrent sur la production de Giverny de Monet. Comme on peut s'y attendre, la plupart des toiles de cette période ont des sujets normands. Dans des mots d'un ami très proche de Monet, Georges Clemenceau, reportés dans l'un des livres que nous venons de citer, *Claude Monet au temps de Giverny*[97], nous comprenons le lien profond entre le peintre et la Normandie :

> Quand j'aurai dit que Claude Monet naquit à Paris, rue Laffitte, c'est-à-dire dans le quartier des marchands de tableaux – signe éventuel d'une prédestination –je n'aurai pas beaucoup avancé nos affaires. Mais si j'ajoute qu'il passa toute sa jeunesse au Havre, et là s'éprit des brassements de lumière que l'océan tumultueux des côtes reçoit de l'espace infini, peut-être s'expliquera-t-on cette familiarité de l'œil avec les gymnastiques lumineuses d'une atmosphère affolée qui jette toutes les nuances de tous les tons au gaspillage des vagues et des vents.[98]

Là, nous sommes clairement face à une déclaration d'emprise du lieu sur l'homme. C'est la réalité géographique de la Normandie, ses caractéristiques naturelles et paysagères qui ont influencé et façonné le style impressionniste de Monet. Le peintre sans la Normandie, sans ses lumières et ses effets atmosphériques n'aurait peut-être pas développé de la même manière sa sensibilité artistique.

Comme nous le rappelle justement Clemenceau, Monet, avant sa période à Giverny, a eu une autre phase normande, probablement encore plus significative et marquante, étant donné qu'il s'agit de ses débuts artistiques. Cette période est bien présentée dans le livre *Monet au Havre, les années décisives*[99]. Géraldine Lefebvre retrace les balbutiements du jeune Monet, la

[92] *Ibid.*, p. 6.
[93] Jacqueline Guillaud, *Claude Monet au temps de Giverny*, Paris, Centre culturel du Marais, 1983.
[94] Metropolitan Museum of Arts, *Monet's years at Giverny: beyond impressionism*, New York, Metropolitan Museum of Arts, 1978.
[95] Sylvie Patin, *Le musée intime de Monet à Giverny : ses toiles et les œuvres de ses amis*, Montreuil Giverny, Musée Claude Monet, 2016.
[96] Karin Sagner, *Monet at Giverny*, Munich, New York, Prestel, 1994.
[97] Jacqueline Guillaud, *op. cit*.
[98] *Ibid.*, p. 210.
[99] Géraldine Lefebvre, *Monet au Havre : les années décisives*, Vanves, Hazan, 2016.

période des caricatures, la rencontre avec son maître, le peintre des marines normandes Eugène Boudin, ses premiers amateurs et mécènes et ses premières expositions. Dans le livre, on souligne qu'il débarque à Paris à l'âge de dix-neuf ans pour se faire connaître et il se distingue grâce à ses tableaux normands. Il sera surnommé « le peintre de Honfleur » et c'est en présentant ses tableaux sur ce petit village de pêcheurs qu'il se fera remarquer à Paris au salon de 1865.

Pour terminer notre revue des livres sur Monet et la Normandie, nous citons un ouvrage renvoyant à une thématique plus large, mais bien ancrée à notre discours. Nous nous référons au livre de Marianne Alphant, *Claude Monet, une vie dans le paysage,* où la Normandie joue un rôle non négligeable :

> Le lendemain soir, il a parcouru « tous les chemins », « dessous et dessus les falaises » mais hésite encore à se mettre au travail. « La vérité c'est que je ne suis pas à l'aise et que je m'ennuie. » L'environnement est trop urbain, il ne sait que faire la nuit tombée, ne supporte ni son « affreuse » chambre d'hôtel où il est « malheureux comme les pierres » ni les cafés où il se retrouve « au milieu d'un tas de types de province ». « J'aime encore mieux rester dans ma solitude », écrit-il avant d'aller au lit, morose et tout occupé de regrets amoureux. « Il est 8 heures. Je vais me coucher. Jamais je ne dormirai jusqu'au jour et vous êtes encore à table. Mimi dort. Je vous vois. » Cette correspondance commence avec le voyage à Pourville et la lettre du 6 février, écrite à Dieppe, montre à quel point le paysage est indissociable des mouvements intérieurs, élans, replis, visions secrètes en surimpression.[100]

Le paysage naturel, non urbain, devient un refuge, une échappatoire pour Monet. Il ressent la nécessité de vivre dans la solitude d'un paysage naturel et sauvage. Il veut fuir la ville et les gens. Le paysage qu'il recherche et dont il a besoin reflète son état d'âme. Chez Proust aussi, plusieurs personnages sont liés d'un point de vue psychologique et sentimental à des paysages, comme si ces derniers étaient des miroirs de leurs bouleversements intérieurs. Le personnage intègre le paysage et, inversement, le paysage devient une prolongation métonymique du personnage. Indéniablement, Monet entretient un rapport particulier avec la Normandie puisqu'il a quitté deux fois Paris pour cette région et que les tableaux les plus célèbres de sa production ont des sujets normands.

5. Géographie littéraire et géocritique

Un aspect central de cette thèse concerne l'analyse de la notion de paysage, le normand en particulier, dans des représentations littéraires et artistiques, notamment de Proust et Monet. Avant de commencer ce travail, pour bien structurer nos recherches, nous avons dû nous renseigner quant à un modus operandi à suivre pour ce qui est de l'étude des lieux et de la dimension géographique dans la production artistique et, en particulier, en littérature. Nous

[100] Marianne Alphant, *Claude Monet : une vie dans le paysage*, Paris, Hazan, 1993, p. 323-324.

nous sommes penché sur deux domaines relativement proches, mais distincts : la géocritique et la géographie littéraire.

Pour la première, nous nous référons aux deux livres considérés comme les textes fondamentaux de cette science relativement moderne, à savoir *La géocritique : réel, fiction, espace* et *La géocritique : mode d'emploi*[101], tous les deux de Bertrand Westphal, le créateur de cette approche critique. Le premier livre est une présentation et une explication de cette nouvelle approche redécouvrant le côté géographique des œuvres littéraires. Il s'agit d'une sorte de manifeste théorique de la géocritique. Le second, comme l'on peut déjà déduire du titre, est la version pratique du premier. L'auteur présente cette nouvelle approche en apportant des exemples concrets et en montrant les résultats des analyses menées par lui et par son équipe de recherche. Il montre sa façon d'examiner les extraits sélectionnés en employant les idées formulées dans le livre précédent.

Pour la géographie littéraire, notre référence principale est le livre *Pour une géographie littéraire*[102] de Michel Collot, où l'auteur aborde ce sujet en nous livrant une vision panoramique complète et ponctuelle de plusieurs théories géo-littéraires ainsi reprend-il aussi la géocritique en présentant toute une panoplie d'auteurs qui se sont penchés directement ou indirectement sur des problématiques d'ordre géographique.

Parmi toutes les pistes recueillies dans l'essai de Collot, celle qui nous intéresse le plus est la notion de *Genius loci* que Michel Butor développe dans son livre *Le Génie du Lieu*[103] et qui a été reprise par Michel Collot. Il s'agit d'un essai avec toute une série d'exemples, les uns très différents des autres, de réalités géographiques et littéraires hétérogènes. C'est au lecteur d'extrapoler et d'appliquer le procédé d'analyse de Butor, ce qui n'est pas toujours évident dans la mesure où l'on va plus vers une complexification que vers une élucidation du texte. En revanche, Collot explique et développe à sa manière l'idée du *Génie du lieu* de Butor. Nous sommes parti de ce concept de Butor, revu par Collot, en le croisant avec quelques démarches analytiques issues de la géocritique, pour élaborer notre méthode d'analyse géo-littéraire que nous présenterons de manière détaillée ultérieurement.

André Ferré, dont nous avons cité l'essai sur la géographie proustienne, a publié en 1946 sa *Géographie littéraire*[104], un essai que l'on peut considérer comme le précurseur du livre de

[101] Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, 278 p., Bertrand Westphal, *La géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Pulim, 2000.
[102] Michel Collot, *Pour une Géographie littéraire*, Paris, Corti, « Les essais », 2014.
[103] Michel Butor, *Le Génie du lieu*, Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 2015.
[104] André Ferré, *Géographie littéraire*, Paris, Sagittaire, 1946.

Collot sur la même thématique. Nous citerons le passage de Ferré, où il est possible de mieux saisir, à notre avis, l'essence et le but de son étude :

> Enfin, on peut se demander si certaines conditions tenant à la nature des lieux et des milieux terrestres, et pouvant être mises en évidence sur des cartes, ne contribuent pas à l'existence même du fait littéraire ou poétique. Y aurait-il des climats littéraires ou des terrains féconds en poésie, un peu comme il y a des climats propices à la forêt ou des terrains riches de certaines possibilités industrielles ou agricoles ? Ou pour mieux préciser le problème : à quelles conditions géographiques, sans doute plus humaines que physiques, tient le fait que sur un territoire comme celui de la France, la fécondité littéraire et poétique soit aussi inégalement répartie, des foyers de vie intellectuelle alternant et contrastant avec de vastes zones de jachère spirituelle ? Le matériel d'expression et en particulier le langage, l'expérience géographique qui contribue à alimenter l'inspiration de l'écrivain, enfin le besoin et le goût d'écrire : il semble que ce soit dans ces trois directions qu'un géographe puisse s'engager pour tenter d'y appliquer ses méthodes à la connaissance du fait littéraire.[105]

Il s'agit d'une approche de géographe et de littéraire et il faut avoir développé une sensibilité dans les deux domaines pour bien repérer les points de contact et de superposition des deux dimensions. Ferré et ses successeurs proposent, nous l'avons déjà remarqué pour Collot, une série d'exemples concrets d'ouvrages littéraires, où il essaye de déterminer et d'analyser la composante géographique. Il retrace toute une série d'itinéraires littéraires, travaillant sur les déplacements réels ou de fiction de certains auteurs. Il reconstitue ainsi, sur une carte géographique le journal de voyage en Italie de Montaigne, voyage vraiment entrepris par l'écrivain et dont on retrouve une trace considérable dans sa production, ou bien, nous avons la possibilité de découvrir sur une carte, tous les lieux de la province française de la Comédie humaine.

Si l'on veut en revanche comprendre la dimension plus intrinsèque et conceptuelle de l'espace, pour mieux saisir les informations que celui-ci peut véhiculer sur une société, ainsi que sur un texte littéraire, il est opportun de consulter *La production de l'espace*[106] d'Henri Lefebvre et *Pages Paysages*[107] de Jean-Pierre Richard. Dans le premier livre, il est possible de réfléchir sur la notion d'espace dans une optique sociétale. Quelle est la fonction de l'espace dans une société ? Quelles en sont les conséquences pratiques en économie ? Comment l'espace définit-il notre style de vie ? Il est intéressant de s'attarder sur les concepts présentés dans ce texte. Henri Lefebvre propose un système de décodification de l'espace en trois étapes : la pratique spatiale (le perçu), les représentations de l'espace (le conçu) et les espaces de représentation (le vécu) :

> *La pratique spatiale* d'une société secrète son espace ; elle le pose et le suppose, dans une interaction dialectique […] Dans le néo-capitalisme, qu'est-ce que la pratique spatiale ? Elle associe étroitement dans l'espace perçu la réalité quotidienne (l'emploi du temps) et la réalité urbaine (les parcours et les réseaux reliant les lieux du travail, de la vie « privée », des loisirs). Association surprenante car elle inclut en elle la séparation la plus poussée entre ces lieux qu'elle relie […] *Les représentations*

[105] *Ibid.*, p. 24-25.
[106] Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000.
[107] Jean-Pierre Richard, *Pages Paysages – Microlectures II*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1984.

> *de l'espace*, c'est-à-dire l'espace *conçu*, celui des savants, des planificateurs, des urbanistes, des technocrates « découpeurs » et « agenceurs », de certains artistes proches de la scientificité, identifiant le vécu et le perçu au conçu […] C'est l'espace dominant dans une société (un mode de production). […] *Les espaces de représentation*, c'est-à-dire l'espace *vécu* à travers les images et symboles qui l'accompagnent, donc espace des « habitants », des « usagers », mais aussi de certains artistes et peut-être de ceux qui *décrivent* et croient seulement décrire : les écrivains, les philosophes. C'est l'espace dominé, donc subi, que tente de modifier et d'approprier l'imagination.[108]

Ce sont trois catégories résumant les différentes déclinaisons de l'espace. Il sera utile de garder à l'esprit ce système tripartite tout au long de notre travail pour aborder la question de l'espace dans l'œuvre proustienne. Cette conception sociale de l'espace est reprise dans le monde anglophone par Soja dans son livre *Thirdspace, Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*[109] à travers les termes suivants : Spatial Practice (perceived space), Representations of Space (conceived space) and Spaces of Representation (lived space) ». Soja utilise les notions d'espace de Lefebvre pour mieux expliquer ce qu'il entend par Thirdspace :

> Lefebvre proceeds to fuse (objective) physical and (subjective) mental space into social space through a critique of what he called a "double illusion". This powerful attack on reductionism in spatial thinking is a vital part of the thirding process, working to break down the rigid object-subject binarism that has defined and confined the spatial imagination for centuries, while simultaneously maintaining the useful knowledges of space derived from both of these binary "fields". In this first round of separable field, distinguishable from physical and mental space, *and/also* as an approximation for an all-encompassing mode of spatial thinking. Lefebvre continued to use social space in both ways throughout the text. Thirdspace, as I have been defining it, retains the multiple meanings Lefebvre persistently ascribed to social space. It is both a space that is distinguishable from other spaces (physical and mental, or First and Second) and a transcending composite of all spaces.[110]

Pour revenir au livre de Lefebvre, il pourrait être utile et enrichissant de considérer aussi un autre aspect de la spatialité et de se pencher ainsi sur le concept de lisibilité de l'espace, étant donné que nous étudierons la notion d'espace en littérature :

> Si donc la lecture de l'espace, pour autant qu'il y ait lecture, vient en premier dans le savoir, elle vient en dernier dans la genèse. Une « lecture de l'espace » des églises romanes et de leurs alentours (bourgs ou monastères) ne permet en rien de comprendre ou de prévoir l'espace des églises dites gothiques (avec leurs conditions et présuppositions : les villes, la révolution des communes, l'activité des corporations, etc.). Cet espace a été produit avant d'être *lu* (et n'a pas été produit pour être lu et su mais pour être *vécu* par des gens ayant un corps et une vie, dans leur contexte urbain). Autrement dit, la lecture vient après la production, sauf dans le cas spécial où l'espace est produit pour être lu. Ce qui pose une question, celle de la lisibilité comme critère. Or, il semble bien que l'espace engendré (produit) pour être lu soit le plus tricheur, le plus truqué des espaces. L'effet graphique de lisibilité dissimule des intentions et des actions stratégiques. Ce n'est qu'un effet d'optique. La monumentalité impose toujours une évidence lisible ; elle dit ce qu'elle veut ; elle en cache beaucoup plus. Politique, militaire, à la limite fasciste, le monument abrite la volonté de puissance et l'arbitraire du pouvoir sous des signes et surfaces qui prétendent exprimer la volonté et la pensée collectives. Et qui occultent à la fois le possible et le temps.[111]

[108] Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 48-49.
[109] Edward W. Soja, *Thirdspace – Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, London, Blackwell publishing, 1996.
[110] *Ibid.*, p. 62.
[111] Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 168.

L'espace est susceptible de transmettre un certain message. Un lieu comme un bâtiment peuvent se porter en tant que détenteur de signification. Un lieu réel et vécu peut engendrer toute une série d'informations allant bien au-delà de son but initial et principal. À notre avis, ce phénomène s'accentue davantage pour les lieux littéraires. Ceux-ci sont encore plus sujets à un processus d'altération de leur essence primaire à cause de la composante créative et fantaisiste plus facilement observable en littérature que dans la vie de tous les jours. Giulio Iacoli a très bien identifié dans ses travaux critiques les liens entre les conceptions de l'espace et les théories de Lefbvre, nous renvoyons ici à son article « Il critico e le dense trame del mondo. Ritrovare *La Production de l'espace* di Henri Lefebvre »[112]. Dans la seconde étude que nous avons citée précédemment, *Pages Paysages*[113], nous trouvons plusieurs exemples de paysages littéraires. Il s'agit d'une série d'analyses de plusieurs auteurs ayant produit des pages renvoyant à une idée de paysages verbaux et, inversement, des paysages constituant aussi des entités sensorielles et logiques que l'on peut lire également comme des véritables pages littéraires. Dans l'avant-propos du texte, Jean-Pierre Richard explique le sens de son analyse :

> Pages, paysages : les divers essais critiques ici rassemblés obéissent, comme ceux qui les ont précédés, à un désir double. On y tente une lecture qui se fonderait à la fois sur l'essence verbale des œuvres littéraires (ce qui les constitue en pages), et sur les formes, thématico-pulsionnelles, par où s'y manifeste un univers singulier (ce qui les organise en paysages). Ajoutons que, dans leurs dispositifs littéraux, leurs reliefs ou pentes d'écriture, les pages peuvent se contempler comme des paysages ; et les paysages à leur tour, à travers leurs configurations sensorielles, leur logique, leur ordre secret, se comprendre, se lire comme autant de pages.[114]

Nous aurons l'occasion de constater comment certaines pages de Proust aussi constituent de véritables paysages littéraires et nous pourrons même aller au-delà de cela ; grâce à une approche transmédiale, nous partirons du lieu physique, tout en passant par le lieu pictural, pour aboutir au lieu verbal. À ces trois typologies du lieu, l'on pourrait même ajouter une quatrième : le lieu rêvé. À cet égard, le livre *Proust ou le réel retrouvé*[115] d'Anne Simon permet de mieux comprendre l'esthétique de Proust et la question du sensible entre le rêve et la réalité. Simon travaille, ici, sur la pensée philosophique proustienne de la perception du monde et identifie, dans les idées de l'auteur, la reprise et le développement de la vision proustienne :

> L'écriture proustienne et sa lecture ont donc à voir avec le va-et-vient, le « jeu » (au sens mécanique et technique de déséquilibre dans un engrenage), ce que Merleau-Ponty appelait le « porte-à-faux » et surtout le « chiasme ». Ce rapport au monde inédit, en germe à l'époque de Proust chez les plus grands écrivains, engendre une nouvelle façon de décrire. L'« objet » de la philosophie classique disparaît de l'univers proustien parce qu'il résiste à la visée globalisante ou unifiante du sujet, comme en témoignent, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, les tentatives infructueuses du héros pour fixer le mobile visage d'Albertine. Aussi le narrateur n'a-t-il plus d'autre solution que de nous raconter comment

[112] Giulio Iacoli, « Il critico e le dense trame del mondo. Ritrovare *La Production de l'espace* di Henri Lefebvre », S*ocietà degli individui*, Milano, Franco Angeli, fascicolo 35, 2009.
[113] Jean-Pierre Richard, *op. cit.*
[114] *Ibid.*, p. 7.
[115] Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé : le sensible et son expression dans* À la recherche du temps perdu, Paris, Honoré Champion « Recherches proustiennes », 2018.

> justement l'objet conçu d'abord comme une réalité stable ne peut offrir de prise, cette échappée belle étant une bonne définition d'un réel dont l'une des caractéristiques fondamentales est la temporalité et ses intermittences.[116]

Si la perception proustienne du réel est comme nous venons de la lire, le même raisonnement est valable pour les lieux aussi. Il n'est pas toujours évident de déterminer la ligne de démarcation entre ce qui est réel et ce qui ne l'est plus. La géographie proustienne, comme nous l'avons déjà en partie mentionné plus haut, est le résultat d'une rencontre entre la vérité de la réalité objective et la vérité de la réalité subjective, cette dernière étant révélée une impression que l'auteur/artiste devra être capable de saisir et de restituer. Ce qui en découle c'est un mélange équilibré entre réel et irréel, une dimension pas tout à fait objective, pourtant entièrement vraie, étant donné qu'elle participe à notre vision du monde et que nous pouvons l'apercevoir et la sentir grâce à nos sensations et à nos cinq sens. Il sera fondamental de ne pas négliger cet aspect crucial du système perceptif proustien lors de notre analyse des lieux normands de la vie et surtout de l'œuvre de l'auteur. Dans l'article « Musikalische Landschaften. Aspekte eines Zusammenspiels der Sinne und Medien bei Marcel Proust und Herman Hesse »[117], Kirsten von Hagen fait un rapprochement intéressant entre certaines descriptions paysagères proustiennes et d'autres de Hesse. L'autrice souligne le caractère sensoriel et perceptif et l'importance de la mémoire dans le processus de création et de décodage des paysages de la *Recherche*. En ce qui concerne l'histoire de la Normandie, sans vouloir entrer dans le détail, par peur de nous éloigner trop de notre discours principal, parce que bien évidemment nous ne voulons pas reproduire un cours d'histoire normande, nous signalons juste un titre pour tous, d'un livre qui présente efficacement cette région, en touchant tous les aspects principaux, tout en évitant d'être trop spécifique ou technique, *La Normandie, un destin entre terre et mer*[118]. Ceci nous fournit un bon mélange de plusieurs aspects de la région, décrits et peints par Proust et Monet :

> La Normandie frappe d'abord par ses rivages pittoresques. Si le Normand est surtout vu comme un paysan, la ville étonne le voyageur par sa silhouette médiévale hérissée de clochers qui enthousiasme les romantiques, français comme britanniques. Nulle part mieux qu'en Normandie on apprendra l'archéologie religieuse. La nature englobe les traces, parfois récemment ruinées, d'un imposant passé médiéval.[119]

Dans cette brève description de la Normandie, nous retrouvons tous les éléments de la terre aimée par l'écrivain et par le peintre. Les caractéristiques principales qui en ressortent sont la mer, la campagne, les villes, l'architecture religieuse, le passé médiéval, la composante

[116] *Ibid.*, p. 195.
[117] Kirsten Von Hagen, « Musikalische Landschaften. Aspekte eines Zusammenspiels der Sinne und Medien bei Marcel Proust und Herman Hesse », *Magischer Einklang, Dialog der Künste im Werk Herman Hesse*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2011, p. 71-84.
[118] Olivier Chaline, *La Normandie : un destin entre terre et mer*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard : histoire », 2010.
[119] *Ibid.*, p. 34.

romantique et une nature omniprésente. Toujours en ce qui concerne la Normandie, il est possible aussi de trouver de véritables guides littéraires et picturaux. Nous citons, à ce titre, *La Normandie comme ils l'ont aimée*[120], un livre qui se veut un recueil d'extraits littéraires et de tableaux, surtout impressionnistes, consacrés à cette région. Parmi tous les écrivains et les peintres que l'on rencontre, cela va sans dire, Proust et Monet apparaissent plus d'une fois chacun. L'auteur, Yves Jacob, a choisi de présenter deux textes de Proust : *Choses normandes*[121], en entier et un extrait de *À l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, où l'on décrit la ville de Balbec comme « un petit univers à part »[122], phrase tirée de cet extrait même, que Jacob a choisie comme titre pour présenter ces pages de la *Recherche*. Quant à Monet, Jacob a sélectionné plusieurs tableaux représentant des lieux symboliques ou bien directement des symboles de la Normandie comme les falaises d'Étretat, les coquelicots, les plages et la campagne normandes : *Pourville*, 1882 ; *Église de Varengeville, effet matinal*, 1882 ; *La Plage à Sainte-Adresse*, 1867 ; *Chemin en Normandie*, 1868 ; *Aiguille d'Étretat, marée basse*, 1883 ; *Chemin à travers les coquelicots, île Saint-Martin, Vétheuil*, 1880 et le tableau de Manet, *Monet dans son bateau atelier*, 1874[123]. Proust et Monet font partie de toute une série de chantres ayant décidé de louer les beautés de la Normandie, au moyen d'un stylo ou d'un pinceau, et ce livre en est la preuve.

6. *Quid* de nos recherches ?

Notre thèse vise à mettre en relation trois sujets étudiés à plusieurs reprises, comme nous venons de le voir. Notre recherche s'inscrit dans un cadre scientifique déjà vaste et bien développé. Nous nous y attendions, étant donné que Proust est considéré comme l'un des grands écrivains de la littérature française, et en même temps, tout comme James Joyce, l'un des écrivains qui a le plus marqué le début du XX^e^ siècle :

> Proust est le grand écrivain français du XX^e^ siècle : « il domine l'histoire du roman français au XX^e^ siècle », juge le Petit Larousse. Certains le voient même dominer toute la littérature moderne, comme Jean-Yves Tadié, proustien s'il en est, qui n'hésite pas à commencer ainsi une monographie de grande diffusion : « Marcel Proust est le plus grand écrivain du XXe siècle. » Même si le traducteur allemand de l'ouvrage a cru bon de nuancer le propos en y ajoutant l'adverbe « peut-être », les manuels de littérature française à l'usage des étrangers ne peuvent plus commencer comme ils en avaient l'habitude, en faisant valoir que si les autres littératures européennes ont chacune un génie à vocation universelle, un Dante, un Shakespeare, un Cervantès et un Goethe, l'histoire de la littérature française, elle, se caractérise par des écoles, des mouvements et des groupes. Le classicisme par exemple est grand non par la grâce d'un seul de ses représentants qui les surclasserait tous mais parce qu'il comprend Corneille, Molière et Racine, sans oublier La Fontaine, La Bruyère et La Rochefoucauld… Aucun d'eux n'incarne à lui seul l'essence

[120] Yves Jacob, *La Normandie comme ils l'ont aimée*, Paris, Omnibus, 2017.
[121] *Ibid.*, p. 14-15.
[122] *Ibid.*, p. 63-65.
[123] *Ibid.*, p. 15-47.

> de la littérature française, mais tous ensemble ils composent une littérature incomparable. Les historiens de la littérature française se sont peut-être consolés ainsi de n'avoir pas de Dante ni de Shakespeare ; plus tard ils ont tenté de donner à Hugo l'universalité que ni Rabelais ni Rousseau n'avaient atteinte, mais Hugo s'est révélé trop peu consensuel, et si les manuels doivent renoncer aujourd'hui au cliché d'une littérature française à prendre en bloc, comme la Révolution, c'est que Proust, depuis quelque temps et sans qu'on sache bien comment cela s'est passé, paraît avoir pris rang auprès de Dante, Shakespeare, Cervantès et Goethe comme le géant de la littérature française, que, d'une certaine manière, il absorberait en entier.[124]

Dans cet extrait d'un article de Compagnon, l'on comprend l'importance et le rôle d'un écrivain tel que Proust dans le panorama littéraire français. C'est pourquoi il n'est pas surprenant de devoir faire face à une si grande bibliographie augmentant tous les ans et riche en contributions du monde entier. Le travail devient plus difficile si, parallèlement à Proust nous décidons de nous pencher sur un autre personnage majeur de la culture française comme Claude Monet. Sans oublier le troisième pilier de notre analyse, la Normandie, une région riche en culture et en histoire, qui, grâce à ses atouts et à son charme, comme nous l'avons vu plus haut a attiré l'attention et l'intérêt de beaucoup de peintres, d'écrivains.

Néanmoins nous avons l'intention de combler une lacune dans ce domaine en étudiant ces trois éléments. Par conséquent nous analyserons le rapport existant entre Proust, Monet et la Normandie, dans un contexte historique bien précis : la Belle Époque. Notre investigation portera sur les influences du paysage normand chez Proust et Monet et, si possible, l'inverse. Il est important de garder en tête que nous ne travaillerons pas exclusivement sur la Normandie en tant qu'entité administrative et politique. Nous nous pencherons sur la notion de paysage normand, soit-il réel ou imaginaire, un ensemble de caractéristiques que l'on peut certainement retrouver en-dedans des frontières administratives de la région comme en-dehors. Ce qui nous intéresse le plus, c'est de bien cerner la notion de paysage normand. Nous analyserons et nous présenterons les éléments définissant cette typologie de paysage et, ensuite, nous essayerons de les repérer dans les œuvres de Proust et de Monet, pour en comprendre enfin, le rôle, l'importance et, le cas échéant, la valeur ajoutée que le paysage normand apporte à la production et à la vision du monde des deux auteurs.

[124] https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18784_1_A.Compagnon_Lieu_de_m_moire.pdf, p. 1-2.

PREMIÈRE PARTIE : PROUST, MONET ET L'IMPRESSIONNISME

INTRODUCTION

Dans cette partie de notre travail, nous nous proposons de présenter le rapport entre Proust, Monet et le courant impressionniste. Comme nous l'avons déjà vu dans l'état de l'art, il existe plusieurs livres et articles sur ce sujet. Notre intention est de passer en revue ces ouvrages pour constituer un panorama concret et complet des relations, des échanges et surtout des influences que l'on peut retrouver chez l'écrivain et chez le peintre, autour de l'impressionnisme.

1. Les rencontres entre Proust et Monet

Tout d'abord, il faut préciser que pour ce qui est des influences, elles sont orientées dans un seul sens et ne sont pas réciproques. Nous savons que Proust a pu admirer et apprécier les œuvres de Monet et qu'il s'en est inspiré pour la création de certaines descriptions qu'il a insérées dans son roman. Nous ne pouvons pas affirmer qu'il en est symétriquement de même pour Monet. Selon la plupart des critiques qui se sont penchés sur les vies des deux auteurs, les points de contact et de rencontre entre les deux hommes ont été presque inexistants. Dans les documents que nous avons analysés, il n'y a aucune référence concernant un quelconque intérêt de la part de Monet pour les livres de Proust. Il le connaissait sûrement de nom, en raison de sa célébrité, au moins à partir de 1919. Voilà pourquoi, nous parlerons plutôt d'un rapport d'influence unidirectionnel. Grâce à la correspondance de Proust, et aux diverses études qui ont été menées sur les descriptions de la *Recherche* inspirées des tableaux de Monet, nous savons que l'écrivain s'est rendu à quelques expositions du maître impressionniste organisées par Durand-Ruel à Paris, notamment aux expositions sur les nymphéas. Cependant, comme cela a été déjà mentionné au tout début de notre travail, il y a un article de Jean Canu, *Marcel Proust et la Normandie*[125], où l'on retrouve des affirmations sur le rapport entre l'écrivain et le peintre bien différentes de ce que l'on pourrait lire ailleurs. Canu affirme que Proust et Monet se seraient connus dans le salon de Mme Lemaire et qu'ils auraient noué des rapports professionnels et amicaux :

> Cependant, en 1895, Proust avait découvert sous la direction de son ami, le peintre Jacques-Emile Blanche, un autre aspect de la Normandie, les blanches et abruptes falaises du pays de Caux près de Dieppe. Ces falaises, il les connaissait déjà à travers les tableaux de Monet. Il avait peu auparavant été présenté au grand maître chez Mme Lemaire, et il noua vite avec lui des relations administratives et amicales à la fois. Elstir dans *Le Temps perdu* passe à bon droit pour être en majeure partie le portrait de Monet, et nous savons ainsi quel plaisir prit Proust à parcourir certaines parties des côtes normandes avec

[125] Jean Canu, « Marcel Proust et la Normandie », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 6, 1956, p. 208-223.

> lui, confrontant la réalité géographique des paysages et leur transcription artistique sur les toiles du grand impressionniste.[126]

Le fait que Canu ait été le seul à parler d'une véritable connaissance entre les deux hommes, voire d'une amitié, et que personne d'autre n'ait repris et approfondi cet aspect, laisse planer le doute sur la véridicité de son affirmation. Ce que nous pouvons bien retenir de l'extrait de cet article, c'est que, sans aucun doute, Monet, par le biais de ses œuvres, a été une sorte de guide ayant amené Proust à la découverte de certains des plus beaux paysages de la Normandie. Cependant selon les mots de Canu, on n'est pas sûr que Monet ait accompagné physiquement Proust lors de ses excursions normandes. Mais encore une fois, étant donné qu'il est impossible de trouver des témoignages ou des preuves pouvant confirmer des excursions normandes du peintre et de l'écrivain, nous nous contentons de considérer ces mots comme l'expression d'un pèlerinage impressionniste de la part de Proust dans la région normande, dont nous parlerons plus dans le détail. Nous ne nous doutons pas que Proust soit parti découvrir les paysages normands sous l'influence des tableaux de Monet, mais il est fort improbable que le maître impressionniste ait été, en chair et en os, à ses côtés.

2. Proust, un amateur des tableaux de Monet

À l'exception de l'article de Canu, il est évident que lorsque nous traiterons des rapports entre Proust et Monet, nous nous référerons plutôt, vraisemblablement, à l'intérêt de Proust pour les œuvres du maître de Giverny et à la présence de ces dernières dans son roman.
Dans le *Dictionnaire Marcel Proust*[127], nous pouvons lire dans l'article consacré à Monet :

> À propos des *Nymphéas* exposés en 1909, Henri Ghéon écrit dans le numéro de juillet de la *Nouvelle Revue Française* : « Alors qu'un seul tableau devrait suffire à un Degas, à un Cézanne pour exprimer toute leur science et toute leur émotion, Monet a besoin d'un ensemble. Ils peignent dans l'espace, lui – si j'ose dire – dans le temps ». […] Proust, qui cite en 1920 les *Falaises d'Étretat* de Monet parmi les huit chefs-d'œuvre de la peinture française (Corr., XIX, 108), admire dès sa jeunesse les œuvres de ce grand artiste contemporain. Il les a vues tantôt dans les salons, tantôt lors d'expositions dans des galeries parisiennes.[128]

L'article sur Monet écrit par Kazuyoshi Yoshikawa contient en résumé beaucoup d'informations qu'il présente plus en détail dans ses études sur Proust et Monet : « Nul doute que l'écrivain a largement puisé chez Monet l'impressionnisme d'Elstir qui consiste à exposer les choses "selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite" »[129].

[126] *Ibid.*, p. 218.
[127] Annick Bouillaguet, Brian G. Rogers (sous la direction de), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2005.
[128] *Ibid.*, p. 639-640.
[129] *Ibid.*, p. 641.

Pour ce qui concerne les expositions où Proust a pu voir les tableaux de Monet, nous citons des pages de *Proust et l'art pictural*[130] de Yoshikawa, « c'est toutefois Monet qui a expérimenté systématiquement la méthode impressionniste d'Elstir ». Yoshikawa souligne ainsi le lien évident et indéniable entre Monet et le peintre fictif de la *Recherche*. En outre, les nénuphars décrits dans l'extrait consacré à la Vivonne de Combray seraient une référence directe aux mêmes fleurs peintes par Monet. Il est important de considérer également une affirmation concernant les *Falaises d'Étretat* de Monet, tirée de la Correspondance que Yoshikawa signale justement à ce propos. Proust cite en 1920 cette série de Monet comme l'un des huit chefs-d'œuvre de la peinture française et nous savons que l'écrivain admire les tableaux du peintre impressionniste depuis sa jeunesse.

> Il les a vues tantôt dans les salons, tantôt lors d'expositions dans des galeries parisiennes. Chez Charles Ephrussi, l'écrivain découvre un certain nombre de Monet : notamment Les Glaçons (fig. 21-4, Musée d'Orsay, n° 567 du catalogue Wildenstein) qui inspirent ce passage du roman de jeunesse : « […] tous ces morceaux de glace brisent et charrient les reflets du ciel […] et on ne sait plus où l'on est, si c'est le lit d'un fleuve ou la clairière d'un bois (chez M. Ch. Ephrussi) » (JS, 893). Ce tableau servira de modèle, comme l'a montré Th. Johnson, au *Dégel de Briseville* d'Elstir. L'écrivain a vu d'autres expositions de Monet, notamment les trente-sept « Vues de la Tamise » exposées à la galerie Durand-Ruel en mai-juin 1904.[131]

Yoshikawa présente dans le détail toutes les expositions où Proust a pu voir beaucoup de tableaux de Monet. Il s'agit d'un travail minutieux et érudit qui permet d'avoir des informations précises concernant les toiles qui ont pu inspirer certaines descriptions de Proust. La nature de ce travail s'inscrit sûrement dans une optique plutôt génétique des études proustiennes. Ce n'est pas l'aspect qui nous intéresse le plus, étant donné que nous n'avons pas l'intention de mener une analyse génétique des passages monétiens chez Proust. En outre, cela a été déjà fait par Yoshikawa, notamment pour les nymphéas de la Vivonne. Toutefois, compte tenu de notre sujet de recherche, il est primordial pour nous de bien garder à l'esprit les toiles de Monet que Proust a admirées et commentées, afin de mieux saisir la nature de leur rapport. Proust ne se contente pas d'admirer les œuvres de Monet. Il est tellement marqué par ces toiles qu'il décide d'écrire sur elles à la fois pour les célébrer et pour les critiquer[132]. En effet nous savons qu'il a écrit des textes de critique d'art dont on retrouve aussi la trace dans ses portraits de peintres. Yoshikawa souligne l'importance de Monet dans la *Recherche* et le considère comme le modèle principal de la phase impressionniste d'Elstir. En outre, le fait que les œuvres de Monet soient présentes directement ou indirectement dans les pages des romans de Proust,

[130] Kazuyoshi Yoshikawa, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2010.
[131] *Ibid.*, p. 320-321.
[132] « le 14 juin, il confie ses impressions à Lucien Daudet : « Je suis allé Mardi voir les Monet, seul. Je n'en ai plus reçu, soit inanition, soit habitude prise de cet art, la commotion que d'autres m'ont donnée. Cependant je les ai trouvés admirables et peut-être encore plus près de ce qu'il cherche que les précédents. Mais souvent j'ai trouvé la couleur désagréable, certains fonds avec la Tour de Londres au fond bien convenus, et ceux avec le soleil rouge d'une couleur écœurante et banale. Des brouillards admirables et le pont lui-même » (*Corr.*, XXI, 600). Proust n'admire donc pas sans réserve les tableaux exposés. », *Ibid.*

comme c'est le cas pour les nymphéas, est un signe incontestable de l'intérêt et de l'admiration de l'écrivain pour le peintre. Le fait aussi que Proust critique parfois le choix des couleurs, qu'il n'en ressente pas l'émotion éprouvée devant d'autres tableaux, ne réduit pas l'engouement qu'il éprouve pour les œuvres du peintre impressionniste qu'il trouve quand-même admirable. Pour revenir aux expositions vues par Proust, Yoshikawa dans un autre chapitre du même livre en parle plus dans le détail. Il se penche ici sur la série la plus iconique du peintre :

> Or, il faut au moins distinguer deux expositions *Nymphéas* chez Durand-Ruel : « Œuvres récentes de Claude Monet », neuf toiles représentant le *Bassin aux nymphéas*, et celle de 1909, entièrement consacrée aux quarante-huit toiles portant sur les *Nymphéas, paysages d'eau*, titre réservé exclusivement à cette dernière. […] deux expositions, qui ne pouvaient manquer d'attirer l'attention de Proust.[133]

Yoshikawa présente aussi les expositions consacrées à d'autres séries du peintre impressionniste qui ont pu intéresser Proust. Il parle, par exemple, d'une série de quinze *Meules* de 1891, une autre quinzaine de tableaux représentant des *Peupliers* de 1892 et une vingtaine de *Cathédrales de Rouen* de 1895. Ces toiles furent toutes exposées à la galerie Durand-Ruel qui se trouvait, au n°16 de la rue Laffitte. Cette adresse n'est pas loin du boulevard Malesherbes, du boulevard de Courcelles et du boulevard Haussmann, demeures successives de Marcel Proust. Yoshikawa spécifie que l'écrivain s'est intéressé tout particulièrement aux tableaux des *Cathédrales de Rouen*, qui présentent différentes versions de la façade de la cathédrale selon les heures de la journée, les saisons et les conditions atmosphériques. En outre, ces toiles sont chères aux éditeurs de Proust, puisqu'elles sont reprises sur la couverture de chaque volume de la *Recherche* dans la collection « Folio ». Nous ne sommes pas sûr que Proust soit allé voir l'exposition des cathédrales organisée par Durand-Ruel en mai 1895, mais il en a parlé dans un fragment destiné à *Jean Santeuil*, (rédigé entre 1895 et 1899), précisément d'« une cathédrale » de Monet que possède le marquis de Réveillon, et de ce « portail qu'on ne voit pas » par « certaines heures […] visitées par le brouillard »[134]. En plus dans l'article de 1900, « *Ruskin à Notre-Dame d'Amiens* », un lecteur attentif et avisé saisira aussi les références aux toiles de la série des *Cathédrales de Rouen* de Monet : « la façade occidentale d'Amiens, bleue dans le brouillard, éblouissante au matin, ayant absorbé le soleil et grassement dorée l'après-midi, rose et déjà fraîchement nocturne au couchant »[135]. La description des couleurs, des lumières et des agents atmosphériques sur la perception de la façade de la cathédrale relève d'une démarche impressionniste. Comme l'on peut clairement dégager de cette analyse de Yoshikawa, la série des *Cathédrales de Rouen*, l'une des plus connues, tout comme les nymphéas, représente une

[133] *Ibid.*, p. 150.
[134] *JS*, p. 897.
[135] Kazuyoshi Yoshikawa, *op. cit.*, p. 153.

source d'inspiration remarquable pour certains textes et surtout pour certaines descriptions de Proust.

Ce critique présente aussi la collection Camondo. Il s'agit d'un ensemble d'objets d'art précieux constitué par le comte Isaac de Camondo, parmi lesquels on retrouve quatre toiles de la série des cathédrales : *Temps gris, Effet du matin, Harmonie bleue* et *Plein soleil*. Proust cite cette collection lorsqu'il se réfère au tableau « *La Cathédrale de Rouen aux différentes heures du jour*, par Claude Monet ». Ces œuvres sont exposées aujourd'hui au Musée d'Orsay. Proust ne connaissait pas le comte Camondo qui avait acheté les quatre toiles directement au peintre. Il les a donc vues probablement à l'exposition de 1895 de Durand-Ruel. Proust a pu admirer les travaux de Monet aussi chez M. et Mme Straus en décembre 1899 et il conseille à l'écrivain écossais Douglas Ainslie d'aller les voir. L'un de ces tableaux est le *Bras de Seine, près de Giverny, soleil levant*[136]. Yoshikawa met en évidence ici la ressemblance avec un passage que Proust a écrit dans *Jean Santeuil* sur Monet : « […] voyez le reflet bleu des bois, le reflet bleu du ciel, voyez comme tout se tait, comme l'eau écoute le silence des rives, comme tout s'amortit, comme tout est bleu et déjà un peu sombre à l'ombre bleue du ciel, de la lumière persiste encore, en dernier reflet (chez Ch. Ephrussi) »[137].

Grâce aux recherches de Yoshikawa, nous apprenons que Proust, qui s'était rendu plusieurs fois aux expositions des tableaux de Monet, a commencé à intégrer la vision et les images du peintre bien avant l'écriture de son chef-d'œuvre. Le fait que le peintre de Giverny soit plus ou moins présent dans tous les textes principaux de Proust révèle le grand intérêt, l'attrait et l'admiration que l'écrivain nourrissait vis-à-vis du grand impressionniste. Monet serait donc un fragment important de la mosaïque constituant l'esthétique proustienne. Selon le critique, rien ne correspond mieux aux mots de Proust : « la couleur bleuâtre et le silence qui règnent sur tout le tableau, l'ombre des grands arbres sur l'eau et le reflet du ciel clair au milieu », que la série des toiles du *Bras de Seine.* Yoshikawa remarque qu'à la fin de la citation que nous venons de voir, Proust note le nom de Charles Ephrussi, directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, l'un des modèles de Charles Swann. Dans le catalogue raisonné de Wildenstein, on peut lire qu'Ephrussi possédait l'un des tableaux de cette série que Proust a repris dans ses descriptions. Il s'agirait de la toile *La matinée sur la Seine, près de Giverny*. Charles Ephrussi aurait détenu aussi *La Botte d'asperges* de Manet et *Les Glaçons* de Monet, deux tableaux que

[136] « C'est une des toiles en série (plus de vingt) que l'artiste a exécutées en 1897 à bord d'une barque sur l'Epte, près de Giverny. Elles représentent, toutes, un même paysage d'eau qui dort dans le brouillard matinal ; sur la moitié supérieure du tableau, on aperçoit au milieu du ciel clair au-dessus de la rivière entourée de rives sombres très boisées, tandis que sur la moitié inférieure, on voit se refléter dans l'eau à la fois le ciel et les rives. », *Ibid.*, p. 154-155.
[137] *JS*, p. 893.

Proust appréciait beaucoup et dont il s'est servi pour les attribuer à Elstir[138]. Les expositions de Durand-Ruel n'étaient pas la seule occasion où Proust pouvaient découvrir les œuvres de Monet. Comme nous venons de le voir, il y en avait plusieurs, mais l'un des noms les plus célèbres représentant un point de repère artistique pour Proust est, sans doute, celui de Charles Ephrussi, un grand expert et connaisseur en matière artistique de l'époque, des qualités que l'on retrouve aussi dans le personnage de Charles Swann. Ephrussi, en tant que critique d'art et directeur de la *Gazette des Beaux-Arts,* s'est occupé aussi de Monet et c'est justement pour cela que nous le retrouverons à plusieurs reprises tout au long de notre travail.

Dans son livre *Lire, traduire, éditer Proust*[139], Luzius Keller se penche davantage sur la question concernant Proust, Monet et l'impressionnisme. Cette analyse que nous avons déjà citée dans l'introduction représente un point de repère important pour nos recherches, grâce à ses informations précises et complètes. Keller crée l'appellation « Collection Marcel Proust » pour les tableaux exposés dans *À la recherche du temps perdu*. Il dit qu'ils se trouvent surtout dans les *Jeunes Filles* et qu'il est possible de les classer en deux catégories. D'un côté, les vraies toiles contemplées par le héros et décrites par le narrateur et de l'autre, les scènes ou les paysages racontés et décrits par des moyens picturaux, comme si l'écrivain était en train de peindre un tableau par le biais des mots. La première catégorie se concentre surtout dans le passage consacré à l'atelier d'Elstir, tandis que les œuvres de la seconde sont parsemées un peu partout dans la partie sur Balbec. Les journées passées sur la côte normande et les promenades avec Mme de Villeparisis sont caractérisées par la vue de la mer sous le soleil du matin ou de midi ou par une série de marines que l'on retrouve tout au long du volume. Selon Keller, dans la collection de Proust, il y a des tableaux qui renvoient à un modèle précis et d'autres qui seraient le résultat d'un pastiche de plusieurs toiles. Le Port de Carquethuit d'Elstir appartient à la seconde typologie. Il s'agit d'un mélange des œuvres de plusieurs peintres comme Turner, Boudin, Monet et Helleu[140]. Keller décide ainsi de consacrer une partie de son étude au rapport entre Proust et Monet. Comme nous l'avons déjà constaté, beaucoup de tableaux littéraires de la *Recherche* sont en rapport avec la production monétienne, ce n'est donc pas un hasard si Keller se réfère aux emprunts à Monet dans la production de Proust et ces renvois au maître impressionniste font partie des tableaux de la première typologie, celle des toiles de la *Recherche* s'inspirant d'un modèle précis. L'invention du nom Simonet marque un lien indéniable avec le peintre des *Nymphéas*, étant donné que dans le nom de famille d'Albertine

[138] Kazuyoshi Yoshikawa, *op. cit.*, p. 155.
[139] Luzius Keller, *Lire, traduire, éditer Proust,* Paris, Classiques Garnier, 2016.
[140] *Ibid.*, p. 193.

nous retrouvons le nom du maître de Giverny. Monet a déjà été l'objet dans des pages de *Jean Santeuil* de réflexions sur l'art impressionniste que Proust emprunte en tant que modèle artistique privilégié pour maints tableaux littéraires :

> Lilas et pommiers en fleur à Illiers, la mer fouettée par la tempête à Beg-Meil, les champs et les bois autour de Réveillon, quand il oppose la vie naturelle au château de Réveillon au raffinement de la princesse Durheim, Proust signale explicitement ce rapport intertextuel (ou intermédial) : « Ainsi chacun de vous voit déjà la vie que Jean menait à Réveillon et se rend compte qu'elle le rendait fort heureux. Cela le jugeait, selon la princesse de Durheim dont le château était dans le voisinage, chez qui l'on menait une vie fort différente. Le château comportait un vaste hall tout en fourrures blanches avec des meubles anglais où après le déjeuner la princesse jouait de l'orgue. Et avec un goût exquis d'ailleurs, sans altérer le style du château, elle avait emporté avec elle les Claude Monet, les Pissarro dont elle pouvait le moins se séparer, ceux qui de plus correspondaient le mieux à la nature du pays où elle se trouvait. »[141]

Keller précise que le lecteur ne doit pas choisir entre l'esthétique de *Jean Santeuil* et celle de la princesse. Toutefois, le lecteur peut essayer de rechercher les Monet et les Pissarro qui se cachent derrière les paysages qui caractérisent ces pages du roman. Le chercheur identifie une relation entre les Monet et certains paysages littéraires des romans de Proust. Cet aspect nous intéresse tout particulièrement. Le critique commence par affirmer que les promenades de Marcel du côté de Méséglise et du côté de Guermantes sont aussi des visites du musée imaginaire de Proust de la peinture impressionniste, surtout en ce qui concerne Monet (lilas en fleurs dans le parc de Swann, des champs de blé et des coquelicots du côté de Méséglise, les nymphéas de la Vivonne…). Toujours à travers la métaphore du musée dans *À l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs* nous retrouvons beaucoup d'autres tableaux et aussi d'autres salles consacrées au maître impressionniste. Keller met en évidence le fait que lorsque Marcel pense au printemps italien, Proust illustre ses rêves par le biais de la peinture, comme dans un passage où le héros et Swann visitent des expositions :

> Parfois dans ces derniers jours d'hiver nous entrions avant d'aller nous promener dans quelqu'une des petites expositions qui s'ouvraient alors et où Swann, collectionneur de marque, était salué avec une particulière déférence par les marchands de tableaux chez qui elles avaient lieu. Et par ces temps encore froids, mes anciens désirs de partir pour le Midi et Venise étaient réveillés par ces salles où un printemps déjà avancé et un soleil ardent mettaient des reflets violacés sur les Alpilles roses et donnaient la transparence de l'émeraude au Grand Canal.[142]

Keller remarque que cet extrait n'est pas présent dans les catalogues, les recueils, ni dans les index consacrés à Proust et la peinture. Il précise que même les commentateurs italiens, à son avis infaillibles et imbattables en matière de peinture, n'ont pas remarqué que Proust se réfère ici à de vrais tableaux. Les reflets violacés sur les Alpilles roses sont aussi visibles sur les toiles peintes par Monet en 1884 à la Riviera italienne, par exemple *Palmiers à Bordighera* (Metropolitan Museum of Art, New York), exposé en 1908 et 1914 chez Durand-Ruel. Proust

[141] *JS*, p. 494-495.
[142] *JF*, I, p. 534-535.

a vu ces toiles, peut-être, avec Charles Ephrussi. La transparence de l'émeraude du Canal Grande fait penser à Ruskin, mais elle est bien visible aussi dans les œuvres représentant le *Palazzo de Mula*, peintes en 1908 et exposées en 1912 chez Bernheim-Jeune[143]. Keller présente un extrait, où l'écrivain reproduit exactement des détails de certains tableaux de Monet qu'il a vus, fort probablement, lors d'une exposition de Durand-Ruel. Il est donc évident que chez Proust, les références à Monet peuvent être de tout genre, aussi bien directes qu'indirectes. Keller souligne le fait qu'au moment où il s'agit, dans *À l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs,* de réaliser l'un des désirs de Marcel, à savoir le voyage vers le pays des impressionnistes, à Balbec, sur la côte normande, Monet est l'un des motifs principaux du paysage littéraire et pictural de ce rêve. En outre, cette aventure ne pouvait commencer que dans un lieu particulièrement impressionniste : la gare Saint-Lazare. Le tableau littéraire du départ à la gare est caractérisé par le mélange de deux sentiments opposés, d'un côté la douleur de devoir quitter Maman et de devoir dormir dans un lit qu'il ne connaît pas et de l'autre la joie de partir :

> Il faut laisser tout espérance de rentrer coucher chez soi, une fois qu'on s'est décidé à pénétrer dans l'antre empesté par où l'on accède au mystère, dans un de ces grands ateliers vitrés, comme celui de Saint-Lazare où j'allai chercher le train de Balbec, et qui déployait au-dessus de la ville éventrée un de ces immenses ciels crus et gros de menaces amoncelées de drame, pareils à certains ciels, d'une modernité presque parisienne, de Mantegna ou de Véronèse, et sous lequel ne pouvait s'accomplir que quelque acte terrible et solennel comme un départ en chemin de fer ou l'érection de la Croix.[144]

Selon Keller, les références artistiques et picturales de cet extrait sont l'équivalent littéraire d'une exposition. Proust pensait sans doute aux toiles de la Crucifixion de Mantegna et au Calvaire de Véronèse au Louvre, mais la peinture moderne française de l'époque, comme l'impressionnisme, est également présente, notamment la *Gare Saint-Lazare* de Monet (Musée d'Orsay, Paris). La peinture est ici abordée de deux manières, à la fois de façon directe et indirecte, avec des références plus ou moins explicites[145]. Rien que pour cet extrait, Proust propose au lecteur trois images picturales. La plus évidente des trois est sans aucun doute celle de Monet. La série de la Gare Saint-Lazare constituera l'objet d'une partie de notre analyse artistico-littéraire, parce que cette gare parisienne joue un rôle central aussi bien pour les impressionnistes que pour le héros de la *Recherche*. Keller propose un autre extrait où l'écrivain aurait caché un autre tableau du peintre :

> Les levers du soleil sont un accompagnement des longs voyages en chemin de fer, comme les œufs durs, les journaux illustrés, les jeux de cartes, les rivières où des barques s'évertuent sans avancer. À un moment […], dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d'un petit bois noir, je vis des nuages échancrés dont le doux duvet était d'un rose fixé, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes de l'aile qui l'a assimilé ou le pastel sur lequel l'a déposé la fantaisie du peintre. Mais je sentais qu'au contraire cette couleur n'était ni inertie, ni caprice, mais nécessité et vie. Bientôt s'amoncelèrent derrière elle des réserves de lumière. Elle s'aviva, le ciel devint d'un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux

[143] Luzius Keller, *op. cit.*, p. 194-195.
[144] *JF*, II, p. 6.
[145] Luzius Keller, *op. cit.*, p. 195-196.

> à la vitre, de mieux voir car je le sentais en rapport avec l'existence profonde de la nature, mais la ligne du chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles, et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée ; si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposites de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu.[146]

Keller constate que derrière ce tableau littéraire se cache un tableau réel de Monet, à savoir *Impression, soleil levant*. Ce tableau qui fut exposé en 1874 le cadre de l'« Exposition de la Société Anonyme des artistes » est le symbole de la peinture impressionniste. Le critique reconnaît les différences entre la toile de Monet et le passage de Proust, mais il y a aussi un grand point en commun : le lever de soleil de Proust inaugure la « journée impressionniste » de la *Recherche* tout comme *Impression, soleil levant* de Monet marque le début du courant impressionniste[147]. Cet extrait est célèbre et on le retrouve souvent dans les articles et les analyses concernant Proust et la peinture. Ce passage peut renvoyer à plusieurs courants artistiques. Keller lui-même, qui voit ici une allusion au tableau impressionniste par excellence, *Impression, soleil levant,* reprend, dans une autre partie de son livre, ce même extrait pour en mettre en évidence le côté futuriste et cubiste. Cela est la preuve de la grande ouverture et richesse de Proust en matière de peinture. En effet, le critique se penche sur des aspects tels le train en mouvement et les changements de direction de la ligne du chemin de fer qui sont, d'après lui, inspirés par le futurisme, alors que la volonté de travailler avec des fragments intermittents dans la vision d'ensemble d'un tableau continu relèvent du cubisme. À ce propos, il suffit de penser à deux œuvres exposées en 1912 chez Bernheim-Jeune : *Visions simultanées* (Boccioni) et *Train en vitesse* (Russolo)[148]. L'analyse des tableaux littéraires proustiens consacrés à Monet se poursuit, se basant aussi sur les textes précédant la version définitive et se concentrant encore une fois sur les paysages, sujet privilégié des impressionnistes. Pour la scène de la laitière, qui constitue un tableau de genre, Proust avait peint, dans une version précédente, une toile représentant un paysage impressionniste :

> Mais j'en fus empêché par le soleil lui-même, car tout à coup, mécaniquement propulsé comme un œuf dont un changement de densité rompt l'équilibre, il bondit de derrière le rideau à travers la translucidité duquel je le sentais depuis un moment frémir, n'attendant que l'instant d'entrer en scène et dont il effaça sous un flot de lumière la pourpre mystérieuse. Déjà il illuminait des paysages matinaux dans lesquels il donnait à mon imagination une joyeuse envie d'aller vivre que ne neutralisait aucune appréhension de mon corps assuré de ne pas avoir à s'y transporter et à y arriver sans habitudes. Celui d'entre eux que le train longeait était sillonné par une rivière où les arbres exposaient sous le vernis de l'eau le tableau doré de leurs feuillages, comme à l'heure où le promeneur qui a fait sa sieste à l'ombre pendant la chaleur du jour, se lève pour se remettre en marche, en voyant le soleil baisser ; des bateaux dans le désordre des brouillards bleus de la nuit qui traînaient encore sur les eaux encombrées des débris

[146] *JF*, II, p. 15-16.
[147] *Ibid.*, p. 196-197.
[148] *Ibid.*, p. 225-226.

> de nacre et de rose de l'aurore, passaient en souriant dans la lumière oblique qui, comme quand ils rentrent le soir, mouillait et jaunissait le bas de leur voile, emmanchant à leur beaupré une pointe d'or : scène imaginaire, grelottante et déserte, pure évocation du couchant ne reposant pas sur la suite des heures du jour qui doivent la précéder, interpolée, inconsistante comme une image du souvenir ou du songe. Puis la rivière disparut, […].[149]

Selon Keller, ce tableau littéraire est sans doute la reproduction en mots du tableau de Monet exposé au Musée d'Orsay, *Le Pont d'Argenteuil*[150]. Pour des raisons évidentes, le paysage se trouve incontestablement au centre des descriptions proustiennes renvoyant au style impressionniste. Cependant, l'aspect le plus intéressant de cette analyse concerne l'attribution de ce tableau littéraire monétien à la dimension du souvenir, l'une des nombreuses tentatives de rattrapage du temps perdu. Keller s'interroge ensuite sur les possibles raisons de la non-inclusion de la part de l'auteur de cet extrait dans la version définitive du roman et réfléchit aussi aux différentes typologies de tableaux littéraires de la *Recherche*[151]. Les marines de l'atelier d'Elstir représentent les séries typiques de la production de Monet tandis que le passage des trois arbres d'Hudimesnil est un moment où l'attention est encore plus que d'habitude concentrée sur le paysage, parce que le narrateur essaye de le reconnaître. Il s'agit d'un épisode comme ceux des clochers de Martinville ou des extases mémorielles comme l'épisode de la madeleine, où Marcel est ailleurs mais aussi proche de l'essence des choses. Le narrateur se pose plusieurs questions pour essayer de comprendre. A-t-il rêvé ? Était-ce juste un souvenir ? Était-ce un cas de paramnésie ? Selon Keller, il s'agit d'un épisode qui a interpelé aussi les psychologues de l'époque de Proust. Marcel n'arrive pas à creuser davantage, il ne peut pas se concentrer à cause du bavardage de Mme de Villeparisis. Les trois arbres gardent donc leur secret. Cependant, il est certain que cette scène est un exemple de tableau littéraire du roman. Proust reprend en effet un sujet central de la peinture de paysage et il se réfère à la gravure de Rembrandt, *Trois arbres*[152]. Nous aborderons la question de l'importance de l'art et de la peinture chez Proust, surtout d'un point de vue théorique et philosophique, dans les pages consacrées à l'esthétique proustienne de Fraisse. En revanche, Keller en propose une explication plus concrète et ponctuelle, avec des exemples bien précis. À partir de son analyse, l'on déduit que des moments topiques de la *Recherche*, comme les épisodes des clochers de Martinville et des trois arbres d'Hudimesnil, ont sans aucun doute une forte composante picturale. Keller précise que si les rêves de voyage de Marcel et le voyage à Balbec renvoient à

[149] *JF*, II, p. 1346-1347.
[150] Luzius Keller, *op. cit.*, p. 197-198.
[151] « Quelles sont les raisons qui ont poussé Proust à renoncer à ce tableau ou plutôt à le mettre en réserve ? Peut-être est-ce la transition peu heureuse entre le premier et le deuxième tableau. Peut-être l'idée de ne réaliser la mise en série de tableaux impressionnistes qu'après l'arrivée en pays impressionniste. Peut-être aussi le projet de traiter de manière moins sommaire l'incertitude sur l'origine de nos impressions devant un paysage. », *Ibid.*, p. 198.
[152] *Ibid.*

des toiles précises de Monet, les tableaux du séjour à Balbec ont trait à la peinture moderne en général. Dans la galerie des marines proustiennes et dans les toiles d'Elstir, il est possible de reconnaître des motifs et des sujets de la peinture moderne comme les champs de course, les scènes de yachting, les plages, le tourisme balnéaire, mais sans pouvoir identifier des œuvres précises du peintre de Giverny, sauf pour l'aquarelle *Les Creuniers* :

> « Tenez, à propos des cathédrales », dit-il en s'adressant spécialement à moi, parce que cela se référait à une causerie à laquelle ces jeunes filles n'avaient pas pris part et qui d'ailleurs ne les eût nullement intéressées, « je vous parlais l'autre jour de l'église de Balbec comme d'une grande falaise, une grande levée des pierres du pays, mais inversement, me dit-il en me montrant une aquarelle, regardez ces falaises (c'est une esquisse prise tout près d'ici, aux Creuniers), regardez comme ces rochers puissamment et délicatement découpés font penser à une cathédrale. » En effet, on eût dit d'immenses arceaux roses. Mais peints par un jour torride, ils semblaient réduits en poussière, volatilisés par la chaleur, laquelle avait à demi bu la mer, presque passée, dans toute l'étendue de la toile, à l'état gazeux. Dans ce jour où la lumière avait comme détruit la réalité, celle-ci était concentrée dans des créatures sombres et transparentes qui par contraste donnaient une impression de vie plus saisissante, plus proche : les ombres, altérées de fraîcheur, la plupart désertant le large enflammé s'étaient réfugiées au pied des rochers, à l'abri du soleil ; d'autres nageant lentement sur les eaux comme des dauphins s'attachaient aux flancs de barques en promenade dont elles élargissaient la coque, sur l'eau pâle, de leur corps verni et bleu. C'était peut-être la soif de fraîcheur communiquée par elles qui donnait le plus la sensation de la chaleur de ce jour et qui me fit m'écrier combien je regrettais de ne pas connaître les Creuniers.[153]

La description du paysage, la lumière, la couleur rose des rochers tout comme la reproduction des ombres, des bateaux et de l'eau font certainement penser aux pages de *Jean Santeuil* sur la falaise d'Étretat[154]. Dans les études consacrées à Proust et à la peinture impressionniste, il n'est pas rare de tomber sur l'analyse du tableau littéraire des *Creuniers* à mettre en rapport avec la série des falaises d'Étretat. Il s'agit d'une étape obligée qu'on ne peut pas négliger. Nous nous pencherons aussi, dans notre analyse géolittéraire et transmédiale, sur ce passage d'*À l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs* qui évoque d'une manière si évidente les œuvres de Monet. Keller écrit que la version définitive de l'extrait des *Creuniers* constitue un exemple d'*ekphrasis* narrativisée. Elstir explique le tableau au héros ; c'est pourquoi à la description de la toile s'ajoutent des moyens narratifs et poétiques. Proust réutilise et réélabore des textes qu'il avait déjà écrits sur Monet, comme par exemple « Le peintre. – Ombres. Monet » et des remarques concernant le désir de l'amateur de peinture de se rendre sur les lieux représentés. Keller affirme que tout ce que Proust a écrit tend vers son *opus magnum*[155]. Il a recherché les références à Monet aussi dans les versions définitives des textes proustiens que dans les versions précédentes et il a constaté que le peintre est bien présent dans les deux cas. Par conséquent nous pouvons affirmer que Proust a toujours eu un fort intérêt pour les toiles de ce peintre. Bien que Proust ait transformé et modifié plusieurs fois ses volumes, il a quand-

[153] *JF*, II, p. 254-255.
[154] Luzius Keller, *Lire, traduire, éditer Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 199.
[155] *Ibid.*, p. 200.

même décidé de garder jusqu'à la dernière version des passages consacrés à Monet, preuve de sa profonde admiration pour le maître impressionniste.

Isabelle Zuber[156] présente Proust en tant que critique de peinture et elle nous montre ainsi la façon dont il commente les tableaux de Monet. Dans deux fragments de *Jean Santeuil,* « Un amateur de peinture – Monet, Sisley, Corot » et « Les Monet du marquis de Réveillon », Proust présente un monde nouveau que le lecteur devra tenter de saisir. Dans le premier texte, il essaye de reproduire phonétiquement et visuellement les caractéristiques principales des tableaux de Monet. Dans l'autre texte, l'écrivain de la *Recherche* transpose avec ses propres mots les motifs connus du peintre de Giverny comme les cathédrales, les coquelicots, la brume, le brouillard, les meules et les glaces. En outre, Zuber souligne que des phrases telles que « toutes les heures de sa vie » ou « les temps différents et toutes les heures » sont des références aux séries de Monet. Proust ne présente pas d'une façon précise ces tableaux. À une exception près, il n'écrit même pas les titres des tableaux et sa présentation des œuvres est plutôt fragmentaire ; il se concentre surtout sur la représentation des impressions qui se dégagent des tableaux et que le peintre lui-même aura ressenties au moment de l'exécution de ses toiles. Le but de ces pages est que l'on comprenne qu'il s'agit bien de Monet, de son art et de son esthétique et que l'on puisse capter son « caractère essentiel » qui est sa marque distinctive[157]. Proust ne propose donc pas une analyse détaillée et systématique des œuvres de l'artiste impressionniste. Il se concentre sur les impressions et restitue ainsi une « caractérisation synthétique » des toiles du peintre. C'est comme s'il voulait uniquement se focaliser sur l'essence et sur le ressenti que l'œuvre transmet. D'ailleurs, toujours dans la partie consacrée à Proust en tant que critique d'art, nous sommes tombé sur une considération intéressante concernant le pouvoir captivant des toiles de Monet. Dans les pages consacrées à Sisley, il est quand même question de Monet[158]. Le nom de Sisley permet de revenir sur les toiles du peintre de Giverny. Zuber affirme donc que les tableaux de Sisley sont perçus à travers les œuvres du maître impressionniste qui restent présentes tout au long de ce passage. Dans cet écrit de Proust sur Monet, Sisley et Corot, il est évident que Monet est le peintre qui ressort le plus des trois. Ses œuvres détournent l'attention des autres tableaux ou alors deviennent une étape obligée pour pouvoir comprendre et apprécier les œuvres des autres peintres. Proust propose aussi des

[156] Isabelle Zuber, *Tableaux littéraires : les marines dans l'œuvre de Marcel Proust*, Berlin, Peter Lang, « Série XIII Langue et littérature françaises, 1998.
[157] *Ibid.*, p. 55.
[158] « Mais un jour en allant voir des Monet il vit des Sisley : à côté de Monet où il y avait des mers jaunes avec des vagues en loques et des jardins si noirs qu'on n'y distinguait presque rien, des banlieues neigeuses et boueuses sous un ciel bas et, même dans les meules irisées, dans la pleine mer pâle de soleil aux ombres d'émeraude, une intention forte, un génie mâle, il vit des Sisley clairs et presque caressants, des chemins finement tracés, une douceur précieuse de femme. La pensée qu'il y avait dans l'un, tout en l'éloignant de s'intéresser à tout autre pensée, l'y rendait plus accessible. », *Ibid.*, p. 58.

critiques d'art qui sont de véritables descriptions précises et détaillées. L'un des tableaux en question n'a pas été précisément identifié. Il devrait s'agir d'une toile de Corot mais dans la production de ce peintre, selon Zuber, il n'y a jamais de pommiers et de peupliers ensemble. Même s'il s'agit plutôt d'un mélange de plusieurs toiles, l'influence de Monet est évidente. En effet, il est possible de trouver ce sujet dans trois tableaux du peintre dont l'un était dans la collection d'Ephrussi. Cette fois-ci, la description du tableau est très précise et détaillée et cela nous permet de reconstituer, plus ou moins exactement, l'image de l'œuvre :

> Derrière le petit village il y avait une forêt indiquée comme on l'aperçoit quand on est encore un peu loin du village, et en continuant la campagne à droite du village, ce n'étaient plus des pommiers, mais des peupliers. […] On sentait qu'il y avait là beaucoup de pays, qu'on apercevait en passant le petit village, et qu'on le laissait là dans la campagne, et qu'on entrait dans une autre terre où il n'y avait plus des champs plantés de pommiers, mais une route que suivait une rivière qui avait tourné là et bordée de peupliers. […] C'est un sentiment que nous avions au temps où nous faisions des promenades dans la campagne, quelquefois par un temps peu éclatant, […] que le hameau que nous apercevions au creux de la vallée et qui, lui, en ce moment étincelait d'un soleil qui semblait pourtant absent du ciel, et où nous revenions quelquefois quand la lune pleine était assez élevée dans le ciel bleu et où les pommiers de la route donnaient une ombre bien différente de celle qu'ils donnaient au soleil. […] Elle [i.e. personnalité] donne le sentiment qu'un village est un étranger qu'on ne connaît pas et qui habite loin de nous, que des peupliers ne sont pas seulement des arbres poussés là par hasard, mais l'indication d'une nouvelle vie qui commence, qui est familière pour d'autres, mais qui [se] contente de nous montrer des lieux nouveaux qui commencent là-bas et où nous n'aurons pas le temps d'aller, bienveillants et gracieux étrangers mais qui ne nous connaissent pas et sont aimables pour nous comme pour tous ceux qui passent […] sur l'eau qui fuit là-bas en cascades que nous ne connaissons pas dans notre village et notre campagne, où il n'y a qu'une calme rivière.[159]

Monet se distingue par ses séries. Ici, on le reconnaît comme peintre des peupliers, il s'agit d'une sorte de signe distinctif qui le rend reconnaissable.

Maintenant, nous passerons en revue d'autres références à Monet dans *Jean Santeuil*, le roman de jeunesse inachevé. Il s'agit d'un texte propédeutique au chef-d'œuvre proustien. Yoshikawa souligne un autre passage tiré du *Jean Santeuil,* où Proust parle du peintre de Giverny et de son paysage : « Quand, le soleil perçant déjà, la rivière dort encore dans les songes du brouillard, nous ne la voyons pas plus qu'elle ne se voit elle-même. […] on ne voit plus rien que le néant, une brume qui empêche qu'on ne voie plus loin ». Selon Yoshikawa, Proust aurait écrit ces mots tout en pensant à la série du *Bras de Seine, près de Giverny*. D'ailleurs Proust soulignera ultérieurement son intérêt pour ces œuvres dans l'article « Sur la lecture » : « nous voudrions que M. Claude Monet nous conduisît à Giverny, au bord de la Seine, à ce coude de la rivière qu'il nous laisse à peine distinguer à travers la brume du matin »[160]. Proust, après

[159] « Avec les gérondifs « en continuant », « en passant » et les syntagmes « qu'on le laissait là » et « qu'on entrait », la description ressemble à certaines descriptions de Diderot où il mène son lecteur en promenade à travers le tableau et le fait parcourir ce qu'il voit. On pourrait aussi voir différents tableaux à l'intérieur de celui qui est décrit. En effet, le passage du village à ce qu'il y a derrière pourrait être vu comme l'entrée dans un nouveau tableau qui, grâce aux peupliers, rappelle précisément Monet. […] La réunion des trois peintres Monet, Sisley et Corot pourrait bien – au niveau biographique – être liée à une exposition qui a eu lieu en 1899 à la galerie Durand-Ruel et où étaient exposés 36 Monet, 26 Corot ainsi que des Renoir, Sisley et Pissarro. Comme dans l'esquisse de Proust, Monet dominait de manière quantitative l'exposition. », *Ibid.*, p. 58-59.

[160] Kazuyoshi Yoshikawa, *op. cit.*, p. 156.

avoir découvert et apprécié ces tableaux, aimerait bien aussi visiter les lieux représentés par le peintre et où il a vécu. Même si cette visite n'aura jamais lieu, le fait que Proust ait exprimé son intérêt pour le jardin et les alentours de Giverny, pour retrouver la végétation et les paysages capturés par l'œil du peintre et reproduits par son pinceau, est une preuve de plus de son engouement pour ses créations et son esthétique. Dans des lettres adressées à Mme Straus, Proust parle d'un voyage qu'il a fait en Normandie et de l'intention qu'il avait de visiter le jardin du peintre : « je n'ai fait aucune de ces excursions ni la visite au jardin de Claude Monet, à Giverny, près du beau coude de rivière qui a la chance de vous voir, à travers sa brume, dans votre salon ». Selon Yoshikawa, cela prouve que Proust connaissait la toile de Monet le *Bras de Seine, près de Giverny, soleil levant*, qu'il avait sûrement admirée chez Mme Straus. La plupart des tableaux de la série du *Bras de Seine* de 1897, comme par exemples ceux dont Proust se serait inspiré pour écrire le passage sur Monet de *Jean Santeuil*, comme le « Soleil levant » chez Mme Straus, la « matinée sur la Seine » chez Ch. Ephrussi et deux « brouillard », faisaient partie des toiles de l'exposition Claude Monet de la galerie Georges Petit en juin 1898. Yoshikawa suppose donc que Proust s'est rendu à cette exposition et qu'il a écrit les fragments sur Monet de *Jean Santeuil* concernant les tableaux que nous venons de voir après 1897-1898[161].

Une autre série de Monet que Proust apprécie beaucoup et qu'il essaye aussi d'interpréter en adoptant le point de vue d'un critique d'art est la série du *Bassin aux nymphéas* de 1900. Proust ne s'est donc pas limité à suivre de près une seule exposition consacrée aux *Nymphéas*, mais il a visité au moins les principales. L'artiste commence à travailler à son *Bassin aux nymphéas* en 1899 et il présente ses premières toiles des *Nymphéas* lors de l'exposition « Œuvres récentes de Claude Monet » chez Durand-Ruel en novembre 1900. Ce sont neuf toiles portant le titre de *Bassin aux nymphéas*, et l'*Harmonie verte* est exposée au Musée d'Orsay[162]. Yoshikawa affirme que la critique de l'époque avait bien accueilli l'exposition du *Bassin aux nymphéas* de 1900, mais selon lui les critiques n'avaient pas bien saisi la modernité et l'audace de ces œuvres. Proust parle de cette exposition, qu'il a sans doute vue avec Mme Straus dans une lettre qu'il lui écrit quelques années plus tard : « Je vois tout le temps dans les journaux des annonces d'expositions qui me tentent. Mais je me dis que j'attendrai toujours pour aller revoir

[161] *Ibid.*

[162] « Sur ces toiles carrées, de composition entièrement similaire, on voit un pont japonais qui traverse horizontalement le tableau, et tout un bois touffu au-dessus, tandis qu'au-dessous du pont s'étend un bassin couvert de nymphéas. Ce qui les distingue l'une de l'autre dans cette série, ce sont uniquement des nuances de tons, qui ne reflètent pas toujours la diversité de la lumière selon différentes heures de la journée, comme c'était le cas des *Cathédrales de Rouen*. Pour l'artiste du *Bassin aux nymphéas*, il s'agirait plutôt de montrer, dans le cadre d'une composition presque identique, des tons plus ou moins variés et de faire ainsi une opération expérimentale sur la variation des couleurs. Dans l'« Harmonie verte », par exemple, tous les éléments composant le tableau – le bois touffu, le pont, le bassin, les nymphéas, et même les fleurs blanchâtres ou rosâtres – sont ensevelis dans une telle masse de nuances de vert qu'on prendrait la surface de l'eau pour un simple reflet de cette masse verte», *Ibid.*, p. 157.

des tableaux que nous puissions y aller ensemble. Et du reste je n'en ai jamais revu depuis le jour où j'avais été avec vous chez Durand-Ruel voir les admirables *Nymphéas* de Claude Monet. ». En outre, Yoshikawa précise que l'exposition *Nymphéas* chez Durand-Ruel dont parle Proust n'est pas celle de 1909, mais bien celle de 1900 consacrée au *Bassin aux nymphéas,* puisque la lettre date d'avril 1908[163]. Proust, contrairement aux autres critiques, reconnaît le caractère novateur et exceptionnel de ces œuvres comme le souligne Yoshikawa. Il s'agit là d'une intuition réussie de Proust en tant que critique d'art. Nous savons qu'il n'a pas été le seul écrivain à défendre les impressionnistes que les salons avaient rejetés. Zola a écrit également en faveur des impressionnistes, mais il est quand même important de reconnaître cette prise de position bien tranchée et audacieuse pour l'époque. Dans *Le Figaro* du 15 juin 1907 paraît le compte rendu des *Éblouissements* de Mme de Noailles, où Proust écrit son premier texte sur les *Nymphéas* de Monet, inspiré sûrement par les expositions qu'il avait vues précédemment. En ce qui concerne le jardin du peintre à Giverny, Proust écrit qu'il ne s'agit pas d'un jardin « de la nature », d'un « modèle de tableaux », mais d'un « tableau déjà exécuté à même la nature qui s'éclaire en dessous du regard d'un grand peintre », à savoir « une première et vivante esquisse ». Alors que les critiques d'art de l'époque considéraient les *Nymphéas* de Monet comme une reproduction de la nature, Proust pense, bien au contraire, que le jardin de Giverny est une « vraie transposition d'art » comme le sont aussi les gravures pour la grand-mère dans *Du Côté de chez Swann*, un supplément d'art et d'âme par rapport aux vues réelles directes. Il s'agit donc de la recomposition originale, de la part de l'artiste, des éléments appartenant à la nature. Nul doute que Proust se réfère plutôt aux toiles de Monet représentant le *Bassin aux nymphéas* qu'au vrai jardin de Giverny, le paradoxe d'un tableau et d'une description qui finissent par s'écarter de la réalité qu'ils sont censés représenter[164] :

> Proust veut mettre l'accent sur le caractère abstrait des tableaux de Monet en disant qu'on est en présence d'un jardin, non pas de fleurs réelles, mais « de tons et de couleurs », c'est-à-dire de fleurs abstraites « dématérialisées, en quelque sorte, de tout ce qui n'est pas la couleur » et « dont les nuances s'assortissent, s'harmonisent à l'infini en une étendue bleue ou rosée ». N'est-ce pas là justement ce que le peintre a appelé l'« harmonie de couleurs » à propos de la série du *Bassin aux nymphéas* ? Nul n'aurait pu mieux parler que Proust de ces audaces du peintre qui a fait de cette série de Nymphéas un véritable « jardin-coloriste ».[165]

Pour Proust, Monet va au-delà de tout ce que les autres artistes avaient fait jusque-là. Habituellement, le but de l'art est de reproduire, voire de surpasser les beautés de la nature, si l'on parle de l'art en tant que « mimesis » de la réalité. L'œuvre d'art est généralement perçue comme un reflet de la nature. En revanche, dans le cas de Monet, c'est exactement le contraire.

[163] *Ibid.*, p. 157-158.
[164] *Ibid.*, p. 158.
[165] *Ibid.*, p. 159.

Voilà pourquoi, selon Proust c'est le jardin de Giverny qui est une reproduction de l'art et non l'inverse. C'est comme si pour le spectateur les fleurs et les plantes de Monet s'étaient formées en s'inspirant de ses toiles. Mais les séries des *Nymphéas* ne sont pas finies, en mai 1909 Monet en présente une autre au public parisien et Proust ne manque pas de s'y rendre. Dans cette exposition, il y a quarante-huit toiles sur les nymphéas que l'artiste avait commencées à peindre à partir de 1903. Le Tout-Paris se pressera pour aller voir les trois salles de Durand-Ruel. Parmi le public parisien, il ne faut pas oublier l'ami intime du peintre, Georges Clemenceau, à l'époque, président du Conseil des ministres. Le titre de l'exposition, *Nymphéas, paysages d'eau,* met en exergue l'élément principal de cette nouvelle série consacrée aux nymphéas, autrement dit l'eau. Les rives, les arbres et le pont de la série de 1900 du *Bassin aux nymphéas* disparaissent pour laisser ainsi tout l'espace à l'eau et aux nymphéas. Dans les toutes dernières versions des tableaux de cette série, ce ne sont que les effets de lumière et les couleurs aux différents moments de la journée et des saisons qui envahissent la toile, au détriment même des nymphéas. Proust avait écrit en 1908 à Mme Straus : « Je vois tout le temps dans les journaux des annonces d'expositions qui me tentent ». Yoshikawa nous rappelle que l'écrivain de la *Recherche* lisait souvent *Le Figaro* et *Le Temps.* Proust s'est donc probablement intéressé à l'exposition de 1909. On en avait parlé beaucoup dans les deux journaux mentionnés. Nous savons qu'il avait déjà célébré en 1907 la série du *Bassin aux nymphéas* qu'il avait eu l'occasion de voir avec Mme Straus en 1900 chez Durand-Ruel. Yoshikawa souligne que nous n'avons pas de certitude quant au fait que Proust se soit vraiment rendu à l'exposition de 1909 et qu'il se soit inspiré de celle-ci. Toutefois, il remarque que les pages concernant les *Nymphéas* du Cahier 4 ont été rédigées en mai 1909, la même période que celle de l'exposition et comme Proust lisait très attentivement les comptes rendus des journalistes, il est très probable qu'il se soit rendu à l'exposition en question[166] :

> On assiste là à une métaphore typiquement proustienne, qui fait fleurir des nymphéas, comme s'il s'agissait d'un feu d'artifice. Dans cette phrase comme dans les tableaux de Monet, on aperçoit le temps qu'il fait, justement sur ce « fond changeant », sur « ce parterre d'eau », c'est-à-dire « au[-]dessous des nymphéas », et non pas « au[-]dessus des nymphéas ». Leçon donnée par des éditeurs successifs.[167]

Il est évident que Proust aimait bien se rendre aux expositions des peintres qui attiraient son attention et ensuite se laisser guider par les sensations qu'il avait éprouvées en face de ces chefs-œuvre. Yoshikawa reprend un passage d'une lettre où Proust avoue agir ainsi. L'écrivain est allé voir en 1921 le tableau de Vermeer, la *Vue de Delft,* après avoir lu l'article de Jean-Louis Vaudoyer et qu'il s'était ainsi intéressé à « cette étendue de sable rose doré […] où il y a

[166] *Ibid.,* p. 159-161.
[167] *Ibid.,* p. 162.

une femme en tablier bleu » et à « ces maisons de brique, peintes dans une manière si précieuse ». Proust se serait servi de sa visite à l'exposition de Vermeer pour écrire la scène de la mort de Bergotte qui s'écroule devant « le petit pan de mur jaune » dans *La Prisonnière*. Proust aurait fait la même chose avec l'exposition des *Nymphéas* de 1909. L'écrivain avoue aussi, dans une lettre adressée à Gabriel Astruc, avoir pris les *Nymphéas* de Monet comme source d'inspiration pour ses fleurs littéraires. Gabriel Astruc, organisateur de la première saison des Ballets russes à Paris en 1909 et fondateur des Champs-Élysées au printemps 1913, a été l'un des premiers lecteurs admirant *Du Côté de chez Swann.* Étant donné qu'il avait l'habitude de noter ses remarques dans la marge des pages du roman, Proust lui demanda de lui envoyer son exemplaire puisqu'il puisse lire ses commentaires. « Mais quelle émotion pour moi de feuilleter cet exemplaire, quelle reconnaissance ! Pour Claude Monet, c'est de la divination. C'est à lui que j'avais pensé. […] Et *les Nymphéas* que j'ai vus, c'est à une Exposition » écrivit Proust dans une lettre qu'il avait adressée à Astruc[168]. Yoshikawa continue en présentant d'autres références aux œuvres de Monet dans les romans de Proust et il se concentre davantage sur les *Nymphéas*. Dans le Cahier 1 du *Contre Sainte-Beuve,* dans une partie consacrée à Balzac, Proust cite des toiles de Monet, à savoir les *Cathédrales* et les *Nymphéas* : « Imaginons aujourd'hui un littérateur à qui l'idée serait venue de traiter vingt fois, avec des lumières diverses, le même thème, et qui aurait la sensation de faire quelque chose de profond, de subtil, de puissant, d'écrasant, d'original, de saisissant, comme les cinquante cathédrales ou les quarante nénuphars de Monet ». Yoshikawa remarque en outre que lorsque l'écrivain parle des *quarante nénuphars de Monet*, il se réfère, forcément, à l'exposition du *Bassin aux nymphéas* de mai 1909 se composant de quarante-neuf tableaux de *Nymphéas* et souligne ainsi que le texte des nymphéas de Combray du Cahier 4 et celui des *Nymphéas* de Monet du Cahier 1, rédigés à la même époque, s'inspirent de l'exposition de mai 1909[169]. Dans cet extrait concernant les cahiers du *Contre Sainte-Beuve,* nous comprenons que Proust ne cesse jamais de penser à Monet. Le fait que l'on retrouve des pages consacrées au peintre impressionniste dans les toutes premières œuvres de l'écrivain et que ces pages soient présentes également dans la *Recherche* est la preuve d'un intérêt assidu et constant dans le temps. Si nous considérons les œuvres de Proust, en l'espèce le *Contre Sainte-Beuve* et la *Recherche,* comme des miroirs de leurs propres théories et comme les gisements des points fondamentaux de son esthétique, Monet et ses tableaux en font, sans aucun doute, partie intégrante. Les deux passages de 1909 sur les

[168] « Document, donc précieux, qui confirmerait notre hypothèse, puisque l'« Exposition » dont parle Proust pourrait être celle de 1909 aussi bien que celle de 1900. », *Ibid.,* p. 162-163.
[169] *Ibid.,* p. 163.

nymphéas du Cahier 4 et du Cahier 1, dont nous avons parlé plus haut, auraient dû faire partie, eux aussi, des pages du *Contre Sainte-Beuve*. En plus, afin de bien mettre en évidence la continuité de la rédaction de certains extraits, Yoshikawa se penche sur une phrase du Cahier 4 du *Contre Sainte-Beuve* dans le passage concernant *les quarante nénuphars de Monet*, où il y a une allusion à Combray : « je suis aussi étonné que si j'entendais dire que les environs de Combray étaient laids du côté de Méséglise mais beaux du côté de Guermantes ». Il s'agirait donc d'un clair indice du rapport étroit existant entre les différents textes de la production proustienne, d'un entrelacement de sujets récurrents, telles les références à Monet. Comme chacun le sait, l'aspect théorique ou critique se mélange au récit romanesque chez Proust. Ainsi, il y a une correspondance entre les réflexions sur les nénuphars de Monet et la technique de Proust que l'on peut admirer lors d'une promenade à Combray, dans les plus célèbres de la *Recherche*. Voici l'analyse de l'extrait des nymphéas de Combray proposées par Yoshikawa[170] :

> Pour cette description des nymphéas, nous avons déjà signalé la métaphore qui fait fleurir des nymphéas « en plein ciel ». Par ailleurs, on a le privilège de voir à la surface de l'eau, grâce à des adverbes ou à des compléments de lieu, comme « ça et là », « plus loin », « un coin », ou encore « ailleurs », apparaître, les unes après les autres quatre espèces de fleurs de nymphéas. Ce mouvement d'apparitions successives, que l'on constate dans le texte, nous paraît mimer celui du regard, tantôt d'un garçon de Combray qui se promène tout au long de l'étang, tantôt d'un public de l'exposition qui se déplace parmi les toiles de *Nymphéas*. Chose intéressante, Proust fait appel ici, pour dépeindre quatre sortes de nymphéas, à une métaphore (ou plutôt une comparaison) qui consiste à les comparer à d'autres fleurs (ou fruits). C'est ainsi que la fleur « écarlate » d'un nymphéa rougit « comme une fraise », les corolles « plus pâles, plus plissées, moins brillantes » flottent « comme des guirlandes dénouées de roses mousseuses », et certaines « espèces communes » ont « le rose et le blanc mat de la julienne ». Plus impressionnante encore est sans doute cette métaphore qui assimile des fleurs de nymphéas à des pensées des jardins qui étaient venues poser comme des papillons leurs ailes bleuâtres et glacées sur la pente transparente, presque verticale au regard de ce parterre d'eau ». La métaphore consiste certes dans les ressemblances de forme et de couleur qu'on peut remarquer entre ces trois éléments : fleurs de nymphéas, pensées et ailes de papillons. Mais ce n'est pas tout : si l'on se représente un papillon qui se pose sur une fleur afin d'y recueillir du nectar, on sera convaincu que la corolle des pensées et l'aile des papillons se trouvent contiguës et superposées. Ici encore, la contiguïté métonymique est génératrice, ainsi que l'a fait remarquer Genette, d'une métaphore de Proust, comme ce sera le cas pour les fleurs d'aubépines, « insectes aujourd'hui métamorphosés en fleurs ».[171]

Nous venons de voir un exemple concret de reformulation et de transposition d'une série de tableaux du peintre en pages littéraires. Il s'agit d'une véritable transformation et d'une sorte de changement d'état : c'est la peinture impressionniste qui se fait mot. Yoshikawa explique la relation entre les pages romanesques sur les nymphéas et la partie théorique du *Contre Sainte-Beuve* sur les *quarante nénuphars de Monet.* Quand Proust parle d'un « littérateur à qui l'idée serait venue de traiter vingt fois, avec des lumières diverses, le même thème », il semble parler de lui-même, étant donné qu'il a aussi évoqué à plusieurs reprises, les mêmes nymphéas sous

[170] *Ibid.*, p. 165-166.
[171] *CS*, I, p. 112.

des effets de lumière différents, avec toute une série de comparaisons. Selon le critique japonais, ces deux textes contemporains abordant le même sujet de deux manières différentes sont la preuve de la double nature de la *Recherche*, à la fois romanesque et théorique[172]. Cette analyse précise et ponctuelle met en évidence l'importance de l'influence de la série des *Nymphéas* dans la rédaction de l'une des descriptions florales les mieux réussies de la *Recherche*. Proust a choisi de réinterpréter à sa façon ces toiles de Monet et il les a faites revivre dans ses pages :

> Monet est rarement cité dans *RTP*, sauf par Mme de Cambremer qui voit en lui « tout bonnement un génie » (*RTP*, III, 206). Mais si le narrateur invoque les « leçons de vérité de Monet » (*RTP*, IV, 349), c'est que Proust, sans les nommer, a intégré dans les nymphéas de la Vivonne et dans le *Port de Carquethuit*, deux passages clés qui expriment son esthétique.[173]

Comme l'explique clairement Yoshikawa, les références à Monet dans la *Recherche* sont souvent indirectes ou cachées, dissimulées dans quelques détails. Il est vrai que Monet est rarement cité dans les œuvres de Proust, mais comme nous l'avons déjà vu, certains critiques ont pensé que dans le nom de famille d'Albertine, Simonet, se cache une référence assez directe, sous forme d'allusion onomastique, au peintre impressionniste. Même si le nom de Monet n'est donc pas omniprésent dans les romans de Proust, du moins non directement, Yoshikawa fait tout de même des affirmations importantes concernant le rôle de ce peintre chez Proust :

> On sait que Claude Monet était le peintre préféré de Proust. Dans *À la recherche du temps perdu*, roman écrit du vivant même de l'artiste, non seulement il fait dire à Mme de Cambremer que Monet est « tout bonnement un génie » (*RTP*, III, 206), mais encore il évoque les « leçons de vérité de Monet » (*RTP*, IV, 349) pour le compte du narrateur. Le peintre impressionniste est d'ailleurs considéré, avec Turner, Whistler et tant d'autres, comme un des modèles d'Elstir.[174]

Il semble communément admis que Monet soit ainsi le peintre préféré de Proust. Un autre indice de la présence de Monet dans la *Recherche* est le personnage d'Elstir, le peintre fictif du roman. Une sorte de représentation de l'archétype de la peinture, de résumé de tous les peintres les plus appréciés par Proust et l'un des modèles principaux est sans aucun doute le chef de file des impressionnistes.

Simone Kadi se focalise sur la figure de Monet en tant que modèle majeur pour la création du portrait de l'archétype du peintre de la *Recherche*. Proust aurait eu une affection toute particulière pour Monet qui a réalisé en peinture ce que l'écrivain de la *Recherche* a reproduit en littérature. René Huyghe écrit : « Monet est un géant. Monet est le seul homme en peinture à s'être fait le chantre de l'idée majeure qui conduit notre civilisation, je veux dire l'énergie. Il a bouleversé des traditions mentales très anciennes, invariables de Platon à Descartes. » Platon et Descartes voulaient atteindre la parfaite clarté, à savoir la pensée qui a

[172] Kazuyoshi Yoshikawa, *op. cit.*, p. 166.
[173] Annick Bouillaguet, Brian G. Rogers (sous la direction de), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 641.
[174] Kazuyoshi Yoshikawa, *op. cit.*, p. 149.

pris forme. Les impressionnistes découvrent la lumière, une forme qui échappe à la forme et l'homme se trouve face à quelque chose de nouveau. « C'est le moment, dit René Huyghe, où Bergson découvre l'élan vital, où Freud explore les impulsions de l'inconscient, c'est Monet et la lumière en mouvement ». Proust et Baudelaire ressentent le désir de faire éclater une nouvelle forme. L'auteur des *Fleurs du mal* traduit ce désir par ces mots « cette immense jouissance… d'élire domicile dans l'ondoyant, dans le fugitif, dans l'infini… » et qui le mène à rêver « le miracle d'une prose poétique, musicale, assez simple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ». Baudelaire se présente donc comme l'un des pionniers d'un nouveau genre qu'il appelle le petit poème en prose. D'après Kadi, Monet reprend l'éclatement des formes déjà pressenti par Daubigny, peintre de l'école de Barbizon. Kadi met en évidence ici l'aspect novateur et moderne du maître impressionniste qui représente une rupture avec la tradition et avec le passé. Monet est mis sur le même plan que Bergson et Freud pour son caractère original ; il fait éclater la forme de Platon et de Descartes par le biais de la lumière en mouvement, l'une des marques distinctives de l'impressionnisme. Il commence sa carrière de peintre dans le sillon de son maître Boudin, déjà remarqué par Baudelaire. Le critique René Huyghe identifie cinq étapes de la production de Claude Monet. Dans la première, représentée par le *Phare de Honfleur*, ce qu'il peint est encore clair et structuré, l'originalité de son œuvre n'est marquée que par le choix du sujet, la régate. Le *Voilier à Argenteuil* est le symbole de sa deuxième phase, où il révolutionne la perspective. Dans sa troisième manière, celle de *l'Allée à Giverny* le peintre modifie sa touche pour briser la forme. Les *Nymphéas à Giverny* symbolisent la quatrième partie de sa production : dans cette série l'horizon structuré disparaît et les solides sont éliminés. Tout devient une surface unie, l'eau reflète le ciel et donne le sentiment de l'espace. Dans sa cinquième et dernière étape, *le Grand Saule à Giverny*, « tout se met à vibrer, écrit René Huyghe, …le tableau est sombre, marqué par l'approche de la mort et pourtant les solides, tel ce tronc, flambent »[175].

Dans un article de Emily Eells, il est encore une fois question des tableaux littéraires dans les œuvres de Proust. Elle nous dit que dans *Sodome et Gomorrhe*, il est cité plusieurs fois au cours de la visite que la marquise de Cambremer, sa belle-fille et un avocat parisien, rendent à Marcel et à Albertine, sur la terrasse de l'hôtel de Balbec. Marcel fait allusion à Monet, quand il se moque du langage précieux qu'affectionne Legrandin : « Elles ont, dis-je, en parlant des mouettes, une immobilité et une blancheur de nymphéas ». Ce sera la jeune Mme de

[175] Simone Kadi, *La peinture chez Proust et Baudelaire*, Paris, La Pensée universelle, 1973, p. 227-228.

Cambremer qui citera le peintre des *Nymphéas* : « vous parliez de nymphéas : je pense que vous connaissez ceux que Claude Monet a peints. Quel génie ! ». Sa belle-fille dit de lui qu'il est « tout bonnement un génie ». Bien que le ton de ces commentaires soit un peu parodique, Eells précise que ceux-ci font écho à d'autres écrits que Proust a consacrés à Monet, dont la présence est plus marquée dans les textes précédant le roman que dans le roman lui-même. Ces écrits expriment bien les aspects novateurs que Proust admire et apprécie dans les tableaux impressionnistes qui cherchent à donner une représentation picturale du temps qui passe. Proust transpose en prose poétique les cathédrales aux couleurs changeantes de Monet dans sa préface de *La Bible d'Amiens* de John Ruskin. Son style se rapproche davantage de celui de la peinture impressionniste que de l'analyse détaillée et scientifique que Ruskin fait de la cathédrale[176] :

> Vous voyez pour la première fois la façade occidentale d'Amiens, bleue dans le brouillard, éblouissante au matin, ayant absorbé le soleil et grassement dorée l'après-midi, rose et déjà fraîchement nocturne au couchant, à n'importe laquelle de ces heures que ses cloches sonnent dans le ciel, que Claude Monet a fixées dans des toiles sublimes où se découvre la vie de cette chose que les hommes ont faite, mais que la nature a reprise en l'immergeant en elle, une cathédrale.[177]

Proust se concentre ici sur la fusion entre l'artificiel et le naturel. La cathédrale s'imprègne du temps atmosphérique et elle est intégrée dans le contexte naturel qui l'entoure. Il est possible de constater le même effet dans le jardin de Monet : selon Proust, il s'agirait en fait d'un jardin plus coloriste que fleuriste et le *Bassin aux nymphéas* serait « une vraie transposition d'art plus encore que modèle de tableaux », car la nature a été modelée d'après le tableau. Nous avions déjà parlé plus haut du jardin coloriste de l'artiste. Proust et Monet essayent de capturer le temps pour le fixer sur une toile ou sur une page. Les deux artistes vont même au-delà de la confrontation avec la nature. En effet, on dirait que c'est la nature elle-même qui imite leurs œuvres. Le jardin de Giverny du peintre semble imiter ses tableaux et on pourrait affirmer la même chose pour nombre de tableaux littéraires de la *Recherche*, pour lesquels beaucoup de critiques ont essayé de retrouver des paysages naturels ou urbains qui pourraient avoir un lien avec les descriptions de Proust. Dans ce cas-là, c'est la fiction qui l'emporte sur la réalité de la nature. À ce propos, nous pouvons citer un bref passage tiré de *Jean Santeuil*, où un coucher de soleil semble être la reproduction d'une toile de Monet : « Un jour aussi il était allé avec la princesse de Durheim voir un coucher de soleil et elle avait eu de bien jolis mots. Elle avait dit: « C'est tout à fait un Monet, oh! ce ciel de... ». Cette antonomase représente à la fois l'idée du coucher de soleil et la perfection d'un modèle qui devient une référence. Cela confirme la supériorité de l'art sur la nature, la princesse de Durheim est sûre

[176] Emily Eells, « L'envers de quelques tableaux. », *BIP*, n° 32, 2001, p. 108.
[177] *CSB*, p. 89.

que le coucher de soleil qu'elle admire est sans aucun doute un Monet, il ne ressemble pas à l'œuvre de Monet, le ciel et le tableau sont la même chose.

3. Proust et Monet, chasseurs de paysages impressionnistes en plein air

Yoshikawa présente aussi d'autres expositions et d'autres tableaux de Monet qui ont tout particulièrement marqué sa production littéraire et qui ont participé à la création des descriptions parmi les plus célèbres de la *Recherche*. D'ailleurs, il fait référence à un lieu très apprécié par les deux artistes, à savoir Venise. La ville italienne sur l'eau est un scénario d'exception pour capter les effets de la lumière sur les miroirs d'eau. Le spécialiste japonais précise que Proust a vu l'exposition « Monet, Venise » à la galerie Bernheim-Jeune en juin 1912 et qu'il aurait repris l'atmosphère de ces tableaux vénitiens pour reproduire certaines marines d'Elstir. Yoshikawa identifie des ressemblances entre des sujets de ces toiles de Monet et des extraits de Proust, « l'église Santa Maria della Salute qui flotte sur Venise, le grand Canal […] fait songer aux "églises de Criquebec qui […] semblaient sortir des eaux, soufflées en albâtre ou en écume" » ou alors « dans Saint-Georges Majeur au crépuscule […], l'église et sa tour reflétée sur l'eau sont représentées dans la même matière enflammée d'un soleil couchant ». Nous savons que de tels sujets ne seraient pas que l'apanage de Monet mais de tous les impressionnistes. Les jeux des reflets de la lumière sur l'eau sont une thématique récurrente des toiles impressionnistes. Cependant, Yoshikawa souligne les aspects que Proust a probablement repris des toiles vénitiennes de Monet :

> […] dans les parties où la mer était si calme que les reflets avaient presque plus de solidité et de réalité que les coques vaporisées par un effet de soleil » (*RTP*, II, 193), ou encore « un château circulaire complètement prolongé d'une tour à son faîte, et en bas d'une tour inverse, soit que la pureté extraordinaire d'un beau temps donnât à l'ombre qui se reflétait dans l'eau la dureté et l'éclat de la pierre, soit que les brumes du matin rendissent la pierre aussi vaporeuse que l'ombre. » (*RTP*, II, 195) [178]

Yoshikawa affirme, finalement, qu'il est sûr que l'impressionnisme elstirien dérive en grande partie du style de Monet consistant à présenter les choses « selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite ». Il s'agit d'un endroit où la beauté de la création humaine, comme l'architecture des bâtiments et des églises, se marie parfaitement aux charmes naturels de la lagune et du ciel. Ce n'est pas un hasard si les mêmes caractéristiques du paysage vénitien, bien qu'avec des différences, sont observables aussi en Normandie. C'est comme si Proust et Monet recherchaient toujours des traits bien précis et souvent similaires dans les paysages à représenter.

[178] Kazuyoshi Yoshikawa, *op. cit.*, p. 321-322.

L'intérêt commun des deux hommes pour certains paysages et pour certaines architectures pourrait être même l'un des catalyseurs de leur création. C'est ainsi du moins que nous interprétons une analyse proposée par Giuliana Giulietti. Elle nous parle de l'impression que Proust avait ressentie en face de la cathédrale d'Amiens. Il est ravi par tous les personnages qu'il voit sculptés dans la pierre, comme c'est le cas pour les deux colonnes historiées de la place Saint Marc de Venise. Il s'agit d'un mélange de deux sortes d'impressions : « un'impressione di sogno » et « un'impressione confusa ma profonda »[179]. La beauté de la façade de la cathédrale provoque un bouleversement intérieur chez la personne qui est capable de l'observer et d'en saisir la signification profonde. Le passé peut remonter à la surface par le biais des décorations de la cathédrale ; le passé s'engage dans une lutte contre le présent pour imposer son emprise. Cet affrontement entre le passé et le présent rompt le flux unidirectionnel de l'écoulement du temps. Giulietti explique que Proust comprend que cette situation conflictuelle entre le passé et le présent et toutes les conséquences qui en découlent, comme les défaillances, les hésitations et les irrégularités, font partie intégrante de son destin d'écrivain et sont des composantes fondamentales de son temps perdu. La réalisation de son œuvre, qu'il gardait en lui à l'état brut, dépend de cette confrontation entre les deux dimensions temporelles. Giulietti précise que tout dépendait de sa « capacità di trasformare le proprie impressioni sulla natura conflittuale e disomogenea del tempo quale scaturiva dall'intreccio di passato e presente »[180]. Il s'agissait pour Proust de trouver un équilibre entre la mémoire et l'oubli, pour former une vision cohérente qui soit à la base de son ouvrage littéraire[181]. Ces impressions qui le poussent à écrire, à créer des œuvres d'art, ce sont les mêmes qui ont sûrement poussé Monet à peindre. Certains paysages et certaines architectures ont stimulé la production de ces impressions que les artistes sont capables de saisir et de traduire en chefs-d'œuvre. Pourtant sur ce point, nous remarquons une différence capitale entre Proust et Monet. Monet travaillait plutôt en contact direct avec l'œuvre naturelle ou architecturale qui l'avait inspiré. Proust, en revanche, à la suite d'une expérience directe avec l'objet déclencheur de ses impressions, aime aussi admirer ce même objet ou paysage à travers d'autres formes de reproduction, comme la photographie ou la peinture :

> [Ma grand-mère] eût aimé que j'eusse dans ma chambre des photographies des monuments ou des paysages les plus beaux. Mais au moment d'en faire l'emplette, et bien que la chose représentée eût une valeur esthétique, elle trouvait que la vulgarité, l'utilité reprenaient trop vite leur place dans le mode mécanique de représentation, la photographie. Elle essayait de ruser et, sinon d'éliminer entièrement la banalité commerciale, du moins de la réduire, d'y substituer, pour la plus grande partie, de l'art encore, d'y introduire comme plusieurs « épaisseurs » d'art : au lieu de photographies de la Cathédrale de

[179] Nous traduisons : « une impression de rêve » et « une impression confuse mais profonde ».
[180] Nous traduisons : « sa capacité de transformer ses impressions sur la nature conflictuelle et inégale du temps qui résulte de l'entrelacement du passé avec le présent ».
[181] Giuliana Giulietti, *Proust e Monet: i più begli occhi del 20. Secolo*, Roma, Donzelli**,** « Saggine », 2011, p.64-65.

> Chartres, des Grandes Eaux de Saint-Cloud, du Vésuve, elle se renseignait auprès de Swann si quelque grand peintre ne les avait pas représentés, et préférait me donner des photographies de la Cathédrale de Chartres par Corot, des Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert, du Vésuve par Turner, ce qui faisait un degré d'art de plus.[182]

Dans cet extrait tiré de *Du Coté de chez Swann*, à travers la préférence de la grand-mère de Marcel pour les tableaux d'un monument ou d'un paysage, plutôt que d'en avoir une photographie, voire de se retrouver directement en face du sujet réel lui-même, nous découvrons une partie cruciale de l'esthétique proustienne. Dans les mots de la grand-mère du héros, Proust exprime sa prédilection pour la peinture. L'art est une valeur ajoutée par rapport à la réalité et cette valeur ajoutée est conférée par une médiation artificielle, à savoir le travail de reproduction du peintre. Il s'agit d'une sorte de compétition-émulation entre le peintre et le monde réel qui l'entoure. Mais la chose se complique. Proust plonge le lecteur dans un enchâssement complexe sur plusieurs niveaux comme si l'on se retrouvait dans un jeu de poupées russes : le sujet réel est reproduit par un tableau, par une photographie ou même par une gravure. Plus la reproduction est ancienne et distante du réel, plus celle-ci acquiert de la valeur aux yeux de la grand-mère :

> Mais si le photographe avait été écarté de la représentation du chef-d'œuvre ou de la nature et remplacé par un grand artiste, il reprenait ses droits pour reproduire cette interprétation même. Arrivée à l'échéance de la vulgarité, ma grand-mère tâchait de la reculer encore. Elle demandait à Swann si l'œuvre n'avait pas été gravée, préférant, quand c'était possible, des gravures anciennes et ayant encore un intérêt au-delà d'elles-mêmes, par exemple celles qui représentent un chef-d'œuvre dans un état où nous ne pouvons plus le voir aujourd'hui (comme la gravure de la Cène de Léonard avant sa dégradation, par Morghen). Il faut dire que les résultats de cette manière de comprendre l'art de faire un cadeau ne furent pas toujours très brillants. L'idée que je pris de Venise d'après un dessin du Titien qui est censé avoir pour fond la lagune, était certainement beaucoup moins exacte que celle que m'eussent donnée de simples photographies.[183]

La peinture est mieux que la photographie[184] même si elle n'est pas toujours fidèle à la réalité et c'est pour cela que Marcel s'était fait une autre idée de la lagune de Venise, puisque, selon lui, la reproduction artistique du Titien n'est pas aussi fiable qu'une simple photographie. En revanche, comme nous l'avons déjà constaté pour le jardin de Monet à Giverny, Proust pense que le peintre a surpassé la réalité.

Giuliana Giulietti montre que le style de Proust, déjà dans ses œuvres de jeunesse, se rapprochait beaucoup du style et de la vision du peintre. Avant d'écrire la *Recherche*, Proust avait déjà consacré deux textes au grand maître impressionniste et dans *Jean Santeuil* on retrouve des descriptions qui relèvent beaucoup de l'esthétique de Monet. Selon Giulietti, leurs œuvres se rapprocheraient sur des thématiques telles que la nature et le temps. Des traces de

---

[182] *CS*, I, p. 39-40.
[183] *Ibid.*, p. 40.
[184] Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980. ; Patrick Mathieu, *Proust, une question de vision : pulsion scopique, photographie et représentations littéraires*, Paris, L'Harmattan, 2009. ; Jean Cléder, Jean-Pierre Montier (sous la direction de), *Proust et les images : peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

cette proximité se retrouvent déjà dans *Jean Santeuil* et non seulement dans les deux textes de 1898 et de 1899, « Un amateur de peinture – Monet, Sisley, Corot » et « Les Monet du marquis de Réveillon », mais aussi dans certaines scènes en plein air, où le jeune Proust recrée tout ce qu'il aime dans le paysage qu'il veut représenter : la lumière, les couleurs, le vent, l'herbe, l'eau, les feuilles et les arbres[185]. Proust et Monet choisissaient de décrire et de peindre la même typologie de paysage parce qu'ils avaient une sensibilité similaire. Dans « Un amateur de peinture – Monet, Sisley, Corot » nous retrouvons deux idées très importantes pour notre travail. Proust définit les tableaux de Monet comme des « miroirs magiques » de la réalité, à l'instar des miroirs des astrologues. Dans le même texte, il insiste beaucoup sur la notion de « lieu », un aspect qui nous intéressera beaucoup lors de notre analyse de géographie littéraire, « pour faire sortir la vérité et la beauté d'un lieu, nous avons besoin de savoir qu'elle en peut sortir, que son sol est plein de dieux »[186]. Le regard de Proust et Monet se posait sur les mêmes détails et ils voulaient reproduire les mêmes caractéristiques du paysage urbain et naturel qui les entourait. Grâce à Giulietti, nous découvrons la manière d'étudier le paysage du peintre et de l'écrivain et il est vrai que parfois la ressemblance du *modus operandi* est surprenante. Proust commence à écrire *Jean Santeuil* à l'âge de vingt-quatre ans, en septembre 1895, quand il est à Beg-Meil en Bretagne, où il passe ses vacances avec Reynaldo Hahn. Ils logeaient dans une ferme transformée en auberge, entourée de pommiers qui descendaient jusqu'à la mer, ils lisaient en plein air. Ils sortaient la nuit et les jours de tempête, ils demandaient à des marins et à des pêcheurs de les accompagner en bateau au large pour admirer la puissance de la nature : la force du vent, des vagues et de la pluie, tout comme faisait Monet pour peindre certaines de ses toiles pendant l'orage. Giulietti souligne que Proust a vécu pendant un mois et demi, à Beg-Meil, immergé dans la nature, et cette expérience a été reproduite dans le roman *Jean Santeuil.* Ce livre a été écrit en plein air, comme s'il s'agissait d'une toile littéraire peinte à la manière des impressionnistes[187]. Le jeune Proust écrit donc son premier roman dans les mêmes conditions que les peintres impressionnistes, notamment Monet, peignent leurs tableaux. Ces

[185] Giuliana Giulietti, *op. cit.*, p. 15.
[186] *JS*, p. 890-895.
[187] "Quando giunsero a Pont-l'Abbé, il vento divenne così forte che i tre viaggiatori, per non essere portati via, si legarono con delle corde alla carrozza. A Penmarch, continuando a combattere con le raffiche sempre più violente del vento (ma la pioggia era cessata, tra le nuvole spuntava il sole), avanzando carponi per non essere travolti, Proust, il marinaio e il pescatore salirono sino alle rocce de cui si vedeva il mare. E là, dove Proust aveva immaginato che il furore degli elementi raggiungesse il massimo grado, vide invece spiegarsi una catena di alte montagne che si levavano l'una dietro l'altra maestose ma calme, le cime dei loro ghiacciai scintillanti nel sole che percuoteva e rendeva abbaglianti le formidabili cascate che «ne sgorgavano con un crollo di tuono, ma, a un tempo, nella calma profonda che regna sulle vette accanto agli abissi". Nous traduisons : « Quand ils arrivèrent à Pont-l'Abbé. Le vent devint si fort que les trois voyageurs, pour ne pas se laisser emporter, se lièrent avec des cordes au carrosse. À Penmarch, tout en continuant leur combat contre les raffoles de vent de plus en plus violentes, (mais il avait cessé de pleuvoir, on apercevait des rayons de soleil parmi les nuages) tout en avançant à ras de terre pour ne pas se faire renverser, Proust, le marin et le pêcheur montèrent jusqu'aux rochers d'où l'on voyait la mer. Et là, où Proust avait imaginé que la fureur des éléments pouvait atteindre le plus haut degré, il vit, au contraire, se plier une chaîne de hautes montagnes qui s'érigeaient les unes derrière les autres majestueuses mais calmes, les sommets de leurs glaciers étincelants sous la lumière du soleil qui frappait et rendait aveuglantes les formidables cascades qui en jaillissaient comme sous un coup de tonnerre mais, à la fois, dans le calme profond régnant sur les sommets à côté des abîmes. » Giuliana Giuliana, *op. cit.*, 2011, p. 17-20.

artistes ont besoin du contact avec la nature pour trouver l'inspiration et c'est pour cela qu'ils veulent travailler en plein air. La nature peut leur offrir beaucoup de scénarios différents selon les saisons et les climats. Il s'agit d'un véritable moment d'échange entre les artistes et la nature, cette force merveilleuse et puissante qui les inspire tant. Ces moments au beau milieu de la nature indomptée sont parfois vécus comme de véritables rituels religieux, des occasions de recueillement, une religion privée et intime, dirait-on presque animiste, comme des moments ascétiques intenses et extraordinaires. Parfois, ces séances de travail en plein air se passent aussi dans des circonstances extrêmes et périlleuses, comme lorsque ces artistes décident d'assister à une tempête et qu'ils se retrouvent à la merci du vent et de la pluie. Nous savons que Monet a même failli quelquefois tomber à l'eau pendant qu'il peignait sur les falaises ou sur le littoral. En outre, la ferme en guise d'auberge, dont il est question au tout début de cette citation, nous fait clairement penser aux fermes des peintres impressionnistes, comme l'école de Barbizon ou la ferme Saint-Siméon dans les alentours de Honfleur. Cette image de la ferme-auberge est reprise aussi par Proust :

> Célèbre, Elstir ne l'était peut-être pas encore à cette époque tout à fait autant que le prétendait le patron de l'établissement, et qu'il le fut d'ailleurs bien peu d'années plus tard. Mais il avait été un des premiers à habiter ce restaurant alors que ce n'était encore qu'une sorte de ferme et à y amener une colonie d'artistes (qui avaient du reste tous émigré ailleurs dès que la ferme où l'on mangeait en plein air sous un simple auvent était devenue un centre élégant ; Elstir lui-même ne revenait en ce moment à Rivebelle qu'à cause d'une absence de sa femme avec laquelle il habitait non loin de là). Mais un grand talent, même quand il n'est pas encore reconnu, provoque nécessairement quelques phénomènes d'admiration, tels que le patron de la ferme avait été à même d'en distinguer dans les questions de plus d'une Anglaise de passage, avide de renseignements sur la vie que menait Elstir, ou dans le nombre de lettres que celui-ci recevait de l'étranger. Alors le patron avait remarqué davantage qu'Elstir n'aimait pas être dérangé pendant qu'il travaillait, qu'il se relevait la nuit pour emmener un petit modèle poser nu au bord de la mer, quand il y avait clair de lune, et il s'était dit que tant de fatigues n'étaient pas perdues, ni l'admiration des touristes injustifiée, quand il avait dans un tableau d'Elstir reconnu une croix de bois qui était plantée à l'entrée de Rivebelle. « C'est bien elle, répétait-il avec stupéfaction. Il y a les quatre morceaux ! Ah ! Aussi il s'en donne une peine ! » Et il ne savait pas si un petit « lever de soleil sur la mer », qu'Elstir lui avait donné, ne valait pas une fortune.[188]

Le choix de Proust de reproduire dans son roman l'image du peintre travaillant dans un restaurant-ferme qui était devenu une sorte d'école ou de communauté d'artistes fait penser, sans aucun doute, au séjour créatif de Proust avec Reynaldo Hahn dans la ferme en Bretagne que nous avons cité plus haut ou bien à la ferme Saint-Siméon. Celle-ci a été fréquentée au tout début par le grand maître de Monet, Eugène Boudin qui y entraîna, outre son élève favori, tant d'autres peintres, parmi lesquels on peut citer Jongkind, l'autre maître de Monet et encore Théodore Rousseau, Gustave Courbet, Jean-Baptiste Corot. La ferme de Honfleur a aussi été le lieu de rencontre des hommes de lettres, comme par exemple les frères Goncourt. Giulietti compare de nouveau la façon de travailler du peintre à celle de Proust. Elle cite par exemple le

[188] *JF*, II, p. 182-183.

tableau *Déjeuner sur l'herbe*, où le peintre se lance corps et âme dans une expérience de peinture en plein air, afin de saisir la lumière et de pouvoir reproduire l'effet des rayons de soleil sur la matière. Chaque touche reproduit l'éclat des couleurs des feuilles, du ciel, des vêtements et de la nappe par terre. De la même manière, Proust travaille en plein air pendant qu'il décrit des descriptions de certains paysages du roman *Jean Santeuil,* Giulietti remarque, en effet, que la campagne décrite dans cette partie du roman est un flamboiement de couleurs et de lumières qui changent selon les heures, les saisons et les conditions atmosphériques[189].

Grâce à ces réflexions de Giulietti, il est vraiment possible de constater la proximité de la manière de créer en peinture et en littérature de Monet et de Proust. Ils avaient la même manière de voir le monde et la même façon d'apercevoir et de représenter la nature. Selon Monet, la nature ne s'arrête jamais, elle change tout le temps. Il essayait de capturer des instants uniques, un reflet, une lueur, une ombre. Monet a peint la vie de la nature dont le sens profond se cache dans son évolution perpétuelle. Il tâchait de reproduire sur ses toiles ce qu'il appelait l'impossible, à savoir l'air, la lumière, les reflets, le brouillard, les ombres, l'herbe qui ondule sous l'eau, la glace qui fond sur la rivière. Lors de ses séances de peinture en plein air, dans la forêt de Fontainebleau, tout au long des rivages de la Seine, dans ses jardins d'Argenteuil, Vétheuil, Giverny, sur la côte normande, en Italie, en Angleterre et en Norvège, Monet comprend que la nature qu'il peint n'est autre qu'une représentation du temps. Giulietti affirme ainsi que Monet ne s'intéressait pas vraiment au paysage mais plutôt à la dimension temporelle qui en altère l'aspect. Cette perception moderne de la nature, telle une réalité qui ne cesse de changer et de se développer, est un trait rapprochant l'écrivain du peintre[190]. Giulietti rebondit ici sur la méthode très similaire de Proust et de Monet pour reproduire la nature. Dans l'extrait que nous venons de voir, l'attention se porte principalement sur la façon de travailler de Monet, mais nous verrons tout de suite après, dans l'extrait suivant, celle de Proust. Cependant, il est intéressant de se pencher un instant sur un aspect, concernant la conception de la nature dans les tableaux de Monet, qui a été proposé par Giulietti dans son analyse. Elle affirme que Monet ne s'intéresse pas à la nature en elle-même, mais qu'il est plus attiré par les effets des lumières et de l'écoulement des heures, des jours et des saisons, à savoir du temps sur les paysages qu'il représente. Nous sommes conscient du fait que cette théorie s'avère stimulante, voire tentante, surtout quand il s'agit de comparer l'esthétique de Monet à celle de Proust, compte tenu de l'extrême importance que le temps a dans la *Recherche*. Toutefois, nous pensons que l'intérêt

[189] *Ibid.*, p. 20-21.
[190] Giuliana Giulietti, *op. cit.*, p. 23-24.

des deux auteurs pour les paysages qu'ils décident de représenter dans leurs œuvres ne dépend pas que des effets de la lumière ou du temps.

Tout au long de notre travail, nous croyons pouvoir démontrer qu'il y a une vraie prédilection des deux auteurs pour certains lieux qui n'ont pas exclusivement trait aux jeux et aux tons que la lumière du soleil crée sur certains paysages, mais qui se compose de plusieurs éléments qui ont influencé les deux hommes de manière directe ou indirecte et relèvent sûrement de plusieurs domaines variés. Ils ont choisi les paysages à représenter dans leurs œuvres aussi en fonction de l'histoire, des traditions et des architectures liées à ces sites. Venise et la Normandie, Paris aussi, sont des lieux où il est possible de retrouver tous ces éléments, comme l'a affirmé également Keiichi Tsumori lors du colloque franco-japonais de mai 2021, « Proust : la littérature et les arts ». Cet aspect sera développé dans la partie centrale d'analyse de notre travail, où nous tâcherons de saisir l'importance des lieux, surtout normands, dans leur relation avec la peinture et la littérature. Monet et Proust sont séduits par des endroits dégageant un certain charme, qui est le résultat du mélange de toutes les caractéristiques que nous venons de citer. De toute façon, ce sont surtout des lieux où les lumières du ciel et de l'eau créent une atmosphère toute particulière. Certes, pour ce qui est de Proust, cette modalité de travail en plein air, nous ne la retrouvons que lors de sa première période d'écriture, étant donné qu'ensuite, il choisira d'écrire enfermé tout seul dans une chambre soit chez lui à Paris, soit dans un hôtel sur la côte normande. En revanche, quant à Monet, nous savons qu'il a essayé de peindre en plein air jusqu'à son plus grand âge et qu'il partait souvent tout seul en éclaireur, à toutes les heures du jour et de la nuit, peu importe la saison, pour capturer les effets de lumière les plus particuliers.

4. Le côté impressionniste de Proust

Dans le livre de Taeko Uenishi, *Le style de Proust et la peinture*[191], nous tombons sur un chapitre consacré aux tableaux impressionnistes d'Elstir, où l'on présente aussi, bien évidemment, les points communs avec Monet du peintre fictif de la *Recherche.* Uenishi affirme qu'il n'est pas possible de ne pas se pencher sur Monet, quand on réfléchit à la fonction de la lumière dans le tableau impressionniste. Monet est le peintre qui aurait été le plus impressionniste parmi tous les représentants de ce courant artistique, parce qu'il a été capable de s'emparer de l'insaisissable tout en négligeant ce qui pouvait l'être. À part Turner, c'est Monet qui aurait influencé la description du paysage marin de Balbec. Grâce à ses tableaux,

[191] Taeko Uenishi, *Le style de Proust et la peinture*, Paris, Sedes, 1988.

Proust arrive à voir ce qui se cache au-delà de la surface, « les rivières sillonnées par une voile entre leurs rives herbues », et « les différentes heures du jour et des vues des cathédrales prises d'un certain angle ». Proust peut ainsi sentir et découvrir, comme un véritable artiste impressionniste. Il a envie d'aller voir les paysages représentés par Monet et il veut le faire, selon Uenishi, pour développer son sens esthétique face à un sujet repris par un grand maître de la peinture. Monet est celui qui permet à Proust de voir ce qu'il n'aurait pas vu autrement. Les tableaux de Monet deviennent comme de nouveaux yeux pour l'écrivain, avec lesquels, il arrive à saisir des côtés cachés ou alors moins évidents de la réalité. Proust se sert de l'art de Monet pour découvrir les qualités de certains paysages et pour les proposer à sa manière, à travers sa propre expression artistique. Uenishi affirme qu'au début, l'apprentissage esthétique de Proust ressemble plutôt à de l'idolâtrie, même si l'écrivain nie cette approche :

> Cette dépendance déclarée nécessaire s'amenuise à mesure que le spectateur se rend compte du vrai sens de la formule de l'appréciation esthétique : tout est dans l'esprit. Cette conclusion universelle de l'art a pu être reconfirmée par Proust surtout à partir des tableaux de Monet. Car ce qui est le plus beau dans les tableaux de Monet, c'est que l'effet de « la défaillance de l'œil qui ne peut pas voguer sur le brouillard » couvrant la rivière, est également « infligée sur la toile » « comme sur la rivière » (58). L'objet se trouve sous le même effet que celui causé par la lumière. Ce que le peintre n'a pas vu est ainsi fixé sur la toile. En fait, le portail d'une église rendu invisible par un effet identique, vit dans la nature, les heures de sa vie qui ne demande pas à être vue : elle est d'autant plus belle qu'il s'agit d'une vie secrète à elle seule. En effet, tout ce qu'il y a de réel et de vrai de la vie des lieux que nous aimons n'est pas totalement révélable à nos yeux. Cela s'adresse aussi à notre esprit. Et c'est lui qui le dévoile sans le voir. Ainsi la beauté de ce qui ne se voit pas et de ce qui reste ambigu attire Proust.[192]

Proust intègre l'esthétique de Monet à la sienne. Le peintre impressionniste parvient à fixer sur sa toile, à part ce qu'il peut voir, ce qu'il ne voit pas mais qu'il peut ressentir lorsqu'il peint. Proust prend conscience de cette démarche de Monet et il fait la même chose dans ses romans. Il arrive à capturer et à traduire ses impressions. Par conséquent, nous pouvons affirmer que Monet représente l'une des sources fondamentales de l'esthétique proustienne.

Yae-Jin Yoo souligne que la caractéristique principale que Proust partage avec les impressionnistes est l'importance des jeux de lumière. Le narrateur décide de bâtir son roman sur les impressions fugitives et changeantes qu'il ressent dans des circonstances particulières et devant toute une série de paysages évocateurs. Ces impressions seraient le seul élément pouvant servir au « livre intérieur des signes inconnus ». L'impression que nous utilisons pour déchiffrer et pour écrire ce livre intérieur nous est dictée par la réalité même. Ce n'est que l'impression, même insaisissable et abstraite, qui est un critérium de vérité pouvant amener l'esprit capable d'en dégager la vérité, à un état de plus grande perfection et de pure joie : les impressions font partie intégrante de la réalité. Pour détecter la véritable réalité, il faut entamer un processus

[192] *Ibid.*, p. 37-38.

d'analyse et de déchiffrement des impressions, afin de pouvoir les représenter concrètement. Les impressions seraient ainsi les données primitives et immédiates de la conscience que l'on retrouve dans la réalité vécue. Dans la *Recherche* on comprend donc que l'écrivain doit créer un style pour traduire ces impressions. Selon Yoo, il s'agirait par conséquent d'une écriture impressionniste[193]. Il serait compliqué et hardi de qualifier toute la production proustienne d'impressionniste, mais il y a certainement des passages et des descriptions qui le sont bien. Elle présente aussi brièvement le concept d'impressionnisme en littérature. Lors de la publication en 1913 du roman *Du côté de chez Swann,* l'impressionnisme littéraire n'était pas une nouveauté. Ferdinand Brunetière avait déjà qualifié, en 1879, le style d'Alphonse Daudet d'impressionniste. Le critique faisait référence à l'importance que Daudet accordait aux apparences et à la surface des choses, au lieu de creuser et de rechercher leur signification en profondeur. Brunetière parle du style fugitif de Daudet, parce qu'il utilise l'imparfait pittoresque et aurait supprimé certains verbes et conjonctions en laissant ainsi des phrases incomplètes. L'une des premières critiques concernant l'impressionnisme littéraire portait donc sur des aspects essentiellement grammaticaux. Toutefois, la qualification « impressionniste » a été accordée ensuite à des auteurs qui développaient, dans leurs romans, leurs impressions personnelles. Les critiques littéraires ont reconnu chez ces écrivains la démarche de décryptage et de reproduction des peintres impressionnistes. À un moment donné, le fait de qualifier d'impressionniste une œuvre littéraire devient presque normal. Le qualificatif d'impressionniste pour un roman rime avec celui de moderne. Les deux choses vont de pair[194].

Cette présentation de l'impressionnisme littéraire est utile pour mieux comprendre le style de Proust et pour voir comment ce courant artistique est passé de la peinture à l'écriture. Néanmoins, la plupart des critiques se bornent à utiliser le terme « impressionnisme » pour la peinture. Ezra Pound affirme que l'impressionnisme appartient à la peinture et relève du domaine de la vue et du regard. En plus, Yoo nous rappelle que lors de la conférence de 1968 *Symposium in Literary Impressionism,* l'on avait décidé de ne plus employer les termes « impressionnisme » ou « impressionniste » en littérature. À ce propos, nous pouvons citer l'article « Écrire en impressionniste : petit tour d'horizon »[195], où Davide Vago rédige un plaidoyer en faveur de la notion de « phénoménisme » en littérature qui s'opposerait à celle de l'impressionnisme littéraire. Yoo souligne que la qualification d'impressionniste était mal vue

[193] Yae-Jin Yoo, *La peinture ou les leçons esthétiques chez Marcel Proust*, Washington D.C., Peter Lang, 2012, p. 109.
[194] *Ibid.*, p. 105.
[195] Davide Vago, « Écrire en impressionniste : petit tour d'horizon », *Modèles linguistiques*, Toulon, Université de Toulon, 75, 2017, p. 7-19.

en littérature à cause aussi de son origine controversée en peinture[196]. Le terme « impressionnisme » est aussi bien considéré négativement en littérature qu'en peinture, même si, surtout pour la peinture, cette acception négative ne concerne que le début du mouvement artistique. L'impressionnisme constitue une rupture nette avec la tradition et le passé, voilà pourquoi il n'est pas immédiatement compris et apprécié par le public. Dans un passage consacré au théâtre dans *La Prisonnière,* Proust glisse un commentaire concernant l'aspect novateur et révolutionnaire de l'impressionnisme :

> Même ceux des gens du monde qui faisaient profession d'avoir du goût et faisaient entre les ballets russes des distinctions oiseuses, trouvant la mise en scène des Sylphides quelque chose de plus « fin » que celle de Shéhérazade, qu'ils n'étaient pas loin de faire relever de l'art nègre, étaient enchantés de voir de près les grands rénovateurs du goût du théâtre, qui, dans un art peut-être un peu plus factice que la peinture, firent une révolution aussi profonde que l'impressionnisme.[197]

Il est bien connu que Claude Monet, en 1874, avait exposé son tableau *Impression, soleil levant* dans l'ancien atelier du photographe Nadar au 35 boulevard des Capucines. La toile, représentant la vue du port du Havre au lever du soleil, est critiquée d'une façon satirique par Louis Leroy dans le journal *Chiarivari,* dans un article dont le titre est *Exposition des impressionnistes*. Selon le critique, les tableaux de l'exposition ne sont pas achevés. Cependant, Monet et les autres peintres rejetés des Beaux-Arts acceptent le qualificatif d'impressionnistes, parce qu'il exprime bien leur démarche interprétative. La lumière est l'élément principal de leurs toiles. Ils veulent capturer et reproduire les mouvements et les changements des personnages, de l'air, du brouillard, de la neige, de l'eau et, bien évidemment, des lumières. Les paysages naturels, urbains et parfois humains sont leurs sujets les plus récurrents.

Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley et beaucoup d'autres artistes choisissent le nom d'impressionnisme pour présenter leurs toiles aux expositions. Les impressionnistes veulent représenter la réalité quotidienne qui les entoure, ils peignent en dehors des ateliers, en plein air et ils négligent les sujets traités par les peintres classiques, à savoir les thématiques religieuses, mythologiques et historiques. Les effets de lumière changeante, le mouvement constant de leurs représentations, le caractère fragmentaire et disparate, comme des clichés pris au tout dernier moment ainsi que la couleur qui l'emporte sur la forme sont les caractéristiques principales des toiles impressionnistes[198].

Après avoir présenté la naissance du courant pictural, ses particularités et sa modernité, Yoo décrit le côté impressionniste de Proust. Avant d'écrire la *Recherche*, Proust avait apprécié

[196] Yae-Jin Yoo, *op. cit.*, Washington D.C., Peter Lang, 2012, p. 105.
[197] *P*, III, p. 742.
[198] Yae-Jin Yoo, *op. cit.*, p. 105-106.

la capacité de la comtesse Anna de Noailles à découvrir et à saisir l'essence des choses à partir de sensations primaires. Yoo affirme que dans la *Recherche*, il est possible de retrouver les caractéristiques fondamentales du roman impressionniste. Marcel décide d'écrire un livre sur sa vie. Il veut parler de sa vie de tous les jours, de ses expériences, au lieu de choisir un sujet classique ou mythologique. En ce qui concerne les sujets, ce choix reprend celui des peintres impressionnistes. Yoo met en évidence aussi ce qu'il doit, nous en avons déjà parlé au moins en partie aux tableaux de Monet, comme la description des nymphéas, des cathédrales et la série des Albertine. Ce sont surtout les passages consacrés aux paysages de mer de Balbec qui font penser le plus aux toiles impressionnistes.

Le paysage est aussi comparé à une « exposition d'estampes japonaises » et nous savons que le japonisme a une influence importante sur l'art impressionniste. Ces scènes sont souvent décrites par le biais de termes picturaux pour représenter les impressions, comme si Proust était un peintre. Toutefois, il faut noter aussi que la peinture qui est évoquée dans ces pages n'est pas toujours impressionniste et Yoo explique ce phénomène grâce au principe de la métaphore :

> À première vue, il paraît paradoxale de représenter l'art impressionniste en évoquant un art qui ne serait pas impressionniste : un tableau religieux, des scènes exécutées par un maître ancien ou encore des estampes japonaises n'ont rien d'impressionniste. Mais en évoquant ces arts qui semblent loin de l'art impressionniste, le narrateur reste fidèle au principe de la métaphore qui détruit les frontières séparant les éléments différents.[199]

Cette analyse du style impressionniste de Proust nous intéresse beaucoup à cause de sa précision et de son exhaustivité. Même si nous ne sommes pas d'accord avec l'affirmation de la critique coréenne, selon laquelle les estampes japonaises n'auraient rien d'impressionniste, étant donné que la plupart des peintres de ce mouvement artistique, y compris Monet, adoraient et essayaient de s'inspirer de l'art japonais, Yoo a effectué un travail remarquable concernant l'art et surtout la peinture dans la *Recherche*. Elle ne se limite pas à présenter des extraits ou des descriptions des romans proustiens que l'on pourrait qualifier d'impressionnistes. Elle propose une analyse détaillée de tout ce qui pourrait relever de cette tendance artistique dans l'écriture proustienne. Ainsi, elle ne néglige pas certains aspects impressionnistes des textes de l'écrivain, comme le fait que Proust choisisse de parler de son entourage et de la vie de tous les jours ; ou bien de la construction du profil du personnage féminin principal de la *Recherche*, dont les différentes représentations sont comparées aux séries de Monet.

En outre, le fait aussi que, toujours selon Yoo, Proust traite de manière impressionniste des sujets qui ne le sont pas, comme des œuvres religieuses des peintres anciens, est un signe encore plus fort et évident de son penchant pour ce genre de peinture.

[199] *Ibid.*, p. 106-107.

Maintenant, nous reprenons la suite de l'analyse de Yoo sur le style impressionniste de Proust, au moment où elle rentre davantage dans le détail. Bien qu'elle se contredise, au moins en partie, par rapport à ce qu'elle disait plus haut, Yoo reconnaît le lien entre les estampes japonaises et les toiles impressionnistes, notamment pour les tonalités vives et contrastées.

Uenishi présente également le japonisme en tant qu'élément chez Proust et Monet. Nous savons que la production d'Elstir peut être repartie en quatre étapes. Dans la deuxième, le peintre de la *Recherche* subit le charme de l'art japonais. Il s'agit d'une période peu représentée dans le roman, vu qu'aucune œuvre est concrètement décrite par Proust mais c'est une phase qui reflète la mode de l'époque. Beaucoup de peintres occidentaux ont été fascinés par la culture japonaise, Uenishi en cite quelques-uns : Monet, Whistler, Théodore Rousseau, Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Bonnard et Vuillard. À partir des années 1860, la mode du japonisme débarque en France depuis l'Angleterre. Les gens commencent à collectionner des estampes, des motifs décoratifs et des objets d'art japonais. L'influence japonaise contamine aussi certains tableaux français, comme des toiles de Degas, pour ce qui est de la composition des diagonales de l'Absinthe, les lumières des œuvres de Théodore Rousseau et l'intérêt des impressionnistes pour des sujets de la vie quotidienne. Uenishi voit aussi une relation indéniable entre les *Nymphéas* de Monet et le décor floral de certains temples et châteaux japonais. Le peintre des *Nymphéas* aurait donc choisi son sujet le plus célèbre grâce à cette vogue japonisante qui aurait saisi le monde occidental[200].

Les quatre phases artistiques du peintre fictif Elstir sont les suivantes : l'art au sujet mythologique, le japonisme, l'impressionnisme et la période des « "grandes diablesses de composition" dans ses portraits, d'après l'expression de Mme Verdurin »[201]. Ces quatre étapes sont importantes pour bien comprendre l'esthétique d'Elstir et le rôle central de l'impressionnisme. La manière mythologique rappelle la production de Gustave Moreau. La deuxième, dont nous avons déjà parlé plus haut renvoie à la première manière de Whistler. Yae-Jin Yoo précise, dans le livre que nous avons cité précédemment, que le peintre américain avait repris les couleurs vives et les contrastes nets des estampes japonaises en se détachant ainsi de la peinture occidentale de l'époque. Whistler peint aussi des femmes en kimono entourées d'objets décoratifs japonais. Comme nous l'avons déjà vu plus haut, le japonisme concerne aussi beaucoup de peintres occidentaux, pas seulement Whistler. Manet, Monet et Renoir se sont intéressés, eux aussi, à l'art japonais.

[200] Taeko Uenishi, *op. cit.*, p. 27.
[201] *Ibid*., p. 24.

Elstir rentre ainsi dans le schéma typique du peintre impressionniste qui traverse plusieurs phases, dont celle du japonisme, suivant alors la tendance générale de la société mondaine qui avait manifesté un intérêt plutôt superficiel pour la culture artistique japonaise. Chez Odette, il est possible d'admirer une décoration à l'orientale : « des murs… d'où tombaient des étoffes orientales », « des cache-pots de Chine » et « des coussins de soie japonaise » ou encore, Mme de Guermantes fait référence à un « paravent japonais » sur lequel sont représentés des pommiers en fleurs[202]. Or, même si Monet n'était ni le seul peintre impressionniste, ni le seul peintre français appréciant l'art japonais, dont Proust se soit inspiré, il est intéressant de constater que la série la plus célèbre de sa production est, sans doute, un chef-d'œuvre impressionniste et au goût fortement japonais. Donc, le fait que les deux étapes centrales de l'activité picturale d'Elstir soient celles aussi de Monet n'est peut-être pas un hasard.

Le narrateur de la *Recherche* met aussi en relation des toiles impressionnistes et le paysage qu'il a en face. Lorsque Marcel admire la mer et les nuages, il pense aux ciels et aux études de nuages de certains peintres et parle des séries et de la répétition « chère à certains maîtres contemporains, d'un seul et même effet, pris toujours à des heures différentes mais qui maintenant avec l'immobilité de l'art pouvaient être tous vus ensemble dans une même pièce, exécutés au pastel et mis sous verre »[203]. Yoo souligne que les expressions « maîtres contemporains » et « à des heures différentes » sont de claires références aux peintres impressionnistes et les descriptions de Marcel sont fortement imprégnées de ce style pictural. La lumière est au centre de ces toiles littéraires, une lumière qui change selon les moments de la journée, les saisons et les conditions atmosphériques. « C'est elle [la lumière] surtout, selon la direction d'où elle vient et que suit notre œil, c'est elle qui déplace et situe les vallonnements de la mer ». La lumière a un véritable pouvoir transformateur. Yoo parle même d'une métamorphose lumineuse :

> La lumière est ce vers quoi tout tableau impressionniste converge. La forme qui délimite la frontière des différents éléments dans les tableaux académiques laissent sa place à la lumière qui attribue aux couleurs le rôle essentiel pour mettre en relief le mouvement et le volume. De même, Marcel est frappé par « la liquide mobilité de la lumière » (*JF* 241) dès son arrivée à Babec. La présence de la lumière est constante dans les impressions que Marcel reçoit à Balbec. C'est le cas, comme nous l'avons vu, de la description des paysages marins. Ce constat s'applique également dans la description des personnes qu'il rencontre à Balbec. Lorsque Marcel voit Robert de Saint-Loup pour la première fois, celui-ci surgit dans la salle à manger du Grand-Hôtel. Marcel est immédiatement saisi par la présence de ce jeune homme « grand, mince, le cou dégagé, la tête haute et fièrement portée » avec un air quelque peu efféminé aux yeux pénétrants de la couleur de la mer, la peau transparente et « les cheveux aussi dorés que s'ils avaient absorbé tous les rayons du soleil » (*JF* 296). La lumière embellit le physique de Saint-Loup en le revêtant d'une présence presque mythique. Saint-Loup n'est pas le seul dont l'impression est liée à la lumière.[204]

[202] Yae-Jin Yoo, *op. cit.*, p. 128-129.
[203] *JF*, II, p. 163.
[204] Yae-Jin Yoo, *op. cit.*, p. 107-108.

Nous constatons encore une fois le trait principal de l'impressionnisme, aussi bien en peinture qu'en littérature, est la présence constante et incontestée de la lumière. Proust joue avec la lumière pour décrire ses paysages et pour présenter ses personnages, tout comme le font les peintres impressionnistes, il se sert de la lumière pour enrichir la beauté et la force expressive des images qu'il crée. C'est comme si la lumière pouvait modifier la réalité, en lui donnant de la couleur, certes, et tout en créant, en même temps une atmosphère et une dimension bien spécifiques. En fait, la lumière joue un rôle important dans la reproduction d'une histoire, c'est grâce à sa présence que l'on arrive à mieux situer et à mieux s'imaginer la scène représentée. La lumière peut aussi compléter le profil d'un personnage, comme nous venons de le voir pour le cas de Saint-Loup. Elle nous fournit presque des informations en plus sur son image et sur sa valeur par rapport à la fonction et à l'évolution du personnage dans le récit. Albertine est représentée comme si elle se trouvait dans une toile impressionniste. Dans ce cas-ci, Yoo la compare à l'une des danseuses classiques de Degas. En revanche, si nous pensons aux scènes où nous la retrouvons presque toujours, en plein air, à la mer ou sur une plage, cela nous fait penser plutôt aux marines de Boudin ou de Monet[205]. Le personnage d'Albertine pourrait ainsi appartenir à plusieurs univers impressionnistes à la fois. Il s'agit, sans aucun doute, d'une figure composite, aux facettes multiples et il est intéressant de voir comment les différents effets de lumière mettent en évidence les nombreux aspects du caractère et de la personnalité de l'un des protagonistes féminins de la *Recherche*.

Nous constatons donc que l'impression est à la base de l'écriture de Proust et puisque sa vision du monde passe forcément par le décodage des impressions qu'il ressent, sa production n'est que la traduction en mots de ces impressions. L'artiste impressionniste est celui qui arrive à exprimer son ressenti. Soit que cela se fasse en peinture, en littérature ou en musique, peu importe le domaine, l'essentiel est que l'artiste puisse traduire ses impressions en quelque chose de concret et d'analogue à ce qu'il a éprouvé, pour qu'il arrive à les transmettre aux autres. Donc, si cela est le cas pour Proust aussi, nous pouvons le considérer comme un écrivain impressionniste. Or, il reste à comprendre comment le héros-narrateur de la *Recherche* et en même temps Proust, l'écrivain-auteur ont réussi à saisir et à traduire le sens de ces

[205] « Lorsque Marcel aperçoit Albertine, elle apparaît presque toujours ayant la mer pour fond. Par conséquent, le mouvement constant du reflet de la lumière sur la surface de la mer entraîne directement le changement dans les figures d'Albertine. Certains jours, elle apparaît "mince, le teint gris, l'air maussade" et "une transparence violette descen[d] obliquement au fond de ses yeux" (*JF* 506). D'autres jours, sa figure est plus lisse à la surface vernie, ses joues mates comme une blanche cire et roses par transparence. D'autres fois, ses joues sont d'une clarté si mobile que la peau est devenue fluide et vague. Ici de même, la lumière fournit l'explication pour ces différentes impressions de la même personne : "chacune de ces Albertine était différente, comme est différente chacune des apparitions de la danseuse dont sont transmutées les couleurs, la forme, le caractère, selon les jeux innombrablement variés d'un projecteur lumineux" (507). La référence à la danseuse sur la scène recevant la lumière d'un projecteur rappelle immédiatement les tableaux de Degas représentant les ballerines soit dans une salle d'exercice, soit sur la scène. », *Ibid.*, p. 108.

impressions. L'interprétation impressionniste de la mer que Marcel effectue depuis sa chambre d'hôtel à Balbec est un signe annonciateur de la rencontre avec le peintre Elstir. La mer montagneuse de Marcel est une anticipation de la métaphore elstirienne[206].

Si l'on veut mieux saisir l'impressionnisme de Monet et, selon nous, celui de Proust également, nous pouvons réfléchir à une définition-explication qui montre bien l'aspect novateur de ce courant artistique :

> Si l'on tient à les caractériser d'un mot qui les explique, il faudra forger le terme nouveau d'*impressionnisme*. Ils sont *impressionnistes* en ce sens qu'ils rendent non le paysage, mais la sensation produite par le paysage. Le mot même est passé dans leur langue : ce n'est pas *paysage*, c'est *impression* que s'appelle au catalogue le *Soleil levant* de M. Monet. Par ce côté, ils sortent de la réalité et entrent en plein idéalisme.[207]

La représentation d'un paysage ne peut pas se faire sans considérer l'impression que celui-ci dégage. L'artiste impressionniste considère l'impression comme partie intégrante de la réalité, au moins de sa réalité. Lorsque nous admirons quelque chose, la chose perçue nous communique forcément une impression et les impressionnistes, peintres ou écrivains peu importe, veulent reproduire leur réalité, ce qu'ils voient et ce qu'ils ressentent en contemplant ce qu'ils représentent.

Dans le livre *Proust et les images*[208], Florence Godeau se penche, entre autres, sur la question de l'impressionnisme chez Proust. L'autrice décrit la démarche impressionniste de l'écrivain et souligne tout de suite le rôle central de Monet dans ses romans. Elle affirme que, si l'on ne considère que le rapport de l'auteur à la peinture de son temps, il est évident que la production de Monet est la plus présente dans les livres de Proust[209]. Godeau fournit ensuite des exemples intéressants qui illustrent bien la reprise littéraire de certains tableaux de Monet :

> Les éléments du « tableau » […] sont réduits à leur expression la plus simple : la cahute couverte d'un toit de tuile, la mare, et enfin la poule dont le duvet ébouriffé donne au lecteur un équivalent visuel de la sensation tactile du vent qui souffle, comme lui donnent cette sensation les mots employés par Proust (en lieu et place des touches de couleurs pour le peintre), choisis pour leur richesse allitérative associant liquides et fricatives, richesse dont témoigne à elle seule la seconde phrase de notre passage : « **L**e vent qui sou**ffl**ait tirait horizonta**l**ement **l**es herbes fo**ll**es qui avaient poussé dans **l**a paroi du mur, et **l**es p**l**umes de duvet de **l**a poule, qui, **l**es unes et **l**es autres, se **l**aissaient **f**i**l**er au gré de son sou**ffl**e jusqu'à **l**'extrémité de **l**eur **l**ongueur, avec **l**'abandon de choses inertes et **l**égères. » (*CS*, p. 153). À ce jeu poétique des consonnes, que l'on retrouvera un peu plus loin dans le passage consacré aux carafes de la Vivonne – magistralement analysé par Philippe Lejeune -, s'adjoint la clarté sereine des assonances (sonorités « ouvertes »). L'écriture a pour objet la saisie, elle-même mobile et mouvante, d'un moment fugitif, où le vent, la pluie, et le soleil modifient d'un instant à l'autre les effets de lumière, d'autant que se trouve

[206] « Le premier matin à Balbec, il voit "ces collines de la mer" (*JF* 241). Le sable est décrit comme étant "une longue plaine", les vagues "les sommets neigeux" et les flots sur lesquels le soleil ondule "des prairies alpestres dans les montagnes où le soleil s'étale çà et là comme un géant qui en descendrait gaiement, par bons inégaux, les pentes" (241). », *Ibid.*, p. 113.

[207] Jules-Antoine Castagnary, « Exposition du boulevard des Capucines. Les Impressionnismes », *Le Siècle*, mercredi 29 avril 1874, p. 3.

[208] Jean Cléder, Jean-Pierre Montier (sous la direction de), *Proust et les images : peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

[209] « Si l'on considère uniquement le rapport de Proust avec la peinture de son temps, il est clair que prédomine dans son musée personnel (dont une exposition au musée de Chartres, en 1991, a dévoilé toutes les richesses) l'œuvre de Claude Monet, qui, selon l'heureuse formule de Michel Hoog, « était du côté de Guermantes. », *Ibid.*, p. 39-40.

> ici présent un élément essentiel à la richesse de ces modulations, à savoir l'eau dormante de la petite mare ; en effet, qu'elle soit vive et courante comme la Vivonne si bien nommé, immense et changeante comme la mer, ou encore endormie à l'ombre de la cahute comme la mare de Montjouvain, l'eau est dans le paysage proustien un élément aussi essentiel qu'elle peut l'être dans une toile de Monet ; elle capte les reflets, dilue et colore les ombres, et donne à voir le ciel, sans même qu'il soit désormais nécessaire de le peindre, ainsi que le suggère, comme le feront plus tard les toiles d'Elstir, le passage consacré aux nymphéas, lui aussi clairement inspiré par les toiles de Monet.[210]

Grâce à cette analyse, nous pouvons comprendre clairement comment, selon Godeau, Proust a reproduit sur une page par les biais des mots des caractéristiques typiques des tableaux de Monet. Godeau ajoute qu'il accorde une importance essentielle à la lumière et aux variations atmosphériques, tout comme Monet dans ses séries, et à la traduction littéraire des phénomènes simultanés, sous la forme d'une « impression », « qui n'est pas seulement rétinienne », contrairement à l'« impression » traduite picturalement, mais qui sollicite la « mémoire sensible » du « spectateur ». Comme chez Monet, et comme dans le texte de Proust cité précédemment, les éléments naturels, l'air, la lumière, l'eau, et les variations subtiles d'une météorologie heureuse et clémente baignent le texte, construit à la manière d'une spirale. C'est comme si Proust avait reproduit d'une manière réelle et fidèle les effets de la lumière, de l'eau et de l'air.

Juliette Monnin-Hornung a exprimé son opinion sur la même thématique, déjà en 1951, dans son livre pionnier, *Proust et la peinture*[211], peut-être le premier où l'on a traité, dans le détail, le rapport entre l'écrivain de la *Recherche* et la peinture. Dans le chapitre consacré au symbolisme et à l'impressionnisme, elle présente sa vision sur les influences des œuvres de Monet dans les romans de Proust. Monnin-Hornung affirme que, étant donné l'importance de l'impression chez Proust, il est possible de parler d'un impressionnisme proustien même s'il faut le faire avec prudence. La critique constate une différence entre l'impressionnisme littéraire, comme celui en poésie de Mallarmé, et l'impressionnisme pictural. Selon elle, les seuls peintres que l'on puisse qualifier vraiment d'impressionnistes, ce sont Monet et Renoir. Pour eux, l'impressionnisme est plus qu'une technique picturale, c'est une nouvelle vision des choses, une nouvelle manière de sentir et de représenter la réalité. Monnin-Hornung cite un extrait d'une lettre de Monet dans lequel le peintre explique bien ce qu'il poursuit : « … Plus je vais, plus je vois qu'il faut beaucoup travailler pour arriver à rendre ce que je cherche : "l'instantanéité", surtout l'enveloppe, la même lumière répandue partout, et plus que jamais les choses faciles venues d'un jet me dégoûtent ». Monet se concentre sur l'instant présent. Il effectue un travail temporel, il joue avec le passé et l'avenir alors que le présent n'est qu'un

[210] *Ibid.*, p. 44-45.
[211] Juliette Monnin-Hornung, *Proust et la peinture*, Genève/Lille, Droz/Giard, 1951.

moment fugitif. Le peintre impressionniste réalise une œuvre qui se trouve à mi-chemin entre la réalité d'un instant et la réalité de l'éternel. Dans le livre *Proust et la peinture*, les toiles de Monet sont présentées comme un point de départ et non d'aboutissement. Les tableaux du peintre de Giverny seraient ainsi projetés plutôt vers le futur que vers le passé, ils représenteraient comme l'origine de forces se propageant à l'infini.

Des peintres comme Monet et Renoir se distinguent par leur capacité de reproduire certains effets naturels comme les vibrations de l'air, les frémissements des eaux et des feuillages. L'originalité de ces artistes est de réussir à capturer et à restituer non seulement les sujets principaux de leurs toiles, comme par exemple un paysage ou des personnes, mais de savoir recréer également une atmosphère et des sons grâce à leur peinture. C'est ainsi que tout en admirant leurs toiles, on a l'illusion d'entendre le vent murmurer dans les arbres, la mer battre contre les rochers et des femmes s'échanger des mots doux. Les figures ne sont pas figées. Monnin-Hornung affirme que Monet est le poète du mouvement. C'est un mouvement presque imperceptible mais pourtant réel et ininterrompu. Tout bouge dans les toiles de Monet : les eaux, l'air, les lumières et les nuages dans le ciel. La différence principale que l'on peut constater entre l'impressionnisme de Monet et celui de Proust concerne surtout leur rapport au temps. Les tableaux de Monet partent d'un instant présent pour se projeter dans l'avenir. Au contraire, l'impressionnisme littéraire de Proust se présente comme une quête dans le passé d'une réponse à une question que Marcel se pose dans le présent à cause de certaines émotions et sensations qui éveillent en lui une sensibilité toute particulière. Monnin-Hornung souligne aussi que l'instant capturé par Monet est plus senti que pensé alors que l'impressionnisme de Proust se caractériserait par une affectivité toute mêlée d'intellectualité. Cependant, si nous pensons à la leçon d'Elstir, il nous semble hasardeux de parler d'intellectualité pour l'impressionnisme proustien, étant donné que selon Elstir toute forme d'intelligence devait être mise à l'écart pour favoriser l'écoute des sens. Néanmoins nous approfondirons ce sujet par la suite et nous verrons qu'effectivement, l'impressionnisme proustien ne rejette pas toute forme d'intellectualité tout court, mais garde également un côté volontaire. Proust et Monet ont expérimenté tous les deux, chacun à leur manière des nouveautés. Il convient de comparer avec prudence les démarches impressionnistes du peintre et de l'écrivain sans au moins considérer la distance qui les sépare[212]. Monnin-Hornung est l'une des premières critiques proposant une analyse comparative entre des tableaux du peintre de Giverny et certaines descriptions pour souligner les points en commun évidents que l'on retrouve chez les deux artistes. Cependant,

[212] *Ibid*., p. 208-210.

elle tient à préciser que même si entre l'écrivain et le peintre il y a sans aucun doute des aspects similaires, il ne faut pas non plus oublier que leur esthétique et leur production ne sont comparables qu'en partie.

Nous nous permettons de reprendre brièvement l'épisode de la création du nom du courant impressionniste expliqué par Virginie Pouzet-Duzer, qui souligne la naissance commune de l'impressionnisme pictural et littéraire. Pouzet-Duzer précise que le terme « impressionnisme », utilisé d'abord pour la peinture, fut emprunté aussi par la littérature. Lorsque l'adjectif « impressionniste » est employé, en 1874, pour qualifier un nouveau groupe de peintres, il suggérait déjà une tension entre le pictural et le textuel. Le mot « impression » du titre de la toile de Claude Monet *Impression, soleil levant* est, selon Pouzet-Duzer, un choix malicieux qui véhiculerait une idée floue et fugace. Ce seul mot représente parfaitement le lien entre le titre et la toile. Ce titre atteindra un statut mythique, la formulation d'une nouvelle esthétique. Le substantif « Impression » devient ainsi l'exemple le plus extrême d'impressionnisme littéraire. Pour les domaines comme l'écriture, la peinture, la perception de l'espace, le mouvement et la lumière, l'impressionnisme est un concept esthétique résolument moderne, la notion de représentation étant bouleversée par rapport aux procédés traditionnels[213]. Pouzet-Duzer présente donc l'impressionnisme en tant que théorie esthétique au sens large. Il s'agit ainsi d'un courant artistique qui peut, dès le début, s'adapter à plusieurs formes d'art. L'impressionnisme serait donc, à partir de sa toute première conception, une réalité facilement déclinable dans une dimension transmédiale. Pouzet-Duzer se penche aussi sur une affirmation de Proust concernant l'impressionnisme littéraire. Lorsqu'il publie le 15 juin 1907 « les éblouissements » de la comtesse de Noailles, il présente ses vers comme « une des plus étonnantes réussites, le chef-d'œuvre peut-être, de l'impressionnisme littéraire ». Entre 1875 et cette affirmation de Proust, des critiques comme Georges Pellisser, Ferdinand Brunot et A. David-Sauvageot avaient déjà qualifié d'impressionnistes certains styles, mais jamais l'impressionnisme ne constitua un concept au même niveau que le réalisme et le naturalisme.[214] Comme le précise justement Pouzet-Duzer, l'impressionnisme littéraire existait à l'époque de Proust. Il est quand-même significatif que lui-même ait employé cette définition : peut-être était-il donc bien conscient d'avoir écrit lui aussi des pages d'impressionnisme littéraire. En outre, Pouzet-Duzer a identifié la figure de l'écrivain impressionniste de la *Recherche*. Mme de Sévigné, une parente virtuelle du peintre Elstir, pourrait être considérée comme l'écrivaine

[213] Virginie Pouzet-Duzer, *L'impressionnisme littéraire*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2014, p. 11-12.
[214] *Ibid.*, p. 193.

impressionniste du roman. Marcel lit quelques lettres de Mme de Sévigné pendant qu'il est dans le train pour Balbec.

> 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. Mais déjà cet après-midi-là, dans ce wagon, en relisant la lettre où apparaît le clair de lune : « Je ne pus résister à la tentation, je mets toutes mes coiffes et casques qui n'étaient pas nécessaires, je vais 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. », 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 Madame de Sévigné.[215]

Nous ajoutons aussi un autre extrait concernant le côté impressionniste de Mme de Sévigné, où son esthétique est, contre toute attente, comparée à celle d'Elstir et à celle de Dostoïevski. Ces trois auteurs se concentrent sur l'illusion qui les frappe en premier quand ils sont confrontés à la réalité qui les entoure :

> Il est arrivé que M^me^ de Sévigné, comme Elstir, comme Dostoïevski, au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe. C'est ainsi que Dostoïevski présente ses personnages. Leurs actions nous apparaissent aussi trompeuses que ces effets d'Elstir où la mer a l'air d'être dans le ciel. Nous sommes tout étonnés d'apprendre que cet homme sournois est au fond excellent, ou le contraire.[216]

Émile Trolliet avait déjà écrit à propos de Mme de Sévigné, en 1896, bien avant Proust, qu'elle « inaugure la critique impressionniste » et qu'elle consacre une attention toute particulière à ses impressions de spectatrice et de lectrice :

> Elle sent immédiatement [écrit-il plus loin] l'attrait poétique ou éloquent des belles-œuvres ; elle ne s'attache pas à définir, à expliquer, à comparer : elle saisit avec son esprit, aime avec son âme, juge non d'après les règles et les doctrines, mais d'après son plaisir, et s'il est vrai que Bussy-Rabutin inaugurait la critique dogmatique, on peut dire qu'elle-même inaugure la critique impressionniste. Mme de Sévigné est une intuitive de génie.[217]

Mme de Sévigné est présentée comme l'écrivain impressionniste de la *Recherche*. Proust la présente en tant qu'une personne très fine et sensible. Elle arrive à capter la véritable essence des choses parce qu'elle est capable de saisir et d'interpréter les impressions qu'elle ressent lors qu'elle observe le monde qui l'entoure. Elle a le regard et la sensibilité d'un artiste et l'intuition d'un génie. Telles sont les caractéristiques que l'on retrouve normalement chez tout artiste impressionniste, aussi bien en peinture qu'en littérature. Le côté impressionniste de Mme de Sévigné représenterait donc la modernité de son écriture.

---

[215] *JF*, II, p. 14.
[216] *P*, III, p. 880.
[217] Cf. Émile Trolliet, « Chapitre XI : La littérature épistolaire au XVIIe siècle », dans Louis Petit de Julleville (sous la direction de), *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, Paris, Armand Colin & Cie, 1898, p. 207.

Pierre-Henry Frangne présente plusieurs extraits de la *Recherche* dans lesquels il est possible de relever des traces du style symboliste-impressionniste. Il affirme qu'il y a un lien entre le symbolisme et l'impressionnisme et que ce lien est plus visible chez certains écrivains comme Proust. Entre l'impressionnisme et le symbolisme, il y aurait un lien étroit. Les deux courants artistiques relèvent de la suggestion et de l'inconscient. Le sujet et l'objet ne sont pas distincts et les contours sont flous. La métaphore est au cœur de l'esthétique elstirienne et elle tente de rendre le style éternel[218]. Selon Frangne, le symbolisme et l'impressionnisme dans la pensée proustienne ne sont pas que deux expressions artistiques, mais plutôt deux piliers culturels et conceptuels de la fin du XIX[e] siècle. Il ne s'agit pas à proprement parler de deux écoles, ces deux courants ne rentrent pas dans des schémas précis et figés. Ce seraient des vecteurs fluides et souples[219]. C'est ainsi qu'à partir d'une description, d'une transposition littéraire d'un genre pictural, on aboutit à un véritable manifeste, à la création d'une poétique picturo-littéraire qui sera une dimension de l'esthétique proustienne. Dans la *Recherche*, l'art est impressionniste par définition et Monet est encore une fois mentionné parmi les sources d'inspiration de cet aspect de la théorie esthétique de Proust. Frangne parle de ce que Proust pense et écrit des *Cathédrales de Rouen* dans la préface de sa traduction de *La Bible d'Amiens* de Ruskin. Ces toiles sont le symbole d'une ascension vers l'absolu, comme l'est aussi la cathédrale et elles se distinguent par la puissance de leurs couleurs[220]. Nous ne devons pas oublier qu'Elstir a eu aussi une période mythologique et symboliste, qui « n'était certes pas ce qu'Elstir avait fait de mieux » mais il avait été quand même capable d'exprimer avec sincérité et exactitude une sensation à la fois précise et fugitive. Frangne précise que l'œuvre d'art symboliste et impressionniste parvient à unir le côté singulier et particulier de l'impression à une représentation universelle essentielle. Les tableaux de ces courants artistiques sont le résultat d'un instant capturé qui devient éternel. La leçon de l'impressionnisme des peintres les plus appréciés par Proust, tels Monet et Whistler, mais aussi d'autres styles picturaux comme

[218] « Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément […] – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. […] La vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport […]. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. », *TR*, IV, p. 468.

[219] Jean Cléder, Jean-Pierre Montier (sous la direction de), *Proust et les images : peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 64.

[220] « Les *Cathédrales* de Rouen de Claude Monet, dont Proust parle dans la préface à sa traduction de *La Bible d'Amiens* de John Ruskin, sont des "toiles sublimes" parce qu'elles produisent une "impression confuse mais forte" née de la sensation directe de la couleur, mais aussi parce qu'elles sont les symboles "d'une ascension géante, immobile et passionnée" vers quelque chose d'absolu. Une *Cathédrale* de Monet est bien un *apparaître* qui est aussi une *apparition* : d'une part s'y livrent l'apparence, "la racine même de l'impression", "les surfaces et les volumes" d'avant les objets, leur nomination ou leur concept ; d'autre part, au sein même de l'apparence, s'y dévoilent ou s'y manifestent – à même la vibration du présent et de "l'admirable tremblement du temps" qui passe -, l'éternité et l'immutabilité de l'esprit et de l'œuvre qui pensent, fixent et approfondissent les rapports, les analogies et les métaphores. », *Ibid.*

chez Rembrandt, Vermeer et Chardin est de faire découvrir à l'intérieur d'une petite sensation personnelle une vérité universelle[221]. Proust, tout en observant les toiles de Monet, ayant saisi le secret de son travail, a compris la vision du monde du peintre et a été capable d'imiter et d'adapter sa méthode de création artistique en l'appliquant dans ses romans.

Si nous recherchons le mot « impressionnisme » dans le *Dictionnaire Marcel Proust*, nous tombons sur un article de Yoshikawa. En lisant cet article, nous apprenons que lorsque Proust admire très probablement pour la première fois vers la fin du XIX[e] siècle des toiles impressionnistes dans des salons parisiens, ces œuvres avaient déjà une certaine notoriété parmi les esthètes, les journalistes et les critiques d'art. Par exemple Zola commence à soutenir Manet à partir de 1866, Mallarmé défend le tableau *Les Hirondelles*, une œuvre représentative de l'impressionnisme où le sujet principal est une plage en pleine lumière. Tout un groupe d'artistes refusés par le Salon des Beaux-Arts, est influencé par le courage, l'audace et les leçons des premiers peintres impressionnistes et de précurseurs comme Manet, Courbet, Daubigny, Boudin et Turner. La première exposition impressionniste a lieu à Paris en 1874. Yoshikawa présente ensuite l'esthétique impressionniste. Ces peintres ne choisissent plus de travailler sur des scènes religieuses, mythiques ou historiques. Ils reproduisent des paysages naturels ou urbains et ils reprennent, comme dans la peinture flamande, des sujets de la vie quotidienne. Ils peignent leurs toiles sur le moment en plein air, souvent au bord de l'eau, sur les plages normandes, sur la Seine et ses affluents. Les tableaux sont pleins de lumières, de couleurs vives et contrastées, qui font penser à la peinture japonaise, et l'air, l'eau et le mouvement sont les éléments principaux que les peintres restituent des impressions qu'ils ont capturées et qu'ils reproduisent sur leurs toiles[222]. La description de l'esthétique impressionniste qui nous est ainsi présentée retrace, en tout point, la façon de travailler d'Elstir telle que Proust nous la présente dans les *À l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs*. Après Monet, Degas et Renoir sont parmi les peintres impressionnistes les plus cités dans les œuvres de Proust. Tous les autres ne sont mentionnés que très rarement. Le nom de Pissarro n'apparaît qu'une fois dans les œuvres de Proust et l'écrivain avoue dans sa correspondance : « Malheureusement je n'ai jamais vu de Cézanne ». Nous nous rappelons la citation de Yoshikawa que nous avons vue précédemment, où il affirme que le peintre impressionniste préféré de l'écrivain est Claude Monet. Le critique pense que Proust est allé voir l'exposition des « Tableaux de Claude Monet » à la galerie

[221] « La leçon de l'impressionnisme de Monet ou de Whistler, mais aussi de l'œuvre de Rembrandt, de Vermeer ou de Chardin, est de faire saisir à Proust qu'un événement ou une sensation minuscules, s'ils sont exactement et sincèrement déchiffrés, sont capables de contenir le monde de leur point de vue singulier et même d'entre-exprimer tous les points de vue de manière à enclore la totalité de la réalité : la totalité des strates de pensées qu'elle engendre et de la multitude des expériences qu'elle condense, et qui transforme les opérations de la pensée de chaque homme ou de chaque œuvre soucieux de vérité, en celles de l'archéologue ou de l'archiviste. », *Ibid.*, p. 64-65.
[222] Annick Bouillaguet, Brian G. Rogers (sous la direction de), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, H. Champion, 2005, p. 496.

Durand-Ruel en 1895, où il a pu admirer la série des *Cathédrales de Rouen.* Proust en parle dans *Jean Santeuil* et dans « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens » de 1900. Les séries sont les œuvres qui ont attiré le plus l'attention de Proust. Réfléchir sur la série, sur cet aspect itératif, rythmique et temporel tout avec des variations, c'est déjà réfléchir au moyen d'incorporer le temps dans une œuvre d'art. Cela est confirmé à plusieurs reprises dans ses écrits. Nous nous bornons à penser à un exemple tiré du *Contre Sainte-Beuve* que nous avons déjà cité à la page 53.

Nous savons que Proust travaille aussi sur le concept de la série en littérature. Voilà pourquoi il est intéressant de se pencher ultérieurement sur les séries de Monet que Proust a pu admirer. Yoshikawa précise qu'en 1900, Proust a vu avec Mme Straus les neuf tableaux représentant le *Bassin aux nymphéas*. Nous savons qu'il décrit ces tableaux en 1907 dans le compte rendu des *Éblouissements* de Mme de Noailles. Quant à l'exposition de 1909 « Nymphéas, paysages d'eau », nous ne pouvons pas affirmer de façon certaine qu'il l'a vue ou qu'il ne l'a pas vue, mais il est possible de retrouver une description semblable à celle de Combray dans un cahier de brouillons. D'autres expositions du peintre de Giverny ont également inspiré certaines descriptions de la *Recherche,* comme par exemple les trente-sept *Vues de la Tamise* que Proust a pu voir en 1904 à la galerie Durand-Ruel et les vingt-neuf tableaux de Monet, *Venise* à la galerie Bernheim-Jeune[223]. Il n'est pas surprenant, à notre avis, qu'une bonne partie de l'article consacré à l'impressionnisme dans le *Dictionnaire Proust,* concerne Monet. Aucun autre peintre impressionniste n'occupe autant d'espace dans cet article. Plusieurs chercheurs ont essayé de trouver d'autres modèles principaux parmi les impressionnistes. Cependant Monet garde une place privilégiée parmi les peintres impressionnistes qui ont inspiré Proust. Dans la *Recherche,* il est possible de retrouver les tons et les couleurs des toiles du *Bassin aux nymphéas*[224]. Il est sûr que certaines descriptions viennent des atmosphères des tableaux impressionnistes. Yoshikawa considère les *Nymphéas* de Proust comme une reproduction littéraire des *Nymphéas* de Monet et la mer de Balbec est aussi comparable à une mer impressionniste : « J'avais plus de plaisir les soirs où un navire absorbé et fluidifié par l'horizon apparaissait tellement de la même couleur que lui, ainsi que dans une toile impressionniste, qu'il semblait aussi de la même matière ». Yoshikawa nous suggère que parmi les images monétiennes que l'on retrouve dans la *Recherche,* les plus significatives sont justement celles qui ont rendu célèbre le peintre impressionniste.

[223] Annick Bouillaguet, Brian G. Rogers (sous la direction de), *op. cit.*, p. 497-498.
[224] *EA*, p. 539-540.

N'oublions pas qu'il était connu aussi comme le peintre des *Nymphéas* ou le peintre des marines. Le fait que Proust ait intégré dans ses œuvres ces deux aspects de la peinture de Monet souligne l'admiration que l'écrivain éprouvait envers le maître impressionniste, une sorte d'affinité élective.

Proust saisit et interprète des éléments et des détails de la réalité qui l'entoure d'une manière fortement impressionniste et cela se voit également dans la sensibilité, celle-ci aussi par endroits impressionniste, de certaines descriptions de ses romans. Selon Fraisse, c'est en traduisant *La Bible d'Amiens* de Ruskin que Proust a créé son principe impressionniste qui sera à la base de tout son art. Proust présente dans la préface de sa traduction une anecdote sur Turner, qui permet de bien comprendre la vision impressionniste, à savoir subjective du monde[225] :

> Turner […] était un jour à dessiner le port de Plymouth et quelques vaisseaux, à un mille ou deux de distance, vus à contre-jour. Ayant montré ce dessin à un officier de marine, celui-ci observa avec surprise et objecta avec une très compréhensible indignation que les vaisseaux de ligne n'avaient pas de sabords. -Non, dit Turner, certainement non. Si vous montez sur le mont Edgecumbe et si vous regardez les vaisseaux à contre-jour, sur le soleil couchant, vous verrez que vous ne pouvez pas apercevoir les sabords. – Bien, dit l'officier toujours indigné, mais vous savez qu'il y a là des sabords ? – Oui, dit Turner, je le sais du reste, mais mon affaire est de dessiner ce que je vois, non ce que je sais.[226]

Cette anecdote sur Turner explique très clairement comment les peintres impressionnistes voient les choses et comment ils travaillent. Ils ne se laissent pas guider par l'intelligence, ils ne reproduisent pas la réalité telle qu'ils savent qu'elle est. Ils la reproduisent telle qu'ils la voient au moment précis où ils sont en train de peindre leur toile. Luc Fraisse précise que les toiles d'Elstir à Balbec et la leçon impressionniste qui en ressort doivent beaucoup à l'anecdote sur Turner. Comme nous l'avons déjà vu, Proust aurait développé sa conception sur l'impressionnisme tout en travaillant à la traduction du livre de Ruskin sur la cathédrale d'Amiens. Les églises seraient ainsi au centre de son esthétique impressionniste et ce n'est pas une surprise de découvrir que Fraisse affirme que Claude Monet est le modèle du peintre proustien. L'esthétique de Monet se rapproche beaucoup de la vision artistique de Turner : « Quand vous sortez pour peindre, essayez d'oublier quels objets vous avez devant vous : un arbre, une maison, un champ, quoi que ce soit. Pensez seulement ceci : voici un petit carré de bleu, de rose, un ovale vert, une raie jaune, et peignez-les exactement comme ils vous apparaissent ». Monet est aussi le peintre par excellence des églises, il suffit de penser à ses *Cathédrales de Rouen*[227].

---

[225] Luc Fraisse, *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, Sedes, « Esthétique », 1995, p. 38.
[226] *PM*, p. 121.
[227] « Sans doute – écrit Proust préfaçant sa traduction de Ruskin – quand vous voyez pour la première fois la façade occidentale d'Amiens, bleue dans le brouillard, éblouissante au matin, ayant absorbé le soleil et grassement dorée l'après-midi, rose et déjà fraîchement nocturne au couchant, à n'importe laquelle de ces heures que ses cloches sonnent dans le ciel, et que Claude Monet a fixées dans des toiles sublimes où se

À nos yeux, la partie fondamentale de la réflexion de Fraisse concernant le rapport entre Proust et l'impressionnisme est la suivante : « L'impressionnisme ne désigne donc pas chez Proust une école de peinture, il définit l'art véritable. Les descriptions dans la *Recherche* s'éclairent à la lumière de cette doctrine, l'impression délicate y étant sans cesse approchée à l'aide des adjectifs en série, dont les plus impressionnistes sont les qualificatifs *instantané, momentané, fragile* ou *fugitif* ». Bien que Fraisse ne définisse pas Proust tel un écrivain impressionniste, parce que le style de Proust ne se limite pas qu'à une écriture impressionniste, il reconnaît tout de même le rôle crucial que l'école impressionniste joue dans l'esthétique proustienne. L'impressionnisme résume l'art véritable et les descriptions de la *Recherche* ne s'expliquent que grâce à la doctrine de ce courant pictural. L'impressionnisme devient ainsi un élément incontournable et essentiel du style proustien. Fraisse creuse davantage la théorie et la fonction des impressions dans son discours sur l'esthétique proustienne. Il enquête sur la manière dont la leçon impressionniste a été assimilée par Proust et il essaye de répondre à la question suivante : « Quels rapports existent dès lors entre la réalité et l'art, entre la vision du monde créée par l'artiste et le monde sensible qui nous entoure ? » Selon Proust, l'art ne rivalise pas avec la réalité, il la recrée. Le peintre travaille avec la subjectivité de ses impressions et il serait donc absurde de rechercher l'objectivité des toiles, « le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété ». Les impressionnistes font référence à la formule « le monde est ma représentation ». Si Kant parlait des catégories de notre entendement pour interpréter la réalité, Proust dans le sillage de Schopenhauer, ajoute que cela est influencé par nos sens[228]. La théorie des impressions renvoie au domaine de la subjectivité et au concept du pouvoir réfléchissant. Les impressionnistes sont les artistes capables de reproduire et d'extérioriser ce que les impressions leur communiquent. Si l'on veut se référer aux deux philosophes allemands, Kant et Schopenhauer, Proust est certainement plus du côté de Schopenhauer. La vérité du réel est soumise à la perception de chacun. L'objectivité n'existe pas, étant donné que tout est relatif. Dans le *Temps retrouvé*, nous lisons ce que c'est l'art pour Marcel « le sens artistique, c'est-à-dire la soumission à la réalité intérieure ». Pour Proust, le sens véritable de la réalité se cache en nous et non hors de nous. Fraisse souligne que, dans l'esthétique proustienne, il existe deux types de notions de réalité. La première est soumise

découvre la vie de cette chose que les hommes ont faite, mais que la nature a reprise en l'immergeant en elle, une cathédrale […], - alors, la dégageant des changeantes couleurs dont la nature l'enveloppe, vous ressentez devant cette façade une impression confuse mais forte. (*PM*, 89) », Luc Fraisse, *op. cit.*, 1995, p. 38-39.

[228] *Ibid.*, p. 41.

au sens commun et illusoire et la seconde est la réalité authentique qui doit être dégagée par l'artiste[229] :

> Mais est-ce bien cela, la réalité ? Si j'essayais de me rendre compte de ce qui se passe en effet au moment où une chose nous fait une certaine impression […], je m'apercevais que ce livre essentiel, le seul vrai livre, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur.[230]

L'écrivain a donc pour mission de traduire son livre intérieur. Il ne doit pas l'inventer parce que tout est déjà là. Il s'agit de reprendre et de réinterpréter ce qu'il possède et ce qu'il connaît. L'artiste est celui qui est capable de traduire ses impressions. Ceux qui ne sont pas des artistes ont aussi des impressions, mais ils ne sont pas à même de les reproduire ou de les transmettre. Marcel découvre lorsqu'il se rend à la matinée de la princesse de Guermantes que « seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit ». Proust affirme que le réalisme correspondrait à la conception erronée selon laquelle l'artiste doit reproduire une réalité qui existe en soi et qui est dictée par l'extérieur. En revanche, l'idéalisme désigne un art s'attachant à une réalité toute intérieure qui n'existe en nous que recréée par l'impression. C'est justement en suivant cette leçon d'idéalisme que le héros de la *Recherche* devient écrivain. L'artiste devrait toujours garder à l'esprit que « toute impression est double, à demi engainée dans l'objet, prolongée en nous-mêmes par une autre moitié que seul nous pourrions connaître ». L'art qui se baserait sur les objets et l'extériorité est un art stérile amenant au temps perdu. Au contraire, les impressions conduisent à la création du temps retrouvé. Dans l'esthétique proustienne, impressionnisme et idéalisme sont donc considérés comme synonymes[231]. Fraisse illustre les éléments principaux de l'esthétique proustienne : un refus catégorique du réalisme et par conséquent un rapprochement de l'idéalisme. Un idéalisme qui revient essentiellement chez Proust à l'impressionnisme. Il est intéressant de remarquer aussi la théorie des impressions doubles, l'une dans l'objet observé et l'autre en nous. Ces deux impressions ne seraient que les deux extrémités d'une seule. L'artiste permet que les deux éléments de la même impression se réunissent et c'est ainsi qu'il crée une œuvre d'art, il s'agit de transcrire et de redessiner la réalité « la transcription d'un univers qui était à redessiner tout entier ». L'artiste doit traduire ses émotions intérieures qui sont éveillées par les impressions. « Sans doute ce déchiffrage était difficile mais seul il pouvait donner quelque vérité à lire », portant en effet sur « une impression matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit ». L'ensemble d'impressions qui est en nous a formé un livre intérieur de signes inconnus à traduire. Ce livre a été dicté en nous par la réalité. L'écrivain a

[229] *Ibid.*, p. 43.
[230] *TR*, IV, p. 487.
[231] Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 43-44.

pour tâche d'exprimer en mots, images et métaphores le contenu de ce livre intérieur[232]. Le livre intérieur de signes inconnus que l'écrivain doit déchiffrer et traduire est entré en nous par le biais des impressions. Pour Proust, les impressions ont une nature matérielle, ce n'est donc rien de transcendantal, étant donné que nous les percevons à travers nos sens. La tâche de l'artiste n'est pas simple et les processus de déchiffrement et de traduction ne se font pas facilement. Il s'agit d'un véritable travail d'interprétation et de réélaboration.

Fraisse s'attarde aussi sur une autre caractéristique reliant l'écrivain de la *Recherche* à l'impressionnisme. Comme nous l'avons déjà vu, Proust s'intéresse beaucoup au progrès technique. Il compare l'art impressionniste à la vision photographique[233].

> […] telle de ces photographies […] illustrera une loi de la perspective, nous montrera telle cathédrale que nous avons l'habitude de voir au milieu de la ville, prise au contraire d'un point choisi d'où elle aura l'air trente fois plus haute que les maisons et faisant éperon au bord du fleuve d'où elle est en réalité distante. Or, l'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces visions optiques dont notre vision première est faite, l'avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de perspective, plus frappantes alors, car l'art est le premier à les dévoiler.[234]

Fraisse souligne l'importance et la fascination des nouvelles technologies pour Proust. Les impressionnistes s'intéressaient aussi aux dernières évolutions du progrès technique. Pensons aux tableaux consacrés aux gares et aux locomotives. Cependant, la découverte technologique qui marque le plus les impressionnistes est la photographie. Les clichés photographiques, tout comme les toiles impressionnistes, nous permettent de redécouvrir des paysages que nous connaissions déjà avec une perspective différente. Et c'est justement la perspective, cet élément si important pour les peintres impressionnistes, qui est au cœur d'un des extraits les plus connus de Proust. Fraisse souligne qu'il est significatif que la première tentative de création littéraire du héros de la *Recherche*, à savoir l'épisode des clochers de Martinville, se base sur les changements de perspective des trois clochers[235] :

> En constatant, en notant la forme de leur flèche, le déplacement de leurs lignes, l'ensoleillement de leur surface, je sentais que je n'allais pas au bout de mon impression, que quelque chose était caché derrière ce mouvement, quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois. Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui était caché en elles m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant avant, qui se formula en mots dans ma tête.[236]

Derrière cette écorce, c'est la réalité véritable, l'essence des choses qui étaient cachées, cette réalité et cette essence que l'artiste ne peut trouver toutes faites et dès lors copier, mais

[232] *Ibid.*, p. 46.
[233] *Ibid.*, p. 42.
[234] *JF*, II, p. 194.
[235] Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 42-43.
[236] *CS*, I, p. 178.

qu'il doit recréer au prix d'un effort. La réalité des choses se cache derrière cette écorce et c'est la tâche de l'écrivain et de l'artiste de la dénicher et de la recréer : « Cette réalité n'existe pas pour nous tant qu'elle n'a pas été recréée par notre pensée (sans cela les hommes qui ont été mêlés à un combat gigantesque seraient tous de grands poètes épiques) ». Marcel effectue sa première tentative d'écriture lors d'un voyage en calèche. Il observe les clochers et ils décident de décrire les jeux de perspective qui se créent entre les clochers à l'horizon et les tournants de la route. C'est un sujet typiquement impressionniste aussi bien pour le paysage (architecture religieuse) que pour l'importance de la perspective, qui est la première source d'inspiration créative du narrateur.

Dans le livre *La peinture chez Proust et Baudelaire*[237], nous retrouvons une présentation ponctuelle et efficace des modèles picturaux des deux écrivains. Cette analyse permet de saisir les goûts de Proust en matière de peinture dans leur évolution chronologique, dont l'acmé est représentée par le courant impressionniste. Kadi présente les peintres qui ont inspiré Proust. L'auteur de la *Recherche* les auraient découverts dans le livre *Modern Painters* de Ruskin. Ces artistes sont en quelque sorte les phares de Proust. Il s'agit surtout des représentants de l'école vénitienne et florentine : Carpaccio, Botticelli et Giotto. Proust en a très probablement entendu parler dans les salons, étant donné qu'étaient des artistes très en vogue à l'époque, tout comme un autre peintre apprécié par Proust, à savoir Vermeer. Ces artistes ne sont pas qu'un sujet de conversation dans ses soirées mondaines. L'écrivain fait sienne leur vision du monde pour l'intégrer dans ses romans. Kadi précise que deux autres peintres qui ont une place de choix dans l'esthétique proustienne sont Moreau et Monet. Pour Proust, ces artistes sont leurs « professeurs de beauté ». Dans un traité de peinture, Ruskin suggère au jeune artiste, qui veut apprendre à peindre, de reproduire les choses comme il les voit et non pas comme il croit qu'elles sont et cet enseignement sera repris par les impressionnistes et par Elstir, dont la doctrine artistique est de désapprendre ce qu'il croit savoir. Mais cette théorie n'est pas une nouveauté. Kadi précise qu'il est possible de retrouver la même attitude chez les peintres vénitiens et florentins des XIII^{e}, XIV^{e} et XV^{e} siècles - avant que l'art de Raphaël ne révolutionne tout - et à l'époque moderne chez les préraphaélites. Proust adopte l'esprit du peintre et cela devient un principe général qui s'applique à son style littéraire et il revient souvent sur les erreurs de nos sens qui nous empêchent de saisir la réalité[238]. Tous les peintres appréciés par l'écrivain semblent rentrer dans le sillage du symbolisme et de l'impressionnisme, comme si les artistes favoris de l'auteur de la *Recherche* antérieurs à ces deux courants étaient en quelque

[237] Simone Kadi, *La peinture chez Proust et Baudelaire*, Paris, La Pensée universelle, 1973.
[238] *Ibid.*, p. 217-218.

sorte des symbolistes ou des impressionnistes ante-litteram, comme c'est le cas pour les préraphaélites ou pour Vermeer. Cette considération s'explique en tenant compte de la théorie des « réminiscences anticipées de la littérature ». Proust montre ainsi une cohérence stylistique et conceptuelle dans ses choix artistiques : « Le témoignage des sens, dira le narrateur dans la *Recherche,* est lui aussi une opération de l'esprit où la conviction crée l'évidence ». Selon Kadi, l'écrivain refuse tout ce qui n'est pas à lui, tout ce qui n'est pas l'expression de son goût ou de ses désirs. Le sentiment devient la chose la plus importante. Plus l'objet de sa contemplation est fugitif et éphémère, plus l'écrivain ressent le besoin de le saisir. Jean Mouton dira qu'il aime ce qu'il regarde et non pas ce qu'il sait. Proust est fasciné par l'illusion. Les impressionnistes travaillent en plein air, à la campagne, au bord de l'eau, dans les villes et les hameaux. Se déplaçant avec leurs chevalets et oubliant leurs ateliers, ils veulent représenter des scènes de la vie contemporaine et quotidienne en mettant l'accent sur les lumières pour capturer un instant précis. Kadi souligne que plusieurs aspects de l'école impressionniste avaient été déjà relevés par Ruskin, qui avait déjà relevé, par exemple, dans la production de son peintre préféré Turner ce côté météorologique. C'est pourquoi dans son texte *Modern Painters,* il accorde une place importante aux préraphaélites, qui décident de suivre la nature tout en se libérant des conventions techniques qui emprisonnaient la peinture[239]. Kadi met donc en relief les traits impressionnistes que l'on peut identifier dans d'autres courants artistiques appréciés par Proust, comme les préraphaélites. D'ailleurs, des peintres tels Turner, Whistler et Vermeer sont très souvent considérés comme des précurseurs de l'impressionnisme. Toutefois, Proust comprend aussi les limites de ce courant artistique. Pour bien saisir l'esthétique impressionniste, il faut connaître toute sa production, comme c'est le cas pour les séries. Les tableaux séparés des peintres impressionnistes n'étant que des ébauches, c'est seulement quand on a une vision d'ensemble qu'il est possible d'apprécier et de saisir véritablement leur art. C'est pour cela que Proust complète sa vision esthétique et artistique avec les grandes fresques florentines et vénitiennes. Il s'agit là de styles picturaux qui ont une affinité avec les impressionnistes, tout en gardant leurs caractéristiques qui les distinguent, comme l'ont souligné Ruskin et les préraphaélites. Proust, tout comme Baudelaire, mais avec moins de passion et d'amertume, vise l'éternité dans sa création. Selon Kadi, les vastes panoramas que Proust peint pour décrire les différents moments de l'existence du narrateur, nous rappellent, par exemple des fresques de Carpaccio, dans lesquelles il est possible de retrouver toutes les étapes de la vie d'un personnage[240].

[239] *Ibid.,* p. 218-220.
[240] *Ibid.,* p. 223-224.

Selon Isabelle Zuber, même les écrits de critique d'art de Proust reflètent une approche impressionniste. Dans la préface de *La Bible d'Amiens*, Proust explique sa vision du critique d'art : « Au fond, aider le lecteur à être impressionné par les traits singuliers, placer sous ses yeux des traits similaires qui lui permettent de les tenir pour les traits essentiels du génie d'un écrivain, devrait être la première partie de la tâche de tout critique ». D'après Zuber, Proust veut reproduire quelque chose de similaire avec ses mots, il veut recréer les mêmes émotions que l'on pourrait ressentir face à une toile de Monet. Proust veut restituer une atmosphère, les sensations qu'il a vécues en contemplant les toiles du peintre de Giverny. Il ne parle pas des difficultés qu'il a rencontrées dans la réalisation de son activité de critique, comme le fait Diderot par exemple, parce que cela diminuerait toute la force évocatrice de ses pages de critique d'art. Proust veut créer une illusion. Les deux textes consacrés à Monet de *Jean Santeuil* sont deux écrits critiques qui ont été rajoutés à un contexte narratif. Zuber remarque que la critique d'art de Proust est très similaire de celle de Baudelaire, l'intention est de véhiculer une impression générale de l'œuvre. Isabelle Zuber précise qu'elle ne sait si Proust a lu ces textes du poète maudit[241]. Cependant, les deux écrivains veulent rendre hommage à l'originalité d'un artiste en reproduisant son style pictural sur une page comme nous allons le voir ci-dessous. Ils s'attachent aux couleurs, aux émotions et à tous les éléments qui rendent une œuvre unique. Ils sont ainsi à la fois poètes et critiques d'art[242]. Proust veut aider le lecteur à être bouleversé. Tout comme le peintre crée des impressions par le biais de ses toiles, le critique d'art, à la façon de Baudelaire et de Proust, veut reprendre et retransmettre cet effet et cette sensation impressionniste dans sa revue. Quant à Proust, nous pensons que son activité de critique d'art exprimait une sorte d'entraînement propédeutique pour les descriptions impressionnistes qu'il intégrera plus tard dans ses œuvres. Zuber précise qu'il y a deux façons de présenter des tableaux : à la manière de Diderot et de Ruskin, à savoir en fournissant une description précise, détaillée et complète de tous les éléments de l'œuvre en question ; à la manière de Baudelaire et de Proust, comme nous l'avons déjà vu, où l'important est de reproduire une impression et une émotion générale. Il ne s'agit pas de rendre toutes les composantes du tableau, comme dans une étude analytique, mais de recréer plutôt une harmonie. Selon Zuber, dans le texte « Un amateur de peinture. – Monet, Sisley, Corot », il est possible de retrouver, plus ou moins, ces deux types de critique d'art. La première est une présentation des tableaux de Monet par le biais

[241] « Cette manière de donner une impression générale de l'œuvre d'un artiste est très proche de la critique baudelairienne bien qu'il ne soit pas sûr que Proust ait lu les écrits critiques du poète. En effet, Proust qui dans sa jeunesse avait imité « Les Phares », n'évoque jamais les textes de Baudelaire sur l'art et, en dehors des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*, il semble s'en être tenu à la correspondance de l'écrivain », Isabelle Zuber, *op. cit.*, p.56.
[242] *Ibid.*

d'une critique synthétique avec des descriptions en prose poétique. L'atmosphère et le contenu du tableau sont rendus par l'emploi de figures de style et de jeux phonétiques. Proust essaye de reproduire au moyen de ses mots les impressions que la toile de Monet transmet aux personnes qui la contemplent[243]. Zuber analyse ce passage de critique d'art impressionniste de la manière suivante :

> Ce qui est annoncé dès le début, l'omniprésence des reflets et l'harmonie des tons, est repris à travers la répétition, puisqu'on trouve trois fois le participe « reflété », cinq fois le substantif « reflet » et que la couleur « bleu » est répétée dix fois dans la même phrase. En plus, la répétition a aussi lieu au niveau phonique, puisque les mots « répété », « reflets », « rêveurs », grâce à l'allitération et à la longueur, se ressemblent, qu'on trouve aussi des allitérations en « b » (« bas », « bords », « bleus »), que « fuite » reprend « fuit », que « ombre » reprend « sombre », que « voyez » - comme c'était déjà le cas chez Diderot – est répété de nombreuses fois etc. Ce qui était déjà signalé avant la description des tableaux, à savoir une « chaque partie du tableau dit la même chose par cent voix harmonieusement unies », est traduit stylistiquement par la suite. Il en va de même pour le nom du peintre qui, avant la description des tableaux, est répété seize fois, répétition qui plonge le lecteur dans l'atmosphère de ces tableaux en insistant sur la présence d'un certain peintre.[244]

Ici nous pouvons voir comment Proust tente de recréer l'impression du tableau sur le papier. Il s'agit d'un jeu littéraire divertissant : il emploie beaucoup d'adjectifs et de figures de style pour que le lecteur puisse éprouver la même sensation qu'il ressentirait en face de l'œuvre commentée. Pour ce qui en est du second type, Zuber nous fournit un exemple d'une critique minutieuse et précise d'un tableau de Corot, une analyse analytique, grâce à laquelle il est possible pour le lecteur d'avoir une idée exacte du tableau décrit :

> Derrière le petit village il y avait une forêt indiquée comme on l'aperçoit quand on est encore un peu loin du village, et en continuant la campagne à droite du village, ce n'étaient plus des pommiers, mais des peupliers. […] On sentait qu'il y avait là beaucoup de pays, qu'on apercevait en passant le petit village, et qu'on le laissait là dans la campagne, et qu'on entrait dans une autre terre où il n'y avait plus des champs plantés de pommiers, mais une route que suivait une rivière qui avait tourné là et bordée de peupliers. […] C'est un sentiment que nous avions au temps où nous faisions des promenades dans la campagne, quelquefois par un temps peu éclatant, […] que le hameau que nous apercevions au creux de la vallée et qui, lui, en ce moment étincelait d'un soleil qui semblait pourtant absent du ciel, et où nous revenions quelquefois quand la lune pleine était assez élevée dans le ciel bleu et où les pommiers de la route donnaient une ombre bien différente de celle qu'ils donnaient au soleil. […] Elle [la personnalité] donne le sentiment qu'un village est un étranger qu'on ne connaît pas et qui habite loin de nous, que des peupliers ne sont pas seulement des arbres poussés là par hasard, mais l'indication d'une nouvelle vie qui commence, qui est familière pour d'autres, mais qui [se] contente de nous montrer des lieux nouveaux qui commencent là-bas et où nous n'aurons pas le temps d'aller, bienveillants et gracieux étrangers mais qui ne nous connaissent pas et sont aimables pour nous comme pour tous ceux qui passent […] sur l'eau qui fuit là-bas en cascades que nous ne connaissons pas dans notre village et notre campagne, où il n'y a qu'une calme rivière.[245]

[243] « Voyez comme, ce soir, tout se répète en reflets bleus rêveurs dans les eaux unies, voyez le ciel reflété dans l'eau, voyez les bois reflétés sur les bords, voyez les nuages reflétés par places, bois bleus, nuages cendrés, ciel bleu, eaux bleues ; voyez, partout au loin l'eau tourne, fuit, mais sa fuite est bleue, et le silence seulement l'approfondit, mais à l'infini voyez le reflet bleu des bois, le reflet bleu du ciel, voyez comme tout se tait, comme l'eau écoute le silence des rives, comme tout s'amortit, comme tout est bleu et déjà un peu sombre à l'ombre bleue des bois sur l'eau, tandis qu'au milieu dans le reflet bleu du ciel, de la lumière persiste encore, en dernier reflet (chez Ch. Ephrussi) », *Ibid.*, p. 57.
[244] *Ibid.*, p. 57-58.
[245] *JS*, p. 894-895.

Cette approche de Proust en tant que critique d'art est à l'opposé de celle de l'exemple précédent. Il est donc clair qu'il a plusieurs facettes et plusieurs styles même quand il écrit des textes de critique d'art.

Dans son livre *Proust and the Visual*[246], Aubert analyse la prise de position de l'écrivain à l'intérieur du débat artistico-historique de son époque. Elle aussi commence par affirmer que l'écriture de Proust a souvent été comparée à l'esthétique des peintres impressionnistes du XIX^{e} siècle. L'écrivain est sans aucun doute un grand amateur d'art : de la peinture italienne, anglaise, hollandaise, des maîtres français, de l'impressionnisme, du futurisme et du cubisme ; il se rend souvent au Louvre, il voyage en Italie et aux Pays Bas et il fréquente beaucoup de salons, de galeries et d'expositions et les œuvres qu'il ne peut pas voir physiquement, il les découvre dans les catalogues. Le glissement d'une peinture traditionnelle aux sujets mythologiques et classiques vers une peinture moderne représentant des scènes de vie quotidienne est visible dans le roman. La question du changement des sujets est controversée. Aubert présente l'épisode des asperges comme un point du roman où l'on peut repérer cette rupture avec la tradition. Il s'agit d'une scène de vie quotidienne et ce tableau littéraire n'est pas perçu par le duc de Guermantes en tant que représentation de la réalité mais comme la réalité elle-même. En outre, ce passage fait penser aux scènes des toiles de la peinture hollandaise. Aubert reprend la critique de Cocking qui affirme que l'*ekphrasis* proustienne est une sorte d'impressionnisme réaliste : « his colours are Manet's colours, but they are distributed with more attention to reality ». Cocking se réfère bien sûr au tableau de Manet de 1880, *Une botte d'asperges*. Au Musée d'Orsay, il est possible de contempler *L'asperge,* un tableau représentant une seule asperge, Manet aurait dit à Charles Ephrussi qui possédait l'autre tableau qu'il en manquait une et que c'est pour cela qu'il a dû faire une autre toile[247]. Dans cette présentation, Aubert explore, encore une fois, les différents goûts artistiques de Proust. Elle rentre dans le vif de la question et retrace les pistes principales des courants artistiques de l'époque les plus appréciés par l'écrivain. Même si dans l'esthétique proustienne il est possible de retrouver des concepts de plusieurs mouvements artistiques, il est tout de même intéressant de constater que son attachement à l'impressionnisme est une constante. Aubert souligne que parallèlement au glissement du focus des tableaux vers les sujets de la vie de tous les jours, les artistes quittent aussi leurs ateliers pour commencer à travailler en plein air à la recherche des effets de la lumière naturelle.

[246] Nathalie Aubert, *Proust and the Visual*, Cardiff, University of Wales Press, 2013.
[247] *Ibid.*, p. 151-152.

Le XIX[e] siècle est marqué par le conflit entre les artistes du clair-obscur et ceux qui sont pour les couleurs. Les premiers défendent les techniques de la peinture traditionnelle où les contrastes sont rendus par le biais des nuances de clair-obscur, comme on le voit dans les toiles de Rembrandt. En revanche, dans les tableaux des impressionnistes il n'y a pas ces effets de clair-obscur, mais la couleur joue un rôle prépondérant. Les théories et le débat concernant les couleurs commencent à se répandre au XVIII[e] siècle après la publication de *Opticks* de Newton en 1704 qui présente sa théorie de la réfraction et de la fragmentation prismatique de la lumière. Selon Aubert, Proust semble parfois reproduire certaines de ces lois en mentionnant aussi de manière parodique la réaction du public de l'époque découvrant de nouvelles écoles picturales comme le fauvisme et l'expressionnisme. Les commentaires hostiles devant les toiles d'Elstir, ces « horreurs » que le public hait refléteraient le rejet de ce nouveau type de peinture. Les Cottard qui ne comprennent pas l'art d'Elstir représentent ainsi l'opinion publique. Ils pensent que le peintre n'a fait que jeter de la couleur sur des toiles au hasard. Les figures humaines plus rares que dans les tableaux traditionnels de la Renaissance sont difficiles à distinguer, leurs silhouettes sont à peine esquissées ou floues, la peinture de M. Biche fuit la vérité comme s'il n'avait pas su comment les gens et les choses étaient en vrai. Nous ne pouvons pas nous empêcher de penser à la réaction de Ruskin face à l'art de Whistler qui avait parlé d'une explosion d'un pot de couleur sur le visage du public. Proust dialogue sans aucun doute avec l'actualité de son temps. Baldwin affirme que l'on est donc tenté de le voir citer directement la réalité qui l'entoure[248]. La réaction hostile de la part du public devant les toiles d'Elstir est un autre indice qui nous fait penser à l'histoire du mouvement impressionniste. Il est vrai que cela arrive très souvent pour tout courant avant-gardiste bouleversant les normes de l'art traditionnel, mais comme nous l'avons déjà vu, cet effet de rupture et d'innovation est un moment fondamental de la formation de ce courant pictural, on en a mémoire, l'anecdote concernant la création de son nom. Aubert souligne une tendance plutôt sceptique de la critique vis-à-vis de toute tentative d'attribuer à des œuvres fictives un modèle vrai existant en dehors de la fiction romanesque. Dans son article « Proust and Zola: name that picture »[249], Baldwin se montre plutôt critique envers toutes les recherches de vrais tableaux qui auraient pu inspirer Proust. Cette démarche est perçue comme la nécessité de devoir forcément placer le texte dans la dimension du réel et de la certitude. Baldwin trouve cette activité d'autant plus déplacée chez Proust, étant donné que lui-même ne se soucie pas trop d'établir un vrai rapport à la réalité. Ses

[248] *Ibid.*, p. 152-153.
[249] Thomas Baldwin, « Proust and Zola: name that picture », *Forum for Modern Language Studies*, Oxford, Volume 46, Issue 1, January 2010, p. 29–42.

références sont imprécises et renvoient très rarement à de vrais tableaux. Les images de Proust seraient virtuelles et fort instables, elles sont susceptibles de changer de forme soudainement au cours de la description. Le lecteur se trouve face à un sentiment d'inachèvement descriptif. Toutefois, Baldwin affirme que cette sensation de frustration due à l'incapacité d'identifier l'image précise d'un artiste est aussi une source de jouissance. Aubert affirme qu'il est possible d'éprouver un plaisir pervers lorsqu'on se lance dans une recherche culturelle similaire, en quête de noms et d'œuvres. Aubert reconnaît enfin qu'il est quand même pertinent de travailler sur les allusions picturales qui nous permettent de voir le rapport de Proust à l'art et à la réalité[250] bien que l'opinion de Baldwin soit tout à fait compréhensible. Parfois, il n'est pas du tout aisé d'identifier les tableaux ayant inspiré Proust. Il se peut aussi que le fait de vouloir forcément trouver une toile qui pourrait avoir influencé la création de certaines pages romanesques puisse mener à des théories tirées par les cheveux. Cependant, pour la plupart des tableaux littéraires proustiens inspirés des œuvres de Monet, les références aux toiles du peintre impressionniste sont tellement évidentes que le discours de Baldwin doit forcément concerner d'autres tableaux littéraires. Pour ce qui est de la présence de Monet dans les romans de Proust, nous avons déjà vu que l'écrivain a parsemé ses textes d'emprunts, allusions et renvois plus ou moins directs consacrés au maître de Giverny. En outre, peut-être que Baldwin n'a pas tenu compte d'une habitude connue de l'écrivain de la *Recherche* : Proust aimait bien camoufler ses sources, surtout les plus importantes.

Luzius Keller, dans son article, « Proust au-delà de l'impressionnisme », que l'on peut retrouver aussi dans le livre de Sophie Bertho, *Proust et ses peintres*[251], reprend les points majeurs reliant l'écrivain au courant artistique impressionniste. Très souvent, pour pouvoir dépasser un mouvement artistique et culturel, il faut l'avoir pratiqué et intériorisé. Si Proust n'est pas qu'impressionniste, s'il a dans son style les influences d'autres tendances artistiques postérieures à l'impressionnisme, c'est parce qu'il en était tellement imprégné qu'il en possédait l'esprit et la vision si bien qu'il a pu en suivre les évolutions et passer à autre chose. Keller souligne que dans les années 1890, chez les collectionneurs, tels les Straus, les Polignac, Ephrussi et Charpentier et dans les galeries de Durand-Ruel et Georges Petit, les toiles impressionnistes sont les plus exposées, tout comme cette esthétique s'affirme dans les écrits de Proust. Il affirme que dans *Les Plaisirs et les jours* et *Jean Santeuil,* l'intention de Proust de

[250] *Ibid.*, p. 153-154.
[251] Sophie Bertho, *Proust et ses peintres*, Amsterdam, Rodopi, 2000.

rivaliser avec la peinture impressionniste[252], mais Keller se concentre également sur le moment où Proust dépasse ce courant artistique pour se consacrer à autre chose :

> Mais la réflexion la plus riche sur l'impressionnisme et les possibilités de le dépasser, d'aller *au-delà*, se trouve dans le chapitre de *Jean Santeuil* intitulé « Un amateur de peinture. – Monet, Sisley, Corot ». C'est un fragment qui se situe vraiment *à la limite*, dans le sens qu'il relève plutôt du poème en prose et de l'essai que du roman et qu'il date de cette année 1899 où Proust est en train d'abandonner son roman pour se consacrer à d'autres projets : les essais sur Rembrandt, Moreau ou Monet, puis les articles sur Ruskin, enfin les traductions. Or, dans sa première partie, ce chapitre présente la tentative peut-être la plus poussée d'*écrire* des tableaux impressionnistes : par un jeu raffiné de lumière, de reflets, de miroitements et de mirages, jeu à la fois visuel et sonore, Proust fabrique des équivalents de cinq tableaux de Monet. Dans une deuxième partie cependant, Proust décrit un paysage de Corot (d'ailleurs inexistant – Proust fait un pastiche), mais cette fois-ci le tableau, ou le texte qui lui est consacré, se situent *au-delà de l'impressionnisme*. Il ne s'agit plus de retenir dans des instantanés tel reflet, tel effet de lumière ou de couleur. Mais de dire ce qu'est l'essence d'un paysage. On retrouvera cette opposition dans *Le Temps retrouvé* comme prélude à la Matinée Guermantes.[253]

Proust, avant d'assimiler une écriture impressionniste et de passer ensuite à d'autres styles, pour savoir maîtriser pleinement cette manière d'écrire et de voir les choses, décide de procéder par imitation. Il travaille de cette manière depuis toujours et commence à pasticher ses modèles, comme il avait déjà l'habitude de le faire pour la littérature. C'est ainsi qu'il recrée, comme l'indique Keller dans l'extrait que nous venons tout juste de voir, des tableaux de Monet : « Proust fabrique des équivalents de cinq tableaux de Monet ». Bien évidemment, dans ce cas-ci, l'exercice est un peu différent et plus compliqué, étant donné qu'il s'agit d'un pastiche transmédial : à part le jeu de l'imitation, il y a une dimension traductive, un passage d'un langage à un autre, l'utilisation de deux codes différents, mais pour exprimer, finalement, la même chose. Cette sorte de pastiche picturo-littéraire est probablement l'une des réalisations parmi les plus concrètes du concept qui se cache derrière la métaphore de l'artiste que Proust a exprimé dans la *Recherche*. Le fait de découvrir quelque chose qui n'est pas immédiatement accessible à tous, d'en saisir le sens profond et caché et de le traduire dans un autre langage. Cela nous semble un cas pertinent pour comprendre le fonctionnement de la création artistique.

Jonathan Paul Murphy dans son livre *Proust's Art, Painting, Sculpture and Writing in* À la recherche du temps perdu[254] nous aide à mieux comprendre le processus perceptif de Proust, sa façon de voir et de décoder la réalité. Nous pourrions dire qu'il nous fournit une piste pour encadrer davantage l'impressionnisme proustien. D'après Murphy, le temps et le désir sont deux concepts indissociables dans la *Recherche*. Il s'agit d'un texte très structuré et complexe, avec beaucoup de renvois et d'allusions internes. Murphy souligne que certaines

[252] « On y trouve des marines, des lilas en fleurs, des jardins, des champs, une ferme sous les pommiers, des fleuves glacés, et si dans *Jean Santeuil* il est question à un certain endroit d'une voisine des Réveillon, la princesse Durheim, qui « avait emporté avec elle les Claude Monet, les Pissarro dont elle pouvait le moins se séparer, ceux qui de plus correspondaient le mieux à la nature du pays où elle se trouvait », il s'agit évidemment d'une mise en abyme de la pratique d'écriture qui domine dans le contexte, c'est-à-dire de la composition de tableaux impressionnistes. », *Ibid.*, p. 60.
[253] *Ibid.*, p. 61.
[254] Jonathan Paul Murphy, *Proust's Art – Painting, Sculpture and Writing in* À la recherche du temps perdu, Bern, Peter Lang, 2001.

descriptions rétrospectives du narrateur sont plus importantes, dans leur dimension de souvenir et de remémoration que par rapport à l'action. Le critique présente comme exemple le souvenir d'une expérience de Proust au restaurant de Balbec[255] :

> Depuis que j'en avais vu dans des aquarelles d'Elstir, je cherchais à retrouver dans la réalité, j'aimais comme quelque chose de poétique, le geste interrompu des couteaux encore de travers, la rondeur bombée d'une serviette défaite où le soleil intercale un morceau de velours jaune, le verre à demi vidé qui montre mieux ainsi le noble évasement de ses formes et au fond de son vitrage translucide et pareil è une condensation du jour, un reste de vin sombre mais scintillant de lumières, le déplacement des volumes, la transmutation des liquides par l'éclairage, l'altération des prunes qui passent du vert au bleu et du bleu à l'or dans le compotier déjà à demi dépouillé, la promenade des chaises vieillottes qui deux fois par jour viennent s'installer autour de la nappe, dressée sur la table ainsi que sur un autel où sont célébrées les fêtes de la gourmandise et sur laquelle au fond des huîtres quelques gouttes d'eau lustrale restent comme dans de petits bénitiers de pierre ; j'essayais de trouver la beauté là où je ne m'étais jamais figuré qu'elle fût, dans les choses les plus usuelles, dans la vie profonde des "natures mortes".[256]

Murphy propose une analyse détaillée de l'extrait que nous venons de voir. Il commente et explique plusieurs phrases du passage pour présenter son idée du rapport de Proust à la vraie vie. Nous ne nous pencherons que sur quelques parties de sa réflexion pour pouvoir établir ensuite un lien entre la perception du réel de Proust et sa conception d'impressionnisme. L'aspect le plus important de cet extrait concerne la révélation d'une expérience plutôt que l'analyse de son essence. L'observation révèle les désirs du héros-narrateur. L'intérêt de ce passage se cache dans son style et dans sa composition. Murphy précise que la description commence par un procédé de polarisation et il souligne le fait que Marcel reconnaisse sa démarche elstirienne : « Depuis que j'en avais vu dans des aquarelles d'Elstir, je cherchais à retrouver dans la réalité, j'aimais comme quelque chose de poétique ». L'aspect réaliste de la description du restaurant est absent. Tout se joue autour du sentiment, de l'émotion et de l'impression. La salle apparaît comme un lieu hostile et intimidant. Les enseignements d'Elstir sont bien présents dans ce passage : le sujet de la description perd d'importance, ce n'est que le point de vue qui compte. Marcel essaye de reproduire un processus artistique. Tout genre d'observation peut-il être considéré comme artistique ? Le héros reconnaît qu'une part de volonté est en jeu, ce qui implique nécessairement la question de la mémoire. Dans ce passage, il s'agit de la tentative de reproduction d'un effet, plutôt que d'un événement qui s'est produit spontanément. Selon Murphy, la phrase « comme quelque chose de poétique » indiquerait la non-révélation de l'essence de l'épisode[257]. L'analyse de cette phrase nous intéresse parce que c'est une sorte de déclaration de l'enseignement que Proust a tiré de la peinture impressionniste. Marcel recherche dans la vraie vie ce qu'il a vu dans les aquarelles d'Elstir. Ici, la perception passe à travers la vue. Ce qu'il a vu dans le tableau du peintre, il veut le revoir dans la réalité et

[255] *Ibid.*, p. 169.
[256] *JF*, II, p. 224.
[257] *Ibid.*, p. 169-170.

« Marcel attempts to reproduce an artistic process simply by seeing ». L'observation n'est-elle pas un processus volontaire ? Le héros veut donc se rappeler quelque chose, c'est comme s'il recherchait volontairement ce qu'il a vécu involontairement lors de ses épiphanies, comme cela a été le cas avec la madeleine. À ce propos, nous ne devons pas oublier ce que disait Fraisse par rapport à l'esthétique proustienne :

> Le rôle de l'inconscient, et même sa primauté, se retrouveraient aisément à tous les stades de l'esthétique proustienne. Le romancier s'attache ainsi par prédilection aux lois psychologiques que les autres – ses personnages – manifestent *à leur insu*, car là est la « griffe de leur authenticité ». […] L'originalité de l'écrivain lui-même se manifeste en dehors de sa volonté. Proust commentant Ruskin constatait déjà : « Le sujet du romancier, la vision du poète, la vérité du philosophe s'imposent à eux d'une façon presque nécessaire, extérieure pour ainsi dire à leur pensée. Et c'est en soumettant son esprit à rendre cette vision, à approcher cette vérité, que l'artiste devient vraiment lui-même » (*PM*, 140-141).[258]

Néanmoins, même si Fraisse nous rappelle que la création de l'artiste proustien est fondée sur son ressenti et se passe de manière spontanée et inconsciente, il y a aussi une composante active et volontaire qui n'est pas négligeable. En fait, bien que l'intelligence toute seule ne puisse pas provoquer de résurrection et que toute chose ne puisse pas être soumise au hasard, de même « qu'un homme qui cherchera toutes les combinaisons d'accords possibles ne fera tel morceau de Beethoven » (esquisse du *Temps retrouvé*) l'intelligence et l'instinct doivent aller de pair pour que le résultat soit optimal, « quand l'instinct a recréé une chose, notre besoin de la posséder ne serait pas assouvi si notre intelligence ne la redisait en idées claires ». Fraisse précise en effet que pour Proust la création dépend de l'« émulation » entre la sensibilité ressuscitant l'originalité de l'impression et l'intelligence qui en dégagerait la valeur générale[259]. Il est donc clair que si l'artiste veut saisir, décrypter et réélaborer l'impression qu'il a ressentie, il doit forcément utiliser son intelligence. Par conséquent, on ne peut pas nier qu'une phase du processus de création artistique ne soit pas assujettie à la volonté. L'artiste veut voir et comprendre ce qui l'entoure, il a un regard attentif et il attend de recevoir une impression. Il s'agit d'un état actif-passif, étant donné que sa passivité vis-à-vis des impressions que le monde réel lui envoie est préparée de manière active. Nous rappelons à ce propos un extrait tiré d'*À l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, où il est possible de comprendre le caractère volontaire du travail d'Elstir et le degré de son intelligence, qui bien que mise à l'écart n'est pas pourtant absente :

> L'effort qu'Elstir faisait pour se dépouiller en présence de la réalité de toutes les notions de son intelligence était d'autant plus admirable que cet homme qui, avant de peindre, se faisait ignorant, oubliait tout par probité, car ce qu'on sait n'est pas à soi, avait justement une intelligence exceptionnellement cultivée.[260]

[258] Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 72.
[259] *Ibid.*
[260] *JF*, II, p. 196.

Murphy souligne que Proust s'interroge souvent sur ce qu'est l'expérience sensorielle, mais se demande aussi comment rendre à l'écrit les résultats de cette quête. L'auteur se concentre sur l'instant, sur le détail fuyant et éphémère, souvent inaperçu, plutôt que de se pencher sur la révélation de l'essence. Tout cela le mène à une écriture axée sur la subjectivité, basée sur la métaphore et motivée par la structure même du texte. Selon Murphy, il s'agit d'une démarche typiquement proustienne que l'on peut surtout observer dans son chef-d'œuvre et non pas dans ses premiers textes, donc l'expression d'une évolution de son style. La recherche d'une vision non égocentrée se termine cependant par la découverte d'un troisième terme à placer entre le procédé d'observation et sa description, à savoir la force inéluctable du désir[261].

Nous pensons que l'esthétique proustienne a sûrement une composante impressionniste importante. Toutefois, son impressionnisme est particulier. Sur la base des considérations que nous venons de voir, nous pourrions parler tout de même, chez Proust, d'un impressionnisme raisonné. Proust travaille surtout avec des émotions présentes d'impressions passées. Il s'agit d'un véritable impressionnisme raisonné du souvenir, une dimension extrêmement compliquée, étant donné qu'elle est le résultat de plusieurs facteurs de domaines complémentaires, mais aussi très différents l'un de l'autre. L'impressionnisme proustien naît très souvent à partir d'une sensation soudaine qui engendre un souvenir d'une impression que Marcel avait déjà saisie dans le passé, au moment précis de l'action ou de l'événement dont il se souvient et qu'il est en train de revivre d'une manière plus intense que la première fois. Ici, nous avons touché à des thématiques telles que le temps, la mémoire, l'impression et la sensation. Cependant, il y a aussi une autre catégorie qui joue un rôle important dans le mécanisme de l'impressionnisme proustien, à savoir l'espace. Il n'est pas rare que les souvenirs impressionnistes de Proust soient liés à un lieu en particulier, comme par exemple la maison de la tante Léonie à Combray, Balbec ou encore Venise. D'ailleurs, le lieu et surtout le paysage, est aussi un concept fondamental de la peinture impressionniste. Il ne serait pas faux de penser que les toiles impressionnistes et leur esthétique aient inspiré, au moins en partie et peut-être aussi inconsciemment, le fonctionnement même des célèbres épiphanies proustiennes.

Nous nous attarderons maintenant sur une analyse de Nayla Tamraz, que l'on peut retrouver dans son livre *Proust Portrait Peinture*[262], où elle explique un concept très important lorsqu'on parle de peinture, à savoir la notion du verbe « voir ». Même si la vue n'est pas le seul sens que l'on rencontre dans la *Recherche,* il est sûr que quand on a affaire à la peinture il est utile de se concentrer sur la signification de cette modalité de perception du réel. Le fait de

[261] Jonathan Paul Murphy, *op. cit.*, p. 181.
[262] Nayla Tamraz, *Proust Portrait Peinture*, Paris, Orizons, 2010.

voir est un élément fondamental de la poétique proustienne. Cela fait partie de la source d'une jouissance nouvelle qui permet de voir les choses autrement, de découvrir l'élément autre, son sens caché. Cela est encore plus évident quand il s'agit d'un « tableau », d'un spectacle qui s'offre au plaisir et à l'interprétation. La description est donc effectuée par un acteur-observateur, quelqu'un qui est capable de « voir », tel un peintre, un esthète ou un amateur d'art. Selon Tamraz, le regard est une manière pour insérer une nomenclature dans un énoncé. Dans la *Recherche*, il y aurait donc des passages où la vision est sollicitée, comme lors de la visite de l'église de Combray, de l'atelier d'Elstir, du salon des Guermantes, du Musée de l'Académie à Venise et celle de la chapelle de l'Aréna à Padoue. Toutes ces scènes ont lieu dans un contexte privilégié du fait de « voir ». Ce sont des espaces sacrés et des temples des arts. Le lieu le plus emblématique est sûrement l'atelier d'Elstir, où le héros apprend à « voir » et à « comprendre ». Marcel découvrira un nouvel regard sur les choses et cet atelier sera pour lui « comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde »[263]. Le verbe « voir » est souvent lié à l'art et cela n'est pas surprenant, étant donné que la plupart des œuvres des arts figuratifs comme les sculptures, les tapisseries et bien évidemment les tableaux, nous les apprécions tout en les regardant. Mais le mot « voir » renvoie aussi au verbe « percevoir », par lequel on se rapproche du concept de compréhension et d'acquisition. En effet, à travers l'action de « voir », on peut aussi apprendre et comprendre ce qui nous entoure. C'est exactement ce que Marcel découvrira dans l'atelier d'Elstir. Il apprendra à voir différemment, peut-être plus en profondeur et à décoder les choses qu'il ne voyait que superficiellement, qu'il ne voyait pas vraiment. L'atelier du peintre impressionniste de la *Recherche*, le temple de l'art du roman, est donc l'un des lieux privilégiés de l'expression de la notion de *voir* en tant que compréhension. Tamraz nous fournit aussi son explication de l'impressionnisme proustien et pour introduire ce sujet, elle se penche sur une considération de Henry Monnier, qui affirme, dans sa préface aux *Scènes populaires*, que les écrivains s'adressent souvent aux « peintres dont le genre s'identifie davantage avec la scène qu'ils veulent représenter, ou l'effet qu'ils veulent rendre ». Il s'agit donc d'un rapprochement qui se fait à travers une « affinité », une « ressemblance ». Sophie Bertho déclare que les références picturales de la *Recherche* constituent les bases de l'esthétique proustienne puisqu'elle se développe entre 1890 et 1904, influencée par Montesquiou, les Goncourt et Ruskin. Ce dernier s'oppose à la conception « réaliste » de la beauté, selon laquelle l'artiste devrait reproduire une réalité qui existerait en soi et serait dictée de l'extérieur, en revanche Ruskin vise à une réalité tout intérieure. Il se base sur ce que l'on voit et sur ce que

[263] *Ibid.*, p. 24-25.

l'impression communique à l'artiste. C'est exactement la vision impressionniste prônée par Elstir. On comprend aussi que l'artiste ne rivalise pas avec la nature mais la recrée. L'artiste ne peut que restituer sa vision de la réalité, ce serait donc inutile et déroutant de rechercher une interprétation objective. Proust refuse la représentation réaliste, celle qui ne transforme pas la vision de la réalité. Il s'intéresse presque exclusivement à une esthétique subjective et réélaborée de l'art. Les nombreuses références et allusions picturales du roman révèlent les affinités existant entre l'écrivain et ses peintres préférés et lorsque Proust apprécie un artiste il essaye aussi d'en adopter le style. Les descriptions des tableaux principaux d'Elstir se font ainsi par un style qu'on qualifie d'« impressionniste » alors que les descriptions des œuvres de Giotto et de la peinture mythologique d'Elstir sont caractérisées par un style précis et proche de la réalité[264]. La réflexion de Tamraz sur l'impressionnisme proustien nous intéresse surtout pour deux aspects. L'autrice explique, tout d'abord, l'une des raisons qui, selon elle, aurait poussé Proust à se rapprocher du courant impressionniste. Elle parle, en fait, du rapport à la réalité, de son refus d'adopter une approche réaliste. Proust s'intéresserait-il à la peinture impressionniste parce qu'elle est « susceptible de transformer la vision de la réalité » et de la « transfigurer » ? Cependant, nous pourrions nous poser la question de savoir si la vraie réalité n'est-elle pas celle que Proust et les impressionnistes reproduisent. L'une des limites de l'école réaliste est le principe lui-même de l'objectivité absolue. Il est difficile pour un artiste de restituer une portion de réalité sans succomber, au moins en partie, à une forme quelconque de subjectivité. En outre, il n'existe pas une réalité parfaitement objective pour tout le monde. Donc, nous pourrions même arguer que la vraie adhésion à la réalité objective de la part, par exemple, d'un artiste est justement sa représentation subjective, suggérée par ses impressions. Étant donné qu'il est impossible d'être totalement objectifs et que les impressions suscitées par un événement ou un paysage font elles aussi partie de l'aperçu que l'artiste veut restituer, il se pourrait que le courant réaliste ne soit pas effectivement parmi les courants les plus fidèles au réel, contrairement à d'autres, en apparence peut-être plus détachés de la réalité, comme l'impressionnisme justement. En outre, Tamraz met en exergue un comportement de Proust qui peut justifier son style impressionniste, soit « chez Proust, faire appel à un peintre avec lequel il se trouve des affinités, c'est également en adopter le style ». Comme nous l'avons déjà pu constater, Proust adopterait donc une forme de pastiche selon le peintre qu'il décide de représenter.

[264] *Ibid.*, p. 207-208.

Tout à l'heure, nous parlions de la couleur chez Proust et chez les impressionnistes. Davide Vago approfondit cette thématique dans son livre *Proust en couleur*[265]. Il nous présente la théorie da la couleur des peintres impressionnistes et la compare à des descriptions de Proust, d'où en découle une attention toute particulière pour les couleurs et la lumière. Vago se réfère à ce qu'affirme Paul Signac dans son essai *De Delacroix au néo-impressionnisme*, à savoir que les impressionnistes veulent se concentrer, dans le sillage des œuvres de Delacroix, sur un maximum de couleur et de lumière. Ils n'utilisent donc que sept ou huit couleurs, celles du spectre solaire. Ils ne mélangent pas les couleurs sur la palette, en faveur du mélange optique. Ils obtiennent ainsi un effet chatoyant. Une référence explicite aux toiles impressionnistes et à la transposition par Proust de leurs techniques est la description de la mer vue à travers la fenêtre de l'hôtel de Balbec.

> J'avais plus de plaisir les soirs où un navire absorbé et fluidifié par l'horizon apparaissait tellement de la même couleur que lui, ainsi que dans une toile impressionniste, qu'il semblait aussi de la même matière, comme si on n'eût fait que découper sa coque et les cordages en lesquels elle s'était amincie et filigranée dans le bleu vaporeux du ciel. Parfois l'océan emplissait presque toute ma fenêtre, surélevée qu'elle était par une bande de ciel bordée en haut seulement d'une ligne qui était du même bleu que celui de la mer, mais qu'à cause de cela je croyais être la mer encore et ne devant sa couleur différente qu'à un effet d'éclairage.[266]

Paul Signac reproche aux impressionnistes de ne pas suivre les règles scientifiques de la loi du contraste. Seuls les néo-impressionnistes qui feraient cela et qui auraient donc comme résultat un mélange optique raisonné. Ils appliquent les principes fondamentaux de la division et pour cette raison mériteraient l'appellation de « chromoluministes ». Les néo-impressionnistes seraient donc le résultat de la fusion entre les doctrines de Delacroix et celles des impressionnistes. C'est grâce à leurs touches divisées qu'ils arrivent à créer des lumières colorées[267]. Vago suggère que du point de vue de la couleur, Proust se rapproche plus des peintres néo-impressionnistes et il nous en fournit l'explication dans l'extrait suivant. Il remarque que le traitement par Proust de la couleur se rapproche souvent d'une touche de lumière décomposant le tableau et générant ainsi de la couleur. Vago parle alors du désordre pointilliste causé par la lumière du soleil entrant dans la chambre de Marcel, à Balbec :

> Et dès ce premier matin le soleil me désignait au loin d'un doigt souriant ces cimes bleues de la mer qui n'ont de nom sur aucune carte géographique, jusqu'à ce qu'étourdi de sa sublime promenade à la surface retentissante et chaotique de leurs crêtes et de leur avalanches, il vînt se mettre à l'abri du vent dans ma chambre, se prélassant sur le lit défait et égrenant ses richesses sur le lavabo mouillé, dans la malle ouverte, où, par sa splendeur même et son luxe déplacé, il ajoutait encore à l'impression du désordre.[268]

[265] Davide Vago, *Proust en couleur*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2012.
[266] *JF*, II, p. 162-163.
[267] Davide Vago, *op. cit.*, p. 33-34.
[268] *JF*, II, p. 34.

Vago souligne que les rapports entre ce style pictural et l'écriture proustienne sont évidents. Ceux-ci se manifestent surtout dans les deux premiers livres de la *Recherche,* quand le héros apprend à découvrir le monde. Il s'agit d'une étape obligée, mais cela ne résume pas toute la palette chromatique de l'esthétique proustienne, il y a aussi d'autres tendances avant-gardistes qui sont reconnaissables[269]. Bien que Proust n'ait pas été influencé que par l'impressionnisme, c'est peut-être le courant artistique qui a le plus marqué ses œuvres et son style. Il suffit de dire, que comme l'on peut constater dans les études menées par Magill, le tome de la *Recherche,* où il y a le plus de références picturales est le deuxième et celui-ci est également le livre le plus impressionniste des sept. Vago propose aussi sa définition de ce courant artistique et il en explique les caractéristiques fondamentales. Les peintres impressionnistes cherchent à rendre l'impression première sans considérer l'intelligence qui rétablirait les proportions, les distances, les lumières et les couleurs traditionnelles. Les impressionnistes ne recréent pas la réalité telle qu'ils savent qu'elle est, ils la recréent en se basant sur l'effet de la lumière. Pour faire cela, les peintres oublient les ombres noires et ils travaillent plutôt avec des teintes plus claires tout en tenant compte des conditions atmosphériques des scènes qu'ils peignent. La reproduction sur la toile de l'activité et de la vibration de la lumière se fait grâce à l'application de la couleur par touches perceptibles et les impressionnistes obtiennent ainsi un effet de multitude et de contraste. Il s'agirait, selon Vago, du recours, parfois imprécis, à la loi de Chevreul selon laquelle deux tonalités différentes juxtaposées créent plus de contraste visuel que si on les voyait séparément. Les peintres impressionnistes sont aussi très sensibles à l'observation et reproduction de tous les éléments : eau, air, terre et pierre. La nouvelle technique picturale impressionniste a pour fondement le changement continuel des êtres et quand on cesse de voir un être, celui n'existe plus, il est détruit. Tout en reprenant les aspects cognitifs de la loi de Chevreul, la perception impressionniste favorise une coopération entre le sujet et l'objet, un lien entre le regard du spectateur et l'illusion créée par l'objet en question. Les impressionnistes veulent exprimer le caractère éphémère de l'instant et leur production est donc fluide, parfois floue, pour laquelle le sujet et l'objet ont chacun son rôle dans la dynamique perceptive[270]. Vago se focalise justement, compte tenu de sa thématique principale de recherche, sur la théorie des couleurs de ce courant pictural. C'est ainsi qu'il parle de la loi du contraste simultané des couleurs de 1839 du chimiste Michel-Eugène Chevreul. Les impressionnistes aiment mélanger les couleurs et les sujets dans leurs toiles. Dans un tableau, on assiste à un mouvement continu de tout ce qui est

[269] Davide Vago, *op. cit.*, p. 34.
[270] *Ibid.*, p. 32.

représenté mais sans produire un effet saccadé ou interrompu. C'est pour cela que parmi les sujets les plus récurrents, il est possible de retrouver les phénomènes atmosphériques, l'eau et la lumière. Il s'agit, en effet, de trois éléments extrêmement changeants mais très rarement assujettis à des ruptures nettes, la mutation se faisant de manière fluide. Dans cette présentation, nous retrouvons aussi l'idée d'un impressionnisme du souvenir ou de la mémoire, dont on avait parlé plus haut. Nous signalons ici un extrait tiré du *Temps retrouvé*, où nous pouvons constater le fonctionnement de l'impressionnisme du souvenir, dans ce cas-ci, lié à l'épisode de mémoire involontaire des pavés de la cour des Guermantes et de ceux du baptistère de la basilique Saint-Marc à Venise.

> Je n'avais pas été chercher les deux pavés de la cour où j'avais buté. Mais justement la façon fortuite, inévitable, dont la sensation avait été rencontrée contrôlait la vérité d'un passé qu'elle ressuscitait, des images qu'elle déclenchait, puisque nous sentons son effort pour remonter vers la lumière, que nous sentons la joie du réel retrouvé. Elle est le contrôle de la vérité de tout le tableau fait d'impressions contemporaines, qu'elle ramène à sa suite avec cette infaillible proportion de lumière et d'ombre, de relief et d'omission, de souvenir et d'oubli, que la mémoire ou l'observation conscientes ignoreront toujours.[271]

Proust ne restitue pas en effet « comme Monet et d'autres impressionnistes, l'impression du présent saisie au moment où elle naît » mais « l'impression gravée dans son cœur par la mémoire ». La couleur des tableaux littéraires de Proust est le résultat du mélange des différentes tonalités sensorielles par le biais desquelles il découvre le monde. La perception de la couleur sensorielle de Proust passe aussi à travers le souvenir. Vago souligne, en outre, que la composante impressionniste de l'esthétique proustienne n'est qu'un point de départ aussi bien pour le héros de la *Recherche* que pour l'écrivain lui-même. Le premier s'interrogera aussi sur la relation entre perception et mémoire et l'autre développera une structure narrative et stylistique très complexe et subtile, dont la vision impressionniste n'est qu'un aspect initial[272]. Vago rebondit donc sur des points cruciaux du rapport de Proust à l'impressionnisme. Nous avons déjà traité la question concernant la différence conceptuelle entre l'impressionnisme de Monet et celui de Proust. Pour résumer rapidement cette différence, on pourrait dire que Monet travaille sur la restitution d'une impression présente, alors que Proust réélabore, grâce au souvenir, une impression passée. L'autre aspect touché par Vago concerne le fait de considérer l'approche impressionniste juste comme un point de départ pour l'évolution aussi bien de Marcel, le héros de la *Recherche*, que de Proust, l'écrivain. Nous nous sommes déjà penché aussi sur ce sujet, mais il est important d'y revenir, pour exprimer notre assentiment. Cependant, il ne faut pas négliger ou minimiser l'importance de l'influence de ce mouvement pictural chez

[271] *TR*, IV, p. 457-458.
[272] Davide Vago, *op. cit.*, p. 32-33.

Proust. Le fait que cela ne soit qu'une phase initiale n'en réduit pas la valeur, loin de là. Cela signifie que la vision impressionniste a déterminé et façonné, directement ou indirectement, une grande partie de l'esthétique proustienne. La base de la formation d'un auteur est presque toujours un élément cardinal pour comprendre l'évolution de la totalité de sa pensée et de son ouvrage. Même si le style de Proust n'est pas qu'impressionniste, il est certain qu'il veut reproduire en littérature ce qu'il apprécie en peinture. L'écrivain retracerait, même indirectement, la démarche du peintre.

> En cette matière, les mêmes comparaisons, qui sont fausses si on part d'elles, peuvent être vraies si on y aboutit. Le littérateur envie le peintre, il aimerait prendre des croquis, des notes, il est perdu s'il le fait. Mais quand il écrit, il n'est pas un geste de ses personnages, un tic, un accent, qui n'ait été apporté à son inspiration par sa mémoire ; il n'est pas un nom de personnage inventé sous lequel il ne puisse mettre soixante noms de personnages vus, dont l'un a posé pour la grimace, l'autre pour le monocle, tel pour la colère, tel pour le mouvement avantageux du bras, etc. Et alors l'écrivain se rend compte que si son rêve d'être un peintre n'était pas réalisable d'une manière consciente et volontaire, il se trouve pourtant avoir été réalisé et que l'écrivain lui aussi a fait son carnet de croquis sans le savoir.[273]

5. Le côté impressionniste d'Elstir

Marcel commencera à parler de métaphore pour ses impressions après la rencontre avec Elstir et cela sera le principe de son écriture. Il est clair que Proust, pour savoir comment il pourrait traduire les impressions qu'il ressent, se sert de l'exemple des peintres impressionnistes, comme Monet. Si Yoo écrit que « le principe de la métaphore elstirienne deviendra le principe de l'écriture du narrateur », nous pensons pouvoir affirmer que derrière la métaphore elstirienne se cachent tous les peintres impressionnistes que Proust admire, et surtout leur chef de file. Le héros-narrateur veut comprendre et saisir les impressions qu'il éprouve ; c'est pourquoi il les écrira dans son livre intérieur. Les impressions, avant de faire partie du livre, doivent être déchiffrées :

> Sans doute ce déchiffrage était difficile mais seul il donnait quelque vérité à lire. Car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression.[274]

L'écriture impressionniste n'est le résultat ni d'une réflexion raisonnée ni de l'intelligence. Pour le narrateur, l'impression est à l'opposé de l'intelligence. Le peintre impressionniste veut juste reproduire sur sa toile ce qu'il voit. Turner dit : « Mon travail est de peindre ce que je vois, non ce que je sais être là. » L'impressionniste s'affranchit du réel conventionnel et il préfère se fier à la perception des sens, surtout de la vue. L'intelligence et le rationnel sont considérés comme des distractions et des détournements à éviter si l'on veut saisir

[273] *TR*, IV, p. 478-479.
[274] *Ibid.*, p. 457.

l'essence des choses. Yoo affirme que Marcel, avant de voir les tableaux d'Elstir, suivait plus son intelligence que son instinct. C'est justement après la rencontre avec Elstir que le héros-narrateur de la *Recherche* commencera à se fier à son instinct pour comprendre les impressions, surtout visuelles. Les idées anti-intellectuelles du narrateur se développent à partir de cette même rencontre avec le peintre Elstir, qui lui fait part de sa méfiance vis-à-vis de l'intelligence. Elstir, en bon impressionniste, peint ce qu'il voit et non ce qu'il sait. L'intelligence et la connaissance altéreraient notre vision des choses. Marcel admire le grand effort que le peintre de la *Recherche* fait pour ne pas considérer les notions de l'intelligence lorsqu'il travaille à ses toiles, d'autant plus qu'il est conscient qu'Elstir a une intelligence très fine, comme nous l'avons déjà vu précédemment.

> Elstir fait l'éloge de l'église de Balbec, celui qui avait déçu Marcel précisément parce qu'il avait une image préétablie avant de la voir en vrai. Cela montre l'érudition profonde du peintre dans le domaine de l'architecture gothique et l'art religieux. Elstir pense que l'artiste dont la vision est dictée par l'intelligence crée l'œuvre qui est logique sans être réelle. Marcel adopte pleinement cette vision des choses du peintre. Marcel conclut que "[l]es idées formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire" […] Sans être nécessaire et indispensable, l'œuvre dictée par l'intelligence n'aboutirait qu'à un mélange d'éléments fortuits et contingents : « [L]'intelligence n'est pas l'instrument le plus subtil, le plus puissant, le plus approprié pour saisir le vrai… c'est la vie qui, peu à peu, cas pour cas, nous permet de remarquer que ce qui est le plus important pour notre cœur ou pour notre esprit ne nous est pas appris par le raisonnement mais par des puissances autres. »[275]

L'esthétique impressionniste rejette l'intervention de l'intelligence et de l'habitude. L'artiste doit faire abstraction de toutes ses connaissances et notions préétablies. Il ne doit pas céder à la tentation de se laisser emporter par le péché d'idolâtrie. Bien que le peintre ne puisse pas oublier toutes les grandes références artistiques et culturelles qui l'ont précédé, il doit essayer de ne pas en rester prisonnier. Il doit découvrir sa réalité à travers ses propres sens. L'esthétique d'Elstir est à l'opposé de celle de Swann. Ce dernier est à la recherche d'une correspondance entre la réalité et l'art. Il s'agit d'une tendance que Yoo qualifie de fétichiste et qui relève du péché d'idolâtrie. Swann est un amateur d'art qui a grandi parmi les toiles des maîtres d'autrefois et qui ne fait que comparer l'art à la réalité. Elstir explique sa vision de l'art et du réel sans avoir besoin de mentionner les grands noms de la tradition. En revanche, Swann n'arrive pas à se détacher des grands peintres tels que Giotto, Botticelli, Mantegna et Michel-Ange. Swann n'a pas assez de créativité pour devenir artiste lui-même, il a un regard raisonné et réfléchi tandis que celui d'Elstir est direct, libre et spontané. Swann est un esthète tandis qu'Elstir est un artiste. L'intelligence est condamnée parce qu'elle ne peut pas dévoiler la vérité. Yoo nous rappelle que l'instinct et les impressions profondes sont des « puissances autres » à employer contre l'intelligence et l'habitude. Cette dernière représente une entrave au

[275] Yae-Jin Yoo, *La peinture ou les leçons esthétiques chez Marcel Proust*, Washington D.C., Peter Lang, 2012, p. 114-115.

dévoilement de la vérité et elle a pour effet d'étourdir les sens[276]. Marcel apprend ainsi à découvrir la vérité et la réalité des choses à la manière du peintre de Balbec. Voici un passage du *Côté de Guermantes,* où le héros-narrateur exprime clairement cela :

> Or, ce prétexte me fut fourni par le désir que j'avais de revoir des tableaux d'Elstir, le grand peintre que Saint-Loup et moi nous avions connu à Balbec. Prétexte où il y avait, d'ailleurs, quelque vérité car si, dans mes visites à Elstir, j'avais demandé à sa peinture de me conduire à la compréhension et à l'amour de choses meilleures qu'elle-même, un dégel véritable, une authentique place de province, de vivantes femmes sur la plage (tout au plus lui eussé-je commandé le portrait des réalités que je n'avais pas su approfondir, comme un chemin d'aubépine, non pour qu'il me conservât leur beauté mais me la découvrît), maintenant au contraire, c'était l'originalité, la séduction de ces peintures qui excitaient mon désir, et ce que je voulais surtout voir, c'était d'autres tableaux d'Elstir.[277]

Marcel se confronte aux tableaux d'Elstir. Dans un premier temps, c'est lui qui s'intéresse aux travaux du peintre pour saisir leur vision du réel et dans un second temps, ce sont les toiles du maître de Balbec qui l'envoûtent et qui le séduisent au point qu'il ne veut voir que ses œuvres. Les peintures du peintre de Balbec représentent une clef de lecture privilégiée de la réalité des choses.

L'intelligence opposée donc à l'instinct. L'intelligence toute seule n'est pas suffisante pour dévoiler la vérité. Il n'y a pas de réalité sans impressions. Toute chose, surtout quand elle est racontée ou reproduite n'importe comment, est assujettie aux impressions de la personne qui la représente. Cela est inévitable. Nous savons déjà que l'une des critiques principales qui est faite au courant réaliste, c'est justement qu'on ne peut pas être complètement fidèles à la réalité si on ne considère pas ce que les personnes ressentent lorsqu'elles racontent ce qu'elles voient et ce qu'elles vivent. Le fait de négliger les impressions, c'est précisément une incohérence, lorsque l'on veut être tout à fait réalistes. Nous pourrions même affirmer que le vrai réalisme passe par les impressions, étant donné que tout est relatif et que la vérité et la réalité absolues n'existent pas. Le narrateur présente le mécanisme de l'habitude en prenant l'exemple des photographies. Grâce à certaines photographies, il est possible de découvrir des éléments que nous connaissons déjà sous un autre point de vue. Pour que notre regard soit frappé par quelque chose de nouveau, nous devons faire l'effort de voir la réalité autrement. Elstir, tout comme Monet, peint ses sujets d'une manière particulière, pour étonner le spectateur[278]. Selon l'autrice de cet essai, tout cliché étant issu d'un point de vue déterminé n'est pas objectif. Une photo qui immortalise un instant, tel qu'il est, fidèle à la réalité des choses. Les photographies ne mentent pas. Cependant, ce n'est pas toujours le cas. La photographie, tout comme la peinture, la littérature ou la musique est une forme de représentation derrière

[276] *Ibid*., p. 116.
[277] *CG*, II, p. 423-424.
[278] Yae-Jin Yoo, *op. cit.*, p. 116.

laquelle se cache, en tout état de cause, un être humain, peut-être un artiste, qui exprime son point de vue. La photographie n'échappe pas non plus à une certaine subjectivité. Les toiles impressionnistes sont souvent comparées à des clichés. Les sujets de l'œuvre ne se trouvent plus exactement au centre du tableau, comme dans la peinture traditionnelle. La perspective de l'observateur sur l'objet observé change radicalement. Le sujet est présenté sous un angle différent du classique et du standard. Comment pourrait-on ne pas penser aux séries de Monet, à ses *Cathédrales de Rouen* ? Ses séries nous rappellent des rafales de photographies du même sujet, mais prises à des moments différents de la journée et sous des angles, eux-aussi, toujours différents. Selon Yoo, Marcel comprend l'influence dangereuse de l'habitude dans l'extrait consacré à l'esquisse des Creuniers. Marcel ne reconnaît pas tout seul les falaises des Creuniers, qu'il connaissait déjà. Ce seront Albertine et Andrée qui lui rappelleront qu'il s'y était déjà rendu auparavant. L'esquisse d'Elstir avait représenté les falaises sous une nouvelle lumière. Le peintre avait ainsi changé d'habitude et cet endroit-là n'était plus familier aux yeux du héros de la *Recherche* :

> L'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite, l'avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de perspective, plus frappantes alors, car l'art était le premier à les dévoiler.[279]

Seule la tentative de s'affranchir des notions préétablies, de l'habitude et de la tradition nous amènerait à la création d'une œuvre d'art originale. « Il me fallait rendre aux moindres signes qui m'entouraient (Guermantes, Albertine, Gilberte, Saint-Loup, Balbec, etc) leur sens que l'habitude leur avait fait perdre ». L'habitude éloigne les personnes de la vérité. L'habitude et l'intelligence ne permettent pas de saisir l'authenticité des choses.

Proust, tout comme Marcel, accède à la vérité grâce aux leçons des peintres impressionnistes. Dans la *Recherche*, Proust reproduit ce qu'il a appris en observant les tableaux de Monet et la façon dont il a ouvert les yeux sur la vérité, à travers la rencontre de Marcel avec Elstir. Yoo, dans son chapitre intitulé « la Métaphore elstirienne », parle des modèles possibles d'Elstir, et Monet est, sans aucun doute, l'un des principaux, ne serait-ce que pour l'évidente ressemblance physique. Yoo s'attarde sur la présentation du peintre fictif de la *Recherche*. Selon la critique coréenne, Proust nous fournit beaucoup d'informations à propos de son physique et de sa personnalité. Il est intéressant de se pencher sur les ressemblances physiques entre Elstir et Monet. Le peintre de Balbec est « un homme de grande taille, très musclé, aux traits réguliers, à la barbe grisonnante, mais de qui le regard songeur restait fixé avec application dans le vide ». Il n'est pas rare que Proust décrive l'aspect physique de ses

[279] *JF*, II, p. 194.

personnages. Il suffit de penser à un autre artiste fictif de la *Recherche*, à savoir Bergotte, pour lequel le lecteur a une description physique bien détaillée. Cependant, dans le cas d'Elstir, la description physique est frappante. C'est la seule fois que l'un des trois artistes fictifs du roman ressemble tellement à un artiste en chair et en os. Yoo souligne qu'Elstir rappelle Monet dans ses dernières photographies prises dans son jardin à Giverny. Un monsieur âgé à la barbe longue et grise, aux traits marqués et aux habits humbles. Elstir n'est pas qu'un emprunt à Monet. La plupart des personnages de Proust sont le résultat d'un mélange de plusieurs personnes. Elstir est la représentation des goûts picturaux, surtout contemporains : par exemple, les critiques ont vu dans le nom d'Elstir l'anagramme francisé du peintre américain Whistler. Yoo précise également que, contrairement à beaucoup d'autres personnages de la *Recherche* qui sont le mélange des personnes qui entouraient Proust, Elstir a été créé sur la base d'artistes célèbres de l'époque que Proust ne connaissait pas personnellement[280].

Monnin-Hornung présente aussi, dans le même livre que nous avons cité précédemment, la figure d'Elstir. Le peintre de Balbec représenterait le peintre moderne de la *Recherche.* Il résume les caractéristiques de la peinture contemporaine et il apprend au héros du roman et à Proust à voir le vrai côté des choses de tous les jours et à en saisir le charme voilé par l'habitude. Marcel découvre dans les toiles d'Elstir une réalité familière, mais aussi métamorphosée par la vision du peintre. Elstir veut oublier toute notion intellectuelle pour ne suivre que ses impressions véritables. Marcel possède déjà le même genre de sensibilité qu'Elstir. Le héros-narrateur évoque, en effet, certaines impressions qu'il a eues devant la mer à Balbec ou à Paris, des expériences optiques ou auditives déliées du contrôle de son intelligence, qui se rapprochent beaucoup de la démarche impressionniste d'Elstir, comme il l'affirme dans la phrase suivante : « les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'œuvre d'Elstir. » Les illusions d'optique que le peintre de la *Recherche* reproduit dans ses toiles sont, pour Proust, comme des métaphores des poètes et l'exemple le plus frappant, dans ce sens-là, est la description du tableau d'Elstir représentant le port de Carquethuit[281]. La fusion entre la vision du peintre et celle de l'écrivain est voulue. Le narrateur affirme que l'art d'Elstir recrée les choses en leur donnant un autre nom. Selon Monnin-Hornung, le peintre de Balbec inverserait le procédé utilisé par certains écrivains, et souvent par Proust aussi, consistant à employer en littérature des termes qui relèvent du domaine de la peinture[282]. La critique suisse écrit donc que toute l'œuvre d'Elstir se place sous le signe de la

[280] Yae-Jin Yoo, *op. cit.*, p. 127-128.
[281] Juliette Monnin-Hornung, *Proust et la peinture*, Genève, Droz, 195, p. 72-73.
[282] *Ibid.*, p. 76.

métaphore et l'écrivain effectuera un grand travail d'unification et d'assimilation de tous ses tableaux pour en saisir l'essence qui lui permettra de mieux comprendre son rapport à la réalité[283].

Frangne propose une réflexion sur Proust, Mallarmé, le symbolisme et l'impressionnisme. Il est intéressant de voir comment, dans certaines descriptions de Proust reproduisant le style des toiles de Monet son écriture est presque impressionniste-symboliste. Selon Frangne, le surplus du symbolisme amènerait à un impressionnisme symboliste « sans scène mythologique, sans œuvre d'art ou de curiosité ajoutée ». Dans l'impressionnisme de Monet et de Manet, il y a des vides, où Elstir avait reconnu « l'impression d'une nature désintellectualisée, déshabillée de ses symboles, nue, crue, commune ». Le symbolisme est perçu comme un impressionnisme pouvant initier à une vie mystérieuse. Les toiles d'Elstir sont considérées comme le point de rencontre entre le symbolisme et l'impressionnisme, grâce notamment à la métaphore elstirienne. « Ses peintures étaient donc des sortes de métaphores qui montraient une chose avec des qualités dont le plaisir qu'elles faisaient appartenait plutôt au plaisir que donne une autre chose, mais de ces métaphores qui expriment l'essence de l'impression qu'une chose produit, essence qui reste impénétrable pour nous tant que le génie ne nous l'a pas dévoilée. » L'exemple le plus classique de la métaphore elstirienne, nous le retrouvons dans le tableau du port de Carquethuit où le peintre a « préparé l'esprit du spectateur en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer. » Tous les éléments se mélangent « on sentait s'ébaucher… les natures mêlées du rocher, du nuage ou du reflet. » Frangne explique ce que c'est de peindre une impression pour Elstir et donc pour Proust. Il s'agit de capturer et de restituer une sensation avant que l'intelligence survienne et qu'elle gâche toute la spontanéité, l'immédiateté et l'authenticité de l'impression vécue par le peintre, « ce qui s'est passé en vous quand vous voyez un bateau au loin ou une embouchure dans un pays accidenté, une impression que vous avez épousée et refoulée, on s'écrirait devant la vérité de sa peinture précisément à cause de l'illusion représentée. » Le peintre de la *Recherche* arrive à peindre une impression par le biais des correspondances, des analogies, des mouvements et des glissements entre les sensations et les émotions vécues au moment où il contemple le sujet à reproduire[284] :

> […] qu'on unit ensemble cette moitié de la rivière et ces terres, soit que ce soit la rivière qui tire l'eau à elle et la fasse eau, soit que ce soit la terre qui fasse champ cette eau, si bien qu'on voit l'estuaire soit deux fois moins large soit deux fois plus qu'il n'est, où le soir un chaland tout plat, étroit, mou, traîne au ras de l'eau comme un vieux manteau tandis que sur la rive dont le brouillard, pareil à une inondation fait comme une extension du flanc, une fille de pêcheur au visage antique, au regard enfantin, toujours la

[283] *Ibid.*, p. 81.
[284] Jean Cléder, Jean-Pierre Montier (sous la direction de), *Proust et les images : peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 62-63.

> femme qu'il peignait, dessine si avant dans l'eau son svelte profil, sa voile repliée tenue comme un caducée, qu'on se demande si ce n'est pas quelque créature mythologique qui flotte dans l'eau.[285]

Il est évident que Proust est un amateur de la peinture et surtout de l'impressionnisme, autrement il n'aurait pas attribué à Elstir, comme ses caractéristiques principales, toutes celles qu'on retrouve habituellement chez les peintres impressionnistes. C'est surtout dans la figure d'Elstir et dans ses tableaux, que l'on retrouve les caractéristiques de l'impressionnisme et ce n'est donc pas un hasard que son atelier se trouve sur la côte normande, là où, nombre de peintres impressionnistes ont recherché leur inspiration. Selon Yoshikawa, l'esthétique impressionniste du peintre de la *Recherche* se traduit surtout dans son *Port de Carquethuit,* une toile qui fait penser à celles de Turner et de Monet, où Proust a su reproduire par le biais des mots la touche et l'ambiance des œuvres de ces maîtres de l'impressionnisme[286]. Elstir est le porte-parole de l'école impressionniste dans la *Recherche*. Nous savons que ce peintre fictif est le résultat d'un ensemble de plusieurs courants et mouvements artistiques, comme nous l'avons constaté quand nous avons parlé de ses quatre phases. Cependant, Yoshikawa présente *Le Port de Carquethuit,* l'un des tableaux les plus emblématiques de la production elstirienne, comme l'œuvre résumant l'esthétique impressionniste d'Elstir. Selon le peintre de la *Recherche*, l'illusion optique peut nous conduire à la vérité, sa réflexion esthétique se rapproche de celle de Mme de Sévigné et de Dostoïevski : « les choses, dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer d'abord par leur cause ».

> Proust explique l'esthétique du peintre en opposant « les noms qui désignent les choses », c'est-à-dire la « notion de l'intelligence » à « nos impressions » et y ajoute l'épithète « véritables » (II, 191). Dans un autre passage sur « d'admirables photographies », Proust affirme que, tout comme les tableaux d'Elstir, elles font apparaitre « quelque image singulière d'une chose connue, image différente de celles que nous avons l'habitude de voir, singulière et pourtant vraie et qui à cause de cela est pour nous doublement saisissante parce qu'elle nous étonne, nous fait sortir de nos habitudes, et tout à la fois, nous fait entrer en nous-mêmes en nous rappelant une impression » (II, 194).[287]

Dans la dernière partie de son article, Yoshikawa explique la leçon impressionniste que Proust a apprise à partir des toiles de grands maîtres de cette école et de quelle manière il s'en empare et l'intègre dans son esthétique littéraire. Cela est possible grâce à la métaphore. Elstir, tel un Dieu sur terre, arrive à recréer les choses en les renommant « en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre ». C'est exactement ce que fit Dieu au tout début pour former l'univers, il donna un nom aux choses. Yoshikawa remarque que Proust fait la même chose dans la *Recherche,* devant « un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant

[285] *JF*, II, p. 973.
[286] « Les toits étaient dépassés (comme ils l'eussent été par des cheminées ou par des clochers) par des mâts, lesquels avaient l'air de faire des vaisseaux auxquels ils appartenaient, quelque chose de citadin, de construit sur terre » (II, 192). Dans un autre tableau, « la continuité de l'océan n'était suggérée que par des mouettes qui, tournoyant sur ce qui semblait au spectateur de la pierre, humait au contraire l'humidité du flot. (II, 195) », Annick Bouillaguet, Brian G. Rogers (sous la direction de), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 498.
[287] *Ibid.*

qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre » Marcel oppose « les vérités que l'intelligence saisit » à « celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression ». D'après le critique, l'impressionnisme ne se borne pas à des allusions ou à des ressemblances avec quelques tableaux de l'époque, mais il s'agit d'une poétique picturale et littéraire qui traverse toute la *Recherche*[288]. Les tableaux impressionnistes ne représentent qu'un point de départ. Proust emprunte la vision impressionniste des choses pour la reformuler et à l'adapter à sa façon de concevoir et de reproduire le monde. L'art se base sur les impressions, de rares moments où il est possible de comprendre la réalité grâce à une modification de nos habitudes. L'artiste a la tâche de cultiver, d'approfondir et de reproduire ces impressions. Cela devient clair dans la *Recherche* à Balbec où Marcel et le lecteur découvrent l'esthétique impressionniste d'Elstir.

Fraisse affirme également que le peintre de Balbec est impressionniste et justifie cela en présentant l'extrait suivant :

> Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables, et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion. Parfois à ma fenêtre, dans l'hôtel de Balbec, le matin quand Françoise se défaisait les couvertures qui cachait la lumière, le soir quand j'attendais le moment de partir avec Saint-Loup, il m'était arrivé, grâce à un effet de soleil, de prendre une partie plus sombre de la mer pour une côte éloignée, ou de regarder avec joie une zone bleue et fluide sans savoir si elle appartenait à la mer ou au ciel. Bien vite mon intelligence rétablissait entre les éléments la séparation que mon impression avait abolie. C'est ainsi qu'il m'arrivait à Paris, dans ma chambre, d'entendre une dispute, presque une émeute, jusqu'à ce que j'eusse rapporté à sa cause, par exemple une voiture dont le roulement approchait, ce bruit dont j'éliminais alors ces vociférations aiguës et discordantes que mon oreille avait réellement entendues, mais que mon intelligence savait que des roues ne produisaient pas. Mais les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'œuvre d'Elstir.[289]

Dans son livre consacré à l'esthétique de Proust, Fraisse illustre le côté impressionniste du style de l'écrivain de la *Recherche*. Monet est indiqué, encore une fois, comme l'un des modèles principaux du style impressionniste d'Elstir et le critique approfondit davantage les points en commun entre le vrai peintre et le peintre fictif[290]. Les cathédrales de Monet reflètent les rayons et les ombres de la journée tandis que l'église d'Elstir est submergée par les eaux : « les églises de Criquebec […] au loin, entourées d'eau de tous côtés parce qu'on les voyait sans la ville, dans un poudroiement de soleil et de vagues, semblaient sortir des eaux, soufflées en albâtre ou en écume ».

[288] *Ibid*.
[289] *JF*, II, p. 191-192.
[290] Luc Fraisse, *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, Sedes, « Esthétique », 1995, p. 37.

Mais dans la *Recherche,* on découvre aussi des églises dans des bains de lumière, dans *Sodome et Gomorrhe*, toujours en Normandie[291]. Fraisse présente ici, dirait-on, la version d'Elstir des cathédrales de Monet. La façon dont Proust décrit les églises de Criquebec reflète d'une manière très claire les travaux de Monet. Selon lui, Émile Mâle et Claude Monet sont tous les deux des modèles, bien qu'à l'opposé, importants du peintre Elstir. L'historien de l'art aurait décrit dans le détail les églises représentées alors que Monet aurait confondu tous les éléments dans une sorte de brouillard de tons et de couleurs. Toutefois, c'est sans aucun doute Monet qui l'emporte sur Mâle. Proust écrit dans une lettre de 1919 : « mon respect scrupuleux pour la vérité de l'impression n'a rien du vérisme et cherche à en prélever ce qui demeure ». Monet et Elstir se concentrent sur l'instant fugitif. Fraisse souligne une phrase d'une lettre de Proust de 1905 : « la beauté de la minute, différente des autres, mais toujours belle ». À part l'intérêt pour les cathédrales, les églises et l'importance de l'instant, le maître de Giverny et celui de Balbec sont aussi des peintres des marines et des plages normandes. Marcel comprend l'esthétique elstirienne en contemplant ses marines chez les Guermantes, « en avait jusqu'à une telle profondeur, goûté l'enchantement qu'il avait su rapporter, fixer sur sa toile, l'imperceptible reflux de l'eau, la pulsation d'une minute heureuse », et le spectateur ne pense désormais « qu'à courir le monde pour retrouver la journée enfouie, dans sa grâce instantanée et dormante ». Fraisse constate donc que l'impressionnisme pour Proust n'est pas juste une école de peinture mais l'art véritable. Maintes descriptions de la *Recherche* se basent sur l'idée d'impression souvent qualifiée d'instantanée, momentanée, fragile et fugitive[292]. Dans son article *Les citations des peintres réels dans les épisodes d'Elstir*[293], Yasué Kato passe en revue les tableaux littéraires que Proust construit à partir de toiles réelles et il conduit aussi une étude génétique, soit il analyse l'évolution de ces extraits dans les différents cahiers et dans la version définitive. Nous nous sommes penché sur un point intéressant de son article, où Kato propose une réflexion concernant le titre d'un tableau d'Elstir. Sauf le *Lever de soleil sur la mer,* tous les autres tableaux d'Elstir n'ont jamais de titre. Kato remarque, cependant, que Proust indique dans ses manuscrits de *Jean Santeuil* la source de cette toile : « ravissant effet de soleil par Harrison toile qu'il avait laissée « donnée » à l'hôte en quittant *ce pays* de Penmarch ». Selon Kato, il est donc possible que les textes se rapportent à des tableaux réels. Le marché dominé par une église nous fait penser à Pissarro. Le « Cap d'Antibes » et « Le Grand Canal " <la "Salute"> » nous

[291] « Nous passions devant Marcouville-l'Orgueilleuse. Sur son église, moitié neuve, moitié restaurée, le soleil déclinant étendait sa patine aussi belle que celle des siècles. À travers elle, les grands bas-reliefs semblaient n'être vus que sous une couche fluide, moitié liquide, moitié lumineuse ; la Sainte Vierge, sainte Elisabeth, saint Joachim nageaient encore dans l'impalpable remous, presque à sec, à fleur d'eau ou fleur de soleil. Surgissant dans une chaude poussière, les nombreuses statues modernes se dressaient sur les colonnes jusqu'à mi-hauteur des voiles dorés du couchant. (III-402) », *Ibid.*, p. 39.
[292] *Ibid.*, p. 40.
[293] Yasué Kato, « Les citations des peintres réels dans les épisodes d'Elstir. », *BIP*, n° 26, 1995, p. 103-118.

renvoient à Monet, mais le choix final du titre se réfère peut-être aux œuvres de Turner : *Venice, from the Canal della Giudecca ; Chiesa de S. Maria della Salute, & C ; Dogana, and Madonna della Salute, Venice ;Venice Maria della Salute ; Venice with the Salute.* Kato souligne aussi que le « reflet rose » évoque le *Grand Canal* de Monet que Proust a l'occasion d'admirer en 1912 à une exposition à la Galerie Bernheim-Jeune. D'après Kato, le fait qu'Elstir peigne des sujets comme des régates et des femmes sur la plage, tout comme Monet, Boudin ou Helleu, nous indique son appartenance à l'école des peintres impressionnistes[294]. Il est intéressant de constater que le seul titre des tableaux d'Elstir qui apparaît dans la *Recherche, Lever de soleil sur la mer* fasse penser immédiatement aux titres des toiles impressionnistes et de Monet notamment. Il est impossible de ne pas saisir la référence au tableau fondateur de ce courant artistique, à savoir *Impression, soleil levant*. Il s'agit, encore une fois, d'un hommage, dans ce cas-ci, même plutôt direct, au talent des impressionnistes, et probablement, surtout de Monet. Le fait aussi que dans les deux tableaux l'on retrouve les mêmes éléments, le soleil et la mer, le même endroit, la côte normande, au même moment de la journée, au lever du soleil ; tout cela ne fait que corroborer davantage notre supposition d'une allusion à la toile de Monet qui a baptisé le mouvement impressionniste. L'influence du peintre de Giverny sur les marines d'Elstir est évidente. Les jeux de lumière sont la caractéristique principale des marines de Monet. Kato reprend un pastiche d'un tableau de la série représentant la falaise d'Étretat : « Dieu, qu'il y a de soleil aujourd'hui sur la mer, voyez comme les ombres sont noires et fraîches, voyez comme les pierres sont roses, voyez comme au loin les bateaux papillonnent dans une mer volatilisée mais ayant aussi, le plus petit sa petite ombre noire. <(F[alaise] d'Étretat)> ». Une toile pareille est évoquée dans le Cahier 25. Un peintre de la côte, rencontré à Querqueville montre au héros « sa peinture des rochers dentelés de Querqueville » au soleil, dégageant « une sorte de beauté gothique ». Kato suggère que cette métaphore architecturale pourrait faire penser à une double référence monétienne, aux *Falaises d'Étretat* et aux *Cathédrales de Rouen*. Dans le Cahier 28, nous retrouvons les versions suivantes des marines du peintre. Dans ces textes, il y a beaucoup d'exemples des illusions optiques des marines de l'artiste. La plupart de ces exemples, il est possible de les voir dans le *Port de Carquethuit*, le vieux port de Viraville des premières versions et qui est le résultat d'un mélange de plusieurs toiles représentant des marines. Ce cahier contient aussi des aspects des falaises de Monet :

> La mer semblait avoir été bue par le soleil altéré et n'avoir laissé qu'une sorte de vapeur bleuâtre qui ne se distinguait pas du ciel. Çà et là l'aile blanche d'un bateau pâmé sur elle semblait volatilisée aussi. Seule réelle à côté de lui, son ombre bleue, profonde, fraîche l'accompagnait. Et de même la falaise qui comme une belle ruine dentelée semblait tombée en poussière rose, dissoute, émietté par le soleil, à

[294] *Ibid.*, p. 110.

ses pieds, tapi à son ombre son reflet bleu et profond disait à sa manière la luminosité extraordinaire du jour.[295]

Kato présente d'autres descriptions paysagères de Proust qui se réfèrent clairement aux toiles de Monet. Il est question ici des marines. Les jeux de lumière, les falaises, les ports et le paysage côtier sont des éléments que l'on retrouve aussi bien chez l'écrivain de la *Rercherche* que chez le maître impressionniste. L'attention se focalise encore une fois sur le célèbre tableau littéraire du *Port de Caquethuit* et sur la représentation des falaises, deux étapes obligées, dont nous parlerons, nous aussi, par la suite. L'article continue avec l'analyse des descriptions des falaises que l'écrivain compare à des cathédrales, deux sujets récurrents dans la production du peintre et de l'écrivain. Dans la version du Cahier 34, dans le tableau se juxtaposent la falaise « rose friable et dentelée comme les arcs-boutants d'une cathédrale » et « les ailes blanches » des bateaux « engourdies de la chaleur comme des papillons pâmés ». Kato précise donc que Proust créera deux marines différentes à partir de ce tableau. Le « tableau pris de Balbec par une torride journée d'été » qui représente « au pied des immenses falaises, la grâce lilliputienne des voiles blanches sur le miroir bleu » où elles semblent « des papillons endormis » est celui que Marcel admire lors de sa première visite à l'atelier d'Elstir ; lors de sa deuxième visite, le peintre lui montre une aquarelle réalisée aux Creuniers où il a reproduit les rochers « puissamment et délicatement découpés » similaires aux « immenses arceaux roses » d'une cathédrale. La moitié de la description inspirée par les œuvres de Monet est tirée de la scène de la première visite[296].

Simone Kadi se penche aussi sur la figure énigmatique d'Elstir et sur les peintres qui s'en cacheraient derrière. Elle retrace les sources impressionnistes du peintre fictif de la *Recherche*. Elstir serait le modèle du peintre impressionniste. Selon Kadi, le peintre de Balbec pourrait résumer toutes les figures principales de cette école artistique, à cause de ses traits tellement généraux. Il vise à mettre en valeur le lieu et l'heure. Il a une attention toute particulière pour la lumière, une « lumière humide, hollandaise, où l'on sentait monter dans le soleil même le froid pénétrant de l'eau ». Ces tendances sont très générales, mais la description physique et de la vie privée d'Elstir ou de ses toiles suscitent beaucoup de rapprochements et de comparaisons avec des peintres comme Whistler, Monet, Manet, Renoir, Henderson, Turner, Sisley et Degas[297]. Elstir serait ainsi le résultat d'une combinaison de plusieurs artistes pré-

[295] « Constatons ici l'évocation des voiles blanches que Proust a observées dans *La Falaise d'Étretat*. Or, nous remarquons dans cette version que l'autonomie du tableau précité s'est déjà établie vis-à-vis du futur « Port de Carquethuit », car il s'agit d'une esquisse faite « à un endroit qu'on appelle dans le pays les Kréniers », montré à part par le peintre. Cela étant, Proust ne tente jamais de fusionner cette marine de Monet dans le tableau principal de son personnage, en dépit des effets de lumière fort intéressants qu'elle exprime », *Ibid.*, p. 114-115.
[296] *Ibid.*, p. 115-116.
[297] Simone Kadi, *La peinture chez Proust et Baudelaire*, Paris, La Pensée universelle, 1973, p. 224.

impressionnistes et impressionnistes. Le peintre fictif de la *Recherche* représente le tribut que Proust a fait à ce courant artistique qui a tant marqué son époque et son esthétique. Kadi énumère dans le détail toutes les œuvres principales de ce mouvement pictural qui ont servi de source d'inspiration pour les tableaux littéraires de Proust :

> Elstir passe aussi par une période japonaise. Les effets atmosphériques sur l'eau au lever et coucher du soleil, les deux *Variations en opale* (l'une représentant « un curieux effet produit par les globes de gaz allumés sur la plage dans la nuit et un feu d'artifice qu'on tirait » et l'autre décrivant « la plage de Balbec irisée comme un arc-en-ciel par le prisme qu'y émiettaient d'innombrable méduses »), la peinture d'une vague, certains paysages et natures mortes évoquent la peinture de Whistler aux yeux des critiques. On a fait remarquer également que sa série de cathédrales rappelle celles de Sisley et de Monet, que ses falaises aux *Creuniers*, que son *Dégel* font penser les unes aux *Falaises d'Étretat*, l'autre à une combinaison de la *Débâcle sur la Seine* et du *Vétheuil* de Monet. La *Botte d'asperges* peut avoir été inspirée par les *Asperges* de Manet. Les deux Elstir qui se trouvent au Luxembourg et qui représentent des femmes nues « dans des paysages touffus du Midi », son tableau, toujours au Luxembourg, des *Plaisirs de la danse*, sa *Fête au bord de l'eau* rappellent la série des baigneuses dans un paysage du Midi, *le Moulin de la Galette* et le *Déjeuner des canotiers* de Renoir. *Miss Sacripant* pourrait être inspiré de Manet ou de Whistler, *la Princesse de Guermantes*, de Vuillard ou de Renoir. Quant au *Port de Carquethuit* il ne cesse d'exciter l'imagination. D'après certains, il serait en partie inspiré du *Port de Bordeaux* de Manet. John Theodore Johnson pense que ce pourrait être *Le Port de Bordeaux* de Boudin. Monnin-Hornung y voit la synthèse de pas moins de six tableaux. Disons, pour terminer cette brève énumération des œuvres d'Elstir, que M. Diaconu, lui, en désespoir de cause réduit Elstir à une formule chimique : « Monet + Manet + Degas + Renoir = Elstir ».[298]

Ici, Kadi nous a proposé une mosaïque impressionniste retraçant toutes les influences principales que l'on peut retrouver dans le personnage d'Elstir. Cela nous permet de comprendre la nature composite du peintre fictif de la *Recherche*.

Dans le livre de Yann le Pichon, *Le musée retrouvé de Marcel Proust*[299], nous avons toute une série de tableaux qui ont trait à l'œuvre proustienne. Il s'agit d'une sorte d'exposition des toiles proustiennes. Dans la préface du livre, nous lisons les mots suivants de François Mitterrand :

> Ce souci d'établir comment la peinture peut bouleverser la vie, Proust n'a jamais cessé de l'affirmer à travers ses activités de traducteur (du grand Ruskin notamment) et de critique d'art engagé : ne fut-il pas l'un des premiers à noter la beauté du travail de Picasso, à défendre Monet et Cézanne et à réclamer que l'on nommât Degas, Monet et Rodin professeurs à l'École des Beaux-Arts ? Témoignant sans cesse d'une réelle et profonde connaissance de l'art moderne, il sut aussi transposer dans l'univers romanesque sa propre méditation sur la peinture. Il s'en explique à travers Elstir, ce peintre imaginaire à qui il fait tenir des propos décapants sur les gens de goût qui oublient trop souvent la profondeur du temps et il fera mourir Bergotte devant le petit pan de mur jaune de Vermeer. Cet art de décrire et cet art de voir font de lui, pour reprendre l'expression de la poétique classique, un grand peintre. Grâce à cette déambulation dans Le Musée retrouvé de Marcel Proust, c'est à une nouvelle vision de son œuvre que nous sommes aujourd'hui confrontés.[300]

Mitterand met en exergue ainsi le rapport fondamental de Proust à la peinture. Proust, de fin connaisseur et défenseur de l'art de son époque, devient lui-même peintre. Tout comme il a pastiché le style de ses modèles littéraires, de la même façon, il a su saisir l'essence des

[298] *Ibid.*, p. 226-227.
[299] Yann Le Pichon, *Le musée retrouvé de Marcel Proust*, Paris, Stock, 1990.
[300] *Ibid.*, p. 9.

toiles de ses peintres préférés. Le Pichon affirme que les joyeuses et mélancoliques promenades du côté de Guermantes ou de Méséglise de Balbec, de Rivebelle, des Champs-Elysées et de Venise le replongent dans les toiles de certains peintres tels Monet, Whistler, Manet, Turner, Pissarro, Renoir, Degas, Sisley, Helleu, Blanche, Gervex, Béraud, Le Sidaner ou Harrison. Tous ces peintres concourraient à former la personnalité du peintre fictif Elstir. Le Pichon le croit bien moins imaginaire que l'on ne pourrait penser et lui attribue, comme modèle principal, le maître de Monet, Eugène Boudin, selon lui, l'artiste le plus proustien, avant la lettre, des peintres des plages et de la campagne de Normandie[301]. Aux fins de nos recherches, il est intéressant de noter que Le Pichon a pensé au peintre honfleurais, comme modèle principal du peintre fictif de la *Recherche*. Les raisons qu'il présente pour justifier son choix nous les connaissons déjà, au moins en partie. Cependant, ce sont des éléments qui font penser également à Monet. Elstir serait l'un des premiers peintres « à habiter ce restaurant de Rivebelle alors que ce n'était encore qu'une sorte de ferme et à y amener une colonie d'artistes qui avaient du reste tous émigré ailleurs dès que la ferme, où l'on mangeait en plein air sous un simple auvent, était devenue un centre élégant ». La ferme se trouve entre Honfleur et Trouville et Boudin en fut le principal découvreur. Eugène Boudin fut donc l'animateur principal de ce groupe de peintres pré-impressionnistes, c'est lui qui leur apprit à travailler à la manière impressionniste, à capter les jeux éphémères de la lumière, à reproduire l'aérien et le marin et c'est toujours lui qui leur dit « de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions d'optique dont notre vision première est faite ». Ces peintres renvoient aussi à l'autre maître de Monet, le génie hollandais, Jongkind. Claude Monet, lui-même, se joindra au groupe des peintres de la ferme Saint-Siméon. Proust reprend également, dans ses romans, les traits fondamentaux de cette nouvelle école de Barbizon[302]. Même si, d'après nous, il est compliqué de déterminer précisément le peintre qui a pu influencer le plus Proust pour la création du personnage d'Elstir, il est très probable qu'il s'agit d'un peintre pré-impressionniste ou impressionniste lié à la Normandie. Pour corroborer davantage sa thèse concernant le rapport entre Boudin et Elstir, Le Pichon commente un extrait tiré du quatrième livre du chef-d'œuvre proustien. Il déclare, cependant, ne pas pouvoir analyser tous les exemples de transcriptions littéraires à partir des modèles picturaux qui jalonnent la *Recherche*. Il faudrait trop de temps et il s'agirait d'un projet titanesque. Le Pichon décide quand même de s'attarder sur un extrait de *Sodome et Gomorrhe*, où, à son avis, il est possible de deviner l'intérêt de Proust pour Boudin :

[301] *Ibid.*, p. 26.
[302] *Ibid.*

> Bientôt même, l'été finissant, quand on descendait du train à Douville, le soleil, amorti par la brume, n'était déjà plus, dans le ciel uniformément mauve, qu'un bloc rouge. A la grande paix qui descend, le soir, sur ces prés drus et salins et qui avait conseillé à beaucoup de Parisiens, peintres pour la plupart, d'aller villégiaturer à Douville, s'ajoutait une humidité qui les faisait rentrer de bonne heure dans les petits chalets. Dans plusieurs de ceux-ci la lampe était déjà allumée. Seules quelques vaches restaient dehors à regarder la mer en meuglant, tandis que d'autres, s'intéressant plus à l'humanité, tournaient leur attention vers nos voitures. Seul un peintre qui avait dressé son chevalet sur une mince éminence travaillait à essayer de rendre ce grand calme, cette lumière apaisée. Peut-être les vaches allaient-elles lui servir inconsciemment et bénévolement de modèles, car leur air contemplatif et leur présence solitaire, quand les humains sont rentrés, contribuaient, à leur manière, à la puissante impression de repos que dégage le soir.[303]

Pour ce qui est de cette analyse, on pourrait parler d'un véritable impressionnisme normand qui s'est emparé de la figure d'Elstir. Les sujets que Le Pichon associe à la figure de Boudin sont aussi ceux qui nous pourraient faire penser à Monet[304]. À part les paysages des toiles du peintre de la *Recherche*, c'est aussi ses couleurs qui nous font penser aux pré-impressionnistes et aux impressionnistes. Selon Le Pichon la phrase de Vincent Van Gogh à propos de la peinture de Vermeer de Delft, « C'est incroyable ; pas une de ses couleurs n'est exacte et tout tient ! » pourrait être très bien appliquée à Elstir. Le peintre de la *Recherche* est sans doute le résultat de la synthèse de plusieurs peintres, surtout impressionnistes, si bien que Proust a appris à embrasser la nature et ses fluctuations, comme l'on comprend très bien dans les passages consacrés à l'atelier d'Elstir et à la description du tableau du *Port de Carquethuit*[305]. Selon Le Pichon, Elstir serait donc un peintre impressionniste à part entière. Le critique choisit en outre un extrait tiré du *Temps retrouvé*, qui lui permet d'aborder un autre principe de l'esthétique proustienne tiré du monde de la peinture.

> Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, revoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier et, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial.[306]

L'art donc nous permettrait d'élargir nos horizons et de connaître plusieurs mondes à la fois. Chaque artiste représente un univers à découvrir et à comprendre. C'est ainsi que l'être humain peut vivre plusieurs vies à la fois. Le Pichon parle d'une véritable identification de Proust avec certains maîtres de la peinture et surtout avec les impressionnistes, dont il transpose

[303] *Ibid.*, p. 66-69.
[304] « Qu'ils traitent de vaches, de train ou de buggy, de la gare Saint-Lazare ou du Grand-Hôtel de Balbec, de promenades sur la grève ou dans les champs, de sorties au bois de Boulogne ou sur les Champs-Élysées, de souvenirs vénitiens, d'étangs et de rivières, de nymphéas, de lilas, d'aubépines, de pommiers en fleur, de couchers de soleil ou de levers de lune, de clochers ou d'asperges…, il serait aisé d'appliquer exactement à la vingtaine de reproductions de tableaux impressionnistes et néo-impressionnistes, qui illustrent et confirment l'analyse de cette introduction générale, maints textes de Marcel Proust qui s'y trouvent étroitement reliés, même s'il n'en a pas nommé les peintres, ses principaux inspirateurs. », *Ibid.*
[305] *Ibid.*, p. 26.
[306] *Ibid.*, p. 28.

les techniques picturales dans son art scriptural visant à définir les motifs naturels, les émotions de tout genre et les différentes couleurs de la réalité[307].

Dans le livre *Marcel Proust*[308] de Painter, le biographe évoque le portrait impressionniste d'Elstir. Painter écrit que le peintre est, sans doute, une généralisation de l'impressionnisme, tout comme Vinteuil et Bergotte représentent les grands compositeurs et les grands écrivains de l'époque de Proust. Toutefois, Painter souligne, que Proust s'est sûrement beaucoup inspiré de Ruskin pour construire la figure d'Elstir. Il affirme cependant que les trois artistes fictifs de la *Recherche* atteignent un niveau supérieur à tout autre artiste vivant. Elstir résume les talents et les caractéristiques de beaucoup de peintres célèbres, les cathédrales et les falaises normandes de Monet, les courses de chevaux de Degas, les dieux et les centaures de Gustave Moreau, les feux d'artifice de Whistler et les baigneuses de Renoir. Elstir n'est plus ainsi que le représentant de la scène picturale de son époque, mais il est aussi supérieur à tous ces peintres-là, parce qu'il les garde tous en lui. La qualité qui le distingue de tous les autres impressionnistes est sa manière ambiguë et cryptée de représenter les choses. Tout comme les autres impressionnistes, il veut capturer le premier regard d'un spectateur sur la beauté d'un paysage, il veut reproduire la première fraîcheur de la réalité. Monet, lui aussi, décompose les couleurs et les contours, mais les sujets de ses toiles sont reconnaissables, il ne veut pas les dissimuler, tandis que le peintre de la *Recherche* travaille avec des « métaphores picturales ». Elstir recrée un moment où nous sommes si distants de ce que nous voyons que nous pensons que c'est quelque chose d'autre. Les toiles que Marcel admire dans son atelier à Balbec sont « une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore ; et si Dieu avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait ». La métaphore la plus forte et la plus caractéristique des marines du peintre de Balbec est le mélange entre la terre et la mer. Selon Painter, par ces particularités, Elstir diffère de tout peintre impressionniste français et ressemblerait donc plutôt à Turner, à qui Ruskin consacra l'un de ses premiers ouvrages, *Les Peintres modernes*[309]. Le peintre de Balbec serait une représentation générale des majeurs de l'impressionnisme français, mais pas seulement, étant donné que pour ce qui en est de sa célèbre métaphore de la terre-mer, Painter identifie une relation avec les tableaux du peintre pré-impressionniste anglais, Turner. Un aspect intéressant est l'idée de dépassement des impressionnistes que le critique anglais retrouve dans la figure d'Elstir. Les peintres

[307] *Ibid.*
[308] George D. Painter, traduit de l'anglais par Georges Cattaui et R.P. Vial, *Marcel Proust*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 955.
[309] *Ibid.*, p. 342-343.

impressionnistes, par exemple Monet, se borneraient à reproduire la première impression qu'ils ressentent de la réalité. En revanche, l'esthétique d'Elstir capturerait un moment encore antécédent à celui de la première impression. Il s'agit là de célèbres métaphores elstiriennes : « il reproduit le moment où nous sommes si éloignés de savoir ce que nous voyons que nous pensons que c'est quelque chose d'autre ». C'est justement cette caractéristique qui marquerait le dépassement de l'impressionnisme dans l'esthétique du peintre de la *Recherche,* cela concerne sa capacité de renommer les choses, comme nous l'avons déjà vu, pour leur donner une autre identité. Dans la réflexion de Painter, nous retrouvons une référence à la thématique de l'importance de la vue dans la décodification du monde réel. Proust emploierait souvent, tout au long de la *Recherche*, le principe de l'esthétique de la métaphore de Turner et d'Elstir, à savoir la description d'un sujet par le biais des éléments d'un autre. Elstir peut accéder à la réalité dans l'immédiat, au moment même où elle est présente. La réalité qu'il observe et qu'il veut reproduire, il la découvre par la vue et il ne considère pas la dimension du temps, sans laquelle il n'est pas possible de saisir la signification métaphysique de la réalité. Son art n'a toujours pas atteint la pleine révélation du Temps retrouvé, il ne s'agit peut-être que d'un symbole de quelque chose de plus grand que lui[310]. À travers la vision oculaire, Elstir peut accéder à la réalité. Il le fait dans l'instant même où il observe le sujet qu'il va peindre. Cette façon de travailler ne peut que nous faire penser au travail en plein air immédiat des impressionnistes. Quant à Proust, lui il travaille avec la mémoire de l'impression visuelle, mais d'autres sens aussi, qui l'ont frappé et qui lui ont communiqué une impression.

6. Réflexions conclusives

Tout au long de cette partie, nous avons pu constater l'importance de la figure de Monet et du courant impressionniste dans les œuvres de Proust. La plupart des études et des analyses que nous avons consultées mènent, fondamentalement, aux mêmes conclusions. Mises à part quelques rares exceptions où les rapports Proust-Monet et Proust-impressionnisme sont remis en question et développés d'une façon plus prudente et critique, comme dans le cas du travail de Monnin-Hornung, il est clair que pour tous les autres critiques qui se sont penchés sur ces sujets, Monet et l'impressionnisme sont deux piliers fondamentaux et incontournables de la création et de l'évolution de l'esthétique proustienne.

[310] *Ibid.,* p. 344.

DEUXIÈME PARTIE : PROUST, MONET ET LA NORMANDIE

INTRODUCTION

Dans cette deuxième partie de notre étude, nous nous pencherons sur une réalité géographique importante aussi bien pour Proust que pour Monet : la Normandie. Nous avons choisi cette région du nord-ouest de la France qui, surtout au XIX^{e} siècle, a inspiré de nombreux artistes dans différents domaines, tels que la littérature et la peinture. Nous tâcherons donc d'analyser les rapports entre ce contexte spatial et l'œuvre du maître impressionniste aussi bien que celle de l'auteur de la *Recherche*. Nous essayerons aussi de présenter l'âge d'or de la Normandie. Le but principal de cette partie est d'avoir un aperçu de la Normandie de Proust et de Monet, afin que nous disposions de toutes les informations nécessaires pour pouvoir ensuite passer à l'analyse de la géographie artistique et littéraire des lieux normands dans la production, respectivement, du peintre et de l'écrivain.

1. La Normandie : présentation générale

La Normandie tire son nom de certaines populations vikings qui, dans la seconde moitié du IX^{e} siècle, ont ravagé les côtes des royaumes d'Angleterre, d'Écosse, d'Irlande et de France. Quelques-unes de ces bandes décident de s'installer de manière stable à l'embouchure de la Loire et de la Seine, ainsi que dans la péninsule du Cotentin. Le mot « normand » signifierait littéralement « homme du nord ». La côte normande s'étend à l'ouest du Mont-Saint-Michel, qui marque la frontière tant disputée et controversée avec la Bretagne, et à l'est jusqu'au Tréport, où les falaises blanches normandes se mélangent à celles de la Picardie. L'arrière-pays, avec tous ses terrains cultivables, est traversé par la Seine et pas moins de sept rivières. Le fleuve traverse le nord de la région et représente l'un des liens principaux entre Paris et le reste du pays. La richesse de ses terres agricoles sont célèbres depuis plusieurs siècles. La Normandie a toujours été un centre de réapprovisionnement majeur de la capitale, avec ses produits agricoles et fromagers, ses viandes, ses poissons et ses fruits de mer. La côte est caractérisée par une alternance de zones basses avec des plages de cailloux ou de sable et de grandes falaises tombant à pic dans la mer. Les villes normandes sont parmi les plus anciennes de France. Bien avant l'arrivée de Monet, Rouen, Caen et Coutances attirent déjà les visiteurs grâce à l'architecture romane et gothique de leurs monuments et édifices. À la campagne, il est possible de visiter parmi les plus anciennes maisons rurales de l'Hexagone[311].

[311] Marco Goldin, *Monet, i luoghi della pittura*, Conegliano, Linea d'ombra libri, 2001, p. 19.

2. La naissance du tourisme balnéaire

C'est grâce à l'écrivain havrais Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre que les Français découvrent au XVIII^e^ siècle l'extraordinaire beauté des rivages normands. Cependant, à cause de la Révolution et des guerres, les voyageurs ne peuvent pas rejoindre la région pour apprécier son littoral. La mode du tourisme balnéaire, comme en Angleterre, est lancée par l'aristocratie de la Restauration. Avant de rejoindre la côte normande, on se rendait plutôt à Forges ou à Bagnoles, pour « prendre les eaux ». C'est en suivant l'exemple de la duchesse de Berry que la Cour commence à fréquenter les plages de Dieppe et de Granville. Les belles prairies aux alentours de ces villes sont alors transformées en hippodromes. La mode des bains de mer se répand petit à petit grâce aux prescriptions médicales et à la curiosité des gens. Le littoral normand est resté pendant plusieurs siècles un territoire sauvage et naturel. De la Seine à l'Avranchin, à part quelques villes portuaires plus ou moins grandes, les côtes normandes se caractérisaient par la présence de marécages et d'estuaires, habitat propice à la chasse et à la pêche de dunes et de landes désertes. La plupart des marais comme ceux de Corbon, dans la basse vallée de la Dives, et de la baie des Veys ont été drainés à partir de 1850. La seule exception est le marais Vernier qui avait été déjà redécouvert au début du XVII^e^ siècle par les Hollandais. C'est ainsi que les Normands se sont retrouvés avec des polders inhabités, des canaux de drainages, des digues, des herbages noyés en hiver. Il s'agissait de territoires privatisés ou communs, mais toujours très appréciés et convoités pour l'embouche. Cependant, ce sont les plages proches de ces espaces, qui les rendent si intéressants. Dans les villages limitrophes, les gens commencent à héberger les premiers voyageurs, qui parfois achètent des maisons ou en font construire. Le peintre Eugène Le Poittevin tomba sous le charme du paysage des falaises et des grèves d'Étretat où il fit construire une propriété et choisit une caloge[312] comme atelier pour travailler à ses tableaux. C'est grâce à ce peintre que cette localité de la côte normande devint très célèbre sous le Second Empire. Le Poittevin invita Courbet qui peignit la célèbre *Porte d'aval. Les Bains de mer à Étretat*, où l'on peut admirer en arrière-plan les falaises qui seront reprises par Monet. Cette toile de 1865 montre un plongeoir sur lequel les habitués du lieu pouvaient reconnaître Guy de Maupassant et l'actrice Eugénie Doche qui joua au théâtre le rôle de la Dame aux camélias. Cela est la preuve de l'essor mondain du littoral normand. Sous le Second empire, le chemin de fer atteint la côte cauchoise puis l'estuaire de Deauville qui a été rendue célèbre par le duc de Morny. Un nouveau secteur économique voit le jour, là

[312] Définition : « Marine, Caloge est un régionalisme utilisé en Normandie qui désignait autrefois les bateaux côtiers que la mer avait abîmés au point de les rendre inutilisables. Les pêcheurs les couvraient alors d'un toit de chaume avec ouvertures », https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/caloge/.

où, auparavant, il n'y avait presque rien. À partir des années 1860, les stations balnéaires commencent à se distinguer selon la clientèle qu'elles reçoivent. Une hiérarchisation des villes des bains de la Normandie s'établit ainsi. La Côte fleurie de Cabourg à Trouville offre des divertissements mondains alors que la partie cauchoise et cotentinoise s'ouvre plutôt à une clientèle locale et familiale. Avec ce nouveau type d'espace, les tentes, les cabines de bains et les allées pour les promenades su multiplient sur les plages. Des villas au style romantique avec des pans en bois, des briques industrielles rappelant parfois les chalets suisses sont bâties aussi bien sur le front de mer que sur les hauteurs. À partir des années 1850, l'architecture des maisons de la côte normande devient extravagante, les villas italiennes côtoient des propriétés au charme oriental et le style normand ne s'imposera que dans l'entre-deux-guerres. Le fait de devoir accueillir une clientèle aisée demande tout un équipement conséquent : des hôtels, des gares, des églises, des hippodromes, des courts de tennis et des casinos. L'effervescence et l'engouement pour les bains de mer dure jusqu'aux années 1930. Après le second conflit mondial, les côtes méditerranéennes prennent le relais et s'imposent sur le littoral normand, grâce au soleil et au fait que les liaisons avec Paris ont été sensiblement améliorées. Tout le littoral de l'Hexagone devient la destination du tourisme estival et cela va de pair avec la naissance du tourisme de masse. Beaucoup de grands hôtels ferment leurs portes et ce sont les marinas et la plaisance qui prennent le relais. Deauville ne perdra pas son ambiance magique surtout pendant les week-ends, les festivals et des événements particuliers. Encore aujourd'hui, certaines stations balnéaires normandes attirent les touristes nostalgiques de leur âge d'or, il s'agit donc d'une sorte de rêve d'antan fascinant les amateurs qui recherchent l'élégance des villes des bains de mer de la Belle Époque[313].

Dans son livre *Marcel Proust du côté de Cabourg*[314], Dominique Bussillet présente la station balnéaire de Cabourg. Dans la première moitié du XIX^{e} siècle, la côte du Calvados est une terre calme et paresseuse où la vie s'écoule doucement sous les cieux gris et capricieux et où quelques villages de pêcheurs sont dispersés tout au long de la Manche, un paysage plat et monotone, dont l'évolution horizontale n'est rompue que par la verticalité des clochers et surtout des falaises. C'est l'arrivée des touristes qui bouleverse les plages normandes et leurs villes. Les promoteurs immobiliers à la recherche de nouveaux marchés comprennent que la transformation de ces lieux représente une très bonne affaire et commencent à acheter à bas prix de grands terrains déserts proches de la mer. Tout cela se passe aussi à Cabourg. En 1853, Durand-Morimbeau et Colin décident d'acquérir plusieurs hectares de dunes inhabitées au bord

[313] Olivier Chaline, *La Normandie : un destin entre terre et mer*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard : histoire », 2010, p. 64-70.
[314] Dominique Bussillet, *Marcel Proust du côté de Cabourg*, Cabourg, Cahiers du Temps, 2002.

de la Dive, à quelques centaines de mètres du centre-ville. Forts du soutien d'artistes comme Théophile Gautier, ils ouvrent d'abord un établissement thermal qui fonctionne grâce à la proximité des eaux ferrugineuses de Brucourt. Les premiers terrains se vendent rapidement et l'architecte David réfléchit à un plan en éventail pour la nouvelle partie de la ville : le point central de la station sera le Casino vers lequel convergeront treize avenues. Les travaux d'urbanisation vont très vite puisqu'il ne s'agit pas de remodeler une ville déjà existante, mais d'en construire une partie toute neuve.

La plupart des stations balnéaires du Calvados sont construites sur des dunes sablonneuses ou dans des régions marécageuses, voilà pourquoi on commence tout de suite par niveler le terrain pour ensuite tracer, planter et jeter les fondations des nouvelles maisons et des nouveaux bâtiments. Plusieurs milliers d'arbres sont plantés le long des rues et des avenues, ils s'intègrent parfaitement à leur nouvel environnement et rendent ainsi la Normandie de plus en plus verte. La nouvelle ville prend le nom de « Cabourg-les-Bains » et ne se mélange pas au vieux village de pêcheurs. Les touristes de la société mondaine qui se baladent le long de la « Promenade des Anglais » (rebaptisée le 26 juin 1971 « Promenade Marcel Proust ») vivent dans leur bulle coupée du monde tout en reproduisant la vie qu'ils mènent normalement à Paris, mais en villégiature, sans renoncer donc au confort et à leurs habitudes. En 1855, un premier Casino en bois ouvre ses portes à la haute société en vacances dans la nouvelle station balnéaire et un autre en 1868, où les clients peuvent jouer au baccara, à la boule, aux courses de petits chevaux, au bridge, au whist et il est aussi possible d'y danser, d'assister à des concerts et à des représentations théâtrales. La « Promenade des Anglais » fait un peu plus de trois kilomètres de longueur et l'on y peut trouver un kiosque, des cabines, des sièges et des escaliers permettant la descente à la mer. Cabourg est donc un lieu à la fois mondain et salubre, une ville récréative qui se distingue des autres par son sable fin, et pour cela bien préférable à des localités comme Dieppe, aux plages de galets si inconfortables pour les dames. La nouvelle station des bains de mer propose aussi des activités sportives bien développées : courts de tennis, promenades à cheval, un golf et un hippodrome. Voilà comment Cabourg a pu attirer à plusieurs reprises une grande partie du beau monde parisien aussi bien pour de longs que pour de courts séjours. Pour ce qui est du paysage urbain de la petite ville normande, la beauté extérieure des bâtiments l'emporte sur le confort et la praticité des espaces intérieurs. Les villas, les hôtels et les chalets ont plusieurs styles, tous différents les uns des autres. De grandes décorations architecturales extérieures comme des tours, tourelles, terrasses, encorbellements, balcons et colombages cachent souvent des situations moins charmantes à l'intérieur, où l'on peut retrouver des chambres humides, sombres, froides et pleines de courants d'air, aux cheminées fumantes et

aux cloisons trop minces qui laissent passer tous les bruits. Ceux-ci seraient les problèmes majeurs des habitations de la région dont parle Proust dans ses lettres adressées à Mme Straus lors de sa recherche d'un logement dans les parages de Trouville ou de Cabourg, avant que le Grand-Hôtel ne soit reconstruit ex nihilo, en 1907.

Si nous lisons certaines pages de *L'Écho des Plages, Journal balnéaire de Houlgate à Courseulles*, nous pourrons comprendre comment se déroulait la vie à Cabourg lors des séjours de Marcel Proust. Nous proposons donc ici quelques extraits tirés de ces pages de journal.

> Le 23 août 1908 :
>
> Le temps est redevenu superbe et plus que jamais la saison est brillante et animée. Le Casino ne désemplit pas, les petits chevaux sont toujours très entourés par une foule de sportsmen des deux sexes, qui suivent avec un intérêt capital les péripéties angoissantes des courses nombreuses. Lundi dernier, nous avons eu sur la grève un très joli feu d'artifice, dont le bouquet fut admirablement réussi. Toute la plage était resplendissante de mille feux éblouissants et malgré cela la digue était… toute noire… de monde.

[315]

> Le 15 août 1909 :
>
> Lundi dernier, première journée des courses ; comme toujours l'hippodrome du Home-Cabourg réunissait, grâce à une température très propice, une assistance des plus élégantes et des plus nombreuses. N'ayant pas les aptitudes spéciales de nos grands chroniqueurs sportifs, nous disons d'une façon générale que tous les sportsmen du littoral normand étaient présents, (…) que les différents prix ont été courus sans accident, voire même sans aucun incident fâcheux, enfin que nous regrettons de ne pouvoir décrire les toilettes féminines, aussi innombrables qu'élégantes, que nous avons remarquées au pesage.

[315] Plage devant la diguette, Cabourg, 1910.

316

Le 13 août 1911 :

C'est à trois heures très précises, dimanche prochain, que sera donné devant la porte du Casino, dans les jardins du Casino, le départ du « Rallye-Paper à Bicyclette » qui a déjà réuni un lot nombreux de concurrents.

Le 4 août 1912 :

Lundi 5 août, à 9 heures, sur la plage, feu d'artifice. Une bombe d'avertissement sera tirée un quart d'heure avant le feu. Jeudi 8 août, à trois heures de l'après-midi, sur la Digue entre les escaliers du Grand Hôtel et du Casino, Fête enfantine des Fleurs.

317

Le 20 juillet 1913 :

Casino de Cabourg, programme hebdomadaire : tous les jours, dans le Hall, Grand Concert symphonique ; sur la Terrasse, le Maestro Rossetti et son orchestre de tziganes.

316 Affiche du Casino de Cabourg.
317 Sur la Digue-Promenade, 1913.

À travers ces descriptions de la presse locale, il est facile de deviner l'atmosphère effervescente de fête et de joie de vivre qui animait la nouvelle station balnéaire. La côte normande était devenue un lieu de plaisir, où les Parisiens aisés se rendaient pour profiter de l'été, de la mer et où ils pouvaient avoir différentes formes de divertissements et d'amusements[318]. Proust voit donc les années les plus significatives de l'essor touristique de la région jusqu'au déclenchement de la Première guerre mondiale et au bouleversement de l'ambiance qui en résulte. Lors du dernier séjour à Cabourg de l'écrivain, *L'Écho des Plages* décrit la situation suivante :

> 9 août 1914 :
> Des ambulances sont créées sur nos plages pour y recevoir les malades des hôpitaux des pays annexés. Hâtons-nous de le faire savoir ; en effet, l'opinion publique s'est justement alarmée de bruits répandus au sujet d'un prétendu transport de blessés. En fait, il s'agit des malades venant des hôpitaux d'Alsace et de Lorraine qu'on a fait évacuer pour les mettre à l'abri sur ces plages où ils seront plus en sécurité pour recevoir tous les soins nécessaires.
>
> 9 août 1914, Heures d'angoisse sur nos Plages :
> Nombre de personnes, principalement celles qui font la clientèle de nos hôtels – grands ou petits – a pris son vol en moins de temps qu'il n'en faut pour l'écrire, et les terrasses, orgueil de ces établissements, dont elles étaient aussi la joie, sont toutes, même à l'heure de l'apéritif, à peu près désertes. Il en est de même des cabines et des villas, y compris celles qui ont été louées pour la saison, c'est-à-dire du 1er juillet au 1er octobre. Nos hôtes d'hier, redeviendront-ils ceux de demain ? Nous le souhaitons sans oser l'espérer, car, au moment où nous écrivons ces lignes, nul ne sait à quelle époque le fléau de la guerre – le plus terrible de tous – disparaîtra de la scène du monde.

Proust n'est pas vraiment concerné, au moins au début, par les changements tragiques qui ont frappé la côte normande, même si on sait que la Guerre a nourri et bouleversé l'architecture narrative de la *Recherche*, surtout ses derniers tomes. Les plages et les terrasses désertes ne le dérangent pas trop car il ne sort guère de sa chambre d'hôtel où il passe tout son temps à travailler à son roman. La seule chose qui le gênerait un peu est la fermeture du Casino. Il ne voit plus personne et ne parle plus qu'avec Céleste Albaret, ce qui lui permet d'évoquer les souvenirs de son passé. Grâce aux descriptions de sa domestique, il reconstruit certains paysages de Normandie qu'il ne verra plus. Nous retrouvons une description au ton nostalgique et doux-amer des fins de saison à Balbec[319] :

> Puis les concerts finirent, le mauvais temps arriva, mes amies quittèrent Balbec, non pas toutes ensemble, comme les hirondelles, mais dans la même semaine. Albertine s'en alla la première, brusquement, sans qu'aucune de ses amies eût pu comprendre, ni alors, ni plus tard, pourquoi elle était rentrée tout à coup à Paris, où ni travaux, ni distractions ne la rappelaient. "Elle n'a dit ni quoi ni qu'est-ce que et puis elle est partie", grommelait Françoise qui aurait d'ailleurs voulu que nous en fissions autant. Elle nous trouvait indiscrets vis-à-vis des employés, pourtant déjà bien réduits en nombre, mais retenus par les rares clients qui restaient, vis-à-vis du directeur qui « mangeait de l'argent ». Il est vrai que depuis longtemps l'hôtel qui n'allait pas tarder à fermer avait vu partir presque tout le monde ; jamais il n'avait été aussi agréable. Ce n'était pas l'avis du directeur ; tout le long des salons où l'on gelait à la porte desquels ne veillait plus aucun groom, il arpentait les corridors, vêtu d'une redingote neuve, si soigné par le coiffeur que sa figure fade avait l'air de consister en un mélange où pour une partie de chair il y en

[318] Dominique Bussillet, *op. cit.*, p. 42-59.
[319] *Ibid.*, p. 160-164.

> aurait eu trois de cosmétique, changeant sans cesse de cravates (ces élégances coûtent moins cher que d'assurer le chauffage et de garder le personnel, et tel qui ne peut plus envoyer dix mille francs à une œuvre de bienfaisance fait encore sans peine le généreux en donnant cent sous de pourboire au télégraphiste qui lui apporte une dépêche). Il avait l'air d'inspecter le néant, de vouloir donner grâce à sa bonne tenue personnelle un air provisoire à la misère que l'on sentait dans cet hôtel où la saison n'avait pas été bonne, et paraissait comme le fantôme d'un souverain qui revient hanter les ruines de ce qui fut jadis son palais.[320]

3. La Normandie : un décor privilégié des arts

C'est à partir des années 1820 que la côte normande devient une destination populaire parmi les peintres. Ces derniers abandonnent les paysages classiques de l'Italie et découvrent ces nouveaux territoires de la Manche, qui sont explorés en premier par les artistes français eux-mêmes. La Normandie offre plusieurs avantages : c'est la plage la plus proche de Paris, il est possible de la rejoindre aussi bien en bateau que par train, le coût de la vie est modéré, surtout dans les petits villages de pêcheurs et la région offre des paysages magnifiques. La Basse-Normandie se caractérise par un territoire doux, comme par exemple la riche région agricole du Calvados qui s'étend jusqu'à la côte, d'Isigny à Honfleur. Si l'on traverse le Pays de Caux vers le nord-est, on rejoint la ville du Havre, où il est possible d'admirer de grandes falaises et parois de craie qui sont interrompues régulièrement par des vallées étroites, où se nichent de petits villages portuaires. C'est exactement à ces endroits que Monet a décidé de travailler au début des années 1880. À l'occasion des six visites que le peintre a faites entre 1880 et 1883 de la partie de côte normande qui va d'Étretat à Dieppe, Monet a découvert ce paysage sublime de larges vues et de formes puissantes comme le sont les grandes falaises surplombant la mer. Plusieurs écrivains de l'époque expriment une nette préférence pour la Normandie par rapport à la Bretagne. Les traits du paysage normands sont plus définis, ses massifs plus consistants, son horizon plus proche et quand un orage se prépare, la mer normande est plus dense et indolente. Le romancier normand Guy de Maupassant, qui a côtoyé des peintres comme Courbet, Corot et Monet lors de leurs séances de peinture en Normandie, affirme que ce qui a attiré les artistes venir travailler dans sa terre, c'est la qualité de la lumière, aussi hétérogène que les vins de la région bordelaise. La paysage de la côte que l'on peut admirer entre le Havre et la Picardie est bien différent de celui tout plat de l'estuaire de la Seine. C'est justement la conformation géographique et naturelle de certaines localités comme Pourville, Varengeville et Étretat, avec leurs falaises rocheuses bien dessinées à pic sur la mer et les petites baies des villages des pêcheurs qui s'intercalent entre les hauteurs qui attirent les artistes et les touristes.

[320] *JF*, II, p. 302-303.

Ces endroits font partie de l'imaginaire romantique et sublime de la Normandie : un lieu sauvage où la terre rencontre la mer et le ciel et où les pêcheurs luttent contre les tempêtes violentes qui s'abattent sur les falaises. Ces rochers deviennent si célèbres que les villages et les villes autour commencent à ouvrir des établissements d'hébergement touristique. Il est compliqué et inutile de faire la part des choses entre l'artiste et le touriste. Probablement, les peintres sont les vrais pionniers de cette région, mais normalement eux aussi ils étaient des habitants temporaires de ces terres, à la recherche d'endroits intéressants à découvrir et de nouvelles expériences à faire, tout comme les touristes[321]. Les écrivains aussi sont charmés et ravis par la puissance et la beauté des paysages de Normandie. Zola compare les vagues de la mer normande à des monstres aux crinières d'écume et à la force destructrice d'une confrontation entre béliers. Maupassant décrit les falaises d'Étretat en termes anthropomorphiques, la porte d'Amont devient le pied d'un nain et celle d'Aval comme la jambe d'un géant. Dans son roman *Pierre et Jean*, le port du Havre se transforme en bouche d'ogre dévoreur[322]. Tout cela est la preuve de la fascination que cette région, avec ses paysages et sa nature, a exercé sur les artistes à cheval entre la fin du XIX^{e} et le début du XX^{e} siècle. Toutefois, nous savons que la Normandie a toujours été un sujet et un décor prisés par tous les amateurs des arts dès l'époque de la tapisserie de Bayeux au XI^{e} siècle et des manuscrits enluminés.

4. La Normandie des peintres

La Normandie est considérée comme la terre des impressionnistes. Nous avons déjà parlé dans la partie précédente de la naissance de ce courant artistique moderne. À partir de 1815, les peintres commencent à découvrir cette région qui les attire grâce à ses couleurs, à ses lumières changeantes et à ses paysages. Cette province du nord-ouest de la France a vu naître des maîtres de la peinture tels que Géricault, Millet, Huet, Dubourg et Boudin[323]. Chaline nous propose aussi des extraits de lettres ou d'articles, comme nous l'avons déjà vu pour Monet, où l'on comprend la façon de travailler d'autres peintres en Normandie. Eugène Delacroix décrit les impressions qu'il a ressenties lors de son séjour à Dieppe[324] :

> Dans la promenade de ce matin, étudié longuement la mer. Le soleil étant derrière moi, la face des vagues qui se dressait devant moi était jaune, et celle qui regardait le fond réfléchissait le ciel. Des ombres de nuages ont couru sur tout cela et ont produit des effets charmants : dans le fond, à l'endroit où la mer était bleue et verte, les ombres paraissaient comme violettes ; un ton violet et doré s'étendait aussi sur les parties plus rapprochées quand l'ombre les couvrait. Les vagues étaient comme d'agate. Dans ces

[321] Michael Clarke, Richard Thompson, *Monet – The Seine and the Sea*, Edinburgh, National Galleries of Scotland, 2005, p. 26.
[322] *Ibid.*, p. 28.
[323] Olivier Chaline, *La Normandie : un destin entre terre et mer*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard : histoire », 2010, p. 134.
[324] *Ibid.*

> parties ombrées, on retrouvait le même rapport de vagues jaunes, regardant le côté du soleil, et de parties bleues et métalliques réfléchissant le ciel.[325]

Le peintre romantique est ravi par les couleurs, les tons et les lumières de la Normandie. La mer et ses vagues, le soleil et le ciel donnent des teintes changeantes et charmantes au paysage. Delacroix remarque aussi les effets de clair-obscur créés par l'alternance des lumières et des ombres. Dans une lettre de Frédéric Bazille, nous découvrons les charmes de Honfleur, l'un des centres principaux de la Normandie en matière de peinture. Il suffit de penser à la ferme Saint-Siméon et aux galeries d'art qui jalonnent encore aujourd'hui les ruelles du centre-ville[326] :

> C'est vers le milieu de la semaine dernière que j'ai quitté Paris avec mon ami Monet. Notre voyage a été charmant, nous avons mis un jour pour arriver ici, en nous arrêtant à Rouen. Nous avons pu voir les merveilles gothiques de cette grande ville et le musée qui contient un admirable tableau de Delacroix. Le bateau à vapeur nous a amenés à Honfleur par la Seine dont les deux bords sont fort beaux. Dès notre arrivée à Honfleur nous avons cherché nos motifs de paysage. Ils ont été faciles à trouver car le pays est le paradis. On ne peut voir de plus grasses prairies avec de plus beaux arbres. Il y a partout des vaches et des chevaux en liberté […]. La mer, ou plutôt la Seine excessivement élargie, donne un horizon délicieux à ces flots de verdure. Nous logeons à Honfleur même chez un boulanger qui nous a loué deux petites chambres. Nous mangeons à la ferme de Saint-Siméon située sur la falaise un peu au-dessus de Honfleur. C'est là que nous travaillons et passons nos journées. Lundi nous sommes allés au Havre par le bateau à vapeur. […] j'ai déjeuné dans la famille de Monet ; ce sont de charmantes gens, ils possèdent à Sainte-Adresse près du Havre une charmante propriété où l'on vit tout à fait comme à Méric.[327]

Le peintre anglais William Turner se rendit, lui aussi, à plusieurs reprises en Normandie. Chaline précise qu'il y fit quatre séjours entre 1821 et 1832. À chaque fois, il était armé de son carnet de croquis pour capter sur le papier la beauté des paysages, des monuments et des couleurs. Ces croquis devinrent des aquarelles lumineuses dont il tira des gravures. En 1829 et en 1832, il fut envoyé dans la vallée de la Seine par un éditeur londonien pour qu'il prépare l'un de ces *Landscape Annuals*, c'est-à-dire l'un de ces livres de voyage appréciés par le public britannique. Il visita trois fois la petite ville de Quillebeuf, là où la Seine se jette dans l'estuaire et où les navires ont besoin d'être pilotés pour remonter le fleuve. Dans cette localité près de la Seine, il réalisa une aquarelle et ensuite il peignit une marine pour l'exposition de la Royal Academy de 1833. Le tableau frappa le public par la puissance de la vague de la marée montante et par la beauté et la clarté du phare et de l'église romane. Turner, en tant que véritable peintre pré-impressionniste, arriva à reproduire l'instant mouillé de la lumière, l'impression nuancée de la rencontre entre l'écume jaillissante des vagues et les traînées des nuages dans le soleil et dans le vent. Le peintre anglais captura ainsi un moment culminant de tension au croisement de trois mondes différents : la terre, la mer et le ciel[328].

[325] 25 août 1854, Plon, 1893, *Ibid.*
[326] *Ibid.*, p. 134-135.
[327] Lettre à sa mère du 1er juin 1864, *Ibid.*, p. 135.
[328] *Ibid.*, p. 67.

Dans le livre *Atlas de la Basse-Normandie*[329] de Pascal Buléon, nous retrouvons une partie consacrée à la peinture en Normandie. L'auteur cite quelques peintres normands, comme Nicolas Poussin, né dans les alentours des Andelys en 1594, Jean-François Millet, né près de Gréville-Hague en 1814 et Raoul Dufy, né en 1877 au Havre. Outre les peintres locaux, cette région a attiré beaucoup d'autres artistes provenant du reste de la France et du monde entier. Buléon souligne que la Normandie n'a jamais été le centre d'une importante école picturale, par conséquent, les peintres ont été enchantés pour d'autres raisons. Les artistes ont tous choisi de travailler en Normandie parce qu'ils ont été charmés par la beauté et la particularité de la géographie de cette région. La lumière si extraordinaire et caractéristique des ports, des côtes, de la Seine, des villes et des campagnes de cette province, si difficile à saisir et à rendre sur la toile, est l'un des éléments principaux du côté mystérieux du territoire normand. Néanmoins, il faut prendre en considération aussi le contexte historique. La situation économique florissante, le développement du secteur des loisirs, de la technique et du marché de l'art au cours de la révolution industrielle et ses retombées sociétales ont sûrement poussé ces artistes à se rendre en Normandie. Les œuvres de ces artistes représentent le paysage normand dans toute sa beauté et il est déjà possible d'apercevoir une ébauche du côté impressionniste de la peinture de l'époque.

Millet, lors de ses études à l'école des Beaux-Arts de Cherbourg, connaît les difficultés de la vie et les dures conditions de travail des paysans et des pêcheurs du Cotentin, qu'il reproduit par un style réaliste novateur pour l'époque[330]. Le peintre du Cotentin, qui fréquente dès 1849 l'école de Barbizon, représente d'une façon presque lyrique sa terre natale et ses habitants issus des milieux ruraux, les laboureurs, les glaneuses, les bergères et les bûcherons, qui sont aux antipodes du public des salons parisiens[331]. À partir de 1840, Eugène Boudin commence à créer un groupe de peintres, dont le point de repère est la ferme Saint-Siméon dans les environs de Honfleur. Pierre-Louis Toutain épouse Catherine-Virginie Morin en 1848. Cette dernière deviendra la mère Toutain, la nouvelle aubergiste et cuisinière de la ferme qu'apprécie tous les peintres, les poètes, les écrivains et les musiciens qui se rendent à son auberge pour des rencontres aussi bien festives que studieuses[332]. Les peintres de la ferme Saint-Siméon jettent les bases d'une nouvelle approche picturale, ils découvrent une autre manière de regarder et de représenter la nature. Ce gîte honfleurais, le Barbizon normand, devient ainsi un haut lieu des

[329] Pascal Buléon, *Atlas de la Basse-Normandie*, Paris, Éditions Autrement, « Atlas / Monde – Régions de France, Territoires d'Europe », 2006, 120 p.
[330] *Ibid.*, p. 90
[331] Jean-Robert Ragache, *Normandie*, Paris, Christine Bonneton Éditeur, « Encyclopédies régionales », 1986, p. 108.
[332] Pascal Buléon, *op. cit.*, p. 90.

arts et une sorte de chapelle Sixtine païenne. Des peintres comme Johan Barthold Jongkind, Eugène Isabey, Gustave Courbet et Adolphe Félix Cals décident de s'installer en Normandie ou d'y revenir à plusieurs reprises. La plupart de ces artistes travaillent d'une façon moderne. L'usage d'une matière volumineuse et rugueuse, la recherche de nouvelles tonalités, la captation d'un instant et sa reproduction sur la toile, des sujets de la vie quotidienne et une nouvelle manière de les rendre, telles sont les caractéristiques principales de ces peintres qui décident de représenter cette société toute récente des stations de villégiature, des hôtels et des bains de mer. Dès 1860, le groupe de la ferme Saint-Siméon accueille aussi d'autres peintres, comme Édouard Manet, Alfred Sisley, Frédéric Bazille, Camille Pissarro, Gustave Caillebotte et surtout, Claude Monet. Ces artistes travaillent tous sur les mêmes sites de la région : les falaises d'Étretat, les espaces de l'estuaire, les plages de Trouville et les bras de la Seine[333]. L'histoire de la peinture en Normandie ne se termine pas cependant avec l'impressionnisme. Les maîtres des courants néo-et post-impressionnistes, Paul Signac et Georges Seurat ont aussi fréquenté la Normandie. Le premier s'est installé à Barfleur, dans le Cotentin et a évoqué les berges et le cours de la Seine. Le second a réalisé une quinzaine de tableaux représentant Honfleur, Port-en-Bessin et Grandcamp, dans le département du Calvados.

Un autre groupe d'artistes qui a exploré la région normande est celui des fauves. Albert Marquet a travaillé à Fécamp et au Havre, Kees Van Dongen à Deauville et après eux citons aussi les peintres havrais Othon Friesz et Raoul Dufy, dont la période fauve a été ensuite remplacée par un style plus personnel et intime, à mi-chemin entre symbolisme et naïveté. Avec l'évolution du processus d'abstraction des arts figuratifs, les liens avec la région diminuent, les traits du paysage et les lumières sont moins perceptibles. Cependant, la Normandie ne disparaîtra pas du scénario pictural des mouvements artistiques les plus avancés du XX^{e} siècle. Le peintre cubiste Georges Braque n'est pas normand, mais lui aussi, comme Monet, a grandi et a fait ses études au Havre et il décide de se faire inhumer dans le cimetière marin de Varengeville. D'autres courants picturaux encore, comme le dadaïsme avec Marcel Duchamp, né à Blainville dans les environs de Rouen, l'art brut avec Jean Dubuffet, originaire du Havre et l'art concret ou « radicalement abstrait » de Jean Hélion, dont la ville natale est Couterne dans l'Orne, ont marqué la vie culturelle de la Normandie pendant la première moitié du XX^{e} siècle. Buléon s'attarde enfin sur deux peintres, Fernand Léger et Nicolas de Staël. Le premier est né à Argentan en 1881 et a été apprenti chez un architecte à Caen. Tout au long de sa vie, il a traversé beaucoup de périodes et de courants, il est passé de l'impressionnisme à l'abstraction

[333] *Ibid*., p. 91.

pour revenir à la peinture figurative dans la dernière partie de sa production. Le second est connu pour son *Ciel à Honfleur*, qui rappelle les aquarelles de Bonington et évoque le débat entre l'art figuratif et l'art abstrait. Tout cela confirme la permanence d'une certaine veine picturale normande[334].

L'héritage historique de la peinture en Normandie est témoigné dans cinq musées majeurs. À Caen, au musée des Beaux-Arts, il est possible d'admirer les paysages normands peints par Monet, Boudin, Lebourg, Vuillard, Bonnard, Van Dongen et Dufy. À Cherbourg, dans le musée Thomas Henry, se trouve un ensemble de portraits réalisés par Jean-François Millet et légués au musée en 1915 par le neveu de Pauline Ono, la première femme du peintre. Au musée des Beaux-Arts de la ville de Rouen, la Normandie est représentée par les tableaux de la donation Depeaux, parmi lesquels on compte des Monet et des Sisley. Au Havre, dans le musée André Malraux, la donation Senn Foulds regroupe maintes toiles aux sujets normands d'artistes très célèbres, comme Delacroix, Courbet, Monet, Sisley, Renoir, Vallotton, Sérusier, Pissarro, Boudin, Guillaumin, Jongkind et Matisse. Le cinquième et dernier musée est celui de la ville de Honfleur, intitulé à Eugène Boudin, qui constitue une halte obligée pour tous les amateurs de peinture[335]. Dans le livre de Jean-Robert Ragache, nous retrouvons une description des caractéristiques du paysage normand qui auraient pu attirer les peintres.

La Normandie est une terre qui enchante les artistes pour sa conformation à mi-chemin entre sa dimension terrestre, marine et son ciel dégagé et infini. Cette région devient ainsi un tissu indistinct d'histoires, d'atmosphères naturelles et de paysages urbains et anthropiques qui s'est consolidé dans le temps jusqu'à rendre la géographie de ces lieux riche en symboles et en points de repère pour les artistes.

5. La Normandie des écrivains

Buléon affirme que la Normandie a commencé à participer activement à la vie littéraire française très tôt dans son histoire. Nombre de poètes sont originaires de cette région. Alain Chartier naît aux alentours de l'année 1385 à Bayeux. Il est l'un des derniers mais aussi l'un des meilleurs chantres de l'amour courtois. Son talent marque la fin du Moyen Âge et un autre normand, Clément Marot dit à propos de ses vers « qu'ils étaient un honneur pour toute la Normandie, sa province natale ». François de Malherbe, né à Caen en 1555, fait ses études à l'Université normande et il est connu pour avoir contribué à la définition d'une langue française

[334] *Ibid.*, p. 92-93.
[335] *Ibid.*, p. 92.

nationale, qui à l'époque était lourdement influencée par les patois régionaux et par les hellénismes, les latinismes et les italianismes typiques de la Renaissance. Il a aussi participé à fixer les règles d'un art littéraire qui seront reprises par les grands auteurs classiques au siècle suivant. Les écrivains français qui sont nés en Normandie sont assez nombreux et certains parmi eux ont aussi trouvé dans la nature, l'histoire et la société de leur terre natale des sources d'inspiration importantes pour leurs œuvres. Le succès de leurs carrières littéraires n'est pas toujours dû à une influence de leur région, mais parfois c'est aussi le résultat d'une éducation et d'une formation normandes qui leur ont permis de découvrir leurs talents. Pierre Corneille, né à Rouen en 1606, est l'écrivain normand le plus important du Grand Siècle, l'un des meilleurs représentants du théâtre classique français et d'un poète d'une grande sensibilité. Son frère Thomas Corneille et son neveu Bernard de Fontenelle, tous les deux nés à Rouen, n'ont pas non plus manqué de faire honneur à leur terre natale. Le premier des deux a été un auteur dramatique, comme son frère aîné, et le second est souvent considéré comme le premier philosophe des Lumières. Madeleine de Scudéry et Jean de Segrais, l'une originaire du Havre et l'autre de Caen, participent activement à la vie des salons littéraires. Si l'on passe au XIX^{e} siècle, nous trouvons Gustave Flaubert, né à Rouen et Guy de Maupassant, né à Tourville-sur-Arques. Il s'agit là de deux piliers fondamentaux de la nouvelle et du roman français. Dans certaines de leurs œuvres comme *Madame Bovary* et *Bouvard et Pécuchet* pour le premier et « Boule de suif » et « La Ficelle » pour le second, la Normandie, avec ses paysages, son histoire, ses traditions, ses mœurs et ses habitants, devient un décor spécial des récits de ces ouvrages. Pour ce qui est de *Madame Bovary*, nous rappelons le sous-titre du roman, souvent oublié, « Mœurs de province » qui souligne le rôle important joué par la Normandie dans le livre, une véritable quintessence de la narration, voire un personnage-lieu, pourrait-on dire, participant à l'évolution de l'intrigue[336] :

> Nous venions de sortir de Rouen et nous suivions au grand trot la route de Jumièges. La légère voiture filait, traversant les prairies ; puis le cheval se mit au pas pour monter la côte de Canteleu. C'est là un des horizons les plus magnifiques qui soient au monde. Derrière nous Rouen, la ville aux églises, aux clochers gothiques, travaillées comme des bibelots d'ivoire ; en face, Saint-Sever, le faubourg aux manufactures, qui dresse ses mille cheminées fumantes sur le grand ciel vis-à-vis des mille clochetons sacrés de la vieille cité. Ici la flèche de la cathédrale, le plus haut sommet des monuments humains… Devant nous la Seine se déroulait, ondulante, semée d'îles, bordée à droite de blanches falaises que couronnait une forêt, à gauche de prairies immenses qu'une autre forêt limitait, là-bas, tout là-bas. De place en place, de grands navires à l'ancre le long des berges du large fleuve. Trois énormes vapeurs s'en allaient, à la queue leu leu, vers le Havre ; et un chapelet de bâtiments, formé d'un trois-mâts, de deux goélettes et d'un brick, remontait vers Rouen, traîné par un petit remorqueur vomissant un nuage de fumée noire.[337]

[336] *Ibid.*, p. 94.
[337] *Un Normand*, dans : Maupassant, *Contes et Nouvelles*, tome I, texte établi et annoté par Louis Forestier, Paris, éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, *Ibid.*

Jules Barbey d'Aurevilly, né à Saint-Sauveur-le-Vicomte en 1808, écrit des livres étranges et modernes, en partie régionalistes.

> De toutes les impressions que je vais chercher, tous les ans, dans ma terre natale de Normandie, je n'en ai trouvé qu'une seule, cette année, qui par sa profondeur, pût s'ajouter à des souvenirs personnels dont j'aurai dit la force – peut-être insensée – quand j'aurai écrit qu'ils ont réellement force de spectres. La ville que j'habite en ces contrées de l'Ouest – veuve de tout ce qui la fit si brillante dans ma prime jeunesse, mais vide et triste maintenant comme un sarcophage abandonné -, je l'ai, depuis bien longtemps, appelée : "la ville de mes spectres", pour justifier un amour incompréhensible au regard de mes amis qui me reprochent de l'habiter et qui s'en étonnent. C'est, en effet, les spectres de mon passé évanoui qui m'attachent si étrangement à elle. Sans ces revenants, je n'y reviendrais pas ![338]

La Normandie et ses paysages inspirent et embellissent la production de ces écrivains. Tous ces auteurs manifestent un lien particulier avec leur terre natale. Au XIX[e] siècle, la ville de Honfleur a vu naître non seulement le peintre Eugène Boudin dont nous avons déjà parlé, le musicien Erik Satie, mais aussi trois écrivains : l'humoriste Alphonse Allais, le poète Henri de Régnier et une femme de lettres Lucie Delarue-Mardrus. La petite ville portuaire de Honfleur devient ainsi un centre culturel et artistique privilégié de la côte normande. Nous vous en proposons ici une description délivrée par l'écrivain Allais :

> Honfleur, l'humble cité où je repose mes membres endoloris par la débauche, serait un séjour charmant s'il n'y avait pas tant de peintres. C'est effrayant, ce qu'il y a de peintres à Honfleur. Toutes espèces de peintres, des jeunes à peine sortis du berceau, des vieux frisant la décrépitude, des Français, des Américains, des Asniérois, des Finlandais, des petits gros et des grands maigres, de ceux qui mettent sur leur toile presque pas de peinture et d'autres qui ont l'air de réaliser des bas-reliefs polychromes tant ils emploient de marchandise. Il y en a qui font violet, certains, qui voient vert et des troisièmes qui semblent considérer la nature à travers un voile topaze. Et ils sont tous là, les uns sur les autres, représentant l'église Sainte-Catherine, la Lieutenance, l'allée 35, le marché, le port, etc.[339]

La Normandie compte aussi beaucoup de penseurs, essayistes et philosophes qui ont frayé le chemin de la littérature du XX[e] siècle. Certaines des œuvres de ces penseurs conservent encore aujourd'hui leur actualité et représentent un point de repère important. Nous pouvons citer des personnalités comme Émile Chartier, dit Alain, né à Mortagne-au-Perche en 1868, André Maurois, né à Elbeuf en 1885 et Roland Barthes, né à Cherbourg en 1915. Chartier et Maurois ont écrit des réflexions concernant l'éternel problème de la quête du bonheur et tout cela dans le sillon du bon sens normand. Cependant, la Normandie ne manque jamais de romanciers. Pour ce qui est de la période à cheval entre le XIX[e] siècle et le XX[e] siècle, il faut retenir le nom de Jean de La Varende, né au Chamblac, en 1887. Sa région est souvent perçue comme le protagoniste de ses contes, nouvelles, romans et récits historiques, de *Nez de cuir* à *Guillaume le Bâtard*. Buléon rebondit sur des poètes et des amoureux de la langue française.

[338] Jules Barbey d'Aurevilly, *Une page d'histoire*, 1887 *Ibid.*, p. 94.
[339] Alphonse Allais, *Fantaisie en plein air*, Honfleur, 18 août 1885, *Ibid.*, p. 95.

André Breton, né à Tinchebray en 1896, est considéré comme le fondateur et « pape » du surréalisme et Raymond Queneau, né au Havre en 1903, qui deviendra le collègue et ensuite l'adversaire de Breton, fréquentent tous les deux les mêmes cercles littéraires de la capitale. Quant à ces deux hommes de lettres, on ne peut qu'évoquer l'esprit d'aventure et de découverte qui caractérise un côté tout particulier du caractère normand. C'est aussi grâce à eux qu'un changement radical et essentiel des formes artistiques et poétiques a été possible au cœur du XX^e siècle[340].

D'autres écrivains ont choisi de vivre et d'écrire en Normandie. Ils s'installent pendant plus ou moins longtemps dans un cadre et dans un contexte qui les inspirent. Tous ces écrivains ont contribué à l'enrichissement du patrimoine culturel et artistique normand. Cette région aux campagnes verdoyantes, aux petits villages animés, aux rivages variés et au climat vivifiant a attiré maints écrivains qui ont choisi d'y vivre, d'y travailler ou d'y séjourner. La comtesse de Ségur (1799-1874) découvre le château des Nouettes, dans l'Orne, lors de son voyage de noces et s'y installe – cadeau de son mari. La comtesse écrira vingt romans, des *Malheurs de Sophie* aux *Petites Filles modèles*, des livres qu'elle consacre à ses enfants et petits-enfants et qui ont pour décor les terres dans les environs du château.

Dans le livre de Chaline que nous avons déjà cité plus haut, nous découvrons que la Normandie a été appréciée par beaucoup d'hommes de lettres de la période romantique, comme Nodier, Michelet et Stendhal, mais selon le professeur d'histoire, lui aussi normand d'adoption, l'écrivain romantique le plus lié à cette province serait Victor Hugo. Le grand poète et romancier bisontin connaît très bien cette région qu'il l'a parcourue, décrite et même dessinée. En 1832, alors qu'il n'avait pas encore visité la ville de Rouen, il l'imagine ainsi dans les Feuilles d'automne :

> […] Rouen, la ville aux vieilles rues,
> Aux vieilles tours, débris des races disparues,
> La ville aux cent clochers carillonnant dans l'air,
> Le Rouen des châteaux, des hôtels, des bastilles,
> Dont le front hérissé de flèches et d'aiguilles
> Déchire incessamment les brumes de la mer.[341]

Victor Hugo étant charmé par la nature sauvage et par le Moyen Âge, la Normandie est donc une terre qui l'attire tout naturellement. Au cours de l'été 1835, il découvre enfin la ville de Rouen :

> J'ai vu Rouen. Dis à Boulanger que j'ai vu Rouen. Il comprendra tout ce qu'il y a dans ce mot […]. J'ai vu tout, la chambre des comptes, l'hôtel du Bourg-Théroulde, le Palais de Justice, le Gros-Horloge, Saint-Ouen, Saint-Maclou, les vitraux de Saint-Vincent, les fontaines, les vieilles maisons sculptées et l'énorme cathédrale qui fait à tout moment au bout des rues de magnifiques apparitions. Je

[340] *Ibid.*, p. 96.
[341] *Ibid.*, p. 132.

> suis monté sur le clocher de la cathédrale et sur la tour de Saint-Ouen. La ville et le paysage, de là-haut, sont admirables.[342]

Lorsqu'on lit ces mots, on comprend clairement l'engouement et la fascination que l'écrivain éprouve pour cette ville et quand Hugo décrit « les vieilles maisons sculptées et l'énorme cathédrale qui fait à tout moment au bout des rues de magnifiques apparitions », nous reviennent à l'esprit les nombreuses descriptions des églises de Proust et le célèbre extrait des clochers de Martinville, où les trois clochers, tout comme « l'énorme cathédrale » de Rouen dans la lettre de Hugo, s'amusent à apparaître et à disparaître, selon les jeux de la perspective :

> J'ai vu hier deux beaux clochers gothiques anglais, celui de Carentan et celui de Périers. Dans l'église de Carentan, il y a un chapiteau curieux formé de goémons entrelacés. Les artistes de ce temps grand et naïf n'allaient chercher ni l'acanthe, ni le lotus. Ils prenaient pour modèle ce qu'ils avaient sous la main, le chou et le chardon dans l'intérieur des terres, le goémon au bord de la mer. Toutes les églises de cette partie de la Normandie, Saint-Lô, Carentan, Périers (la progression est décroissante), dérivent de celle de Coutances. Les admirables flèches de Coutances, sévères comme le gros clocher de Chartres, légères comme l'aiguille de Saint-Denis, semblent avoir repoussé de bouture çà et là, avec quelques variantes, sur divers points de ce pays. Je ne m'en plains pas. Quand une de ces flèches taillées à jour et d'une charmante couleur blonde, surgit tout à coup derrière une colline, c'est une magnifique aventure dans le paysage.[343]

Comme dans le cas de Proust, Victor Hugo admire la beauté de l'architecture religieuse normande. Il décrit soigneusement les détails et les formes des décorations gothiques des églises, des cathédrales et des clochers de la région. Dans la dernière partie de cet extrait, nous tombons sur une image littéraire qui est fréquente aussi chez Proust. Il est en effet intéressant de constater que la flèche d'une église qui « surgit tout à coup derrière une colline », qui nous renvoie d'ailleurs encore une fois à l'idée du mouvement et au jeu de la perspective dont on parlait précédemment, devient partie intégrante du paysage normand, « une magnifique aventure dans le paysage ». Nous aussi, nous nous référerons dans notre analyse à l'architecture religieuse normande, comme s'il s'agissait d'un élément fondamental du paysage naturel et urbain de cette province. Victor Hugo décrit aussi la splendeur et le charme uniques du Mont-Saint-Michel :

> En ce moment, je suis bloqué par la mer qui entoure le Mont. En hiver, avec le reste des ouragans, les tempêtes et les naufrages, ce doit être horrible. Du reste, c'est admirable. Un lieu bien étrange que ce Mont-Saint-Michel ! Autour de nous, partout à perte de vue, l'espace infini, l'horizon bleu de la mer, l'horizon vert de la terre, les nuages, l'air, la liberté, les oiseaux envolés à toutes ailes, les vaisseaux à toutes voiles ; et puis, tout à coup, là, dans une crête de vieux mur, au-dessus de nos têtes, à travers une fenêtre grillée, la pâle figure d'un prisonnier. Jamais je n'ai senti plus vivement qu'ici les cruelles antithèses que l'homme fait quelquefois avec la nature.[344]

[342] Victor Hugo, *À Adèle Hugo*, 16 août 1835, *Ibid.*
[343] Victor Hugo, *À Adèle Hugo*, 1er juillet 1836, *Ibid.*
[344] Victor Hugo, *À Louise Bertin*, 27 juin 1836, *Ibid.*, p. 133.

Il s'agit sans aucun doute d'un lieu inspirant plusieurs sentiments, parfois très opposés, pour le poète et romancier romantique. L'abbaye peut être à la fois un endroit horrible et admirable. Hugo affirme aussi que cette abbaye fortifiée, au carrefour entre la mer, la terre et le ciel, synthèse parfaite des caractéristiques principales du territoire normand, est le point où il a ressenti le plus vivement les cruelles antithèses entre l'homme et la nature :

> J'étais hier au Mont-Saint-Michel. Ici, il faudrait entasser les superlatifs d'admiration, comme les hommes ont entassé les édifices sur les rochers et comme la nature a entassé les rochers sur les édifices. Mais j'aime mieux commencer platement par te dire, mon Adèle, que j'y ai fait un affreux déjeuner. Une vieille aubergiste bistre a trouvé moyen de me faire manger du poisson pourri au milieu de la mer. Et puis, comme on est sur la lisière de la Bretagne et de la Normandie, la malpropreté y est horrible, composée qu'elle est de la crasse normande et de la saleté bretonne qui se superposent à ce précieux point d'intersection. Croisement des races ou des crasses, comme tu voudras. J'ai visité en détail et avec soin le château, l'église, l'abbaye, les cloîtres. […] Quand donc comprendra-t-on en France la sainteté des monuments ?[345]

Cette sorte de complainte est un véritable plaidoyer en faveur de l'abbaye-monument du Mont-Saint-Michel. Hugo exprime son indignation par rapport à la négligence qui sévit sur ce monticule coincé entre « la crasse normande » et « la saleté bretonne ». L'écrivain est conscient de la valeur inestimable de ce lieu et c'est pour cela qu'il se plaint auprès de sa fille de l'état dans lequel se trouve ce joyau de l'histoire de France. Dans le dernier extrait que Chaline présente sur les excursions normandes de Victor Hugo, il est question de la falaise de Dieppe :

> Il y a une bien belle promenade à faire à Dieppe. […] Il faut, à la nuit tombante, suivre le quai méridional, côtoyer un groupe de maisons qui fait la tête d'une rue et monter derrière le château par un sentier qui grimpe vers la falaise par le bord du fossé. […] J'y étais tout à l'heure ; je m'étais avancé au bord de la falaise quelques pas au-delà d'une vieille barrière de bois qu'on a mise là sans doute pour les vaches, car je n'y ai pas vu un être humain. À ma droite, un peu au-dessous de moi, le château avec ses toits et ses tourelles faisait un bloc de ténèbres. […] Au-dessous et au-delà du château, un abîme ; et dans cet abîme quelques lignes confuses d'ombres et de reflets se coupant à angles droits avec trois ou quatre étoiles rouges éparses et comme noyées dans ce labyrinthe de formes indécises. C'était Dieppe. À gauche, la mer, la mer infinie, calme, grise, verte, vineuse, et sur la mer, dispersés à tous les bouts de l'horizon, une vingtaine de bateaux de pêcheurs pareils à des points noirs qui commencent à avoir une forme et courent silencieusement sur ce miroir livide comme de gros moucherons. Au-dessus de tout cela, un ciel crépusculaire que couvraient de grands nuages sombres crevés çà et là d'une flaque de lumière pâle. La marée montait avec sa rumeur sinistre, par moment un éclat de voix venait de la ville, derrière moi une vache mugissait je ne sais où, de temps en temps le vent faisait sur la mer le bruit d'un immense rideau qu'on secoue. C'était extraordinaire.[346]

Cette description de la falaise de Dieppe est un autre exemple efficace d'un tableau littéraire regroupant plusieurs symboles typiquement normands, comme la mer, la falaise, le vent, les grands nuages, les pêcheurs, les vaches, le château et la ville. Nous retrouvons

[345] Victor Hugo, *À Adèle Hugo*, 28 juin 1836, *Ibid.*
[346] Victor Hugo, *À Adèle Hugo*, 8 septembre 1837, *Ibid.*

également des caractéristiques de l'impressionnisme pictural et littéraire, comme la présence de la lumière, la multitude de couleurs de la mer, des nuages et du ciel et le contraste entre les nuances sombres des nuées et les flaques de lumière pâle. Il ne manque pas non plus d'éléments sonores, comme la rumeur sinistre de la marée montante, un éclat de voix provenant de la ville, le mugissement d'une vache et le bruit du vent sur la mer comparé à celui d'un rideau que l'on secoue. Tout cela rajoute de petits éléments à la mosaïque impressionniste synesthésique de cet aperçu de la falaise dieppoise. En outre, on retrouve dans cet extrait tiré d'une lettre de Hugo, effet stylistique fréquemment employé par Proust, à savoir l'apparition d'un présentatif à la fin d'un paragraphe explicitant et définissant, de manière concise et directe toute la partie précédente à laquelle il fait référence. Ici, c'est le cas pour « C'était Dieppe » et « C'était extraordinaire ». Quant à l'auteur de la *Recherche*, nous pouvons citer l'extrait sur la pluie, un exemple majeur de procédé stylistique qui nous rappelle ce que nous venons de voir dans la lettre de Hugo.

> Un petit coup au carreau, comme si quelque chose l'avait heurté, suivi d'une ample chute légère comme de grains de sable qu'on eût laissé tomber d'une fenêtre au-dessus, puis la chute s'étendant, se réglant, adoptant un rythme, devenant fluide, sonore, musicale, innombrable, universelle : c'était la pluie.[347]

Le fait de retrouver tous ces traits stylistiques, comme cette utilisation particulière du présentatif ou une description impressionniste polysensorielle, chez les deux écrivains ne nous étonne pas, puisqu'on connaît la dette que l'écriture proustienne a à l'égard de Victor Hugo.

En 1859, Charles Baudelaire rejoint sa mère dans une petite maison sur la falaise à Honfleur, qu'il appellera la « maison Joujou ». Il s'y installe pour travailler pendant quelques mois et son intention était celle d'y revenir définitivement. Cependant, il n'y passera que quelques courts séjours, rencontrant ses amis peintres qui fréquentent la ferme de la mère Toutain. George Sand, l'autrice de l'un des romans préférés du narrateur de la *Recherche* c'est-à-dire *François le Champi* écrit en 1848, se rend elle aussi en Normandie. À l'été 1872, elle décide de passer un mois avec ses proches en villégiature à Cabourg, où elle loge à l'hôtel de la Plage. Elle rejoint la station balnéaire normande le 29 juillet depuis Nohant, accompagnée par sa belle-fille Lina, ses deux petites-filles Aurore et Gabrielle et son fils Maurice. Sand décrit sa vie quotidienne dans son agenda ; son témoignage est important pour comprendre les activités, les passe-temps et les centres d'intérêt de l'époque :

> Samedi 3 août – Cabourg
>
> Je me porte à merveille. Après déjeuner, nous faisons un tour à pied, puis nous prenons un panier et un cheval et nous allons à Dives, Houlgate, Beuzeval. Nous descendons à pied sur la plage jusqu'aux

[347] *CS*, I, p. 100.

> falaises des Vaches Noires, où nous trouvons beaucoup de fossiles qui ressemblent à ceux de chez nous. Lina escalade des falaises de marne noire avec Plauchut. […] On revient à Beuzeval et on est à 5 heures et demie à Cabourg, où l'on mange comme de coutume, c'est-à-dire qu'on dévore. […] On cause, on rit. La mer est superbe ce soir, sombre, phosphorescente et forte en voix.[348]

Une fois rentrée à Nohant, l'autrice écrit *Les Ailes de courage*, dont l'intrigue se passe sur les falaises des Vaches Noires : Clopinet, un petit boiteux qui rêvait de devenir marin devient un habitant solitaire des falaises où il vit au milieu des oiseaux.

André Gide, normand du côté de sa mère, s'est rendu dans sa région à plusieurs reprises. Quand il était jeune, il passait ses vacances chez sa tante à Rouen ou dans les propriétés de sa famille en pays d'Auge et en pays de Caux. Son mariage aura lieu dans le temple protestant d'Étretat et en 1896, il deviendra maire de La Roque-Baignard, dans le Calvados. Après avoir vendu la propriété qu'il possédait dans cette commune, il déménage à Cureville, en Seine-Maritime, chez son épouse, où ils vivront ensemble malgré leur rupture. Buléon parle aussi bien évidemment de Marcel Proust, de ses problèmes de santé qui le poussent à faire plusieurs séjours entre Cabourg et Trouville et de ses visites dans l'arrière-pays et dans d'autres stations balnéaires. Il précise aussi que Proust travaillera assidûment lors de ses vacances en Normandie et s'inspirera de ses paysages, de la vie mondaine du palace et de la ville de Cabourg. Dans une lettre adressée à Mme de Caraman-Chimay, rédigée au Grand-Hôtel de Cabourg, au mois d'août 1907, Proust affirme : « Depuis que je suis ici, je peux me lever et sortir tous les jours, ce qui ne m'était pas arrivé depuis six ans. » Quant à Roger Martin du Gard, n'en pouvant plus de la vie parisienne, il achète en 1925 le château du Tertre, à Sérigny, dans l'Orne, où il écrit une partie du cycle romanesque des *Thibault*. Il ne quittera cette propriété que pendant la guerre et y retournera avant la fin de sa vie en 1958.

Quatre écrivains du XX^{e} siècle ont décidé eux aussi de passer un peu de temps en Normandie, soit pour se ressourcer, soit pour se consacrer à leurs œuvres. En 1970, Jacques Prévert décide de quitter le sud de la France pour s'installer dans la Hague, à Omonville-la-Petite, un endroit tranquille et charmant, où il est possible d'apprécier la beauté de la presqu'île du Cotentin. C'est là que le poète a passé ses dernières années et repose depuis 1977. À partir de 1963, l'écrivaine Marguerite Duras s'installe à l'ex-Hôtel des Roches Noires de Trouville dans l'appartement n°105. Pendant trente-trois ans, jusqu'à sa mort, elle a vécu entre Paris et Trouville, où elle avait trouvé un havre de paix pour pouvoir écrire tranquillement. Boris Vian avait passé ses vacances d'enfant et d'adolescent à Landemer, dans un chalet sur la falaise de la Hague, où il situera l'action de son roman *L'Arrache-cœur*. Entre 1958 et 1959, quand il est

[348] George Sand, *Agenda V*, 1872-1876, J. Touzot, 1993, Jean-Paul Henriet, *Proust et Cabourg*, Paris, Gallimard, 2020, p. 33.

très malade et peu de temps avant son décès, il décide de revenir en Normandie, plus précisément à Goury. En 1958, Françoise Sagan décide de quitter Saint-Tropez pour s'installer à Honfleur. Elle loue une propriété qui avait été occupée, avant elle, par Alphonse Allais, Jules Renard et Sacha Guitry. Cependant, le 8 août 1958, elle joue le chiffre 8 au casino de Deauville et gagne 80.000 francs ; le jour même, elle décide d'acheter le château du Breuil à Équemauville, dans les environs de Honfleur. Elle passe le reste de sa vie jusqu'à sa mort, en septembre 2004, entre Paris et son château normand, où elle écrit une grande partie de ses œuvres.

Encore aujourd'hui, le Normandie attire et inspire beaucoup d'écrivains. Le romancier, cinéaste et membre de l'Académie française, Alain Robbe-Grillet, préfère la Normandie à sa Bretagne. Il décide d'habiter dans l'Orne, au Mesnil, « à mi-chemin entre Brest et Paris ». Gilles Perrault réside depuis 1961 à Sainte-Marie-du-Mont dans la Manche et même s'il vient de la capitale, il est désormais plus normand que parisien. En outre, il ne faut pas oublier toute une génération d'écrivains normands qui sont nés pendant ou après la Seconde guerre mondiale, comme Annie Ernaux (Prix Renaudot 1984), Jacques-Pierre Amette, (Prix Goncourt 2003), Michel Besnier et Patrick Grainville (Prix Goncourt 1976). Tous ces romanciers sont inspirés par la beauté des paysages de leur région. Le philosophe Michel Onfray, né à Argentan, où il réside toujours, après avoir gagné le prix Médicis Essai en 1993, a ouvert à Caen la première Université Populaire. Enfin, Philippe Delerm et le lauréat du Prix Goncourt de 1977, Didier Decoin, ont décidé, eux aussi, de s'installer en Normandie, l'un dans l'Eure et l'autre dans la Hague, « ce bout du monde qu'il aime à la folie ». Buléon explique comment la Normandie a représenté, à travers les siècles, un berceau et une source d'inspiration littéraires pour beaucoup d'hommes et de femmes de lettres. Cette région de la Manche est une province ouverte aux influences extérieures, profitant de la vivacité culturelle de la capitale et présentant des paysages et des lieux favorables à la réflexion et à la création artistique[349].

[349] Olivier Chaline, *La Normandie : un destin entre terre et mer*, Espagne, Gallimard, « Découvertes Gallimard : histoire », 2010, p. 97.

6. Proust et la Normandie

Michel Blain, dans son livre *À la recherche des lieux proustiens*[350], a mené une étude concernant l'importance du lieu et de l'espace dans les œuvres de Proust. Il a retracé un véritable pèlerinage des endroits les plus célèbres de la vie et ceux qui s'inscrivent au sein des textes de l'écrivain. C'est donc sans surprise que nous découvrons qu'un chapitre entier de son livre est consacré à la Normandie proustienne. Au début de cette partie, Blain présente tous les séjours de Proust dans cette région de la Manche. Entre quatre et douze ans, l'écrivain s'y rend avec son frère et sa grand-mère maternelle, surtout l'été ou l'automne ; il visite Dieppe, Houlgate, Tréport et à l'âge de dix ans, il se rend à Cabourg, où il loge à l'ancien Grand-Hôtel de la Plage[351]. Pendant leur adolescence, Marcel et Robert profitent de la mer normande avec leur parents et leur grand-mère maternelle. Ils passent de longs après-midis entre repos, jeux, promenades et lectures sur les plages des villes que nous venons de mentionner ci-dessus et aussi sur celles de Trouville et de Villers-sur-Mer. Nous ne connaissons pas les dates précises des vacances de la famille Proust, mais nous savons que les séjours à Cabourg de 1881 et à Houlgate de 1884 ont probablement eu lieu. De toute façon, il est certain que le petit Marcel a séjourné à Cabourg comme nous pouvons le constater dans cette lettre du 20 août 1903 écrite par sa mère lors d'une cure à Évian : « Si la campagne ou la mer t'allaient mieux – je pourrais aller t'y rejoindre (Trouville, Cabourg t'iraient-ils ?). Si je parle de Cabourg, c'est parce que tu t'y es trouvé bien jadis ».

Le fait que la famille Proust ait changé plusieurs fois de lieu de villégiature n'est pas une chose surprenante ; il s'agit d'une pratique tout à fait normale : les Proust veulent montrer à leurs deux enfants différents endroits de la Côte Fleurie pour leur faire découvrir et apprécier plusieurs activités comme le spectacle du retour des bateaux de pêche, le commerce de la poissonnerie de Trouville, la pêche à la crevette, à la sonnette, à l'équille et aux coques sur la plage[352]. Marcel retourne à Cabourg en septembre 1890, lors d'une permission obtenue au cours de son service militaire. Entre 1891 et 1897, il séjourne à plusieurs reprises dans les villes de Cabourg, de Trouville et de Dieppe. Pendant ces vacances en Normandie, il est hébergé dans la villa des Frémonts, chez les Baignères, il fait des visites à Mme Straus dans la villa voisine de la Cour brûlée et à Trouville, il séjourne à l'hôtel des Roches-Noires. Tantôt, il y va seul, tantôt, en compagnie de sa mère.

[350] Michel Blain, *À la recherche des lieux proustiens : Un périple l'œuvre en main*, Paris, L'Harmattan, « Amarante », 2016.
[351] *Ibid.*, p. 75.
[352] Jean-Paul Henriet, *Proust et Cabourg*, Paris, Gallimard, 2020, p. 43.

Le jeune Proust découvre ainsi les paysages, les églises et les fermes de Normandie. En 1904, il fait une croisière le long de la côte normande : il part du Havre et arrive à Saint-Malo, en passant par Ouistreham, Cherbourg, Guernesey, Dinard et Dinan. Le maire de Cabourg inaugure le 7 juillet 1907 le tout nouveau Grand-Hôtel, qui a pris la place du Grand-Hôtel de la Plage. Proust arrive à Cabourg le 5 août et reste au Grand Hôtel jusqu'à la fin de septembre. Tous les ans, de 1907 jusqu'en 1914, il ira pendant environ deux mois, entre la fin de l'été et le début de l'automne, passer ses vacances sur la côte normande[353].

Johan Faerber[354] écrit que c'est aussi grâce à l'installation de la gare Saint-Lazare, qui se trouve derrière l'appartement de l'écrivain, boulevard Haussmann que Proust décide de se rendre, au cours de l'été 1907, pour la première fois au Grand-Hôtel de Cabourg, où il commencera cette série de longs et riches séjours dans la station balnéaire si prisée par la société mondaine de l'époque. L'auteur de la *Recherche*, qui arrive sur la côte normande si fragile et anémié, lors de ses séjours entre Cabourg et Trouville, semble retrouver un certain plaisir de vivre. Sur les conseils de son ami Jacques Bizet, un amour de jeunesse de Marcel et ancien camarade du lycée Condorcet, Proust fait la connaissance de l'un de ses chauffeurs habituels en Normandie, Alfred Agostinelli, qui lui fait découvrir en automobile beaucoup de villes, monuments et églises sur la côte et dans l'arrière-pays de la région[355]. Au mois d'août de l'année 1907, Proust écrit à Émile Mâle pour lui demander des conseils concernant les villes qu'il pourrait visiter en Normandie et en Bretagne. Il est intéressé par des vieilles villes authentiques et typiques de ces régions et par des monuments ou des sites exceptionnels, des églises et des cathédrales sublimes. Proust mentionne ainsi toute une série de localités : Fougères, Vitré, Saint-Malo, Guérande, Lisieux, Falaise, Vire, Valognes, Coutances et Saint-Lô. Proust écrit aussi qu'en bas de son hôtel à Cabourg, il dispose d'un service de taximètres ; il y en a trois normalement et ils travaillent pour la compagnie Unic, une entreprsie fondée en 1905 par un pionnier de l'automobile, un certain Georges Richard. La société Unic, gérée par Jacques Bizet, exploite des voitures à Paris, à Monaco et, à partir de l'été 1907, à Cabourg aussi. Les taximètres sont fabriqués à Puteaux et disposent d'une capote pour couvrir les sièges destinés aux passagers, une caractéristique très intéressante pour un client si fragile, surtout au niveau des poumons, comme l'est Marcel Proust. Les chauffeurs, ou mécaniciens comme les appelle parfois l'écrivain lui-même, qui travaillent pour les touristes du Grand-Hôtel sont trois : Alfred

[353] Michel Blain, *op. cit.*, p. 75-76.
[354] Johan Faerber, *Proust à la plage, la recherche du temps perdu dans un transat*, Malakoff, Dunod, « À la plage », 2018.
[355] *Ibid.*, p. 80-81.

Agostinelli, Odilon Albaret et Jossien. Marcel Proust pouvait-il se douter que deux de ces chauffeurs, dont il a fait la connaissance à l'été 1907 à Cabourg, allaient bouleverser sa vie affective et littéraire ? L'auteur tombera amoureux d'Agostinelli et en 1913, cette histoire d'amour douloureuse et tourmentée, aura une issue tragique. Il s'agit très probablement du plus grand amour de Proust, une relation faite de passions, jalousies, privations, fuites et qui s'achève par un accident, une noyade et des remords. Tout cela inspirera Proust dans sa création romanesque. En effet, la critique littéraire considère le chauffeur monégasque comme le modèle principal du personnage d'Albertine. Sept ans après, Agostinelli disparaît dans les eaux de la Méditerranée à cause d'un accident aérien : il pilotait un avion qui lui avait été offert par Proust lui-même. C'est ainsi que la figure d'Albertine verra le jour. Henriet affirme qu'elle sort des mêmes flots de la mer méditerranéenne, où l'amoureux de Proust a perdu sa vie. Les pages de la *Recherche* augmentent et le roman passe donc de deux, puis à trois, à cinq et finalement à sept volumes grâce aussi à l'invention du personnage d'Albertine. En revanche, Odilon Albaret devenu le chauffeur personnel de Proust et le 27 mars 1913, épousera Céleste, une femme originaire de la Lozère, douce et attentionnée. Céleste Albaret deviendra la gouvernante de l'écrivain et prendra soin de lui avec dévouement et tendresse jusqu'à sa mort. Les deux chauffeurs rentrent donc, d'une manière ou d'une autre, dans la vie de l'auteur[356]. Faerber affirme que Proust, après la disparition de Agostinelli et une fois cette période normande terminée, a ensuite cessé de vivre, et il ne pourra renaître que dans l'écriture retrouvée. Ces séjours normands représentent le dernier moment de liberté et de vie véritable de l'auteur. Si en Normandie il alternait moments de réclusion dans sa chambre d'hôtel pour écrire et sorties pour visiter les alentours et profiter de l'air marin et de la vie mondaine de la station balnéaire, en revanche après 1914, définitivement installé à Paris, il s'enferme dans sa chambre capitonnée de liège pour travailler à son roman et sort de moins en moins[357].

Jean-Paul Henriet décrit les différentes périodes de vacances du jeune Marcel Proust en Normandie. Il précise que parmi les plages favorites des Proust, dans la période suivant la première crise d'asthme, celle de Trouville est la préférée. La famille Proust y rend visite à des amis à la Cour brûlée, aux Frémonts, au Clos des Mûriers. Ils séjournent habituellement à l'hôtel des Roches Noires, un beau palace de soixante-quinze chambres, face à la plage et à la mer, qui a ouvert ses portes au public en juillet 1886. C'est lors de ce séjour que Marcel découvre le Mont-Saint-Michel qui venait alors d'être relié à la terre ferme par une digue-route. Marcel parle de sa visite dans une lettre du 8 août 1907 adressée à Émile Mâle : « Le Mont Saint-Michel

[356] Jean-Paul Henriet, *Proust et Cabourg*, Paris, Gallimard, 2020, p. 84.
[357] Johan Faerber, *op. cit.*, p. 81.

est-il un monument très restauré… ? Je l'ai vu mais quand j'étais tout petit… ». Toujours grâce à la correspondance de l'auteur, nous pouvons récolter aussi d'autres informations concernant ses déplacements en Normandie. Vers la mi-août 1907, Proust entreprend une longue promenade avec Georges de Lauris jusqu'à Trouville. Ils passent d'abord par Houlgate, où Lauris présente Proust à son père, puis ils s'arrêtent à Bénerville pour aller voir les Guiche dans la villa « Mon Rêve » avec vue sur la mer ainsi que Louisa de Mornand qui vit avec son amant, Robert Gangnat, dans le Chalet Russe, qui se distingue par sa flèche, une ancienne isba en bois qui faisait partie du pavillon russe de l'Exposition universelle de 1900. Proust et Lauris rendent aussi visite aux Straus au Clos des Mûriers à Trouville. Proust décrit dans une lettre adressée à Emmanuel Bibesco ce qu'il fait en Normandie : il sort tous les jours et va dénicher des églises un peu partout dans la région. Marcel demande à son interlocuteur de lui signaler des paysages et des monuments remarquables et lui annonce son intention d'aller visiter la Bretagne.

Dans une autre lettre, Proust lui demande si, après avoir vu la cathédrale de Bayeux, le château de Balleroy et les abbayes de Caen, il vaut mieux qu'il retourne voir la tapisserie de Bayeux qu'il n'a toujours pas pu admirer. Nous savons aussi que Proust est allé voir à deux reprises le marquis et la marquise Charles et Henriette d'Eyragues, une cousine de Montesquiou, dans leur hôtel situé place du Marché à Falaise, une vieille ville de province que Proust trouvait charmante. À l'été 1908, il écrit à Lucien Daudet qu'il aimerait bien s'y rendre à nouveau. Toujours à la mi-août 1907, Proust écrit à Émile Mâle pour lui indiquer les endroits qu'il souhaiterait visiter : Jumièges, Pont-Audemer, Lisieux, Saint-Georges-de-Boscherville, Falaise, Saint-Wandrille. En outre, il ajoute qu'il aimerait bien se rendre à Cerisy-la-Forêt, une ancienne abbaye perdue quelque part à côté d'une forêt, comme cela est bien signalé par le toponyme, près de Balleroy. Proust revient aussi sur une remarque de Mâle concernant le Mont-Saint-Michel : une chose merveilleuse mais qu'il lui déconseille de revoir, même si la flèche de l'abbaye vient d'être bâtie.

Ensuite, l'écrivain décrit le Grand-Hôtel de Cabourg comme à la fois atroce et somptueux, un carrefour de gens aussi bien assourdissant que mélancolique et la cathédrale de Bayeux, comme un lieu enchanteur, avec ses arcades romanes de la nef, ses petits personnages dans les écoinçons et ses figures orientales qui l'ont tant intrigué et charmé, même s'il n'arrive pas à en saisir le sens. Nous retrouverons ces influences orientalistes dans la description de « l'église persane » de Balbec, avec ses dragons « quasi chinois » dont parle Elstir. Enfin, il exprime à nouveau son désir de visiter une véritable ville de province comme Valognes. Vers la fin du mois d'août, Proust écrit à Georges de Lauris pour lui faire part de sa préférence pour la cathédrale de Bayeux par rapport aux abbayes de Caen. Le penchant de l'écrivain pour le

joyau architectural de Bayeux est dû au travail et aux décorations intérieures qui avaient déjà interpellé Lauris, Proust faisant référence au placage du XII^e siècle sur les parois de la nef, dans la partie des grandes arcades. Il a encore beaucoup de choses à découvrir dans les alentours de Cabourg et il se trouve qu'à cette période, il est presque surexcité et plein d'énergie. Il rend visite à maintes personnes, comme le caricaturiste Sem et le peintre Helleu qui ne reconnaissent pas la valeur de l'art primitif et qui pensent que Rubens représente le début de la peinture. Il précise aussi qu'il va souvent voir les Guiche et Louisa de Mornand, à Bénerville, et les Straus à Trouville. En outre, il exprime sa détresse de penser que sa mère, décédée depuis juste deux ans, n'a pas pu le voir dans cet état euphorique et joyeux dans lequel était plongée sa personne lors de ses excursions en Normandie. À Caen, Proust admire les abbayes bâties par Guillaume le Conquérant et Mathilde de Flandre au XI^e siècle. L'Abbaye-aux-Hommes, dont les travaux de construction sont terminés en 1085, est un exemple remarquable du style roman normand : grandes arcades, voûtes sexpartites et sobriété de l'ensemble. En revanche, l'Abbaye-aux-Dames qui remonte au XI^e siècle, se distingue par sa nef et par sa forêt de colonnes. Dans une lettre adressée à Hahn, Proust parle de peinture et mentionne sa visite à Vuillard, qu'il est allé voir dans un beau manoir, le Château Rouge, une demeure remarquable avec vue sur l'estuaire de l'Orne, entouré d'un parc verdoyant et plein de lumière, situé à Amfreville, à 8 km de distance de Cabourg. Le peintre y séjourne pendant trois étés d'affilée, de 1905 à 1907, avec Joseph Hessel et sa femme Lucy, modèle et maîtresse de Vuillard. Proust fait la connaissance du peintre en juin 1903, à l'occasion d'un dîner organisé par Antoine Bibesco à Armenonville avec Anna de Noailles. Henriet considère Vuillard comme l'un des modèles possibles d'Elstir, tout comme Helleu et Monet. L'écrivain Tristan Bernard loge également au Château Rouge et aime bien prendre son thé au Grand-Hôtel[358].

Blain souligne l'importance de ces séjours normands pour la vie de Proust. Si l'on fait la somme de tous les mois que l'écrivain a passés sur la côte normande, l'on s'aperçoit que cela fait plus d'un an. Ces huit étés/automnes, de ses trente-six ans à ses quarante-trois ans pour un homme qui meurt à l'âge de cinquante-et-un ans, représentent une période fondamentale et non négligeable de sa vie. Dévasté par la perte de ses parents (son père meurt en 1903, sa mère en 1905), il doit vendre l'appartement familial de la rue de Courcelles et en décembre 1906, il s'installe boulevard Haussmann. Particulièrement affecté par la mort de sa mère, il se fait suivre par un neurologue spécialiste de la mémoire, le docteur Sollier, pendant quelques semaines, dans une clinique à Boulogne-Billancourt. Entre 1908 et 1909, Proust écrit les pages du *Contre*

[358] Jean-Paul Henriet, *op. cit.*, p. 86-95.

Sainte-Beuve et c'est dès le début de ses séjours estivaux en Normandie, qu'il commence à travailler activement sur ce qui deviendra *Recherche*. Son chef-d'œuvre prendra forme entre la chambre parisienne et celles du Grand-Hôtel de Cabourg. En novembre 1913, paraît le premier des sept volumes du roman chez Grasset. Une grande partie des pages dactylographiées de ce premier tome est réalisée au Grand-Hôtel, par Albert Nahmias et par Miss Cecilia Hayward. Le 3 août 1914 l'Allemagne déclare la guerre à la France. L'écrivain fait son dernier séjour à Cabourg du début septembre à la mi-octobre de la même année[359]. Blain nous parle aussi des journées en automobile de Proust sur la côte et dans l'arrière-pays normand. Lors de ses séjours à Cabourg, l'écrivain enchaîne les visites de villes, villages, églises, cathédrales, abbayes, châteaux et manoirs. Comme nous l'avions déjà dit, il reprend goût à la vie et il est surpris de ne pas avoir de soucis d'asthme. Le 19 novembre 1907, Le *Figaro* publie son article *Impressions de route en automobile*, que nous pouvons retrouver dans *Pastiches et Mélanges,* rebaptisé *Journées en automobile*. Dans ce texte, il est possible de retrouver ses visites à la cathédrale de Bayeux, au château de Balleroy et son itinéraire entre Caen et Lisieux. Blain cite un extrait d'une lettre que Proust adresse à l'un de ses amis, où il décrit sa visite au château de Balleroy :

> […] je suis allé voir les tapisseries de Boucher, qui sont à Balleroy. Château construit par Mignard dit le guide, décoré par Mansart. Les tapisseries de Leboucher ont été transportées dans le château en 1622 à sa construction. Je n'ai pas besoin de vous dire que tout cela est faux, que c'est Mansart l'architecte, Mignard le peintre, et que "Leboucher" qui n'est autre que Boucher n'existait pas au moment où le château fut construit.

Les tapisseries de Boucher pourraient avoir inspiré celles du château de Guermantes, « un fort vilain salon drapé d'andrinople et de peluche ». En outre, Blain reprend un extrait de la biographie de Proust de George D. Painter, où le biographe anglais parle de la visite de l'écrivain au manoir de Cantepie. Il s'agit du domaine de Cambremer, dans les alentours de Lisieux, et ce serait aux propriétaires de ce manoir, que Proust aurait emprunté le nom de Swann. Painter précise que les Swann étaient une famille franco-britannique que Proust connaissait déjà[360]. Jean-Paul Henriet précise que Henry Hind Swann, né le 2 mars 1823 à Grantham dans le Lincolnshire, après avoir terminé ses études à Londres, débarque à Paris où il ouvre en 1850 une pharmacie franco-anglaise rue de Castiglione, pas trop loin de la famille Proust ; de plus, Marcel a connu le fils des Swann, Alfred, de huit ans son aîné[361]. Ils se seraient souvenus de la visite de l'écrivain et sa demande de pouvoir utiliser leur nom. Blain souligne que Painter est le seul biographe de Proust à parler de cette rencontre et que ses sources ne sont

[359] Michel Blain, *op. cit.*, p. 76-77.
[360] *Ibid.*, p. 98-99.
[361] Jean-Paul Henriet, *op. cit.*, p. 91.

pas connues. Une lettre de Proust écrite en décembre 1920 semble contredire l'hypothèse de Painter. Proust affirme avoir emprunté le patronyme d'un tel Harry Swann, le destinataire de sa lettre et les actuels héritiers du manoir de Cantepie n'ont trouvé personne se nommant ainsi dans leurs documents familiaux. Alfred Thomas Swann aurait été le dernier propriétaire du manoir avec ce nom de famille. Cependant, Blain précise que nous ne pouvons pas nous fier à la lettre de Proust, étant donné qu'il pouvait déformer la réalité, surtout quand des personnes de son entourage se reconnaissaient dans certains personnages de ses œuvres[362].

Il se peut donc que l'anecdote de Painter sur le nom de Swann ne soit pas complètement fausse et que de ce fait, Swann soit un nom de famille ayant un lien avec la Normandie. Entre les villes de Cabourg et de Trouville, en passant par Deauville, on retrouve beaucoup de sites en rapport avec Proust et son œuvre. À Houlgate, par la rue du Moulin, il est possible de voir le viaduc à neuf arches des Douets qui est considéré par certains comme l'endroit où Marcel aurait pu voir la laitière depuis son train. Au 9 de la rue du Général-Leclerc, il y avait la boutique du fleuriste Lerossignol, chez qui Proust commandait ses bouquets de fleurs. À côté de la boutique, il est possible d'admirer un rosier planté en 1885 ou 1886, sur lequel Proust choisissait parfois des fleurs à mettre à sa boutonnière. Pas trop loin de la ville d'Houlgate, on peut visiter les falaises grisâtres des Vaches noires. Dans la *Recherche*, celles-ci s'appellent les falaises de Canapville et se trouvent au bout de la digue de Balbec. Dans la réalité, Canapville est une localité située dans l'arrière-pays de Deauville, à seulement cinq kilomètre de la côte. Dans le roman, les falaises de Canapville sont le décor du processus d'individuation et de découverte du personnage d'Albertine au sein de la petite bande des jeunes filles. Si l'on remonte la côte, tout en dépassant les falaises des Vaches noires, on arrive à Villers-sur-mer et au carrefour Marie-Antoinette, les jeunes filles se rendaient dans une ferme du même nom, où l'on pouvait goûter des gâteaux instruits et des tartes bavardes. Blain indique que depuis 1955, sur la route de la Corniche, il est possible de faire une halte à l'Auberge de la ferme des Aulnettes, où on peut déjeuner ou goûter et siroter un verre de cidre, comme à l'époque de Proust[363]. De Deauville, il faut juste traverser le pont des Belges pour arriver à Trouville. Ici, Proust séjourne à plusieurs reprises avec sa grand-mère et ensuite avec sa mère, à l'hôtel des Roches-Noires. Ce dernier est transformé en copropriété en 1959 et c'est aussi grâce à la présence passée de Proust que Marguerite Duras décide d'y acheter un appartement qu'elle gardera une trentaine d'années. À proximité, on retrouve la Villa persane, où Proust participe à plusieurs événements mondains estivaux et la Tour Malakoff, dont Proust parle dans une lettre de l'été 1906 à Mme

[362] Michel Blain, *op. cit.*, p. 99-100.
[363] *Ibid.*, p. 103-104.

Straus, à une époque où il venait tout juste de se décider pour la Normandie plutôt que pour la Bretagne ; il écrit qu'il avait pensé la louer, mais que finalement il s'était désisté à cause de sa hauteur, de ses escaliers et de quelque chose de malsain ou de dangereux qui devait expliquer les prix de location si bas. Si on continue dans la même direction, l'on rencontre les falaises des Creuniers, un monument naturel de la côte qui a été pris plusieurs fois par l'écrivain comme but de ses promenades. Si l'on fait demi-tour et si l'on monte tout en empruntant le chemin de la Source, on suit l'un des itinéraires habituels de Proust qui permet de voir la résidence Orion-Tamaris et le Domaine des Roches. Un peu plus haut, on croise aujourd'hui l'avenue Marcel-Proust, où se trouvent trois villas : la Cour brûlée, le Clos des Mûriers et les Frémonts. La première appartenait à Mme Aubernon de Neuville de la même famille que la princesse de Sagan et qui a servi de source d'inspiration pour certaines caractéristiques du personnage de Mme Verdurin. Les Straus qui ont logé à plusieurs reprises dans la Cour brûlée, ont fait construire la deuxième demeure dans le terrain à côté, où Proust leur a rendu visite maintes fois. La troisième villa, qui se trouve plus en hauteur, date de 1869, construite pour Arthur Baignières et vendue en 1892 à Horace de Landau, qui l'a ensuite offerte à sa nièce, Mme Hugo Finaly. Nous savons que Proust y a séjourné en septembre et octobre 1891 et en août 1892, invité par son ancien camarade du lycée Condorcet, Horace, le fils des Finaly. Dans la préface à *Propos de peintre* de Jacques-Émile Blanche, Proust décrit ces villas normandes :

> Les admirables Frémonts […] étaient alors la résidence de Mme Arthur Baignières et où montaient du manoir des Roches ou de la villa Persane la marquise de Galliffet, cousine germaine de la maîtresse de la maison, avec la princesse de Sagan, toutes deux dans leur élégance aujourd'hui à peu près indescriptible, d'anciennes belles de l'Empire.[364]

Quand on quitte les Frémonts et si l'on continue sur la gauche, en empruntant le chemin de Bagatelle, on se retrouve au centre-ville. Les villas de Trouville se distinguent par la fantaisie de leur style architectural, bâties, surtout, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle[365]. Lors de ses séjours en Normandie, Proust aime beaucoup se rendre à Dives-sur-Mer, une destination très prisée par une écrivaine de prédilection aussi bien de la mère que de la grand-mère de Marcel, Madame de Sévigné. Dans une lettre datée du 5 mai 1689, elle écrit à sa fille : « Nous avons été sur les bords de la mer à Dives, où nous avons couché : ce pays est très beau. » Proust souhaite donc visiter les lieux où Mme de Sévigné a dormi. Quant à Dives, nous devons évoquer l'Hostellerie de Guillaume-le-Conquérant, un lieu où se mélangent les souvenirs historiques, les merveilles architecturales et le plaisir de la bonne chère. L'auberge sera également évoquée dans *La Prisonnière* :

[364] *EA*, p. 572.
[365] Michel Blain, *op. cit.*, p. 108-110.

> […] Tout le monde a connu à Dives un restaurateur normand, propriétaire de Guillaume-le-Conquérant, qui s'était bien gardé – chose très rare – de donner à son hôtellerie le luxe moderne d'un hôtel et qui, lui-même millionnaire, gardait le parler, la blouse d'un paysan normand et vous laissait venir le voir faire lui-même dans la cuisine, comme à la campagne, un dîner qui n'en était pas moins infiniment meilleur et encore plus cher que dans les plus grands palaces.[366]

À Cabourg, en 1908, Proust est provoqué en duel à cause d'une rumeur autour de la fréquentation d'un jeune homme âgé de dix-neuf ans, Marcel Plantevignes. L'écrivain aime bien le recevoir dans sa chambre d'hôtel pour écouter les dernières nouvelles de la ville et les péripéties de sa journée. Le jeune homme ne défend pas Proust au moment où une jeune femme laisser planer le doute sur la nature de la relation entre les deux hommes. Proust provoque ainsi en duel le père du jeune homme. La station balnéaire devient donc aussi le décor privilégié pour faire proliférer des potins et laisser courir des rumeurs. De toute façon, nous précisons qu'il ne s'agit pas du premier duel de Proust ; en effet, il s'était déjà battu contre Jean Lorrain pour une insinuation du même genre[367].

Dans le *Dictionnaire Marcel Proust*[368], dans son article consacré à la Normandie, Pierre-Louis Rey présente le rapport de l'écrivain à cette province de la Manche d'un point de vue à la fois biographique et littéraire. Rey précise que Proust a peu parlé de ses séjours d'enfance sur la côte normande. Cependant, au fil des années, la situation change. Sur les conseils de l'historien de l'art Émile Mâle Marcel Proust, à cause de sa santé fragile et de son amour pour l'architecture religieuse, se rend à plusieurs reprises sur la côte normande et non en Bretagne. Proust choisit donc la Normandie pour respirer de l'air marin et pour soigner ainsi ses crises d'asthmes. Cela dit, Rey remarque néanmoins que Proust écrit le 21 juin 1906, dans une lettre adressée à Mme Straus, que « la Normandie n'est pas très saine » (*Corr.*, VI, 161). L'écrivain pensait se rendre à Cabourg le mois suivant mais finalement il change d'avis. Quand nous lisons un tel commentaire sur la Normandie, nous pensons forcément à ce que M. Legrandin dit au jeune narrateur :

> Croyez-moi, reprit-il avec insistance, les eaux de cette baie, déjà à moitié bretonne, peuvent exercer une action sédative, d'ailleurs discutable, sur un cœur qui n'est plus intact comme le mien, sur un cœur dont la lésion n'est plus compensée. Elles sont contre-indiquées à votre âge, petit garçon. « Bonne nuit, voisins », ajouta-t-il en nous quittant avec cette brusquerie évasive dont il avait l'habitude et, se retournant vers nous avec un doigt levé de docteur, il résuma sa consultation : « Pas de Balbec avant cinquante ans et encore cela dépend de l'état du cœur », nous cria-t-il.[369]

Il est intéressant de constater que cette idée de la Normandie, terre qui, grâce à son air, est censée améliorer l'état de santé de Proust, représente paradoxalement, aussi bien dans la perception réelle de l'écrivain que dans sa fiction romanesque, pour des raisons naturelles, à

[366] *P*, II, p. 544.
[367] Dominique Bussillet, *Marcel Proust du côté de Cabourg*, Cabourg, Cahiers du Temps, 2002, p. 94-98.
[368] Annick Bouillaguet, Brian G. Rogers (sous la direction de), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004.
[369] *CS*, I, p. 130-131.

cause de ses eaux, un lieu malsain et dangereux. Nous analyserons cet extrait plus dans le détail dans la partie de notre travail concernant l'analyse par le biais de la géographie littéraire. Comme nous l'avons déjà vu, Proust mettra en pratique les conseils de Mâle à partir de l'année 1907 et il commencera à découvrir les beautés de la région pendant ses promenades en voiture. Dans une lettre envoyée à Mâle, il raconte ses excursions : il a visité les villes de Caen et de Bayeux, qu'il désirait voir depuis longtemps, il déniche de petites églises dans l'arrière-pays ou sur la côte, il s'attarde sur des pierres tombales à Saint-Pierre de Dives et à Falaise et ses séjours au Grand-Hôtel de Cabourg vont influencer une grande partie de son œuvre[370].

En octobre 1891, un article de Proust, dont le titre est *Choses Normandes*[371], paraît dans la revue *Le Mensuel.* Il s'agit d'une description et d'une célébration, à la manière des Romantiques, de cette région de la Manche. L'écrivain passe les mois de septembre et octobre de cette année-là entre Cabourg et Trouville, où il réside dans le manoir des Frémonts, chez la tante de son camarade du lycée Condorcet, Jacques Baignères. Proust fait l'éloge ici de la nature et du paysage normand, il apprécie la fusion des deux éléments principaux de cette région, à savoir la terre et la mer. Il est fasciné par le climat et il envie ceux qui ont la possibilité de profiter de la campagne normande sur les hauteurs, d'où l'on peut dominer la mer, comme le souligne Jean-Yves Tadié dans sa biographie de Marcel Proust, où il affirme que l'auteur de la *Recherche* préfère les lieux élevés. Keiichi Tsumori, dans son livre *Proust et le paysage*[372], nous rappelle que les descriptions paysagères de Proust de 1892 sont le résultat de son séjour automnal en Normandie. L'écrivain loge aux Frémonts, chez les Finaly, de la mi-août au début septembre 1892. C'est grâce aux écrits autobiographiques de l'un de ses amis, Fernand Gregh, que nous savons que Proust s'est rapproché de la campagne à Trouville[373].

Anne Henry nous dit que Proust, pendant près de vingt-cinq ans, a périodiquement résidé en Normandie. Il connaît cette région comme pourrait la connaître un touriste. Quand il est encore adolescent, il découvre les villes de la côte, comme Dieppe, Trouville, Le Tréport ou Cabourg et trouve l'inspiration pour écrire ses premiers textes des *Plaisirs et les Jours*. Une version inédite des Cahiers, une partie qui intégrera *À l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, serait le résultat de l'engouement que Proust éprouve lors de ses visites entre Trouville et Honfleur. Il reprend des promenades qu'il a faites avec sa grand-mère sur la grève et en bas des falaises des Vaches Noires. Quand il est adulte, il décide de revenir sur les lieux qu'il

[370] Annick Bouillaguet, Brian G. Rogers (sous la direction de), *op. cit.*, p. 694-695.
[371] *Le Mensuel*, n° 12, septembre 1891, p. 5-7.
[372] Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage : Des écrits de jeunesse à la Recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2014.
[373] *Ibid.*, p. 38-39.

connaissait déjà. Dans une lettre à Mme Straus il écrit « en général tout ce que je trouve joli, normand, enfoui sous le chèvrefeuille n'est pas fameux pour moi ». Dans le casino de Cabourg, Proust observe les gens, dans ce qui devient son terrain de chasse romanesque, bien qu'il critique ses collègues écrivains qui observent. La correspondance de l'écrivain montre une bonne connaissance de la région. Il donne des conseils de visite à l'actrice Louisa de Mornand[374] :

> Si [votre villa] regarde la mer elle doit l'apercevoir entre les feuillages, ce qui est si doux, et le soir vous devez avoir des vues sur Le Havre admirables. On a dans ces chemins un parfum mêlé de feuillées, de lait et de sel marin qui me paraît plus délicieux que les « mélanges » les plus raffinées. Si vous donnez sur la vallée, je vous envie des clairs de lune qui opalisent le fond de la vallée à faire croire que c'est un lac. Je me souviens d'une nuit où je suis revenu d'Honfleur par ces chemins d'en haut. À chaque pas nous butions dans des flaques de lune et l'humidité de la vallée semblait un immense étang. Je vous conseille une promenade à pied très jolie qui s'appelle les Creuniers (je ne réponds pas de l'orthographe). De là vous aurez une vue admirable, et une paix, un infini dans lequel on a la sensation de se dissoudre entièrement. De là tous vos soucis, tous vos chagrins vous apparaissent aussi petits que les petits bonshommes ridicules qu'on aperçoit en bas sur le sable. On est vraiment en plein ciel, en voiture je vous conseille une promenade plus belle : les Allées Marguerite. Mais une fois arrivé, il faut ouvrir la petite barrière de bois (sans cela autant dire que vous n'avez rien vu), faire entrer la voiture (si le propriétaire actuel n'habite pas) et vous promener des heures dans cette forêt enchantée avec les rhododendrons autour de vous et la mer à vos pieds. Beaumont est aussi une admirable promenade, mais de l'autre côté. L'arrivée à Honfleur par la vieille route de Caen, entre les grands ormes, est très belle. Du reste il y a mille autres promenades…[375]

Proust fait l'étalage, effectivement, d'une connaissance précise et détaillée des lieux. Cette description reproduit toute une série de sensations et d'impressions qu'il a vécues lors de ses excursions normandes. Il ne se borne pas à donner des indications ou des conseils à Mme de Mornand, il lui fait part de son expérience, car la Normandie est une terre charmante et envoûtante qui a captivé les sens et l'esprit de l'écrivain. Henry précise que Proust, avant de consacrer tout son temps à l'écriture, veut visiter les lieux décrits pas Ruskin dans les textes qu'il traduit, les endroits qu'ils lui ont été conseillés par Émile Mâle, dont il vénère *L'Art du XIII^e^ siècle, le Dictionnaire d'architecture* de Viollet-le-Duc en mémoire. Accompagné de tous ces livres, il part à la découverte, en 1900, des monuments de la ville de Rouen. Il recherche aussi les détails commentés par l'esthète anglais, comme le petit bonhomme grimaçant de dix centimètres, perdu quelque part au-dessus d'un trèfle à quatre feuilles du portail des Libraires. Proust effectue un véritable pèlerinage normand[376].

Le premier séjour de Proust à l'âge adulte et le dernier sur la côte normande représentent des moments importants de la vie de l'auteur. Il arrive à Cabourg, en 1907, après le grand deuil causé par la perte de sa mère et y retourne pour la dernière fois en 1914, une autre année

[374] Anne Henry, « Proust et la Normandie : excursions dans l'arrière-pays des noms », *Le paysage normand dans la littérature et dans l'art*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 1980, p. 139-140.
[375] *Corr.*, V, p. 158-10.
[376] Anne Henry, *op. cit.*, p. 140.

marquée par la mort d'un proche et par l'irruption dans l'ouvrage romanesque de l'inversion, mot que Proust emploie pour désigner l'homosexualité. Il ne faut pas oublier que la *Recherche* a été ébauchée, pour la première fois, à Cabourg et il est également important de garder à l'esprit que c'est justement à la fin des huit séjours normands que tous les éléments majeurs caractérisant le chef-d'œuvre proustien sont enfin intégrés au roman. Pour sa dernière période en Normandie, Proust arrive à la station balnéaire début septembre, un mois après la déclaration de guerre de l'Allemagne à la France, dans le Grand-Hôtel de Cabourg, où l'on héberge les blessés convalescents. Il ne reste presque aucun client et ceux qui n'ont toujours pas voulu partir logent dans l'annexe du palace. Proust s'installe au dernier étage mais une fois dépensé tout son argent, il est obligé de quitter Cabourg le 14 octobre. Pendant le voyage de retour à Paris, à Mézidon, il est saisi d'une violente crise d'asthme, il a l'impression de suffoquer, bien qu'il ait respiré l'air marin qui lui faisait tant de bien. À cause de ses soucis de santé, il échappe à ses obligations militaires et vit de plus en plus reclus et malade, consacrant tout son temps et son énergie à la rédaction de la suite de son roman. Cette réclusion, qui correspond aussi, du moins au début, aux années de la Grande guerre, est l'une des raisons principales de la croissance en volume de son roman[377]. Proust ne se rendra plus à Cabourg, le séjour de 1914 correspond à son dernier voyage en Normandie. Pour ce qui est des lieux normands de son roman, il n'a plus besoin de retourner à Cabourg puisque cette ville prendra une nouvelle forme mythique et à jamais existante, sous le nom de Balbec, dans la littérature et dans la mémoire des lecteurs de la *Recherche*[378].

7. La Normandie imaginaire d'*À la recherche du temps perdu*

Faerber affirme que pour Proust un lieu n'est pas tout simplement un lieu. Il s'agit d'un espace imaginaire, d'un foisonnement d'idées, de parfums et d'images, de signaux de plusieurs natures qui créent les contextes et les décors de la *Recherche*. Les lieux de la vie de Proust seraient perçus comme des hyperlieux, des cosmologies à part entière et des points de départ de profondes rêveries que l'on retrouve dans ses œuvres. La recherche du temps perdu serait donc inextricablement liée à la recherche des lieux oubliés. Par conséquent, la *Recherche* n'est pas qu'un roman du temps mais aussi un roman de l'espace de la mémoire et des choses passées. Faeber écrit que « le lieu proustien fera revenir les heures et les morts »[379]. Pour ce qui est de cette approche spatio-temporelle que l'on a dans la *Recherche*, nous pouvons penser au concept

[377] Michel Blain, *op. cit.*, p. 110-111.
[378] Dominique Bussillet, *op. cit.*, p. 165.
[379] Johan Faerber, *op. cit.*, p. 20-21.

du théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine qui a proposé la notion de « chronotope », l'espace et le temps étant deux éléments fondamentaux, incontournables et indissociables dans le tissu d'un récit fictionnel, d'où l'importance d'étudier un événement historique dans son cadre géographique et il en est de même en littérature. Cet aspect sera bien pris en compte dans la partie de notre travail consacrée à l'analyse des textes proustiens et des toiles de Monet représentant leur Normandie.

Anne Henry dans son article « Proust et la Normandie : excursions dans l'arrière-pays des noms »[380] s'interroge sur la signification et sur la vraie nature de Balbec. Elle affirme, dès le départ de son analyse, que l'écrivain, comme d'habitude, joue sur le double plan du réel et du fictif. Quand Proust conçoit et écrit son roman, la description de la province française n'est pas une rareté. Les régions de France font leur entrée dans le domaine de la littérature grâce à la doctrine romantique des nationalités et seront très présentes tout au long du XIX^{e} siècle, grâce aussi aux courants réaliste et naturaliste. La province française a temporairement disparu des romans d'analyse psychologique et symbolistes, mais ensuite elle s'est réimposée de façon massive. C'est grâce au prestige barrésien, au félibrige et au courant vitaliste que les histoires du pays et des racines restent en vogue. Dans la *Revue des Deux Mondes*, que Proust suivait beaucoup, les romans de salon laissent la place aux romans régionalistes, dont les intrigues se passent en Dauphiné, Normandie et Auvergne ou bien alors à l'étranger, comme en Galicie, en Macédoine et dans les Carpates. Henry considère aussi que certains événements historiques, tels que le Traité de Versailles ont renforcé cette tendance. Les minorités locales, comme les Celtes et les Slaves, retrouvent une place dans le récit romanesque. Tout cela est le résultat de la vision réaliste. Les romanciers intensifient les caractéristiques et les particularités du paysage, des centres urbains, des habitants et des traditions. À tout cela, ils rajoutent, très souvent, leur apport personnel et autobiographique enrichi par leurs souvenirs. Cette démarche est observable dans le roman inachevé de Proust, *Jean Santeuil*.

En revanche, Henry remarque que cette tendance est inversée dans la *Recherche*. Il s'agit d'une sorte de procédé à rebours : Combray est présenté comme le pays de l'enfance et du réel, tandis que Balbec et l'arrière-pays normand deviennent l'exemple du lieu imaginaire et du rêve. La Normandie est aussi la terre de la déception. Le héros-narrateur adolescent, tout en découvrant la région de Balbec, comprend que tous les pays se ressemblent. La Normandie n'existe pas. Proust a choisi une région très à la mode à l'époque, c'est bien ce qui est au cœur du paradoxe de sa démonstration et pour que son raisonnement soit paradigmatique, il travaille

[380] Anne Henry, *op. cit.*, p. 136-156.

sur des lieux de villégiature très connus des parisiens et Marcel lui-même représentant la classe bourgeoise parisienne, il est donc le personnage parfait pour se lancer dans ce processus de démythification. Proust connaît très bien le potentiel culturel de cette province française. Il a admiré les tableaux des impressionnistes qui ont restitué les beautés du paysage normand et il a lu attentivement les romans de Flaubert, de Barbey d'Aurevilly et de Maupassant qui ont décrit la vie et l'atmosphère de cette région. Proust remarque que toutes ces représentations ne sont que des transfigurations de la réalité, puisque ces auteurs travaillent sur une Normandie qui n'existe qu'en eux, un espace personnel et privé, un territoire qu'il est impossible de retrouver dans les guides et sur les cartes géographiques[381].

Henry souligne que le pays imaginaire de Balbec existe aussi grâce au charme des noms. Marcel désire accomplir un voyage qu'il convoite depuis longtemps et cela devient une idée fixe. Il a hâte de découvrir ce qui se cache derrière les beaux noms de ces villes normandes. Cependant, la connaissance de ces lieux passe aussi par l'explication étymologique de ces toponymes faite par le professeur Brichot. Marcel ne découvre donc pas Balbec et ses alentours à travers une analyse de la qualité du paysage, du tracé de l'horizon, de la spécificité d'un habitat, de la structure des monuments, du modelé des terres par le labour, du compartimentage des propriétés, de la démarche et du comportement des indigènes. Le héros de la *Recherche* part plutôt à la découverte d'un pays qui existe surtout dans l'entêtement d'un rêve et de son imagination. À cause du sentiment d'impatience qui caractérise la prédisposition du héros-narrateur désireux de voyager, il s'est produit un phénomène de cristallisation d'attentes et de rêves qui se sont déposés autour des noms de ces localités normandes et des sonorités évoquées par ces toponymes :

> Balbec, c'était un de ces noms où, comme sur une vieille poterie normande qui garde la couleur de la terre d'où elle fut tirée, on voit se peindre encore la représentation de quelques usages abolis, de quelque droit féodal, en avait formé les syllabes hétéroclites […] Bayeux, si haute dans sa noble dentelle rougeâtre et dont le faîte était illuminé par le vieil or de sa dernière syllabe ; Vitré dont l'accent aigu losangeait de bois noir le vitrage ancien ; le doux Lamballe qui, dans son blanc, va du jaune coquille d'œuf au gris perle ; Coutances, cathédrale normande, que sa diphtongue finale, grasse et jaunissante, couronne par une tour de beurre ; Lannion avec le bruit dans son silence villageois, du coche suivi de la mouche ; Questambert, Pontorson, risibles et naïfs, plumes blanches et becs jaunes éparpillés sur la route de ces lieux fluviatiles et poétiques…[382]

Henry remarque que Proust évite de préciser la position géographique exacte de Balbec par rapport à cette série de gares. En effet, nous ne savons pas si la station balnéaire où il séjournera se trouve au milieu de cette énumération de villes ou à la fin. Nous comprenons donc

[381] *Ibid.*, p. 137-139.
[382] *CS*, I, p. 381.

que c'est à l'aune de cet imaginaire onomastique que Marcel découvrira et analysera la Normandie[383].

Dans l'étude de Benrekassa[384], nous découvrons les traits principaux de la Normandie imaginaire et littéraire de Proust. Le héros de la *Recherche* fait deux séjours à Balbec, l'un à quelques années de distance de l'autre. La ville ne change pas, mais le lecteur observera deux atmosphères bien différentes du même lieu, parce que c'est la perception et la sensibilité de Marcel qui a changé. Pour bien saisir la réalité proustienne de Balbec, il faut penser aux souvenirs que le héros garde en lui. La matière de Balbec est le résultat d'un mélange d'impressions originales, de sensations fugitives et d'expériences éphémères qui feront partie du bagage émotionnel de Marcel. Il s'apercevra de l'importance et de l'essence de ces séjours sur la côte normande grâce à des épisodes de mémoire involontaire qui lui permettront d'être en contact direct avec son passé. Le premier souvenir de Balbec date de l'adolescence de Marcel à Combray. C'est Swann qui en parle au héros et qui lui fait naître le désir d'aller visiter cette ville sur la côte. Balbec devient un lieu fascinant plein de charme, comme s'il s'agissait d'un décor littéraire inspiré des livres que le protagoniste lit et qui lui donne envie de partir à la découverte de ces régions spéciales. Balbec devient si important pour Marcel parce que c'est un endroit qui n'est pas que réel, mais qui est tout d'abord réélaboré et filtré par son imagination. Legrandin présente une Normandie mythique, un pays qui fit aussi l'objet d'intérêt de beaucoup de grandes personnalités, comme l'écrivain Anatole France :

> Dans la Manche, entre Normandie et Bretagne […] Balbec ! […] la plus antique ossature géologique de notre sol, vraiment Ar-mor, la Mer, la fin de la terre […] la région maudite qu'Anatole France […] a si bien peinte, sous ses brouillards éternels, comme le véritable pays des Cimmériens, dans l'Odyssée.[385]

Charles Swann, fin esthète, parle à Marcel des bijoux architecturaux des alentours de Balbec et lui décrit la beauté des églises. Marcel rêve aussi d'admirer la puissance et la splendeur de la nature normande :

> Je n'avais pas de plus grand désir que de voir une tempête sur la mer, moins comme un beau spectacle que comme un moment dévoilé de la vie réelle de la nature ; ou plutôt il n'y avait pour moi de beaux spectacles que ceux que je savais qui n'étaient pas artificiellement combinés pour mon plaisir, mais étaient nécessaires, inchangeables, - les beautés des paysages ou du grand art.[386]

Les images et les attentes que Marcel a développées tout autour du nom de Balbec, grâce aussi aux suggestions de Swann et de Legrandin, l'ont amené à idéaliser cette terre. Son idée

[383] Anne Henry, *op. cit.*, p. 142-143.
[384] Geneviève Benrekassa, « Un motif-clef de la recherche du temps perdu », *Le paysage normand dans la littérature et dans l'art*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 1980, p. 115-135.
[385] *CS*, I, p. 130.
[386] *Ibid.*, p. 377.

de Balbec pourrait être résumée par le cliché suivant, « vagues soulevées autour d'une église de style persan » (I, 389)[387]. La région de Balbec devient donc pour Marcel un lieu à mi-chemin entre la réalité et l'imagination, peut-être plus imaginaire que réel, où l'on retrouve beaucoup d'éléments qui intéressent Proust, comme l'art, les églises, la force de la nature et l'Orient.

Willy Hachez présente, lui aussi, la Normandie imaginaire du narrateur du chef-d'œuvre proustien. Hachez précise que le premier séjour à Balbec de Marcel a lieu entre le début du mois d'août et la mi-octobre 1897 et le second de Pâques au 15 septembre 1900. En 1903, le héros de la *Recherche* se rend pour la troisième fois dans la station balnéaire normande mais il s'agit d'une courte halte sans grande importance. Marcel veut visiter cette région depuis qu'il est enfant pour découvrir une église gothique toute particulière, qui lui a été décrite par Swann et pour admirer l'une de ces tempêtes au bord de mer, dont Legrandin lui avait parlé. Les parents de Marcel décident de l'envoyer sur la côte normande pour améliorer sa santé. Lors de son premier séjour à Balbec, à l'âge de dix-sept ans, le héros de la *Recherche* est accompagné de sa grand-mère et il connaît des personnes de la famille Guermantes et Albertine Simonet.

Pour son second séjour en Normandie, Marcel est accompagné de sa mère et il est plus indépendant, étant donné qu'il a vingt ans. Le narrateur veut revoir la station balnéaire de Balbec et rencontrer la femme de chambre de la baronne Putbus qui devait résider avec sa patronne à la Raspelière. Cette fois-ci, Marcel s'éloigne beaucoup plus de la plage de Balbec pour se rendre dans l'arrière-pays de la région. Il fait cela grâce à une petite ligne de train local et vers la fin de son séjour, se sert de l'automobile. L'itinéraire du petit train permet au lecteur de découvrir le paysage et les beautés des alentours de Balbec par le biais d'un point de vue mouvant qui suit les détours du petit tortillard. Hachez précise qu'en réalité il ne s'agissait ni d'un chemin de fer ni d'un tram mais plutôt d'une solution à mi-chemin entre les deux, un petit tramway à vapeur reliant les petites gares de la région. La plupart des lignes du petit tortillard - il était appelé ainsi à cause du parcours enchevêtré et embrouillé qu'il suivait - n'étaient actives que lors de la saison touristique. Le petit tramway avait beaucoup d'autres surnoms, on l'appelait la tortue ou le tacot parce qu'il roulait très lentement, le transatlantique, à cause du son de sa sirène, le decauville, pour sa voie de 60, le funi, parce qu'il grimpait sur les falaises et le TSN, parce qu'il desservait le sud de la Normandie. Deux lignes de tramway partaient du centre de Balbec-en-Terre[388]. Dans la réalité, la nouvelle ligne du petit tramway de la Société Decauville reliant les plages de Dives-Cabourg et celles de Luc-sur-Mer est inaugurée le 24

[387] Geneviève Benrekassa, *op. cit.*, p. 115-117.
[388] Willy Hachez, « Balbec et ses environs dans "La Recherche" », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 28, 1978, p. 677-684.

août 1892 et l'année suivante le tramway desservira aussi la ville de Caen. Dans les environs de Cabourg, le tramway s'arrête à Franceville, Le Hôme, Sallenelles, Amfreville, Ranville et Bénouville. Les wagons du petit train sont ceux qui étaient utilisés autrefois dans les mines. Proust commence à profiter de ce nouveau moyen de transport en 1907 ; il s'en sert probablement pour se rendre au golf ou à l'hippodrome et le fera devenir, dans son roman, le « petit chemin de fer d'intérêt local » pour aller chez Mme Verdurin[389]. La première ligne, qui n'a jamais été utilisée par le narrateur, mène à Grallevast par Angerville, d'où le sigle B.A.G. alors que la seconde avait comme destination Balbec, à partir de Balbec-en-Terre en passant par la localité C, dont on ne connaît que cette initiale, et qui était désignée par le sigle B.C.B. Entre Balbec-Plage, très souvent appelée tout simplement Balbec dans le roman, et Balbec-en-Terre il y avait une distance d'à peu près 25 km, soit plus d'une heure de trajet. Hachez présente les stations desservies par le petit tramway et cela est aussi une façon de nous faire découvrir la région de Balbec. Il précise ainsi qu'Incarville est une importante localité sur la côte, où il y a un casino et des falaises, Doville, qui ne doit pas être confondue avec Douville-Féterne comme c'est le cas à plusieurs reprises dans le texte, Pont-à-Couleuvre, où le directeur du Grand-Hôtel accueillit Marcel pour son second séjour, Saint-Mars-le-Vieux, qui n'est pas à confondre avec Saint-Mars-le-Vêtu qui se trouve à côté de Douville-Féterne, Maineville-la-Teinturière, où après le premier séjour de Marcel à Balbec l'on fit construire une maison publique pour gens chic. Hachez souligne que Balbec n'était pas le véritable terminus de la ligne B.C.B., étant donné que le dépôt des voitures se trouvait à Criquetôt, au Nord de Balbec, où les Cambremer avaient donné la cure au doyen de Combray. Pour arriver à la gare de Douville-Féterne, le narrateur avait le choix entre deux lignes, dont la durée du trajet était presque équivalente. La première solution concernait une ligne longeant la côte et passant par Maineville-la-Teinturière, Parville-les-Maineville. C'est avant cette station que, pendant son dernier séjour à la Raspelière, Albertine dit à Marcel qu'elle connaît l'amie de Mlle Vinteuil. Hachez remarque aussi qu'il ne faut pas considérer Incarville comme la dernière station avant Parville, mais plutôt comme l'une des dernières avant Parville, Epreville, qui se trouve près de Quettelholme, d'où il était possible d'arriver à pied à l'église de Saint-Jean-de-la-Haise, Infreville, où commençait tout un chapelet de petites stations comme Toutainville, Egreville, Montmartin-sur-Mer, Parville-le-Bingard et au bout Incarville. Le héros de la *Recherche* avait aussi une autre solution. Il pouvait emprunter la ligne qui passait par l'arrière-pays, à savoir la partie extrême de la ligne qu'il avait utilisée lors de son premier séjour à Balbec. Les deux lignes se croisaient à Incarville, un centre assez

[389] Jean-Paul Henriet, *op. cit.*, p. 54.

important, où il fallait se rendre de Balbec, en 1897, si l'on voulait téléphoner en dehors de la saison touristique. Tout au long de son parcours pour aller d'Incarville à Douville-Féterne, le protagoniste de la *Recherche* passait par maintes petites stations. Nous citons les plus anecdotiques, comme Saint-Martin-du-Chêne, une station où M. de Charlus prenait très souvent le petit train, Harambouville, où une fois Cottard demanda au chef de gare d'expulser de son compartiment un fermier en blouse bleue, Saint-Pierre-des-Ifs, une localité au bord de mer où il y avait aussi des falaises, la Sogne, une station célèbre pour ses courses et qui n'est pas trop loin du château de Féterne, où logeaient les Cambremer. Cette propriété se trouve entre la mer - en effet certains invités arrivaient au château en yacht - et la forêt de Chantepie. Le terminus de cette ligne était donc Douville-Féterne, une station à mi-chemin entre Douville et le village de Féterne. Hachez précise que dans la *Recherche* le nom de Doville est utilisé par erreur à plusieurs reprises au lieu de Douville. Albertine affirmait avoir besoin de deux heures pour aller de Balbec à la Sogne alors que le premier président de Caen disait que de Balbec jusqu'à la propriété de Mme Verdurin il fallait compter une heure de train dans le noir. Hachez estime au contraire que le trajet en chemin de fer pour se rendre de Balbec à Douville-Féterne était d'environ 45 km et que le voyage durait à peu près une heure et demie. Hachez remarque aussi que dans *Sodome et Gomorrhe*, Albertine loge chez sa tante Bontemps dans un chalet qui se trouve dans les alentours d'Égreville. Dans le texte, on peut lire que le chalet se trouve à dix minutes en tramway de Balbec, autrement dit à une distance d'environ 5 km. Doncières est l'une des villes les plus importantes parmi celles qui se trouvent sur la ligne Balbec-Douville-Féterne. D'ici, il est possible de se rendre à Paris en prenant une ligne de chemin de fer classique et Doncières est aussi la ville de garnison de Robert de Saint-Loup. Nous savons que Saint-Loup se rendait en calèche assez facilement à Balbec, par conséquent la distance entre les deux villes devait être réduite. En 1900 Morel y fait aussi son service militaire et c'est là que Charlus entre en contact avec lui grâce au narrateur. Depuis la Raspelière, les invités de Mme Verdurin, arrivés en landaus de la gare de Douville-Féterne, peuvent admirer du côté nord-est un beau panorama sur une vallée et du côté sud-ouest la vue sur la mer (on aperçoit aussi Parville, Balbec et Douville). Des hauteurs de la Raspelière, on voit la baie de Balbec resserrée et Rivebelle semble plus rapprochée de Douville-Féterne que de Balbec. Rivebelle et Balbec ont deux conformations géographiques différentes.

Le narrateur s'est rendu à plusieurs reprises, lors de son premier séjour normand, à Rivebelle. Cette ville se trouve au nord de Balbec et elle est protégée du vent du nord par une falaise, alors que Balbec se dévelope sur une pointe extrême de terre se jetant dans la mer. Grâce aux falaises qui protègent Rivebelle, on dit que là-bas l'été dure plus longtemps qu'à Balbec.

Pour ce qui est de cette station balnéaire, la ville principale de la Normandie proustienne, Hachez nous fournit d'autres précisions. Le narrateur se sert d'une voiture omnibus, lors de son premier séjour à Balbec, pour se rendre à l'hôtel de la plage depuis la gare. La grand-mère loue deux chambres tout en haut de l'hôtel, après une longue négociation avec le personnel, étant donné que l'hôtel était presque au complet, ce qui est normal en haute saison. Les deux chambres se trouvent très probablement au bout d'un couloir, dans la partie sud du bâtiment, séparées par la subtile et fameuse cloison. La chambre de Marcel donne sur la mer tandis que celle de sa grand-mère n'a pas de vue directe sur la plage. Toutefois, la chambre de cette dernière reçoit la lumière de trois points différents : de la digue, au sud ; d'un bout de campagne, à l'est et d'une cour, au nord. Aussi bien de la chambre du narrateur que de celle de sa grand-mère, il est possible d'apercevoir les falaises de Canapville, les Creuniers, des rochers tombant à pic sur la mer, pas trop loin de la maison d'Elstir[390]. Ce monument naturel de la côte est représenté dans une aquarelle du peintre, où la falaise est comparée à une imposante cathédrale rose. Blain précise que Proust a sensiblement modifié l'emplacement et la conformation de ce site géographique. Les Creuniers de la *Recherche* sont le résultat de la fusion de plusieurs falaises normandes, celle d'Étretat, de Sainte-Adresse et d'Yport. C'est justement sur cette falaise littéraire, que l'écrivain a déplacée vers l'ouest par rapport à leur position réelle, que le narrateur, accompagné par Andrée, comprend son véritable amour pour Albertine[391]. Plus loin, on pouvait voir aussi Maineville-la-Teinturière, d'où Marcel avait fait partir une excursion avec ses amies en deux « tonneaux » : deux petites voitures, et toujours sur le fond, on voyait le petit bois de Parville. Au cours de son premier séjour à Balbec, le narrateur découvre les environs de la station balnéaire dans la voiture de Mme de Villeparisis ; il fait ainsi des excursions à Saint-Mars-le-Vieux, aux rochers de Quettelhome, à l'église de Carqueville et passa par Hudimesnil et les bois de Chantereine et de Canteloup. Lors de son second séjour à Balbec, Marcel se sert d'une automobile pour se déplacer. Grâce à ce moyen de transport, les distances diminuent et les lieux se rapprochent. Albertine pense qu'il était impossible d'aller à Saint-Jean-de-la-Haise et de passer après à la Raspelière dans une même journée, c'est-à-dire d'aller dans deux directions opposées dans un laps de temps relativement bref. En automobile, il ne faut qu'à peu près 35 minutes pour se rendre de Quettelholme à la Raspelière. Hachez précise à la fin de son article que le but de son étude était de rechercher une cohérence concernant la situation des sites normands mentionnés par Proust[392].

[390] Willy Hachez, *op. cit.*, p. 677-680.
[391] Michel Blain, *op. cit.*, p. 108-109.
[392] Willy Hachez, *op. cit.*, p. 677-684.
.

Dans l'article consacré à Balbec dans le *Dictionnaire Marcel Proust,* Anne Chevalier précise, au début de son article, que Balbec est une ville majoritairement irréelle comme la plupart des autres références spatiales en dehors de Paris et Venise. Dans les premiers cahiers de 1908 à 1910, au lieu de Balbec Proust avait pensé à Querqueville comme l'endroit devant représenter les souvenirs et les rêves d'un monde au bord de mer avec ses plages et ses hôtels. Quant au nom Querqueville, il est possible d'en trouver encore des traces dans le texte quand il s'agit des étymologies de Brichot, par rapport au mot « carque » renvoyant à l'idée d'église sur lequel aussi bien Brichot que le curé de Combray ont le même avis. En 1911, dans les cahiers 20 et 21, Querqueville devient « Bricquebec », où nous avons déjà la terminaison « bec », qui signifie ruisseau et qui nous fait penser à Beg-Meil, que nous retrouvons dans le nom de « Balbec ». Les deux premiers lieux renvoient à des toponymes de la Manche, Querqueville, sur la mer, dans la région de Cherbourg, de Bricqueville dans les terres et de Valognes. Dans la *Recherche*, nous tombons, aux alentours de Balbec, sur Criqueville et Chevalier nous dit qu'il y en a deux dans le Calvados. Dans les cahiers de 1912, tous ces noms, tout comme celui de Bolbec, sont remplacés par Balbec. Cette dernière version, qui n'a pas de correspondant réel sur la carte de France, exprime bien le caractère irréel et imaginaire de ce lieu proustien. Certes, l'assonance et la proximité graphique avec le Baalbek du Liban, confirment le côté oriental de ce toponyme qui trouve son ancrage dans la description et l'aspect à moitié persan de l'église de Balbec. Toutefois, cette église demeure surtout un modèle d'un monument religieux sur la côte qui est le résultat d'un mélange des styles de Bretagne et de Normandie. L'itinéraire du petit train menant à Balbec fait des détours impossibles qui confirment l'aspect imaginaire et inventé de cette localité. Chevalier souligne le rapport antithétique existant entre Combray et Balbec. L'un est un petit village à la campagne, entouré de champs et de ruisseaux, construit à l'intérieur des remparts d'un vieux château et dont le centre névralgique est l'église. L'autre est une station balnéaire, dont le centre est le tout récent et moderne Grand-Hôtel qui donne sur la plage. L'église est décentrée, elle se trouve à Balbec-en-Terre, à quelques kilomètres des grandes rues commerçantes et du Casino qui sont les symboles de cette nouvelle société des villes de bains de mer. Les gens se rendent dans ces localités touristiques pour profiter du confort moderne, des terrains de sport, comme le golf et l'hippodrome et pour participer à ces nouvelles modes sociales et vestimentaires qui marquent la naissance d'une autre France. Balbec représente le changement et un tournant entre le XIX^{e} et XX^{e} siècle tandis que Combray était le siège d'une France traditionnelle et immuable dans ses us et coutumes. La première image que le narrateur se construit de Balbec est celle d'un lieu magique et mystérieux, il s'agit d'un rêve, quand il y pense, il voit une ville entourée du brouillard du « pays des Cimmériens ».

L'idéal romantique que le narrateur avait par rapport à Balbec s'effondre rapidement lors de son premier séjour dans la station balnéaire normande. Marcel découvre en effet une réalité bien distante de celle dont il avait rêvé. Néanmoins, nous savons que Marcel veut aussi visiter ce coin de Normandie pour répondre à ses désirs esthétiques, il veut voir cette ville artistique s'inscrivant dans la vision picturale moderne des peintres impressionnistes. Chevalier remarque que Proust se rapproche de l'analyse des historiens qui considéraient les artistes comme les précurseurs et les fondateurs des stations balnéaires. Les peintres s'y rendaient pour découvrir les lumières et les beautés naturelles de ces lieux et pour rechercher des sujets « primitifs » tout en profitant des prix accessibles des résidences d'été dans des régions encore peu connues. Le Balbec des rêves de Marcel est un ensemble d'images poétiques et sauvages : ciels mouillés, églises à la fois élégantes et rustiques sur des éperons rocheux tombant à pic sur les abîmes marins, tempêtes puissantes et scénographiques, vie des paysans et des pêcheurs. Tout cela appartiendrait à l'imaginaire breton et romantique de Balbec alors que l'aspect mondain et touristique de la ville rentrerait dans son côté normand et moderne. Les deux natures de la station touristique ont quand même deux éléments qui les unissent : la mer et la peinture.

Grâce aux tableaux d'Elstir, Marcel dispose des outils nécessaires pour interpréter et décoder l'environnement dans lequel il se trouve. Il peut ainsi saisir le fonctionnement des jeux de lumière, il parvient à admirer et à apprécier les marines normandes, les champs de courses, les yachts, les toilettes élégantes des femmes de la haute société, tout ce qu'il ne comprenait pas auparavant et qu'il aurait bien aimé éliminer du paysage mais qui représente l'essence principale de la station balnéaire du roman. Chevalier met en exergue que Baudelaire avait déjà reconnu la valeur des lumières marines, le lien étroit entre l'art et l'artifice, la beauté du moderne, tout ce que le héros de la *Recherche* apprend à découvrir en Normandie. Balbec, tout comme son homologue réel Cabourg, présente des caractéristiques typiques de la station balnéaire de la belle époque : le Grand-Hôtel, le Casino et la digue-promenade en bord de mer et une structure presque géométrique, bien carrée et précise des rues du reste de la ville. Proust nous dit que les villas que l'on voit dans cette localité des bains de mer se distinguent par leur « luxe de pacotille » et lorsqu'il se réfère à celle d'Elstir, il la décrit comme étant « la plus somptueusement laide » et se démarquant par sa « laideur banlieusarde ». La distance physique entre le Grand-Hôtel et la villa du peintre - il faut en effet prendre le tramway pour s'y rendre - marque aussi la distance sociale entre la clientèle fortunée des palaces et les autres résidents estivaux qui logent dans des manoirs, des châteaux, des villas et des fermes dans les environs du centre-ville de la station touristique. Chevalier présente aussi la mer. Il s'agit d'une mer omniprésente, mais elle n'appartient pas vraiment au monde des touristes en villégiature. Entre

ces derniers et l'univers marin, il y a une sorte de rideau de fer transparent qui les sépare. Les gens ne rentrent presque jamais en contact avec la mer, étant donné qu'ils ne la voient que derrière la digue-promenade, qui fait 1800 mètres de longueur à Cabourg, les vitres de la salle à manger ou les fenêtres des chambres, où les vagues se reflètent dans la glace des bibliothèques.

En août 1907, Proust écrit à un ami qu'il a l'impression de vivre dans une ville qui n'est pas réelle, lorsqu'il est au Grand-Hôtel de Cabourg, il affirme : « Je vis d'une vie artificielle », et « l'hôtel a l'air d'un décor ». Les premiers habitants de cette ville ont été repoussés, les promoteurs ont chassé les pêcheurs et les paysans pour pouvoir construire leur décor de théâtre, un lieu illusoire et faux. L'idée de l'artifice, de la mise en scène, du spectacle et du tableau est la toile de fond des séjours à Balbec. L'atelier d'Elstir, où le héros apprend à connaître la mer et le Grand-Hôtel, où se développent les sciences sociales des bains de mer, deviennent les centres d'observation privilégiés pour décrypter les deux natures de la station balnéaire, dont Chevalier parlait plus haut. À Balbec, on n'y rencontre presque jamais des autochtones, à part le lift et quelques valets, tous les autres sont des touristes de passage comme les Parisiens ou des notables normands des villes à côté. La particularité de cette station balnéaire est qu'elle est un lieu de rencontre entre des personnes qui en dehors de ce contexte ne se croiseraient guère. Cette altération des normes sociales provoque maintes erreurs de jugement et pas mal d'incompréhension et de confusion. Le narrateur de la *Recherche* montre certaines conséquences ironiques découlant de tous ces renversements et malentendus : des acteurs font semblant d'être des princes alors que la vraie princesse de Luxembourg est prise pour une cocotte, le héros, lui-même, pense au premier abord que M. de Charlus pouvait être un escroc d'hôtel et le marquis de Cambremer est jugé par le personnel de l'hôtel tel un homme de « basse extraction ». Chevalier remarque que ces épisodes reprennent les doutes que Proust avait à Évian par rapport au salut du comte d'Eu. Les règles de vie et les codes vestimentaires de la société des stations balnéaires sont tout autre chose par rapport à ceux de la vieille France. Ce qui est considéré comme élégant dans une grande ville est critiqué et stigmatisé à Balbec, à propos des robes longues et des grands chapeaux des filles d'Ambresac, on peut lire le commentaire suivant : « elles s'habillent d'une manière ridicule, elles vont jouer au golf en robes de soie ». Les sœurs de Bloch sont aussi critiquées à cause de leurs tenues faussement négligées : elles auraient l'air de toujours revenir de la pêche aux crevettes. Proust nous présente donc le nouveau code vestimentaire de l'époque des bains de mer : « toilettes légères, blanches et unies, en toile, en linon, en pékin, en coutil, qui au soleil et sur le bleu de la mer font un blanc aussi éclatant qu'une voile blanche ». L'exemple le plus grotesque est celui de la vieille Mme

de Cambremer qui est habillée comme une châsse ou comme un évêque en tournée pastorale. Sa toilette est décrite dans le détail. Nous assistons ici à un écart entre les traditions et les habitudes du passé, dont est témoin cette parure outrée, et le goût moderne qui est pour la simplicité et sobriété. Chevalier affirme que Michelet, Hebert Spencer et l'architecte autrichien Loos pourraient y avoir vu une tendance à l'uniformisation démocratique, mais le héros de la *Recherche*, qui suit les commentaires d'Elstir ou d'Albertine, arrive à la conclusion que, même si d'abord la différence entre une cotonnade à bon marché et la simplicité d'une toilette de grand couturier n'est pas si évidente, elle n'est pas non plus négligeable.

La règle principale de Balbec est de voir et d'être vu, il faut s'amuser. C'est pourquoi dans ces stations balnéaires à la mode il y a tout un déploiement d'équipements sportifs, de salles de jeu, de danses, de galas, de fêtes, de courses, de régates et de concerts. Le foisonnement de ces activités est l'aspect plus important, bien plus que le climat ou la température de l'eau. Quand Proust arrive à Cabourg en 1907 se plaint de cette vie si artificielle et si pleine au point qu'il ne savait plus ce qu'il pensait. Le jeune Proust suit à la lettre le modèle hygiéniste qui lui est imposé par sa grand-mère : un quart d'heure par jour de bains d'eau froide, pas d'exposition au soleil et promenades pour profiter de l'air marin. Proust ne peut que convoiter le modèle opposé, Octave, brillant au golf, au tennis, au bal et au baccarat. C'est ainsi que Proust, lui aussi, pourrait courtiser et demander en mariage une jolie fille de cette société, où les demoiselles épousent leur « danseur ». Il ne faut pas non plus oublier que ce qui attire Marcel chez Albertine est justement son allure de « maîtresse de coureurs cyclistes » au milieu de sa « bande » de belles filles sportives aux mauvaises manières. Balbec passe donc du décor d'un rêve romantique, où une église persane est au beau milieu d'une tempête à l'image d'une carte postale de la Belle Époque, d'une plage moderne et à la mode comme l'ont peinte les impressionnistes. Balbec change aussi dans un autre sens, d'un lieu salutaire et revigorant devient la capitale de la perdition, une Babylone où Marcel succombe aux plaisirs de l'amitié, de l'amour et de la mondanité qui se transforment à la fin du second séjour normand en vices infernaux[393].

Balbec-en-Terre est le côté traditionnel et conservateur de la ville, la partie qui se développe dans l'arrière-pays. Celle-ci portait originairement le nom de Querqueville-le-vieux, elle a eu plusieurs modèles et a souvent changé avant la version finale. Son élément central et caractéristique est l'église qui est, elle aussi, présentée sous des angles différents selon les circonstances où elle est mentionnée.

[393] Annick Bouillaguet, Brian G. Rogers (sous la direction de), *op. cit.*, p. 106-109.

Dives-sur-Mer en serait l'un des modèles principaux, que Proust connaissait bien et dont l'église était consacrée à la pêche miraculeuse du Christ Sauveur. Chevalier précise quand même que les modèles littéraires comme Balzac, Barbey d'Aurevilly, Mâle et Ruskin ont joué un rôle plus important, quant à la création de Balbec-en-Terre et surtout de son église, que les modèles réels ou géographiques. La station balnéaire est déjà dédoublée à partir de 1909 (Cahier 32), à l'époque il y avait Querqueville, la partie sur la côte « trop moderne, trop contemporaine » et sa contrepartie ancienne et terrienne, à savoir Querqueville-le-Vieux. Cette dichotomie entre la vieille ville, avec son église et distante de la mer, et la cité de villégiature balnéaire dont le point focal est le Grand-Hôtel représente l'une des premières fortes déceptions de Marcel. Toutefois, cette opposition entre les deux parties de la ville est altérée, celle-ci perd son aspect aristocratique, les propriétés du XVII^{e} siècle, les remparts de Vauban et les rues commerçantes tout autour de l'église contribuent au dépaysement et à la déception du héros. Cette même sensation peut avoir été vécue aussi dans des villes réelles comme Bayeux. L'atmosphère de la petite ville balzacienne ou aurevillienne peut être retrouvée à Doncières. Dans *Sodome et Gomorrhe II*, Balbec est l'objet d'une explication étymologique de Brichot. Il s'agirait d'une altération de Dalbec, et Balbec-en-Terre ou Balbec d'outre-mer qui appartenait à la baronnie de Douvres et par conséquent à l'évêché de Bayeux, portait ce nom parce qu'elle était sous le contrôle des rois d'Angleterre. Le monument le plus important de Balbec-en-Terre est son église. Cette dernière a sûrement plusieurs modèles dont Proust s'est servi pour la créer, mais elle est aussi l'expression d'une coexistence d'au moins trois églises. La première est celle qui est rêvée par le héros du roman suite aux descriptions de Swann et de Norpois : « L'église de Balbec, du XII^{e} et XIII^{e} siècle, encore à moitié romane, est peut-être le plus curieux échantillon du gothique normand, et si singulière, on dirait de l'art persan ». Chevalier suppose que Proust a repris les mots d'Émile Mâle sur la cathédrale de Bayeux et qu'il les a attribués à Swann. Cette hypothèse est suggérée aussi par une lettre où l'écrivain de la *Recherche* avoue ne pas avoir saisi le sens des « figures orientales » de la cathédrale. Cette première version de l'église est toujours très liée aux textes de Ruskin, la seule chose que Norpois considère comme remarquable est le tombeau de Tourville qui se trouve dans l'église Saint-Eustache, à Paris. La deuxième église est celle de la déception parce qu'elle n'est pas près de la mer. Toutefois, elle garde quelques caractéristiques de l'église de Dives-sur-Mer, comme la référence au Christ ramené par les pêcheurs. Rogers a même indiqué une affinité avec l'église de Valognes telle qu'elle était avant le second conflit mondial et selon la description que l'on retrouve dans *Le Chevalier des Touches*. Pour ce qui est du porche et de la Vierge, cette dernière pourrait avoir été inspirée par la Vierge dorée d'Amiens dont parlait Ruskin, Elstir en chante les beautés et en

déclame la valeur artistique lors de sa présentation de l'église qui représenterait la troisième version de ce symbole de Balbec-en-Terre. Chevalier affirme que la description d'Elstir constitue une sorte de mosaïque textuelle qui se compose de morceaux de *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, comme cela a été montré par Jean Autret. L'église n'existe plus que dans l'imagination de Marcel ou dans la vie réelle, mais elle appartient aussi au livre et à l'art : tout détail est repris par Émile Mâle qui s'attarde sur beaucoup d'images, vitraux et sculptures et décrit tous ces éléments comme si ceux-ci venaient directement des textes religieux. Il s'agit en fait d'une soumission presque totale des artistes et des artisans du XIII^e siècle aux textes sacrés de l'époque et à leur valeur symbolique.

Selon Chevalier, Balbec-en-Terre représente une étape importante dans la psychologie et dans la perception du monde de la part du héros de la *Recherche*, où l'on assiste au passage des « noms » aux « choses ». Cette phase serait suivie d'une bifurcation : d'un côté Marcel n'est pas capable d'interpréter l'église de Balbec et plonge dans la vie moderne et mondaine des stations balnéaires ; d'un autre côté, le chemin est indiqué par Elstir qui propose sa vision de la réalité et de la vie par le biais de ses œuvres et de ses leçons mais Marcel ne comprendra le vrai sens des propos du peintre que dans *Le Temps retrouvé*. Le pays de Balbec est donc l'union de la station balnéaire et du vieux village de l'arrière-pays aux environs verdoyants, bucoliques, truffé d'églises, de fermes, de châteaux et de petits villages. Tout ce décor se prête parfaitement à l'essor du tourisme et aux passe-temps mondains. Chevalier remarque que la particularité de la géographie de Balbec est qu'elle est le résultat d'un mélange d'éléments vrais, comme quelques noms de localités qui existent réellement en Normandie et de noms fictifs qui côtoient les premiers avec la description d'un parcours ferroviaire invraisemblable. Une ébauche de l'idée du pays de Balbec apparaît déjà dans les cahiers de *CSB* en tant que désir de voir une tempête à Brest. Toutefois, l'envie de visiter Florence ou Venise est beaucoup plus développée. Dans la série des cahiers on arrive, de façon progressive, à la formulation de Balbec : on part du motif de la chambre étrangère de Dieppe, on passe ensuite à l'hôtel des Roches Noires de Trouville, à Querqueville et, enfin, à Balbec, où tout reste centré sur la mer. Le concept de pays apparaît dans le Cahier 32, où il est possible de retrouver le clivage entre la vieille ville et le centre balnéaire et un premier itinéraire sur les traces de Mme de Sévigné. Aux trajets que nous venons de voir, Proust aurait ajouté aussi celui de Quimperlé ; ce dernier permet de compléter le voyage imaginaire à travers toutes ces petites villes bretonnes et normandes qui renvoient à des *topoï* géographiques comme la « vieille ville intacte », les « cathédrales gothiques » et les « paysages de mer déchaînée ». Le trajet du train de Paris à Balbec qui passerait par Bayeux, Coutances, Vitré, Questambert, Pontorson, Balbec, Lannion, Lamballe, Benodet, Pont-Aven et

Quimperlé est un parcours imaginaire, comme nous l'avons déjà constaté mais qui situe Balbec à l'ouest de la France, entre la Bretagne et la Normandie, avec un glissement plus marqué vers cette dernière région.

Chevalier précise aussi que l'ambiance évoquée par la rêverie du pays de Balbec et par le jeu poétique des noms des petites villes de la région puisent aussi leur charme dans maintes sources littéraires, comme *Pierre Nozière* d'Anatole France, le *Tableau de France* de Michelet où il est question des « monstrueuses vagues » de la pointe de Saint-Mathieu qui arrivent jusqu'à toucher l'église au bord de mer, d'où Proust imagine sa tempête à Brest. Les autres modèles pourraient avoir été aussi Renan, Chateaubriand, Barbey d'Aurevilly et bien sûr Ruskin quant à la représentation des églises gothiques qui font partie intégrante du paysage normand. Le pays de Balbec est une terre rocheuse et primitive, noyée dans les brumes, dont les hommes vivent dans une société sauvage aux confins de la civilisation, mais qui ont connu l'élégance de l'architecture gothique du Moyen-Âge. Le héros adolescent a un goût romantique très marqué pour la nature sauvage et tourmentée. Après la déception de la première découverte du pays de Balbec, Marcel apprend à connaître une autre facette de ce lieu. Cela se fait petit à petit entre *À l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs* et *Sodome et Gomorrhe*. Le héros découvre la région surtout en tant que touriste, il est logé dans le palace de la station balnéaire et ne connaît que d'autres touristes, si l'on ne considère pas les Cambremer et d'autres personnages mineurs autochtones comme la laitière, la pêcheuse ou le lift. Marcel découvre un paysage qui se compose de vues, de tableaux et de peintures. Le guide qui lui fait découvrir le pays n'est ni un sociologue ni un géographe, ni un historien mais bien un peintre et c'est justement dans cette optique picturale que le héros apprend à connaître Balbec et ses environs. Marcel se définit comme un « baigneur » voulant se rapprocher d'une réalité « qui pût me faire accéder à quelque forme inconnue, poétique de la vie ». Avant de rencontrer Elstir, Marcel n'était pas à même de saisir l'aspect intéressant de la modernité de cette station balnéaire. Par conséquent, il essaye de retrouver les traces d'un passé, qui est quand même différent de la terre primitive et sauvage dont il a rêvé, qui se compose d'églises gothiques, de fermes, de sentiers d'aubépines et de pommiers.

Les toponymes normands que l'on retrouve dans *Sodome et Gomorrhe* sont l'expression de l'origine ancienne, des invasions nordiques, de l'occupation romaine et du côté poétique et mystérieux de ces lieux. Chevalier souligne que la plupart des noms de ces villes et villages du pays de Balbec sont des noms normands qui vont du Cotentin à l'Eure. Toutefois, il y a aussi des cas particuliers, comme celui de Doncières. Cette localité se trouverait, selon la carte géographique de France, dans la région des Vosges, mais Proust la place quelque part entre

Balbec et Douville-Féterne et, plus précisément, il s'agirait de la ville où l'on descend pour se rendre à La Raspelière. Les changements et les variations des noms des stations et des villes que l'on rencontre tout au long du trajet du petit train ne sont pas que la conséquence des traces des différents avant-textes. Proust voulait aussi créer un sentiment d'égarement chez le lecteur qui devait ainsi expérimenter une forme de dépaysement entre le lieu réel et le lieu imaginaire, ce qui amenait à la création d'un pays mouvant, surtout pas statique. Rivebelle pouvait donc dériver aussi bien de Rivabella, sur la côte normande, près de Caen, que de Bellerive, dans la région de Genève. Les Creuniers, dont nous avons déjà parlé plus haut, ne seraient pas trop loin de Balbec et les guides identifient l'emplacement de ces falaises entre Trouville et Villerville dans le Calvados. Depuis La Raspelière il est possible d'apercevoir « le paquebot de Jersey », ce qui nous indique la localité de Carteret dans la Manche ou alors Saint-Malo en Bretagne.

Selon Chevalier, le pays de Balbec occupe une dimension autre, il s'agirait d'un lieu se composant de multiples expériences que Proust a vécues depuis son plus jeune âge, entre Dieppe, Trouville, Beg-Meil et Cabourg ou alors au bord du lac d'Évian. Dans sa correspondance, il est possible de trouver plusieurs références aux émotions et aux sensations que l'auteur avait éprouvées lors de ses séjours en Normandie. Chevalier fait remonter l'émotion érotique que le héros de la *Recherche* aurait ressentie à l'arrêt du train « entre deux montagnes » au soleil levant et que Proust affirme avoir éprouvée en 1903 dans le train pour Évian ; l'« église couverte de lierre » de Carqueville pourrait être rapprochée de celle de Criquebœuf qui avait été visitée par l'écrivain en 1892, lors de son séjour chez les Finaly et dont il parle à Louisa de Mornand dans une lettre de 1905. Proust décrit ici tout un foisonnement de vues, de villas et de promenades dans les parages de Trouville et Honfleur que l'on retrouve dans les alentours de La Raspelière. Il s'agit d'un réservoir de souvenirs qui attendent leur accomplissement romanesque[394]. Pour ce qui est de la villa de La Raspelière, nous savons que le modèle principal est la villa des Frémonts. Dans la *Recherche,* cette demeure normande qui est louée par la marquise douairière de Cambremer à Mme Verdurin est prisée par le narrateur pour sa superbe vue qui donne à la fois sur la mer et sur la vallée. Mme Verdurin, qui critique le mauvais goût des Cambremer dans l'ameublement, dans l'aménagement du jardin et aussi dans le choix de leurs sorties, arrive presque à considérer les vues et les paysages époustouflants de Normandie comme des membres du petit clan[395]. La série de séjours à Cabourg représente, sans doute, la source d'inspiration la plus évidente pour la création du pays de Balbec, mais le

[394] *Ibid.*, p. 109-111.
[395] Michel Blain, *op. cit.*, p. 100.

tableau de ce paysage se compose également de tous les souvenirs épars dans le temps et dans l'espace, des impressions de plusieurs lieux et régions, des œuvres d'art, de la littérature, de tout un ensemble complexe de figures kaléidoscopiques d'une terre dont le caractère normand est souvent un effet de lecture. Chevalier explique en fait que les notables de la région affichent dans leurs titres leur identité locale, par extension métonymique, équivalent onomastique des épithètes homériques : le premier président est « de Caen » et le bâtonnier « de Cherbourg ». Il en est de même pour le marquis de Cambremer qui représente la vieille noblesse de province. La Normandie passe aussi à travers sa tradition gastronomique comme le cidre, les soles bien fraîches de l'hôtel et la vraie galette normande et les sablés que Mme Verdurin veut absolument faire goûter à ses invités.

À cette représentation d'une terre normande participe aussi le temps au sens météorologique du terme, l'été lumineux et ensoleillé est parfois interrompu par quelques épisodes de vent, de pluie et d'orage, des traits caractéristiques des régions de l'ouest. Toutefois, « le soleil rayonnant sur la mer » de Baudelaire serait, selon Chevalier, la base harmonique du pays qui forme le décor du motif du déchirement amoureux. Les vues de mer cachent, dès le tout début, un mystère qui se traduit en langage mythologique : le voile de brume, la « fermentation écumante », les ombres sur la surface miroitante de l'eau font penser à des danses de dieux et de déesses. Ce caractère mystérieux propre de l'art moderne le voit aussi Ruskin dans la peinture de Turner quand celui-ci représente les nuages, les vapeurs et les ombres du paysage de ses tableaux. Les promenades à la campagne et dans les champs sont l'occasion pour aborder une dimension hermétique et insaisissable, nous nous référons par exemple aux trois arbres d'Hudimesnil, au chemin des aubépines qui semble établir une connexion entre le pays de Balbec et la vie intérieure de Marcel, un aspect intime encore insoupçonné du héros dans *À l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs* et qui émergera davantage dans *Sodome et Gomorrhe*.

La perception du lieu change complètement, d'idyllique et pittoresque le pays devient inquiétant ; la mer est un gouffre et dans les petites villes tout au long du trajet du petit train se trouvent des maisons de débauche. Le châtelain provincial est vu comme un inverti solitaire et une nouvelle vision louche et déformée de Balbec naît dans la tête du héros lors de son second séjour en Normandie. Chevalier souligne que les signes prémonitoires de ce changement apparaissent dans les brouillons après 1914. Albertine, la femme-paysage du roman, est la personnification de la mer et de tout le côté infernal de Balbec. Ce « pays des Cimmériens », de souvenirs cruels, que Legrandin avait déconseillé à un cœur encore intact se perd dans l'image involontaire d'un air azuré, pur et marin : « le souvenir douloureux d'avoir aimé

Albertine ne se mêlait pas à cette sensation. Il n'est de souvenir douloureux que des morts ». La Normandie de Balbec est le pays où Marcel a connu les Guermantes et Albertine, terre qui a suscité chez lui beaucoup d'émotions et de souffrances mais sans regrets. Le héros ne se rendra plus dans cette station balnéaire, lieu qui est désormais en lui et qui sera un morceau fondamental de sa mosaïque romanesque[396]. Nous signalons aussi une contribution de Marie-Thérèse Courtial où elle propose, avec une approche personnelle et originale, un itinéraire de la Normandie sous le signe de la *Recherche*. Dans son article *Un pèlerinage à Cabourg*[397], elle retrace les étapes et les moments les plus importants des deux séjours du héros du roman à Balbec, mais elle parle aussi de la Normandie qui a été vécue par l'écrivain. Il s'agit donc d'un véritable mélange entre le pays de Balbec et celui de Cabourg, entre la Normandie d'hier et celle d'aujourd'hui.

Dans *À la recherche des lieux proustiens*, Michel Blain décrit le trajet du petit train de la côte normande de Proust. La gare de Deauville nous fait penser à la petite station du chemin de fer d'où le petit clan des Verdurin part de Balbec pour se rendre à la Raspelière, tout comme de Deauville l'on peut rejoindre en train la villa des Frémonts. Depuis la gare de Balbec, les hôtes de Mme Verdurin rejoignent une autre petite gare où des voitures les attendent. Les personnes montent dans les compartiments les uns après les autres selon leur lieu de villégiature et quand les invités aux réceptions à la Raspelière ne se rencontrent pas tout de suite, ils se retrouvent quand même tous avant leur arrivée, personne ne s'étant jamais perdu. Blain remarque que les pages de la *Recherche*, où l'on décrit ces déplacements, correspondent à des représentations spatiales très proches de la réalité. Lors de la rédaction de ces pages, Proust a bien à l'esprit le schéma suivant : la demeure en hauteur et la gare du petit train en bas avec un nom très proche du lieu réel, nous pensons là à Douville, Donville et parfois, même Doville. Les différentes graphies de ce toponyme marquent déjà la fin des correspondances entre le réel et la fiction. La liaison ferroviaire qui mène de Cabourg à Deauville-Trouville est celle qui est possible de pratiquer encore aujourd'hui. Proust la modifie en ajoutant une extension imaginaire vers l'est à cette ligne locale qui vers l'ouest dessert les villes de Dives, Luc-sur-mer et Caen. L'écrivain s'éloigne de plus en plus de toute cohérence géographique. Par exemple, il n'est pas possible de voir passer devant Trouville le paquebot de Jersey, les noms des stations du petit train sont le résultat très fantaisiste d'un mélange entre les gares réelles des alentours du Grand-Hôtel et les gares fictives que le petit clan traverse pour se rendre de Balbec à Douville. La

[396] Annick Bouillaguet, Brian G. Rogers (sous la direction de), *op. cit.*, p. 110-112.
[397] Marie-Thérèse Courtial, « Un pèlerinage à Cabourg », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 22, 1972, p. 1456-1467.

toponymie de la Normandie proustienne se compose d'une kyrielle de noms normands, bretons, d'Eure-et-Loir, d'ailleurs et de nulle part. Même si certains sont plus que vraisemblables, il est clair que la région de Balbec demeure un espace purement imaginaire et fictif. Doncières est un exemple majeur de la géographie proustienne. Le nom est repris d'un petit village proche d'Épinal, en Lorraine. Les critiques ont remarqué que Doncières recèle des airs d'Orléans, de Fontainebleau et de Versailles mais aussi d'Évreux, de Lisieux, de Falaise et de Caen. Blain précise, en conclusion, qu'il est impossible de déterminer la localisation exacte de cette petite ville de garnison pas loin de Balbec. Même si Doncières ne trouve pas de place précise sur la carte de la Normandie de la *Recherche*, il s'agit cependant d'un lieu non négligeable quant à son importance par rapport à la diégèse du roman, étant donné qu'à Doncières se passent des événements fondamentaux. Nous rappelons aussi que la ville de garnison est présentée dès le début de l'œuvre comme l'un des lieux majeurs de la vie du narrateur et c'est pour cela, peut-être, que cette localité fait aussi l'objet de toute une série de descriptions détaillées[398].

8. Monet et la Normandie

Anne-Marie Bergeret-Gourbin affirme, dans son livre *Monet, la Normandie*[399], que la côte normande et la Seine représentent les étapes principales de la vie et de la production de Claude Monet. La Normandie, avec sa mer, ses falaises et sa nature restera toujours un lieu privilégié pour le peintre. C'est entre Le Havre et Honfleur que Monet découvre sa veine artistique, quand il est encore très jeune, et même quand il quittera la région, il ne manquera pas d'y retourner de temps en temps. En 1845, la famille Monet déménage de Paris au Havre. C'est dans cette ville portuaire de Haute Normandie que le jeune Monet commence à dessiner des caricatures qu'il vend dans la rue et c'est toujours là qu'il fait la connaissance du peintre Eugène Boudin. Celui-ci s'aperçoit de l'intérêt que son élève cultive pour les paysages et c'est ainsi que Boudin l'entraîne pour travailler avec lui dans la campagne havraise et ensuite sur la côte vers Honfleur. Quand il n'a toujours pas vingt ans, Monet, sur les conseils de son maître Boudin, commence à fréquenter des salons parisiens, où il rencontre d'autres peintres célèbres de l'époque, comme Daubigny, Troyon et Corot, qui eux aussi travaillent en Normandie, à Honfleur, à Sainte-Adresse et à Villerville. Quand Monet a vingt ans, Boudin lui conseille de se consacrer aux marines, cela pourrait devenir sa niche, étant donné qu'il y a toujours « une

[398] Michel Blain, *op. cit.*, p. 107-108.
[399] Anne-Marie Bergeret-Gourbin, *Monet : La Normandie*, Paris, Herscher, 2013.

place à prendre ». En 1864, Monet et Bazille sont à Honfleur, où ils veulent travailler avec Boudin et Jongkind, pour apprendre leur façon de peindre. Monet affirmera plus tard avoir repris le style de Jongkind et avoir été influencé par sa perception : il « fut à partir de ce moment mon maître c'est à lui que je dois l'éducation définitive de mon œil ». Deux ans plus tard, Monet passe l'automne et l'hiver à Honfleur, entre l'auberge Saint-Siméon, où il fera partie du célèbre groupe de peintres qui reproduit, quelque part, l'expérience de l'école de Barbizon, et l'hôtel du Cheval Blanc, où il a son atelier. En 1869 et 1870, Monet est à nouveau en Normandie, à Étretat et au Havre, où il est soutenu par le mécène Louis Joachim Gaudibert, qui malheureusement meurt en 1870. Tout de suite après, Monet se rend à Trouville. Ici, il retrouve son maître Boudin et reprend aussi les sujets typiques de ses toiles, comme les hôtels au bord de mer, les plages et les jetées.

Le peintre quitte la Normandie en 1871 pour vivre entre Paris et de petits villages sur la Seine proches de la capitale, c'est-à-dire Argenteuil et Vétheuil. C'est entre les années 1880 et 1890 que Monet recommence à sillonner la Normandie. Il se rend surtout à Étretat, à Pourville et à Dieppe. En 1883, il décide de s'installer à Giverny. Monet décrit dans une lettre adressée à sa femme Alice Hoschedé ce qu'il éprouve en face de la mer normande : « vous ne pouvez-vous faire une idée de la beauté de la mer depuis deux jours, mais quel talent il faudrait pour rendre cela, c'est à rendre fou » (3 février 1883). Selon Bergeret-Gourbin, le maître impressionniste commence ses travaux en série quand il est à Pourville et à Étretat : « Hier j'ai travaillé à huit études, en supposant que j'y travaille à chaque une heure » (Pourville, 7 avril 1882). Pour dénicher les coins les plus beaux et les plus intéressants de la région, il part en éclaireur : « J'ai parcouru tout le pays, tous les chemins qui y aboutissent dessous et dessus les falaises… enfin demain j'explore encore, et après-demain je me mets à la besogne » (7 février 1882). Monet peint dans des conditions extrêmes. L'hiver, il est exposé aux intempéries, il est en proie au froid, les mains congelées et met même en péril sa vie, comme lors d'une séance de peinture sur les falaises d'Étretat, où il est surpris et renversé avec tout son matériel par les vagues. Quand il est en Normandie, Monet travaille pendant neuf heures sur un même motif, prenant une heure de pause pour déjeuner, puis il passe sa soirée à l'hôtel. Il lui arrive aussi de consacrer une dizaine de séances à une seule œuvre. Il veut découvrir une nouvelle vision des choses et veut suivre sa perception de la réalité : « Je compte faire une grande toile de la falaise d'Étretat, bien que ce soit terriblement audacieux de ma part de faire cela après Courbet, qui l'a faite admirablement, mais je tâcherai de la faire autrement » (à Alice Hoschedé, Étretat, 1er février 1883). Le peintre achète en 1890 la propriété à Giverny, où il restera jusqu'à la fin de sa

vie et qui lui servira de point de repère et de base pour ses déplacements dans la région, surtout à Rouen, à Pourville, à Varengeville et à l'étranger[400].

Olivier Chaline présente des écrits concernant le rapport de Monet à la Normandie. Le premier que nous allons voir est une description du travail du maître impressionniste aux falaises d'Étretat qui nous est délivrée par Maupassant :

> L'an dernier […] j'ai souvent suivi Claude Monet à la poursuite d'impressions. Ce n'était plus un peintre, en vérité, mais un chasseur. Il allait, suivi d'enfants qui portaient ses toiles, cinq ou six toiles représentant le même sujet à des heures diverses et avec des reflets différents. Il les prenait et les quittait tour à tour, suivant tous les changements du ciel. Et le peintre, en face du sujet, attendait, guettait le soleil et les ombres, cueillait en quelques coups de pinceau le rayon qui tombe ou le nuage qui passe, et, dédaigneux du faux et du convenu, les posait sur sa toile avec rapidité. Je l'ai vu saisir ainsi une tombée étincelante de lumière sur la falaise blanche et la fixer avec une coulée de tons jaunes qui rendaient étrangement le surprenant et fugitif effet de cet insaisissable et aveuglant éblouissement. Une autre fois, il prit à pleines mains une averse abattue sur la mer et la jeta sur la toile. Et c'était bien de la pluie qu'il avait peinte ainsi, rien que la pluie voilant les vagues, les roches et le ciel, à peine distinct sous ce déluge.[401]

Dans l'extrait que nous venons de lire, il est possible de bien comprendre pour quelles raisons Monet a choisi de vivre et de travailler en Normandie. Il s'agit d'une terre qui lui donne beaucoup d'émotions. Le peintre se transforme en chasseur d'impressions qu'il va capturer dans des lieux et à des moments particuliers, au sommet d'une falaise, face à la mer, quand il pleut, lors d'une tempête. Il peut ainsi saisir et fixer sur ses toiles les tonalités changeantes et fugitives de la mer, du ciel et de la pluie. Dans un autre texte, Chaline propose une présentation de la propriété de Monet à Giverny faite par Gustave Geffroy :

> C'est à l'extrémité orientale de la Normandie, au confluent de l'Epte et de la Seine, à Giverny, où il s'est installé en avril 1883, que Monet réalise la série dite des *Nymphéas* à partir de 1899. Il y travaille dans un jardin qu'il a soigneusement fait aménager, ainsi que l'explique son ami et biographe Gustave Geffroy : « C'est dans son jardin de Giverny, un jardin spécial, qu'il a créé en détournant le cours de la petite rivière de l'Epte. Il a obtenu un étang minuscule aux eaux toujours claires. Il l'a entouré d'arbres, d'arbustes, de fleurs de son choix, et il a orné sa surface de nymphéas de diverses couleurs qui éclosent au printemps, parmi les larges feuilles, et qui s'épanouissent tout l'été. Au-dessus de cette eau fleurie, un léger pont de bois, du genre des ponts japonais, et dans l'eau, parmi les fleurs, tout le ciel qui passe, tout l'air qui joue à travers les arbres, tout le mouvement du vent, toutes les nuances des heures, toute l'image apaisée de la nature environnante.[402]

Gustave Geffroy décrit avec précision le petit coin de paradis à la fois végétal et aquatique du maître impressionniste. C'est Monet lui-même qui détourne la petite rivière de l'Epte pour créer son petit étang aux eaux fleuries entouré de verdure. Le peintre dispose ainsi d'un atelier en plein air privatif, où il pourra travailler, tout en restant chez lui, à la reproduction

[400] *Ibid.*, p. 5-12.
[401] Article paru dans *Gil Blas*, 28 septembre 1886, cité d'après Pascal Bonafoux, *Monet 1840-1926*, Perrin, 2007, Olivier Chaline, *La Normandie : un destin entre terre et mer*, Espagne, Gallimard, « Découvertes Gallimard : histoire », 2010, p. 135.
[402] Gustave Geffroy, *Claude Monet, sa vie, son œuvre*, G. Crès, 1922, *Ibid.*

picturale des fleurs, des plantes et de l'un de ses éléments préférés, l'eau. Le 11 août 1908, Monet écrit à Geffroy :

> Sachez que je suis absorbé par le travail. Ces paysages d'eau et de reflets sont devenus une obsession. C'est au-delà de mes forces de vieillard et je veux cependant arriver à rendre ce que je ressens. J'en ai déjà détruit […]. J'en recommence […] et j'espère que de tant d'efforts, il sortira quelque chose.[403]

Dans le chapitre « Monet au risque d'une cartographie, du territoire à sa dilution »[404] du livre *Impressionnisme : du plein air au territoire*, Béatrice Joyeux-Prunel présente, entre autres, le rapport étroit existant entre Monet, sa production et la Normandie. Joyeux-Prunel remarque que si l'on considère les 1842 tableaux réalisés entre 1856 et 1914 recensés dans le catalogue Wildenstein, trois-cent-quarante représentent un sujet ou un lieu qui se trouve en Normandie et cela correspondrait à 18% du total, sans compter la production de Giverny. En revanche, si l'on veut ajouter les œuvres de Giverny le pourcentage des toiles normandes de Monet s'élève à 25%. Le peintre n'a jamais renié ses origines normandes et a toujours affiché sa « normandité ». Il est toutefois intéressant de constater que la Normandie de Monet se résumait principalement à la Haute-Normandie : Giverny, Le Havre, Étretat et après Trouville ; c'était comme s'il n'y avait plus rien de remarquable à ses yeux alors que d'autres peintres appréciaient beaucoup le Calvados et Millet a découvert la peinture à Cherbourg. La Seine représente une sorte de limite infranchissable. La prédilection pour la Haute-Normandie et le presque total désintérêt pour la Basse-Normandie pourraient avoir deux causes, la première d'ordre familial. Monet préfère les lieux qu'il connaît, où il est accueilli à bras ouverts. Il est possible de remarquer que la plupart de ses déplacements s'effectuent dans le cadre de ses contacts personnels et que la géographie de ses voyages est lié à son réseau de connaissances. Nous savons aussi que la Haute-Normandie du peintre correspond aux liaisons ferroviaires de cette région. Monet choisit de travailler là où il peut se rendre facilement en train, comme dans les grands centres que sont Rouen, Le Havre, Dieppe et Vernon ou dans les petits villages au bord de la mer et de la Seine. Le fil rouge de sa production normande est le cours d'eau, dans toutes ses formes et ses déclinaisons, que ce soit la côte, entre Dieppe et Trouville, ou les rives et les bernes de la Seine comme à Vétheuil, à Argenteuil et à Giverny. Monet aime les endroits où il peut s'isoler et peindre tranquillement, loin de la foule. Pourtant il fréquente les plages stations balnéaires à la mode comme Le Havre, Fécamp et surtout Dieppe, Trouville, Sainte-Adresse et Étretat.

[403] *Ibid*.
[404] Béatrice Joyeux-Prunel, *Monet au risque d'une cartographie : du territoire à sa dilution* en *Impressionnisme : du plein air au territoire*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013.

Le peintre impressionniste représente ainsi les merveilles naturelles de ces côtes, comme les falaises d'Étretat et de Pourville et les gens de la haute société habillés en blanc, avec ombrelles et chapeaux hauts de forme, qui séjournent dans les hôtels et les palaces de la région, entre les années 1860 jusqu'à la fin des années 1890. Dès la décennie 1870-1880, plusieurs artistes du Salon de Paris présentent de plus en plus de tableaux consacrés aux paysages normands. Ces villes et ces plages du nord-ouest de la France qui se trouvent à moins de deux heures de train de Paris, commencent à éveiller l'intérêt de plus en plus de monde et deviennent plus attirantes que d'autres contrées qui étaient en vogue depuis les premières années du XIX^{e} siècle. L'axe principal de la géographie de Monet est celui qui va de Paris au Havre. C'est autour des années 1860 que le jeune peintre commence à quitter Barbizon et à abandonner l'approche réaliste en peinture pour redécouvrir sa Normandie sous l'influence de Boudin, le peintre des plages et des stations balnéaires. La Normandie de l'époque était une région bourgeoise, voire aristocratique, dans le sillage de Paris. Deauville et Trouville deviennent le vingt-et-unième arrondissement de la capitale où le beau Paris se retrouve pour passer les vacances d'été au bord de mer. Monet peint en Normandie pour se faire remarquer à Paris et prépare les œuvres à exposer au Salon de Paris de 1867 dans la ville côtière de Honfleur. La Normandie devient donc le lieu de travail et de vie du peintre alors que Paris sera le centre où Monet pourra exposer ses tableaux pour se faire connaître et où se déploiera son activité artistique. Le fait de s'éloigner physiquement de Paris marque aussi la volonté de se rapprocher davantage de la nature qui l'inspire tant. Au cours de l'été 1867, Monet loue une chambre d'hôtel à Fécamp et ensuite une petite maison meublée. C'est à ce moment-là que le peintre envisage de quitter la capitale et ses environs à cause aussi du coût trop élevé de la vie. Après un retour à Paris, Monet regagne la Normandie dans les années 1880, où il effectue plusieurs séjours de peinture estivaux : Rouen en septembre 1880, Fécamp entre mars et avril 1881, Trouville entre août et septembre 1880, Dieppe et Pourville en 1882. Monet passe le mois d'octobre 1885 dans une maison qui lui a été proposée par le chanteur et collectionneur Jean-Baptiste Faure à Étretat et à la fin de l'année, le peintre a réalisé une cinquantaine de toiles des falaises d'Étretat qu'il exposera chez Petit. Monet retrouve la Normandie en 1892 et se consacre à la reproduction des effets de lumière, des nuages, de la brume et des saisons sur le portail de la cathédrale de Rouen. En 1894, il s'intéresse à l'église de Vernon et l'année suivante, il peint les falaises de Pourville. Entre 1896 et 1897, il se consacre aux falaises de Dieppe et ensuite il se remet à peindre le paysage normand de manière plus élargie, celui de la côte et celui de l'arrière-pays.

Toutefois, les sujets des toiles normandes de Monet commencent à s'éloigner de toute territorialisation : les meules, les nymphéas, les ponts et les églises n'est-il pas possible de les voir presque partout ? C'est la période des séries, qui ont surtout trait à la Normandie, mais qui représentent aussi en même temps des éléments en dehors de toute référence géographique. Des symboles normands deviennent ainsi des sujets atemporels qui se retrouvent au centre d'une dimension qui se détache de son ancrage spatial et qui se transforme en un hors-lieu. Monet travaille sur les esquisses des meules entre 1884-1885 et entre 1890 et 1891, ces dernières deviennent de véritables toiles. Les peupliers sont réalisés en 1891, la cathédrale de Rouen entre 1892 et 1893, l'église de Vernon en 1894 et les nymphéas, de 1897 jusqu'à la fin de la vie du peintre. D'une part, Monet met en branle un mécanisme paradoxal qui provoque le déracinement et le dépaysement territorial des sujets de ses toiles. D'autre part, il participe au développement d'une vision et d'une sensibilité nouvelles devant les paysages et les monuments normands au XIX^{e} siècle. La répétition en série de ces images les grave dans la mémoire collective et c'est ainsi que celles-ci font partie de l'héritage culturel de l'époque. Le peintre bâtit un nouveau rapport au territoire plaisant à la fois à ses compatriotes et au public étranger. Joyeux-Prunel souligne que la série des *Cathédrales de Rouen* est perçue, avant même l'exposition de 1896, comme une célébration du patrimoine culturel et historique français. Monet apporterait donc sa contribution au débat sur l'origine du gothique. Le succès de l'exposition des *Cathédrales de Rou*en fait partie d'une perspective de glorification nationale et pourrait être comparé à un hymne de la grandeur française. Il faut considérer que tout cela se passe à une époque où la France a besoin de réaffirmer sa valeur et sa puissance, aussi bien face à l'Allemagne qu'à l'Angleterre avec laquelle les Français signent l'Entente cordiale. Monet devient donc, grâce à son travail sur le patrimoine français, notamment sur certaines architectures, le représentant et le chantre d'une histoire de la peinture moderne française. Remy de Gourmont consacre un chapitre de ses *Promenades philosophiques* au « plus grand peintre » de l'histoire, un génie au même niveau que Hugo, un véritable « Hugo des cathédrales ». En octobre 1907, les musées nationaux achètent, sous l'influence de Clemenceau, l'une des Cathédrales de Rouen qui sera exposée à l'école des Beaux-Arts en décembre. Cela atteste l'importance de la transcription picturale de cette cathédrale normande dans le processus de construction d'une vision nationale s'adressant à un public international. C'est la série des *Nymphéas* qui marque, selon Joyeux-Prunel, la fin d'une cartographie réelle de la production de Monet. Son œuvre est désormais détachée de toute forme de contexte spatial ou géographique. Les *Nymphéas, paysages d'eau* ne correspondent plus à aucune référence terrestre et tout adjectif susceptible de les localiser disparaît des titres des tableaux. Cette phase

révèle une démarche artistique qui oublie la notion d'espace pour s'intéresser au temps en tant que contemplation et parcours vers la cristallisation de l'image présentée qui s'inscrit alors dans une dimension éternelle.

Au moment où le peintre de Giverny s'essaye à la représentation de certains endroits majeurs normands, presque des symboles, comme les falaises d'Étretat et le grand portail de la cathédrale de Rouen, il est conscient du fait qu'il ne s'attaque pas à la reproduction d'un motif quelconque, mais qu'il est en train de rivaliser avec des maîtres qui sont déjà passés par ces lieux mythiques et qui ont abordé ces sujets. À la différence de Courbet, Monet n'affiche pas de manière ostentatoire et constante ses racines. Dans la production du peintre réaliste, il est possible de constater son rapport étroit avec ses origines rurales ; en effet, il suffit de prononcer son nom pour évoquer les imposants promontoires calcaires surplombant Ornans, sa ville natale, dans le Jura. Au contraire, l'œuvre de Monet est plus cosmopolite et hétérogène, car il comprend bien qu'il est plus fructueux de travailler sur une vaste gamme de sujets et de peindre plusieurs types de paysages. Cela dit, à partir des premières expositions au Salon de 1865 jusqu'en 1900, quand Monet se consacre à nouveau presque exclusivement à son jardin de plantes aquatiques, le maître impressionniste n'a jamais cessé de peindre des vues du paysage côtier normand ou de l'estuaire de la Seine. La présence de la Normandie dans la production du peintre change selon les périodes. Lors des trente premières années d'activité, la Normandie est surtout représentée par la mer et la Seine. Ce n'est que dans un deuxième temps que Monet se consacre à la représentation de la campagne normande. À partir de 1888, après son déménagement définitif à Giverny, Monet commence à peindre l'arrière-pays normand et réalise la série des *Meules*. Ensuite, entre 1892 et 1893, il passe à l'imposante architecture religieuse de la période gothique, dont l'exemple le plus célèbre est la série des *Cathédrales de Rouen*. Nous constatons donc que Monet travaille sur trois aspects différents de la Normandie dans des moments distincts de sa production. Il commence par une phase aquatique, pour ainsi dire, il passe ensuite au visage rural de sa région pour arriver, dans un troisième temps, à la reproduction des édifices religieux. La plupart des décors et des lieux de ces tableaux sont identifiés comme étant normands grâce à des signaux et à des repères à la fois discrets et bien précis que Monet place dans l'œuvre. Il s'agit parfois d'un clocher, d'un phare que l'on peut entrevoir sur le fond, de petites barques des pêcheurs locaux ou de la forme particulière de certains rochers typiques des falaises normandes. Monet plaît également à se présenter comme un monsieur fort et robuste tout en respectant ainsi le stéréotype de l'homme normand ferme et solide, un cliché que Monet a su détourner à son propre avantage. Quand les conditions climatiques et atmosphériques deviennent un élément fondamental des tableaux

impressionnistes, Monet raconte aux journalistes, aux critiques et aux acheteurs, tous les efforts qu'il a faits et tous les risques qu'il a pris pour capter sur ses toiles les instants les plus insolites d'un lieu donné à un moment bien précis d'une journée et d'une saison, sans craindre les menaces du temps ou des marées. Parmi tous les peintres régionalistes, Monet est celui qui a tenté le plus, peut-être, d'éviter les représentations classiques et convenues des lieux très célèbres de sa terre. Dès les années 1870, quand Monet commence à s'affirmer en tant qu'artiste, il réalise une vue de Rouen où deux bateaux à voile à quai sont plus mis en évidence que la très célèbre cathédrale. Vingt ans plus tard et une vingtaine de fois, le maître impressionniste reproduit le grand portail de la même cathédrale de Rouen, mais d'une façon si particulière et d'un point de vue si rapproché qu'il est parfois compliqué de distinguer la façade du monument de celles de beaucoup d'autres églises de France. Monet arrive à peindre ses lieux normands d'une manière si spéciale, non seulement parce qu'il les connaît très bien et les fréquente quotidiennement, mais aussi parce qu'il fait un effort extraordinaire pour apercevoir ce territoire comme s'il le voyait à chaque fois pour la première fois et comme personne ne l'avait jamais vu auparavant. En Normandie, Monet apprend beaucoup sur le fonctionnement des reflets et des miroitements de la lumière du soleil sur l'eau, sur les surfaces rocheuses, sur les couches d'air humide se déposant dans les vallées. Le peintre reprend ce qu'il a appris en Normandie pour l'utiliser également dans ses toiles de Londres ou des paysages méditerranéens. Nous pourrions donc affirmer que la Normandie n'a pas été que le décor privilégié de nombre de ses tableaux, mais que cette région a aussi forgé sa façon de voir et de reproduire le monde. En même temps, ce que le maître de Giverny a fait en Normandie a aussi contribué à l'image et à l'idée que nous avons tous actuellement de cette terre. Monet est aujourd'hui, sans aucun doute, l'artiste le plus célèbre que l'on associe à la Normandie[405].

[405] Marco Goldin, *Monet, i luoghi della pittura*, Conegliano, Linea d'ombra libri, 2001, p. 19-21.

9. Réflexions conclusives

Dans cette partie de notre travail nous avons présenté les éléments principaux concernant la Normandie de Proust et de Monet. Nous avons essayé de mettre en relief les raisons pour lesquelles l'écrivain et le peintre, tout comme nombre de leurs confrères bien avant et après eux, ont choisi de s'installer, temporairement ou définitivement, dans cette terre du nord-ouest de la France. Maints artistes ont donc fait de la Normandie leur patrie d'élection, un lieu spécial où ils se rendent pour se ressourcer et pour chercher l'inspiration. Proust et Monet représentent le couronnement artistique de cette tendance, les circonstances historiques en ont renforcé l'épaisseur symbolique, la Grande guerre a marqué la fin d'une époque. Les deux artistes, par le biais de leur regard novateur qui s'est certainement développé grâce aussi à l'influence du décor normand, ont contribué à définir la manière dont nous regardons les choses aujourd'hui.

TROISIÈME PARTIE : L'ANALYSE DES LIEUX NORMANDS

APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE

Cette thèse se propose d'analyser le rôle et la valeur des lieux normands communs à Marcel Proust et à Claude Monet. Le recensement, le repérage et l'étude des lieux normands présents dans les œuvres des deux auteurs sont réalisés à travers la combinaison de plusieurs approches en rapport avec la géographie : la géocritique (Westphal[406]), la géographie littéraire (Butor[407] et Soja[408]). Notre méthode de présentation et d'évaluation des visions du paysage normand que l'on retrouve dans les textes de Proust et dans les tableaux de Monet relève de celle du *génie du lieu*[409] de Michel Butor comme l'a reprise Michel Collot dans son livre *Pour une géographie littéraire*[410]. En choisissant cette méthode, qui n'a jamais été utilisée auparavant pour examiner les lieux proustiens et les décors des tableaux de Monet, nous apportons une contribution originale à deux domaines de recherche concernant les études proustiennes : d'une part l'analyse de la spatialité et d'autre part l'analyse de la transmédialité entre littérature et peinture. Même si nous nous focalisons sur la géographie littéraire, nous avons décidé de ne pas négliger un élément fondamental de la géocritique qui est aussi un aspect important des descriptions de Proust et de la critique artistique des œuvres de Monet : la polysensorialité. Tout au long de notre analyse, nous travaillons avec un corpus de passages sur le paysage normand tirés des œuvres de Proust et avec un autre corpus d'extraits tirés des articles et des essais consacrés à la critique artistique des toiles normandes de Monet. Nous précisons que nous restons toujours sur le plan du discours même pour ce qui est de l'analyse de l'ouvrage de Monet, sans toucher directement aux images. Quant à ce second corpus, nous avons décidé de mettre en avant la critique de l'époque des deux artistes, pour avoir une idée claire des articles que Proust lui-même aurait pu lire sur les œuvres et les expositions du maître impressionniste. Pour nous orienter à l'intérieur de l'immense production de Monet, nous avons utilisé comme point de repère majeur les quatre volumes du catalogue Wildenstein[411], dans lesquels nous avons trouvé les informations bibliographiques pour consulter la critique de l'époque.

Avant de présenter la méthode d'analyse de géographie littéraire que nous avons décidé d'adopter, nous tâcherons d'expliquer trois notions fondamentales que nous retrouverons souvent tout au long de nos travaux, à savoir les concepts d'espace, de lieu et de *locus*. L'espace est un « milieu idéal indéfini, dans lequel se situe l'ensemble de nos perceptions et qui contient

[406] Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.
[407] Michel Butor, *Le Génie du lieu*, Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 2015.
[408] Edward W. Soja, *Thirdspace – journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, London, Blackwell publishing, 1996.
[409] Michel Butor, *op. cit.*
[410] Michel Collot, *Pour une Géographie littéraire*, Paris, Corti, « Les essais », 2014.
[411] Daniel Wildenstein, Catalogue Raisonné - Werkverzeichnis, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 4 vol., 1996.

tous les objets existants ou concevables »[412], c'est l'indication la plus large et la plus générale des trois. Le lieu est une portion de l'espace possédant une identité et une signification particulière ; c'est le résultat d'une projection humaine. Michel Erman affirme que le lieu est « une expérience dans laquelle l'espace s'éprouve et se vit »[413]. Le *locus* représente un niveau supérieur de création et d'interprétation humaine de l'espace, il s'agit d'un lieu qui devient un symbole appartenant à un individu ou à une collectivité, un concept dont l'importance était reconnue chez les anciens romains à travers la figure du *Genius loci*, une divinité mineure qui protégeait le lieu où elle vivait. Cette image est aussi reprise par la méthode que nous utiliserons.

Le système du *Génie du lieu* de Butor se compose de trois étapes : le site, le paysage et le lieu de mémoire. Le « site » représente le lieu physique qu'il est possible de trouver sur les cartes géographiques, réelles ou imaginaires quelles que soient. Le « paysage » correspond à un concept pictural, comme l'a bien expliqué Tsumori[414] dans son étude consacrée au paysage proustien, une réélaboration artistique du pays. Il s'agit d'un territoire présenté par le biais de la perception et de la sensibilité d'un artiste. Le « lieu de mémoire » est la troisième et dernière étape de notre analyse. C'est un moment de célébration et de sublimation d'un lieu qui devient ainsi partie intégrante de l'héritage culturel d'une nation. Cela passe par le recours à des figures de style, entre autres la métaphore, que nous identifions comme les éléments permettant le passage du « paysage » au « lieu de mémoire ». Le sujet abordé dans cette thèse nous permet, d'une part, de réfléchir à une conception proustienne de l'espace qui est aussi véhiculée par un certain « charme pictural » de la *Recherche*, une nouvelle déclinaison de la théorie de l'artiste vu comme un traducteur, un médiateur entre les différents langages des arts. D'autre part, nous savons également que nos travaux évoquent deux aspects bien précis concernant la notion de regard que nous avons délibérément décidé de ne pas approfondir étant ceux-ci l'expression d'une piste de recherche tout aussi intéressante et stimulante que la nôtre, mais qui, en même temps, s'en détacherait trop. La phénoménologie du regard dévoilant le projet de "fixer la sensation", selon le mot de Monet que l'on peut fort bien appliquer aussi à Proust et le regard qui construit l'espace littéraire comme pictural, en particulier des analyses sur l'illusion d'optique, phénomène capital chez Proust, pourraient représenter une étape ultérieure et successive de cette analyse.

[412] https://www.cnrtl.fr/definition/espace.
[413] Michel Erman, *Le Bottin des lieux proustiens*, Paris, La Table Ronde, 2011, p. 8.
[414] Voir p. 19-20 de l'état de l'art.

CHAPITRE I - La gare Saint-Lazare : un avant-poste normand à Paris

1. La gare Saint-Lazare de Proust

Dans un extrait tiré d'*À l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, le lecteur peut comprendre la signification et l'importance du voyage pour le héros de la *Recherche*. Par conséquent, la gare acquiert une valeur symbolique majeure dans la quête désespérée d'un départ, d'un changement et d'un ailleurs :

> Mon voyage à Balbec fut comme la première sortie d'un convalescent qui n'attendait plus qu'elle pour s'apercevoir qu'il est guéri. Ce voyage, on le ferait sans doute aujourd'hui en automobile, croyant le rendre ainsi plus agréable. On verra, qu'accompli de cette façon, il serait même en un sens plus vrai puisqu'on y suivrait de plus près, dans une intimité plus étroite, les diverses gradations par lesquelles change la surface de la terre. Mais enfin le plaisir spécifique du voyage n'est pas de pouvoir descendre en route et de s'arrêter quand on est fatigué, c'est de rendre la différence entre le départ et l'arrivée non pas aussi insensible, mais aussi profonde qu'on peut, de la ressentir dans sa totalité, intacte, telle qu'elle était dans notre pensée quand notre imagination nous portait du lieu où nous vivions jusqu'au cœur d'un lieu désiré, en un bond qui nous semblait moins miraculeux parce qu'il franchissait une distance que parce qu'il unissait deux individualités distinctes de la terre, qu'il nous menait d'un nom à un autre nom ; et que schématise (mieux qu'une promenade où, comme on débarque où l'on veut, il n'y a guère plus d'arrivée) l'opération mystérieuse qui s'accomplissait dans ces lieux spéciaux, les gares, lesquels ne font pas partie pour ainsi dire de la ville mais contiennent l'essence de sa personnalité de même que sur un écriteau signalétique elles portent son nom.[415]

Les gares et leur essence mystérieuse, presque mystique, sont présentées à la fin de cette réflexion concernant le voyage, comme si elles en représentaient le point culminant, le sommet rhétorique que l'on retrouve dans ce propos du narrateur. Proust décrit la gare Saint-Lazare de Paris à la manière des peintres impressionnistes. Il ne s'attarde pas dans la représentation des détails techniques, en utilisant un jargon spécifique de la gare ou des trains, il préfère transmettre une émotion, un mélange de sensations opposées, une impression :

> Malheureusement ces lieux merveilleux que sont les gares, d'où l'on part pour une destination éloignée, sont aussi des lieux tragiques, car si le miracle s'y accomplit grâce auquel les pays qui n'avaient encore d'existence que dans notre pensée vont être ceux au milieu desquels nous vivrons, pour cette raison même il faut renoncer au sortir de la salle d'attente à retrouver tout à l'heure la chambre familière où l'on était il y a un instant encore. Il faut laisser toute espérance de rentrer coucher chez soi, une fois qu'on s'est décidé à pénétrer dans l'antre empesté par où l'on accède au mystère, dans un de ces grands ateliers vitrés, comme celui de Saint-Lazare où j'allais chercher le train de Balbec, et qui déployait au-dessus de la ville éventrée un de ces immenses ciels crus et gros de menaces amoncelées de drame, pareils à certains ciels, d'une modernité presque parisienne, de Mantegna ou de Véronèse, et sous lequel ne pouvait s'accomplir que quelque acte terrible et solennel comme un départ en chemin de fer ou l'érection de la Croix.[416]

La gare est un lieu spécial et magique à cause du rapport avec l'antre et l'allégorie de la caverne. Le voyage rompt le rythme habituel, marqué par l'habitude de certains lieux bien

[415] *JF*, II, p. 5.
[416] *JF*, II, p. 6.

connus. La gare, c'est déjà la rencontre avec l'ailleurs et avec l'autre. Pour le narrateur la gare représente la perte de sa mère, du moins le fait d'en être séparé, même provisoirement. C'est un endroit où s'accomplit le miracle du voyage moderne, d'où l'on accède au mystère, un antre empesté, un scénario d'actes terribles et solennels et ces actes peuvent être aussi bien départ d'un train que l'érection de la Croix comme s'il s'agissait à travers la comparaison incongrue, héroïcomique et presque indécente de deux actions analogues et de la même portée. L'idée de l'« antre » semble renvoyer à une dimension de révélation presque mythologique, comme s'il s'agissait d'un nouvel antre de la Sibylle, une image du réalisme du monde moderne. La phrase « Il faut laisser toute espérance de rentrer » pourrait être considérée comme une référence au très célèbre vers du cinquième chant de l'enfer de Dante, *Lasciate ogni speranza o voi che entrate* et cela pourrait mieux expliquer l'écho mystérieux et supraterrestre de l'« antre empesté ». Bien que située à Paris, la gare Saint Lazare fait partie, en tant que point de départ du voyage vers la Normandie, de notre série de sujets normands. Le narrateur s'y rend pour aller chercher son train pour Balbec et cette gare représente encore aujourd'hui le lien entre la capitale et les plages normandes. C'est donc un seuil à franchir, une étape importante pour la formation du héros.

Dans le *Dictionnaire Marcel Proust*, Marie Miguet-Ollagnier écrit à propos de la gare Saint-Lazare et en particulier de l'extrait que nous analysons :

> Lieux tragiques, les gares sont aussi des lieux « merveilleux ». Elles ont une fonction d'initiation esthétique notamment lorsque le point de départ est éloigné du point d'arrivée : elles figurent alors les moments distants que superpose miraculeusement la réminiscence involontaire, ou ce qui est du même ordre, les réalités antagonistes que réunit une métaphore. L'indicateur des chemins de fer faisant rêver sur des noms de gare désignant l'essence d'une ville, contribue à l'émerveillement.[417]

Nous retrouvons la conception ambivalente de la gare grâce aux émotions contradictoires qu'elle suscite. Les noms des villes affichés à la gare, ainsi que les destinations du voyage en train, font rêver le narrateur et éveillent en lui un sentiment d'émerveillement et de peur à la fois.

1. La gare Saint-Lazare de Monet

Nous analyserons des extraits d'articles de critique des tableaux de Monet consacrés à la gare Saint-Lazare :

> Lorsqu'il peint ce tableau, Monet vient de quitter Argenteuil pour s'installer à Paris. Après plusieurs années passées à peindre la campagne, il s'intéresse aux paysages urbains. Au moment où les critiques Duranty et Zola encouragent les artistes à peindre leur temps, Monet cherche à diversifier son inspiration et veut être considéré, à l'instar de Manet, Degas et Caillebotte comme un peintre de la vie moderne.[418]

[417] Annick Bouillaguet, Brian G. Rogers (sous la direction de), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 412-413.
[418] https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture

[419]

Pour ce qui est de cette série de Monet, nous ne trouvons pas de représentation précise et technique des détails de la gare ou du train : « Malgré l'apparente géométrie de l'architecture métallique, ce sont bien les effets colorés et lumineux qui prévalent ici plutôt que l'attachement à la description détaillée des machines ou des voyageurs. Certaines zones, véritables morceaux de peinture pure, aboutissent à une vision quasi abstraite. » L'impression est l'élément primordial et parfois cet élément est accentué au point d'être à la limite de l'abstraction : les contours du réel deviennent flous et s'estompent, la perception du sujet de la toile est altérée. Monet travaille beaucoup avec les effets de la lumière et comme dans la plupart des cas, il réalise une série de toiles autour du même motif et à chaque fois, les lumières modifient l'aspect du sujet de l'œuvre. Comme nous l'avons constaté dans l'extrait de Proust, nous remarquons que la présence des nuages et des effets atmosphériques est aussi un élément fondamental pour les toiles de Monet. Les nuages de la gare Saint-Lazare sont une anticipation des ciels gris normands.

Monet décide de représenter la gare Saint Lazare pour deux raisons : la curiosité devant la modernité et le rapport avec la Normandie. Anne-Marie Bergeret-Gourbin affirme :

> En 1877, Monet a décidé d'aborder un grand thème : les gares et locomotives. Il prend tout naturellement pour sujet la gare Saint-Lazare qu'il emprunte pour se rendre en Normandie, près de laquelle il a habité et que Manet et Caillebotte ont immortalisée. La gare se trouve près du quartier des Batignolles, alors fréquenté par les impressionnistes et leurs amis.[420]

La décision de travailler sur la gare est presque spontanée et naturelle, comme une évidence. Monet s'y rend régulièrement pour partir en Normandie et les autres impressionnistes font de même.

[419] Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare*, Musée d'Orsay, 1877.
[420] Anne-Marie Bergeret-Gourbin, *Monet : la Normandie*, Paris : Herscher, 2004, p. 10.

Dans un article de Georges Rivière daté de 1927, il est déjà question de l'importance et du caractère novateur de la série consacrée à la gare Saint-Lazare :

> Claude Monet exposait le plus grand nombre de toiles : 30. On y comptait sept vues de la gare Saint-Lazare. Elles marquaient une étape dans la carrière de Monet et formaient la première des séries d'un même sujet vu sous des aspects divers ou à différentes heures du jour. Quelques années plus tard il donna ainsi les vues de la cathédrale de Rouen, de Londres, les Meules, les Nymphéas, etc… En ces études de la gare Saint-Lazare, le peintre, pour traduire les jeux de la lumière de l'atmosphère, amalgamait les tons dans une sorte d'irisation où ils se fondaient sans se confondre et il obtenait ainsi plus de luminosité dans les parties éclairées. C'était une manière différente de celle qu'il avait employée précédemment dans ses paysages faits de cette multitude de petites touches qui aboutirent chez d'autres peintres au pointillisme.[421]

Ces toiles sont considérées comme le premier grand travail en série du maître impressionniste, celui qui a ouvert la voie à toutes les autres séries iconiques du peintre. La question du temps devient donc primordiale aussi bien en peinture qu'en littérature. En outre, Rivière souligne que la technique picturale employée par Monet se distingue de celles qu'il avait expérimentées précédemment. Les parties claires des tableaux sont extrêmement lumineuses, les couleurs se mélangent et se superposent ; les figures se composant de plusieurs petites touches très proches les unes des autres, ce qui fait penser à un avant-goût du pointillisme :

> […] Il est inutile de vanter aujourd'hui les chefs-d'œuvre que sont les vues de la gare Saint-Lazare. Rien de plus vivant, de plus mouvementé, de plus émouvant que l'aspect de ces machines haletantes à l'entrés du hall rempli d'une brume mouvante traversée de raies lumineuses. Cette interprétation d'un instant de la vie moderne saisie à l'un des points les plus caractéristiques de son agitation était tout à fait nouvelle, tant du point de vue philosophique que du côté technique. Mais aucun critique ne s'y arrêta. Loin de là, Claude Monet fut, avec Cézanne, le plus violemment attaqué de tous les exposants par la presse grande et petite.[422]

Rivière rebondit également sur l'innovation et l'originalité de ces œuvres. La série de la gare Saint-Lazare est une nouveauté conceptuelle et picturale. La modernité du sujet, l'importance du mouvement, la manière de représenter les lumières et les éléments aériens, comme les brumes et les fumées, sont les caractéristiques principales qui ont fait de ces tableaux une étape fondamentale du développement artistique de Monet et ensuite de la peinture occidentale. Ces toiles n'ont pas laissé le public indifférent et encore moins les critiques. Ce n'était pas la première fois que Monet était attaqué à cause de sa peinture moderne et révolutionnaire. Le moins que l'on puisse dire c'est qu'à tout moment de rupture avec la tradition, face à toute tentative de changement, Monet a toujours été la cible de la critique, ce qui ne l'a pas empêché d'avoir du succès. Néanmoins, il faut aussi préciser que toutes les

[421] Georges Rivière, « Claude Monet aux expositions des impressionnistes », *L'Art vivant : revue bi-mensuelle des Amateurs et des Artistes éditée par les nouvelles littéraires*, Janvier 1927, p. 18.
[422] *Ibid.*

attaques ont toujours marqué le succès de l'artiste, comme c'est le cas pour la série en question. Nous retrouvons un exemple de l'effet que ces toiles de Monet font sur le public de l'époque :

> Et Dieu sait si les objections lui furent ménagées ! Quand parurent les premières *Gares Saint-Lazare*, le public crut à une gageure. Les uns gémissaient de voir une locomotive faire irruption dans l'art et considéraient le monstre avec consternation, comme l'invasion des Barbares. Les autres cherchaient les bielles et les roues de la machine. Ils ne distinguaient qu'un amas de taches, une boue multicolore. Ce fut un beau tapage.[423]

Louis Gillet imagine ce que Monet aurait pu répondre aux critiques visant cette série et son art en général :

> Si le peintre s'en était soucié, voici ce qu'il aurait pu dire : « Vous demandez à ma peinture des renseignements d'ingénieur : c'est vous tromper d'adresse. Si vous êtes curieux de ces misères, le photographe est là pour répondre à des tels besoins. Son objectif vient à propos pour débarrasser la peinture d'un office subalterne dont il s'acquitte beaucoup mieux qu'elle. Vive le daguerréotype ! Il délivre des questions oiseuses ; grâce à lui l'art est dispensé du rôle de document. On n'attend plus de lui des explications et des leçons de choses ; il est soulagé de ses fonctions d'instituer et d'instructeur des masses. Enfin, le voilà séparé de la morale, de la science et de la littérature. Dès lors, qu'importe ce que vous appelez mes sujets ? Qu'importe l'étiquette que je mets à mes tableaux ? Cette *Gare* qui vous indigne parce qu'elle n'est pas grecque, c'est un titre, c'est le nom que je prête à un état de ma sensibilité ; elle n'est pas plus conforme à la gare visible, que Pégase à un bidet en fiacre. Les maîtres du Japon, avec la panoplie de leurs samouraïs, une geisha qui se peigne, la crête d'une vague, un oiseau en plein ciel, composent des estampes qui ont l'air de blasons : pourquoi ne serais-je pas le maître de faire avec les volutes de fumées, les vapeurs, avec tout ce qui vibre, tremble, rayonne et lui sous le vitrage d'une gare, quelque chose de riche comme une soie et de frais comme une brassée d'œillets et de jasmin ? » Si l'artiste eût parlé ainsi, il aurait dissipé un grand malentendu.[424]

Dans cette réponse fictive de Monet formulée par le critique Gillet, nous retrouvons une sorte d'explication et de prise de position concernant la démarche picturale et artistique du maître de Giverny. Il s'agit de l'écart entre la représentation photographique des choses et la vision impressionniste, le choix des sujets et des titres des toiles et une certaine revendication de liberté dans la façon de concevoir et de réaliser ses œuvres d'art, comme déjà d'autres artistes l'avaient fait avant lui, en l'espèce, les maîtres japonais :

> Quand on regarde aujourd'hui, au bout de quarante ans, ces tableaux de la Grenouillère, des Régates d'Argenteuil, du Pont-Neuf, du Pont de l'Europe, qui firent autrefois scandale, on est surpris que de pareilles choses aient pu être incomprises. On admire la somme de trouvailles dont brillent ces charmants tableaux, ces fumées bleues ou roses de la Gare Saint-Lazare, ces panaches que l'ombre azure et que les rayons dorent, cet éparpillement de parcelles et de poussières lumineuses, ces choses volatiles, aériennes, n'ayant plus de couleur par elles-mêmes et recevant du jour ou de la demi-teinte une existence féerique ; tout cela, qui enchante, comment les yeux étaient-ils faits pour s'en montrer blessées ? Il n'y avait là, appliquées à des sujets modernes et utilisées par un regard d'un incroyable finesse, que des observations connues de tous les peintres qui ont su voir.[425]

Dans cet autre extrait, il est possible de saisir l'importance de la nouveauté et de la modernité de certains travaux de Monet, comme pour la série des *Gares Saint-Lazare*, où l'on pouvait admirer des sujets originaux et non conventionnels, réalisés d'une manière fine et particulière, le résultat d'un travail d'observation et réélaboration artistiques. Monet fait partie

[423] Louis Gillet, *Trois variations sur Claude Monet*, Paris, Plon, 1927, p. 15.
[424] *Ibid.*, p. 16-18.
[425] *Ibid.*, p. 55.

d'une époque, où plusieurs artistes s'intéressent aux gares et aux trains, comme le montrent les travaux de Turner, Daumier, Pissarro, Morbelli et Manet. La série du peintre de Giverny est sans aucun doute l'une des représentations les plus connues de ce type de sujet, mais le moment de plus grand intérêt pour le chemin de fer en peinture correspond au futurisme. Les artistes de ce courant célèbreront en fait la vitesse, la puissance et la beauté des machines, la puissance fascinante et les exploits de la technique. Dans ce sens-là, les œuvres de Monet dont il est question ici peuvent être considérées comme une anticipation de l'esthétique futuriste.

Dans un article paru dans la revue *L'Impressionniste,* le 6 avril 1877, Rivière décrit dans le détail certains tableaux de Monet appartenant à la série de la gare Saint-Lazare. Il est intéressant de constater ainsi comment la critique avait accueilli les nouveaux travaux du peintre :

> Cette année, M. Monet nous donne plusieurs toiles représentant des locomotives seules ou attelées à un ruban de wagons dans la gare St-Lazare. Ces tableaux sont d'une variété étonnante, malgré la monotonie et l'aridité du sujet. Là se montre, plus que partout ailleurs peut-être, la science d'arrangement, d'aménagement dans la toile, qui est une des qualités maîtresse de M. Monet. Dans l'un des plus grands tableaux, le train vient d'arriver, la locomotive va repartir. Comme une bête impatiente et fougueuse, animée plutôt que fatiguée par la longue traite qu'elle vient de fournir, elle secoue sa crinière de fumée qui se heurte à la toiture vitrée de la grande halle. Autour du monstre, les hommes grouillent sur la voie, comme des pygmées au pied d'un géant. De l'autre côté, des locomotives au repos attendent endormies. Et dans le fond, le ciel gris drapant les hautes maisons pâles ferme l'horizon.[426]

Le critique souligne la particularité du sujet choisi par Monet, une thématique aride et monotone. Par conséquent, il rend grâce au grand talent du maître impressionniste qui a rendu le sujet vivant. Dans le cadre d'une métaphore filée avec le monde animal, la locomotive est comparée à une « bête impatiente et fougueuse » secouant sa « crinière de fumée ». Ensuite, elle se transforme en « monstre », un « géant » entouré de pygmées, une animalisation qui devient ensuite personnification et au fond il y a toujours l'idée du mythe de la machine. L'image des trains présentés en tant qu'êtres vivants continue avec la description d'autres locomotives hors service qui sont décrites comme des créatures endormies. Pour une analyse critique d'un rapport entre littérature et chemin de fer, nous renvoyons à un article de Meldolesi[427]. Le substantif « bête », que nous avons vu plus haut, nous fait penser tout de suite à la *Bête humaine* de Zola. Dans la première page du roman, nous avons une description riche et détaillée de la gare Saint-Lazare, de ses environs et des trains :

> Et, en bas de la fenêtre même, occupant tout le vaste champ, les trois doubles voies qui sortaient du pont se ramifiaient, s'écartaient en un éventail dont les branches de métal, multipliées, innombrables, allaient se perdre sous les marquises. Les trois postes d'aiguilleur, en avant des arches, montraient leurs petits jardins nus. Dans l'effacement confus des wagons et des machines encombrant les rails, un grand signal rouge tachait le jour pâle. Pendant un instant, Roubaud s'intéressa, comparant, songeant à sa

[426] Georges Rivière, « L'exposition des impressionnistes », *L'Impressionniste*, 6 avril 1877, p. 5.
[427] Tommaso Meldolesi, « Une transformation pour l'avenir : le chemin de fer (considéré à travers des pages de littérature) », *Tradition et Innovation*, Grenoble, 2006, p. 113-118.

gare du Havre. Chaque fois qu'il venait de la sorte passer un jour à Paris, et qu'il descendait chez la mère Victoire, le métier le reprenait. Sous la marquise des grandes lignes, l'arrivée d'un train de Mantes avait animé les quais ; et il suivit des yeux la machine de manœuvre, une petite machine tender, aux trois roues basses et couplées, qui commençait le débranchement du train, alerte besogneuse, emmenant, refoulant les wagons sur les voies de remisage. Une autre machine, plus puissante celle-là, une machine d'express, aux deux grandes roues dévorantes, stationnait seule, lâchait par sa cheminée une grosse fumée noire, montant droit, très lente dans l'air calme. Mais toute son attention fut prise par le train de trois heures vingt-cinq, à destination de Caen, empli déjà de ses voyageurs, et qui attendait sa machine. Il n'apercevait pas celle-ci, arrêtée au-delà du pont de l'Europe; il l'entendait seulement demander la voie, à légers coups de sifflet pressés, en personne que l'impatience gagne. Un ordre fut crié, elle répondit par un coup bref qu'elle avait compris. Puis, avant la mise en marche, il y eut un silence, les purgeurs furent ouverts, la vapeur siffla au ras du sol, en un jet assourdissant. Et il vit alors déborder du pont cette blancheur qui foisonnait, tourbillonnante comme un duvet de neige, envolée à travers les charpentes de fer. Tout un coin de l'espace en était blanchi, tandis que les fumées accrues de l'autre machine élargissaient leur voile noir. Derrière, s'étouffaient des sons prolongés de trompe, des cris de commandement, des secousses de plaques tournantes. Une déchirure se produisit, il distingua, au fond, un train de Versailles et un train d'Auteuil, l'un montant, l'autre descendant, qui se croisaient.[428]

Nous remarquons des points de contact importants entre ce passage de Zola, le texte proustien et les articles de critique sur les toiles de Monet. Même si la description de l'écrivain naturaliste est très précise et technique, avec un lexique qui est presque sectoriel, nous relevons une attention particulière pour les couleurs et pour les sons. Les aspects visuel et sonore sont donc fondamentaux dans toutes ces représentations. Le foisonnement des couleurs et des sons témoigne du dynamisme et de la vivacité de la scène. Les tonalités blanches sont comparées à un « duvet de neige » et s'opposent au « voile noir » des fumées. Pour ce qui est de la perception acoustique de ce tableau littéraire, nous observons le contraste entre des moments de silence et d'autres de bruits soudains et étourdissants, émis par des êtres humains et des machines :

On entend les cris des employés, les sifflets aigus des machines jetant au loin leur cri d'alarme, le bruit de ferraille incessant et la respiration formidable et haletante de la vapeur. On voit le mouvement grandiose et affolé d'une gare dont le terrain tremble à chaque tour de roues. Les trottoirs sont humides de suie, et l'atmosphère est chargée de cette odeur âcre qui émane de la houille en combustion. En regardant ce magnifique tableau, on est saisi de la même émotion que devant la nature, et cette émotion est peut-être plus forte encore, parce que dans le tableau il y a celle de l'artiste en plus.[429]

430

[428] Émile Zola, *La bête humaine*, Paris, Charpentier et Fasquelle éditeurs, « Bibliothèque Charpentier », 1893, p. 2-3.
[429] Georges Rivière, *op. cit.*, p. 5.
[430] Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare, arrivée d'un train*, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachussetts, 1877.

> Près de ce tableau, un autre de même dimension représente l'arrivée d'un train par un grand soleil. C'est une toile joyeuse et vivante, les gens se pressent en descendant des wagons, la fumée s'enfuit vers le fond pour s'élever plus haut, et le soleil dore le sable de la voie et les machines en passant à travers les vitres. Dans quelques tableaux, les trains rapides et irrésistibles, enveloppés dans les anneaux légers de la fumée, s'engouffrent dans l'embarcadère. Dans d'autres, les grandes locomotives immobiles et dispersées attendent le départ. Dans tous, la même puissance animant ces objets, que M. Monet a seul su rendre.[431]

Dans le même article, l'analyse se focalise sur l'atmosphère que le peintre a essayé de reproduire sur ses toiles. L'extrait est parsemé de références auditives, comme si Monet avait été capable de recréer une impression sonore. Le public peut ainsi entendre « les cris des employés », « les sifflets aigus des machines jetant au loin leur cri d'alarme » et « le bruit de ferraille incessant ». Ces tableaux transmettent aussi une sensation de grand dynamisme et de chaleur, à cause de l'humidité des trottoirs recouverts de suie et de la densité des fumées et des vapeurs causées par les combustions. Rivière touche aussi le champ sémantique de la perception olfactive quand il décrit « l'atmosphère qui est chargée de cette odeur âcre qui émane de la houille en combustion ». On parle presque d'une ouverture de la palette sensorielle proche de la synesthésie. Ces toiles dégageraient un sentiment de force et de puissance grâce aux choix de l'artiste, dont les œuvres dépasseraient, en termes d'effet général et d'emprise sur le public, la nature elle-même.

[432]

> Le second tableau appartient à une des séries les plus curieuses qui aient été réalisées par le peintre. C'est une locomotive en gare. Des ombres se silhouettent et passent dans la fumée, des lumières courent en lignes fines sur le mouillé des rails, on a l'impression de la trépidation qui fait bruire les sonores verrières. On a fait émeute autrefois autour de ces toiles, alors qu'elles étaient accrochées aux murs des salles d'expositions impressionnistes. Ceux qui ne comprenaient pas dans ce temps-là comprennent aujourd'hui, quelques-uns qui louent ne se souviennent plus qu'ils ont dénigré. Qu'ils essayent donc de devancer les temps et de regarder avec des yeux attentifs les paysages peints d'hier au nord, au midi et à l'ouest.[433]

Le journaliste se focalise sur l'importance des nuances de la couleur, pour la reproduction des ombres et des lumières et mentionne, lui aussi, l'effet synesthésique de ces

[431] Georges Rivière, *op. cit.*, p. 5.
[432] Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare, le train de Normandie,* Chicago, Art Institute of Chicago, 1877.
[433] Georges Geffroy, « Salon de 1887. Hors du Salon : Cl. Monet », *La Justice*, 2 juin 1887, p. 1.

tableaux : « on a l'impression de la trépidation qui fait bruire les sonores verrières. » Dans l'article, qui date de 1887, il est aussi question du rejet et du scandale autour de ces œuvres de Monet dix ans plus tôt et du changement d'avis de la part du grand public et même de celles et ceux qui avaient lourdement attaqué les travaux du peintre. Dans les descriptions et les comptes rendus que nous retrouvons dans les articles de l'époque concernant les toiles de Monet, nous pouvons saisir l'importance des sensations et de la synesthésie. Ces caractéristiques deviennent centrales pour la compréhension et l'interprétation du tableau de la part du public.

Cependant, lors de la toute première exposition des toiles de la *Gare Saint-Lazare,* Monet n'a pas reçu que des critiques négatives. Un grand nom de la littérature et de la critique d'art françaises, Émile Zola, reconnaît immédiatement le talent du peintre et décide de le défendre et de le louer ouvertement :

> Il a exposé cette année des intérieurs de gare superbes. On y entend le grondement des trains qui s´engouffrent, on y voit des débordements de fumée qui roulent sous les vastes hangars. Là est aujourd´hui la peinture, dans ces cadres modernes d´une si belle largeur. Nos artistes doivent trouver la poésie des gares, comme leurs pères ont trouvé celle des forêts et des fleuves.[434]

Dans les mots de Zola, nous retrouvons deux concepts fondamentaux que nous avons déjà vus parce qu'ils ont été repris par la plupart des critiques qui ont analysé ces tableaux : la nouveauté du thème représenté, que Zola souligne par le contraste du choix des sujets entre les artistes anciens et les modernes, et l'impression sonore qui est transmise par l'œuvre : « On y entend le grondement des trains qui s'engouffrent ».

2. Analyse du *Genius Loci*

SITE : la Gare Saint-Lazare, Paris, Île de France. La gare est inaugurée le 26 août 1837 par la Reine Amélie épouse de Louis Philippe. Il s'agit de la première ligne de chemin de fer partant de la capitale. La ligne relie Paris à Saint-Germain-en-Laye. Les premiers bâtiments de la gare, que nous pouvons toujours voir aujourd'hui, remontent à la période 1840-1841. Entre 1841 et 1843, la gare de l'ouest est déplacée un peu plus au sud et de 1842 à 1853, l'architecte Alfred Armand et l'ingénieur Eugène Flachat construisent une gare rue Saint-Lazare, d'où le nom de cette dernière. Dans le *Dictionnaire Marcel Proust*, à propos des gares, nous lisons :

> Appartenant à une architecture industrielle, la gare ne semble pas destinée à attirer le Narrateur en quête de bonheur et de beauté. C'est un imbécile, est-il dit dans *Pr*., qui enverrait comme souvenir de Versailles une carte postale représentant la gare des Chantiers (III, 642). La gare a pourtant, comme le rappelle J. Monnin-Hornung, inspiré des artistes aimés de Proust comme Whistler et Monet (ce dernier a peint quatre fois la gare Saint-Lazare en 1876-1877).[435]

[434] Émile Zola, « Notes parisiennes, une exposition : les peintres impressionnistes, 1877 », *Le Sémaphore de Marseille*, 29 avril 1877.
[435] Annick Bouillaguet, Brian G. Rogers (sous la direction de), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 411.

Ces lieux modernes et non anciens qui sont les gares rentrent dans l'univers proustien et dans l'économie de l'œuvre. Outre la gare Saint Lazare, d'autres gares apparaissent dans le roman, comme les petites gares de Normandie et la gare de Venise. Tout proustien connaît l'intérêt que l'auteur a pour les innovations techniques, comme le téléphone, la voiture et l'avion. Il n'est donc pas surprenant que Proust ait choisi de travailler aussi sur le chemin de fer et les gares :

> En 1877, emménageant dans le quartier de la Nouvelle Athènes, Claude Monet demande l'autorisation de travailler dans la gare Saint-Lazare, qui en marque l'une des limites. C'était, en effet, le lieu idéal pour qui recherchait les effets changeant de la luminosité, la mobilité du sujet, les nuages de vapeur et un motif radicalement moderne. S'ensuit une série de peintures avec des points de vue différents dont des vues du vaste hall. Malgré l'apparente géométrie de l'architecture métallique, ce sont bien les effets colorés et lumineux qui prévalent ici plutôt que l'attachement à la description détaillée des machines ou des voyageurs. Certaines zones, véritables morceaux de peinture pure, aboutissent à une vision quasi abstraite. Cette toile fut appréciée par un autre peintre de la vie moderne, Gustave Caillebotte, dont la facture se trouve être le plus souvent à l'opposé de celle de Monet.[436]

Aussi bien Proust que Monet choisissent de travailler sur la gare Saint-Lazare presque pour les mêmes motifs et pour le même élan créatif : la modernité du sujet et le lien avec la Normandie. Tous les deux, nous offrent une vision impressionniste de la gare. Les détails et les caractéristiques techniques sont négligés, ils préfèrent se pencher sur les sensations et les impressions que la gare transmet au spectateur, voire au touriste.

PAYSAGE : la gare Saint-Lazare représente le point de rencontre entre la modernité du nouveau paysage urbain, à savoir la ville de Paris et le monde naturel. Le fer, le verre et l'acier de la gare et des trains se mélangent au ciel et aux nuages de la capitale. Les vapeurs et les fumées des locomotives se fondent avec les nuages et le brouillard entourant la gare et les rayons de soleil, les lumières extérieures traversent la verrière du hall de la gare tout en créant l'effet paradoxal d'un espace intérieur en plein air. Il s'agit de la porte d'accès à l'univers de l'impressionnisme normand. Aussi bien dans l'extrait tiré de la *Recherche* que dans les œuvres de Monet, il est possible de considérer cette gare comme le symbole du lien étroit entre Paris et la Normandie, entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, entre la grande ville et la nature sauvage. Ségolène Le Men, dans son livre *Monet*, lors de son analyse du tableau *La Gare Saint-Lazare, le train de Normandie*, décrit efficacement les caractéristiques principales de ce que nous avons identifié comme la notion de paysage de cet espace urbain :

> C'est ainsi que *La Gare Saint-Lazare, le train de Normandie* remplit l'espace de la gare parisienne des fumées des locomotives qui se transforment en nuages des côtes normandes, tandis que le sol semble se colorer de la couleur verte des prés qui désigne cette province pluvieuse, par une fusion étonnante entre l'ici et l'ailleurs, entre l'architecture et le paysage, rendue possible par la transparence du matériau de la verrière, qui offre la possibilité d'un espace intérieur complètement ouvert, par sa

[436] https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture.

> marquise, aux clartés et aux lumières du plein air. À très grande échelle, la gare, transformée en atelier par le temps de cette campagne, accomplit le rêve utopique d'une architecture en plein air.[437]

L'un des aspects les plus intéressants de cet extrait concerne la description des couleurs de la gare qui renvoient déjà aux tonalités de la Normandie : les fumées des locomotives comme les nuages des côtes normandes et le sol vert qui s'oppose au camaïeu gris et qui fait penser au vert des prés qui désigne cette province pluvieuse. Une véritable fusion entre le lieu de départ et celui d'arrivée, entre l'espace urbain et l'espace naturel. Proust souligne, lui aussi, le lien presque magique entre l'ici et l'ailleurs, entre le dedans et le dehors de la gare.

LIEU DE MÉMOIRE : dans la dernière partie de l'extrait tiré de la *Recherche*, Proust passe à une description métaphorique et symbolique de la gare Saint-Lazare. L'image que l'auteur nous présente, à travers la comparaison avec la peinture de Véronèse ou de Mantegna, transmet une impression puissante de ce que cette gare représente pour le héros. Celle-ci devient une sorte de lieu sacré où l'on célèbre les rituels du départ et de l'arrivée, des séparations et des retrouvailles, une sacralisation du prosaïque (*realia* modernes) et une poétisation du réel. Pour le narrateur ce lieu est la contrepartie spéculaire et négative d'une autre gare, celle de Venise :

> Les gares jouent aussi un rôle dans les rapports que le Narrateur entretient avec sa mère. La gare Saint-Lazare est un lieu tragique de la séparation malgré toutes les précautions prises par la mère. Mais cette scène a son pendant heureux à Venise : ayant fait croire à sa mère qu'il allait la laisser repartir seule pour s'adonner librement à la recherche des plaisirs dans la cité des Doges, il la rejoint à la dernière minute à la gare, prenant les jambes à son cou comme l'avait fait autrefois Cottard à Graincourt-Saint-Vast.[438]

Tout comme la gare de Venise représente le moment heureux du rapprochement entre le héros et sa mère, la gare Saint-Lazare est le décor de l'événement tragique de la première grande séparation des deux personnages. Marie Miguet-Ollagnier continue ainsi :

> Le voyage de nuit du Paris / Balbec suppose une mort s'effectuant symboliquement à la gare Saint-Lazare – un saint qui a connu le tombeau – et une résurrection à la lumière du petit matin. Aussi le rapprochement entre un départ en chemin de fer et l'érection de la Croix (II, 6) n'est-il pas profanatoire. Il y aura « l'Alleluia d'un beau jour » (II, 20) au lieu d'arrivée. La gare Saint-Lazare a beau émerger « au-dessus de la ville éventrée », elle est un atelier vitré, c'est-à-dire qu'elle préfigure l'atelier d'Elstir ayant lui aussi une cloison transparente : il s'y opère une recréation du monde. Évoquant au-dessus de la gare parisienne des « ciels crus et gros de menaces » Proust utilise un mot emprunté à la peinture. Ainsi peut être réhabilité l'imbécile qui aurait l'idée étrange d'envoyer une carte postale représentant une gare : car celle-ci pourrait bien avoir la dignité religieuse d'un tableau de Mantegna ou de Véronèse.[439]

Il est intéressant de voir comment, selon Marie Miguet-Ollagnier, le trajet gare Saint-Lazare / Balbec représente une mort et une résurrection, témoignant ainsi de la valeur symbolique de ce voyage et de ces deux lieux. En outre, la gare renvoie déjà à un autre endroit

[437] Ségolène Le Men, *Monet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010, p. 216.
[438] Annick Bouillaguet, Brian G. Rogers (sous la direction de), *op. cit.*, p. 412.
[439] *Ibid.*, p. 413.

en Normandie très significatif pour le narrateur, à savoir l'atelier d'Elstir. La gare, tout comme l'atelier, devient le scénario de la recréation du monde par l'art, toutes formes artistiques confondues.

Nous retrouvons la même puissance transformatrice dans les toiles de Monet. Ses gares subissent une altération, un changement, une véritable représentation *in fieri* :

> Car on voit bien que, par l'intrépidité de son *moi*, le luxe de ses métaphores, la transformation éclatante qu'il fait subir aux choses, ce peintre, - tout réaliste qu'il se soit cru lui-même, - est un lyrique et l'un des plus grands de la peinture.[440]

Dans cette description de Gillet concernant la peinture et le *modus operandi* de Monet, nous avons trois concepts définissant la force créatrice et le pouvoir transfigurant de ces tableaux : « le luxe des métaphores », tout comme chez Proust, les œuvres de Monet auraient un penchant pour la représentation métaphorique, « la transformation éclatante qu'il fait subir aux choses », comme dans ce cas-là, la magie de la peinture opère et l'artiste parvient à évoquer un lieu enrichi par l'ajout de ses impressions personnelles et impromptues. À la fin de l'extrait, Monet est présenté comme l'un des plus grands maîtres de la peinture parce que « ce peintre, - tout réaliste qu'il se soit cru lui-même, - est un lyrique ». Il est intéressant de s'attarder sur la signification du qualificatif « lyrique », celui-ci nous fait penser en effet aux poètes lyriques et si nous prenons en considération l'étymologie des deux mots, nous aboutissons à l'image d'un « créateur en musique ». Tout comme, autrefois, les chantres chantaient leurs poèmes accompagnés d'une lyre, de sorte que leur art était le résultat de l'union entre poésie et musique, de même les toiles de Monet inspirent des écrivains comme Proust, dont certains passages deviennent de véritables exemples de tableaux littéraires. La force de ces artistes est leur pouvoir de création et de transformation et leur capacité à glisser aisément d'un art à l'autre.

> Sans doute, *la Gare Saint-Lazare* n'est pas la divine élégie du *Départ pour Cythère* : et cependant, comme art de transformer les choses, d'ajouter de la grâce et du prix à des éléments terre à terre, de changer un spectacle de la réalité quotidienne en un ruissellement de beautés et en un écrin de bijoux, les deux œuvres sont de la même famille.[441]

La gare Saint-Lazare entre ainsi dans le patrimoine national français. C'est justement grâce à ces travaux de transformation littéraire et picturale que ce lieu de la modernité parisienne devient, déjà à l'époque, un point de repère, une référence culturelle. Grâce aux œuvres aussi bien de Proust et Monet qu'à celles d'autres peintres et écrivains, comme Caillebotte et Zola, la gare Saint-Lazare devient un symbole, un temple mystique de la célébration du voyage, avec

[440] Louis Gillet, *op. cit.*, p. 18.
[441] *Ibid.*, p. 58.

ses rituels de départ et d'arrivée, où il est possible d'admirer un ballet de passagers à la fois festif et tragique.

Ce fief normand représente un avant-poste privilégié de la région des falaises dans la capitale ; de même que l'aventure normande du héros de la *Recherche* commence dans cette gare, les peintres impressionnistes avaient l'habitude de se rendre sur les côtes normandes en partant de Saint-Lazare. Par conséquent, nous aussi, nous avons décidé de commencer notre analyse par l'endroit qui nous semble le plus évident à choisir pour commencer notre exploration à travers les lieux normands chez Proust et chez Monet.

CHAPITRE II - Les falaises normandes

1. La falaise normande de Proust

La falaise est un élément du paysage côtier à mi-chemin entre l'espace marin et l'espace terrestre. Ces remparts en pierre surplombant la mer ont fasciné écrivains et peintres. Proust a lui aussi succombé au charme des falaises normandes :

> Tenez, à propos de cathédrales, dit-il en s'adressant spécialement à moi, parce que cela se référait à une causerie à laquelle ces jeunes filles n'avaient pas pris part et qui d'ailleurs ne les eût nullement intéressées, je vous parlais l'autre jour de l'église de Balbec comme d'une grande falaise, une grande levée des pierres du pays, mais inversement, me dit-il en me montrant une aquarelle, regardez ces falaises (c'est une esquisse prise tout près d'ici, aux Creuniers), regardez comme ces rochers puissamment et délicatement découpés font penser à une cathédrale. » En effet, on eût dit d'immenses arceaux roses. Mais peints par un jour torride, ils semblaient réduits en poussière, volatilisés par la chaleur, laquelle avait à demi bu la mer, presque passée, dans toute l'étendue de la toile, à l'état gazeux. Dans ce jour où la lumière avait comme détruit la réalité, celle-ci était concentrée dans des créatures sombres et transparentes qui par contraste donnaient une impression de vie plus saisissante, plus proche : les ombres. Altérées de fraîcheur, la plupart, désertant le large enflammé, s'étaient réfugiées au pied des rochers, à l'abri du soleil ; d'autres nageant lentement sur les eaux comme des dauphins s'attachaient aux flancs de barques en promenade dont elles élargissaient la coque, sur l'eau pâle, de leur corps verni et bleu. C'était peut-être la soif de fraîcheur communiquée par elles qui donnait le plus la sensation de la chaleur de ce jour et qui me fit m'écrier combien je regrettais de ne pas connaître les Creuniers.[442]

Nous avons affaire à un exemple d'*ekphrasis* proustienne. Il s'agit d'une véritable « traduction » langagière d'une œuvre picturale représentant un élément typique de la géographie normande que le narrateur découvre grâce à une aquarelle d'Elstir, qui est à son tour un tableau imaginaire faisant écho aux falaises que l'on pourrait admirer aussi sur une toile de Monet. Ces falaises sont comparées aux églises et aux cathédrales : « je vous parlais l'autre jour de l'église de Balbec comme d'une grande falaise ». Proust parlerait fort probablement de métaphore, même si étant donné la présence de la conjonction « comme » nous pourrions penser plutôt à une comparaison à partir d'un point commun entre ces deux sujets : la cathédrale et la falaise sont en pierre, massives et imposantes, mais elles transmettent néanmoins un sentiment de délicatesse comme nous le pouvons déduire de la phrase suivante : « regardez comme ces rochers puissamment et délicatement découpés font penser à une cathédrale. En effet, on eût dit d'immenses arceaux roses ». Les deux adverbes « puissamment » et « délicatement [découpés] » forment un couple antithétique. La description se poursuit avec « d'immenses arceaux roses » : de nouveau Proust insiste sur l'idée de grandeur, mais sans oublier la couleur rose qui pourrait renvoyer, dans une sorte de synesthésie, à une sensation de délicatesse et d'atmosphère paisible ; à beaucoup de références internes à la *Recherche* : aux joues d'Albertine, à la Dame en rose, aux aubépines et aux fraises, une couleur gourmande et féminine du désir.

[442] *JF*, II, p. 254-255.

Un autre aspect important de cet extrait concerne l'effet du temps météorologique et de la lumière sur la falaise : « Mais peints par un jour torride, ils semblaient réduits en poussière, volatilisés par la chaleur, laquelle avait à demi bu la mer, presque passée, dans toute l'étendue de la toile, à l'état gazeux. » Le sujet de la description est influencé par les conditions climatiques qui deviennent presque palpables au niveau du tableau. Les températures torrides et la chaleur transforment le paysage en poussière, comme s'il s'agissait d'un véritable changement d'état physique, en un état éthéré et volatile, le gazeux, comme une vision ou une réalité évanescente. Nous retrouvons la même sensation également pour la lumière : « Dans ce jour où la lumière avait comme détruit la réalité, celle-ci était concentrée dans des créatures sombres et transparentes qui par contraste donnaient une impression de vie plus saisissante, plus proche : les ombres. » La lumière détruit la réalité et des créatures donnant une perception plus prégnante de la vie apparaissent : ce sont les ombres, il s'agit néanmoins d'une impression. Ces ombres font penser à des êtres d'un autre monde, des entités infernales. Le rapport climat/lumière est également développé dans la phrase suivante : « altérées de fraîcheur, la plupart, désertant le large enflammé, s'étaient réfugiées au pied des rochers, à l'abri du soleil ». Les ombres fuient le soleil, comme si elles jouaient à cache-cache et nous retrouvons aussi l'idée du changement dans cette phrase avec l'adjectif « altérées ». Un autre contraste lié au climat est représenté par les mots « fraîcheur » / « enflammé », qui ne s'épuise pas ainsi, étant donné qu'ensuite nous lisons « la soif de fraîcheur » et cela, dans une métaphore filée oxymorique, provoque « une sensation de chaleur » générant un regret : « c'était peut-être la soif de fraîcheur communiquée par elles qui donnait le plus la sensation de la chaleur de ce jour et qui me fit m'écrier combien je regrettais de ne pas connaître les Creuniers. » Un regret, peut-être infondé, étant donné que probablement le narrateur connaissait déjà cet endroit-là mais il ne s'est aperçu de sa beauté qu'après la leçon d'esthétique d'Elstir. La comparaison avec les impressionnistes est évidente. Le point de vue de la description est dominé par les effets des lumières et leur changement constant sur le sujet décrit. Tout l'extrait est l'un des moments ekphrastiques parmi les plus importants de la *Recherche,* où Proust arrive à reproduire, à travers ses mots, toutes les nuances, les touches et surtout les sensations que le peintre transmet à travers son aquarelle. Le point de vue est celui d'un sujet percevant exprimant ce qu'il ressent face à l'œuvre d'art et cela est suggéré par la présence de certains modalisateurs comme « on eût dit », « semblaient » et « peut-être ». En outre, le participe présent « nageant » dans la phrase « d'autres nageant lentement sur les eaux comme des dauphins » crée une structure en suspens

2. La falaise normande de Monet

Monet choisit aussi de travailler sur les falaises. Cependant, très probablement il ne s'agit pas exactement de la même falaise. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* nous sommes face à la falaise « des Creuniers », dans les environs de Trouville. En revanche, dans le tableau de Monet, nous admirons la falaise d'Étretat : deux endroits qui ne sont pas trop loin l'un de l'autre et qui appartiennent, en tout cas, à la même typologie de paysage et évidemment à la même région : la Normandie.

Entre 1883 et 1886, Monet se rend à Étretat chaque année. Le peintre tombe sous le charme du caractère spectaculaire et dramatique des falaises et réalise plus de quatre-vingts toiles représentant le petit port du village d'Étretat et les hautes parois rocheuses à partir de plusieurs points de vue différents. Il s'agit d'un paysage qui avait été déjà peint à plusieurs reprises dès 1830 à l'époque où les stations balnéaires de la région étaient très en vogue. Monet relève le défi lui aussi, surtout après les célèbres représentations des vagues de Gustave Courbet et c'est pour se distinguer des autres qu'il décide de ne pas se concentrer plus sur les grandes falaises que sur le petit village de pêcheurs. Le maître impressionniste travaille ainsi sur les éléments principaux du massif, comme la falaise d'Aval, l'Aiguille et la Manneporte. Dans une lettre adressée à Alice Hoschedé, Monet décrit son émerveillement face à la Manneporte :

> Je reviens de travailler, de bien travailler même […]. Vous avez raison de m'envier, vous ne pouvez pas vous faire une idée des beautés de la mer depuis deux jours, mais quel talent il faudrait pour rendre cela, c'est à rendre fou. Quant aux falaises, elles sont ici comme nulle part. Je suis descendu aujourd'hui dans un endroit où je n'avais jamais osé m'aventurer autrefois et j'ai vu là des choses admirables, aussi suis-je bien vite revenu chercher mes toiles.[443]

444

[443] Claude Monet, *à Alice Hoschedé*, lettre 314, Étretat, 3 février 1883, https://mba.caen.fr/sites/mba/files/2020-08/5.Claude%20MONET-Etretat%2C%20la%20Manneporte-oct%202019.pdf.

[444] Claude Monet, *La Manneporte*, The Metropolitan Museum of Art (Gallery 819), 1883.

Dans ces mots, nous retrouvons tout l'engouement et l'enthousiasme que le peintre éprouve lors de la découverte de ces lieux extraordinaires et le besoin qu'il ressent de devoir représenter rapidement le spectacle naturel qu'il admire. La beauté inouïe du paysage cause aussi une certaine anxiété chez Monet qui doit se confronter aussi bien à la magnificence de la Nature qu'au talent des autres peintres qui se sont penchés sur les mêmes sujets. Il essaye de trouver toujours de nouveaux lieux et paysages à peindre, pour se distinguer des autres et pour créer sa propre niche. Dans le but de trouver des motifs de plus en plus expressifs et particuliers, le maître de Giverny n'hésite pas à sortir des chemins battus et travaille parfois, comme dans le cas des falaises d'Étretat, dans des conditions difficiles et dangereuses, au bord de la mer, sur des bateaux de pêche ou en empruntant des sentiers périlleux pour pouvoir poser son chevalet à des endroits toujours différents et d'où il pouvait saisir un point de vue inédit sur les sujets de ses tableaux. Dans une autre lettre que Monet écrit pour Alice Hoschedé, le peintre décrit ses mésaventures lors de ses séances de peinture en plein air sur la falaise :

> Chère Madame, après une matinée encore pluvieuse, j'étais content de voir le temps se remettre un peu ; bien qu'il souffle grand vent et que la mer soit furieuse, mais justement à cause de cela, je comptais faire une riche séance à la Manneporte, mais il m'est arrivé un accident : ne vous alarmez pas, je suis sain et sauf, puisque je vous écris, mais peu s'en est fallu que vous n'ayez de mes nouvelles et que je ne vous revoie pas. J'étais dans toute l'ardeur du travail sous la falaise, bien à l'abri du vent, à la place où vous êtes venue avec moi ; convaincu que la mer baissait, je ne m'effrayais des vagues qui venaient mourir à quelques pas de moi. Bref, tout absorbé, je ne vois pas une énorme vague qui me flanque contre la falaise et je déboule dans l'écume, avec tout mon matériel ! Je me suis vu de suite perdu, car l'eau me tenait, mais enfin j'ai pu en sortir à quatre pattes, mais dans quel état, bon Dieu ! Avec mes bottes, mes gros bras et la gâteuse mouillés : ma palette restée à la main m'était venue sur la figure et j'avais la barbe couverte de bleu, de jaune, etc. Mais enfin, l'émotion passée, ce n'est rien, le pire est que j'ai perdu ma toile brisée bien vite, ainsi que mon chevalet, mon sac, etc. Impossible de rien repêcher. Du reste, c'était broyé par la mer, la gueuse, comme dit votre sœur. Enfin, je l'ai échappé belle, mais ce que j'ai ragé de me voir dans l'impossibilité de travailler une fois changé et de voir ma toile, sur laquelle je comptais, perdue, j'étais furieux. J'ai donc de suite télégraphié pour me faire envoyer par Troisgros ce qui me manque et l'on me fabrique un chevalet pour demain.[445]

Dans ce témoignage de Monet, nous comprenons les risques qu'il était prêt à courir pour réaliser ses œuvres, pour se rapprocher de certains endroits naturels dangereux et pour saisir le moment et le point de vue les meilleurs.

[445] Claude Monet, *à Alice Hoschedé*, Étretat, vendredi soir, 27 novembre 1885, https://mba.caen.fr/sites/mba/files/2020-08/5.Claude%20MONET-Etretat%2C%20la%20Manneporte-oct%202019.pdf.

[446]

> Monet a capturé le moment fugace où le soleil touche la pointe de l'Aiguille d'Étretat. On sent que l'ombre va progressivement descendre le long du rocher, à mesure que le soleil va monter. La toile, peinte en 1885 en pleine période impressionniste, est emblématique des recherches de Monet sur le rendu des éclairages éphémères, des "effets" de lumière. Placé presque au centre du tableau, le rocher ensoleillé est le vrai sujet de l'œuvre. Il se pare de tons chauds, dont les jaunes viennent s'harmoniser avec les tonalités bleues et grises qui baignent la toile. La composition, qui fait s'avancer la falaise, tronquée, sur la droite, exprime l'aspect écrasant de cette gigantesque paroi minérale. Mais les gentilles vaguelettes qui animent la mer, le ciel bleu où flottent des nuages de beau temps, la douce plage rose du premier-plan, l'éclat du rayon de soleil et de son reflet, confèrent une atmosphère paisible à la scène, confirmée par la flottille de bateaux de pêche qu'on aperçoit à l'arrière-plan.[447]

Même s'il ne s'agit pas du même bout de falaise, les deux reliefs transmettent la même sensation. En outre, le contexte est similaire : dans les deux situations, nous retrouvons des bateaux en bas des falaises. Les éléments les plus importants que nous retrouvons dans le commentaire sont les couleurs et la lumière : le soleil, l'ombre, les éclairages éphémères, les effets de lumière, les tons chauds, les jaunes, les tonalités bleues et grises, le ciel bleu, la plage rose et le rayon de soleil. Monet s'intéresse principalement aux effets que la lumière produit sur la falaise : comment ils peuvent créer une certaine impression altérant la perception du sujet représenté.

La force et la puissance de la falaise sont exprimées dans le commentaire par l'adjectif « gigantesque » qui fait référence à « paroi minérale » et peu avant par l'adjectif verbal « écrasant ». En revanche, l'idée de délicatesse n'est pas dégagée par la falaise elle-même mais plutôt par la scène qui l'entoure dans une sorte de tableau naïf suggéré par le choix des adjectifs : « les gentilles vaguelettes, le beau temps, la douce plage rose, une atmosphère paisible […] confirmée par la flottille de bateaux de pêche », alors que, dans le texte proustien c'est la falaise qui dégage en même temps une sensation ambivalente transmise par les deux adverbes « puissamment et délicatement ». Un point de contact fondamental entre la description de Proust et l'œuvre de Monet est l'importance des tons et des couleurs et cela ne pouvait pas être autrement, s'agissant d'une *ekphrasis* : « La toile, peinte en 1885 en pleine période

[446] Claude Monet, *L'Aiguille et la falaise d'Aval*, Sterling and Francine Clark Art Institute, Musée Giverny, Williamstown, Massachusetts, 1885.
[447] Ariane Cauderlier, interprète-guide de la fondation Monet de Giverny, http://givernews.com/2011/09/04/l-aiguille-et-la-falaise-d-aval/.

impressionniste, est emblématique des recherches de Monet sur le rendu des éclairages éphémères, des "effets" de lumière ». Ces effets de lumière sont typiques de l'impressionnisme et aussi bien Proust que Monet font plus attention à l'impression qu'à la réalité. A cet égard, la lumière joue un rôle significatif, étant donné qu'elle peut modifier et altérer les sujets représentés, ici la falaise. Les couleurs du soleil et de l'eau forment un rapport harmonique, un mélange des tons chauds du soleil et des tons plus froids de l'eau : « Placé presque au centre du tableau, le rocher ensoleillé est le vrai sujet de l'œuvre. Il se pare de tons chauds, dont les jaunes viennent s'harmoniser avec les tonalités bleues et grises qui baignent la toile. » Dans les deux représentations, nous retrouvons un certain dynamisme : aussi bien dans l'extrait littéraire que dans le tableau, nous assistons au mouvement de l'eau « les gentilles vaguelettes qui animent la mer » et la balade en bateau « barques en promenade ». En ce qui concerne la falaise du tableau, c'est comme si elle s'avançait vers le premier plan. Pour finir, nous avons une sorte de transfiguration puisque la couleur bleue de la mer semble être la même baignant la toile du tableau :

> La peinture de M. Monet donne seule, avec une pareille plénitude, le sentiment de l'*impression*. C'est que M. Monet, en même temps qu'un artiste admirablement sincère, est un coloriste vraiment admirable. L'éloge ne serait que mérité quand M. Monet, au lieu de treize tableaux, n'aurait chez M. Georges Petit que l'Aiguille d'Étretat vue du haut des falaises et le Verger au printemps, ou les Champs de tulipes aux environs de la Haye et le Temps de pluie. La première de ces toiles, c'est la mer au matin, dans son immensité et sa transparence, nuancée de mille teintes profondes ou changeantes, d'une infinie douceur. Du haut de la falaise, à peine si l'on entend sur la grève la vague comme une indéfinissable chanson. Nul autre bruit : c'est le poème de la mer silencieuse et de la fraîcheur du matin.[448]

Dans cet article de critique consacré à l'exposition internationale de peinture et de sculpture, il est possible de découvrir certains tableaux parmi les plus emblématiques du style impressionniste de Monet, des toiles d'où, selon le journaliste, l'on pouvait saisir le talent coloriste du maître de Giverny et son « sentiment de l'*impression* ». Il est intéressant de constater que quant à la description du tableau *l'Aiguille d'Étretat vue du haut des falaises*, il n'est pas trop question de la falaise mais plutôt de la mer. C'est comme si dans l'analyse de cette œuvre, le critique n'a identifié comme élément principal de la représentation que l'eau, sans considérer la falaise. Celle-ci devient une sorte de point d'observation privilégié sur la mer, un bout de terre qui s'efface devant la puissance et l'envergure de l'élément marin :

> Étretat soleil couchant (817)
> C'est encore simple, n'est-ce pas ? Et c'est un autre chef-d'œuvre. La nuit à Étretat. Une brume monte de la mer, une brume épaisse que la lune rose, d'un rose sourd, colore faiblement. La porte d'Aval s'avance dans la mer, déchiquetant la pointe de ses rochers. Et la mer mollement se balance, à peine miroitante, grise par plaques et par plaques blanchissante. Il est impossible de rendre avec une vérité plus noble et plus poignante cette chose simple et pourtant mystérieuse. Partout, quoi qu'il ait peint et devant quelque nature qu'il se soit trouvé, Claude Monet a apporté la même sincérité, le même recueillement, le

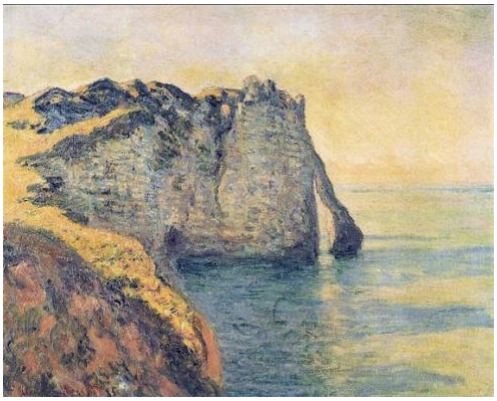
[448] Henry Fouquier, « L'exposition internationale de peinture et de sculpture », *Le XIX^e siècle,* 17 juin 1886.

même amour et la même puissance. Chacune de ses visions pénètre au fond des spectacles différents qui s'offrent à elle, et elle entre en communication intime et directe avec la nature.[449]

Les falaises d'Étretat sont considérées comme un sujet simple sur lequel travailler, mais aussi mystérieux. En outre, l'écrivain souligne le savoir-faire exceptionnel du peintre qui arrive toujours à bien cerner l'essence même du lieu qu'il décide de reproduire dans ses tableaux. Monet est capable de communiquer avec la nature et de restituer la puissance qu'elle dégage. La série consacrée aux falaises est un bon exemple du rapport du maître impressionniste à la grandeur de la nature.

La falaise d'Aval

[…] et « les Falaises d'Étretat » (1885) d'une large facture et d'une extrême richesse de tons, depuis les ocres clairs jusqu'à l'outremer et à l'émeraude.[450]



451

Le travail a sa diversion et son repos en un autre travail. Quittant les champs de Giverny, les bords de la Seine et de l'Epte, Claude Monet s'en va vers l'Ouest, vers la mer aimée d'un amour fidèle. Le val Saint-Nicolas, près de Dieppe, les falaises de Pourville, la pointe et la gorge du Petit-Ailly, à Varengeville, lui offrent de beaux reliefs lumineux, de profondes échancrures d'ombre. Le sommet des falaises est couvert d'herbe rase, de fleurettes fanées, et c'est comme un tapis laineux mollement adapté aux sinuosités du sol. Les lames étendent doucement sur le sable leur transparence glauque, leur frange bouillonnante. De grands ciels se lèvent des eaux, aspirent la masse océanique ; c'est un échange et une confusion qui aboutissent à l'admirable unité. Dans les toiles de Dieppe et de Pourville, comme dans les toiles du Bras de la Seine à Giverny, Claude Monet est parvenu à créer une *peinture de l'air* qui me semble bien n'avoir jamais été ainsi atteinte. Auprès de ces fluides harmonies, tous les paysages courraient le risque de paraître fragmentés et opaques.[452]

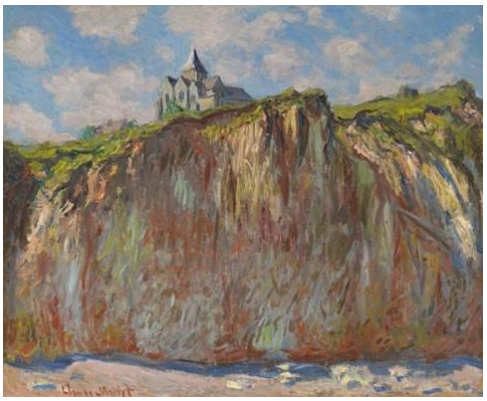
Dans ce bref extrait, le critique met en évidence la multitude des couleurs et des nuances des falaises qui sont ici caractérisées par les tonalités « outremer » et « émeraude » de la mer se reflétant sur les parois rocheuses des massifs. Il est aussi intéressant de remarquer la description minutieuse et d'un ton presque littéraire de la végétation qui se trouve sur le sommet des falaises, « Le sommet des falaises est couvert d'herbe rase, de fleurettes fanées, et c'est comme un tapis laineux mollement adapté aux sinuosités du sol. » C'est comme si les falaises

[449] Octave Mirbeau, « Notes sur l'art. Cl. Monet », *La France*, 21 novembre 1884. Octave Mirbeau est un homme de lettres, critique d'art et journaliste français qui a toujours apprécié et défendu les avant-gardes littéraires et artistiques.
[450] Fern-Panil, « Petites expositions. De quelques tableaux de Manet et de Monet exposés chez Durand-Ruel », *Le Soir*, 29 mars 1906.
[451] Claude Monet, *La falaise d'Aval*, collection particulière, 1885.
[452] Gustave Geoffroy, « Claude Monet », *Le Journal*, 7 juin 1898, p. 1.

devenaient plus molles et lisses, grâce à la verdure qui les recouvre, et cette sensation de douceur passe aussi à travers les mots, la sonorité fluide de la phrase, comme dans le cas des sons des [l] et des [m] de « mollement » et l'allitération des [s] dans « aux sinuosités du sol » renvoient à quelque chose de souple, de doux et de chuchoté, une véritable harmonie imitative. La métaphore du « tapis laineux » participe, elle aussi, à la transmission de cette sensation générale de calme, de tranquillité et de douceur. Il s'agit d'un véritable exemple de transmédialité et de polysensorialité, étant donné que c'est par le biais d'un tableau, pour ce qui est de Monet, et des mots, quant au critique artistique, que les personnes admirant la toile ou lisant cet article peuvent vivre cette expérience synesthésique. Dans ce texte, le critique décrit également, d'une façon exemplaire la rencontre et l'union entre le ciel et l'eau, « De grands ciels se lèvent des eaux, aspirent la masse océanique ; c'est un échange et une confusion qui aboutissent à l'admirable unité. ». D'ailleurs, l'unité de la perception est le résultat d'une écriture qui est fondée sur la synesthésie.

Église de Varengeville, effet du matin

> […] et surtout l'Eglise de Varengeville, que je considère comme un pur chef-d'œuvre. Il y a dans cette petite toile des tons d'une finesse, d'une délicatesse inouïe ; et, par l'impression qu'elle dégage, elle suffirait à elle seule à classer M. Monet parmi nos meilleurs paysagistes contemporains. M. du Balan a eu la main heureuse en devenant acquéreur de ce merveilleux bijou.[453]



454

Falaise à Varengeville

> […] cette *Église de Varengeville* par un soleil couchant, et *La marée basse*, avec ces imposantes falaises de Varengeville, chargées de mousses et se mirant dans une eau tranquille, filtrée par les sables de la plage : une merveille d'impression, une peinture d'un charme et d'une justesse rares : tout y est à sa place et rendu dans sa coloration, sa forme et sa consistance naturelles. Où les yeux du public commencent à se révolter, c'est quand M. Monet se prend à lutter avec le soleil. L'éclat des rayons jaunes exalte la sensibilité nerveuse du peintre, puis l'aveugle, et alors se produit en lui le phénomène physiologique bien connu de l'évocation de la couleur complémentaire ; il voit violet. Ceux qui aiment cette couleur vont être satisfaits : M. Monet exécute pour eux une exquise symphonie en violet. Le motif est toujours bien choisi : ce sera une puissante falaise aux végétations tordues, rissolées par la brise de mer, découvrant par place, sa vigoureuse ossature et regardant dans les eaux bleues la silhouette de son ombre. Une maisonnette au toit rouge se dresse dans un coin, comme pour donner le *la*.[455]

[453] Paul Labarrière, « Exposition de Cl. Monet », *Journal des artistes*, 16 mars 1883, p. 1.
[454] Claude Monet, *L'Église de Varengeville, effet matinal*, collection particulière, 1882.
[455] Alfred de Lostalot, « Exposition des œuvres de Cl. Monet », *GBA*, avril 1883, p. 346.

[456]

Les tableaux de Monet consacrés à l'église de Varengeville présentent un schéma paysager que nous retrouvons dans une description des falaises dans *Jean Santeuil*. Proust reprend, en effet, l'idée d'un bâtiment perché sur un éperon rocheux même si dans le roman il ne s'agit pas d'une église mais plutôt d'une maison, qui nous fait penser aussi aux autres toiles de Monet représentant la maison d'un douanier sur une hauteur surplombant la mer. Le critique Labarrière souligne, à son tour, la richesse des couleurs et des tons de ces tableaux confirmant, à son avis, le talent incomparable du maître impressionniste en tant que peintre paysagiste. Le journaliste décrit « l'éclat des rayons jaunes » du soleil et l'introduction d'une couleur complémentaire, le violet, que le peintre déclinera en « une exquise symphonie ». Le sujet qui sert de décor pour cet exploit chromatique est présenté par Lostalot comme une « puissante falaise » à la « vigoureuse ossature ». Nous avons donc ici l'idée de puissance et de force mentionnée par Proust dans la *Recherche*, lors de sa description des Creuniers. Il est intéressant de remarquer aussi une certaine correspondance des couleurs : le violet que le critique reconnaît chez Monet pourrait être la nuance foncée du rose des « immenses arceaux » que le narrateur de la *Recherche* retient au moment de sa découverte des falaises normandes. Il n'est donc pas anodin de constater que Proust et Lostalot soulignent l'aspect puissant du paysage des falaises, sur des tonalités claires et délicates comme le rose et le violet, tous les deux jouant sur les couleurs complémentaires (jaune/violet ; vert-bleu/rose).

3. D'autres représentations visuelles de la falaise normande

Même si nous nous concentrons ici sur la falaise de Monet, il faut préciser, toutefois, que le maître de Giverny n'a été ni le premier, ni le dernier grand peintre à avoir représenté les falaises d'Étretat. Nous avons donc décidé de passer en revue les œuvres des artistes les plus

[456] Claude Monet, *L'Église de Varengeville, soleil couchant*, collection particulière, 1882.

importants qui ont essayé de représenter ces falaises normandes. L'un des premiers peintres tombé sous le charme de la grandeur extraordinaire de ce paysage naturel ne pouvait être qu'un romantique est Eugène Delacroix. Il y travaille durant environ onze ans, entre 1838 et 1849. Il réalise plusieurs aquarelles représentant les deux côtés de la falaise. Delacroix est si enthousiasmé par la beauté et par la conformation toute particulière de cet endroit de la côte normande qu'il comparera cette falaise aux ruines d'une vieille ville.

[457]

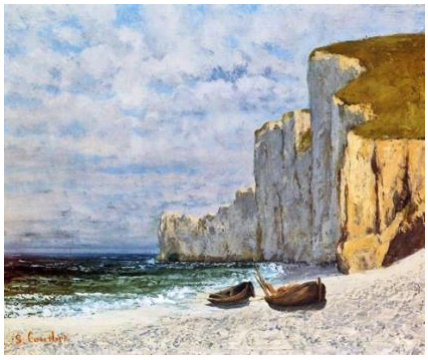
Plus tard, un autre artiste a voulu proposer sa version des falaises d'Étretat, l'un des représentants principaux du courant réaliste en peinture : Gustave Courbet. Le peintre ornanais est un passionné des paysages romantiques et un précurseur de l'art impressionniste. Il peint plusieurs toiles dont le sujet principal est la porte d'Aval. Le point de vue correspond très souvent à celui d'une personne observant la falaise de très près depuis la plage, au même niveau des bateaux mis en cale sèche et, par conséquent, la pointe d'Aiguille n'est pas toujours visible sur les tableaux de Courbet.

[458]

La Porte d'Aval est ici représentée d'une manière très proche de la réalité, dans le respect des théories réalistes. Courbet a réalisé aussi plusieurs toiles de la Porte d'Amont et, tout en anticipant les séries de Monet, il a décidé de peindre cette partie de la falaise en tenant

[457] Eugène Delacroix, *Les falaises d'Étretat, le Pied du cheval*, Musée Marmottan Monet, 1838.
[458] Gustave Courbet, *Cliff at Étretat, The Porte d'Aval*, Norton Simon Museum, 1869.

compte des différentes conditions atmosphériques. D'ailleurs, il paraît que le peintre a trouvé l'inspiration pour sa célèbre « Vague » lors d'une tempête en mer face aux falaises d'Étretat.


459

460

Il est intéressant de souligner que Eugène Boudin, le maître de Monet, a travaillé, lui aussi, à Étretat et qu'il y est allé après son élève, à savoir en 1890. Boudin représente la côte d'Étretat au moment où celle-ci devient une destination touristique à la mode, surtout parmi les Parisiens qui transforment le petit village de pêcheurs en station balnéaire élégante et prisée. Dans ses toiles, nous pouvons reconnaître le style impressionniste, surtout en ce qui concerne les touches de couleur et l'importance de la lumière, des caractéristiques que, comme nous l'avons déjà vu, seront certains des traits principaux de la peinture de Monet.

461

[459] Gustave Courbet, *Bay with Cliffs*, Wadsworth Atheneum, 1869.
[460] Gustave Courbet, *Temps d'orage à Étretat*, Portland Museum of Art, 1869.
[461] Eugène Boudin, *Falaises à Étretat*, MuMa Le Havre, 1891.

Boudin choisit de montrer le côté populaire et authentique des plages d'Étretat et c'est ainsi qu'il réalise des toiles, dont les sujets sont des scènes de la vie de tous les jours des villageois, comme les pêcheurs et les laveuses se rendant à la plage pour leurs tâches quotidiennes.

462

463

Les laveuses d'Étretat est, très probablement, le tableau le plus célèbre de Boudin parmi ceux qu'il a réalisés aux falaises d'Étretat. Le même sujet a été repris par un autre peintre, Félix Vallotton, mais le résultat est très différent, surtout en ce qui concerne la falaise qui disparaît complètement de la toile.

464

La représentation du paysage est presque abstraite, on ne peut que deviner la présence de la mer et de la plage, mais l'architecture de la falaise est totalement absente. Il est curieux

[462] Eugène Boudin, *La falaise d'Amont* dit aussi *Barques de pêches à Étretat*, Musée d'Orsay, 1896.
[463] Eugène Boudin, *Les laveuses d'Étretat*, collection privée, 1890.
[464] Félix Vallotton, *Laveuses à Étretat*, collection particulière, 1899.

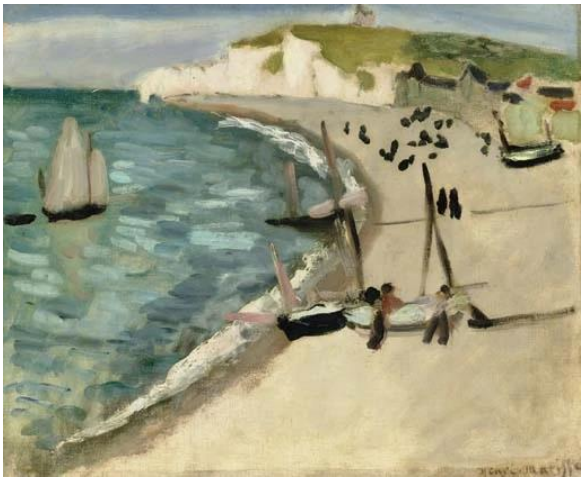
qu'une œuvre présentant la plage d'Étretat ne montre même pas un petit bout de falaise. Cela pourrait correspondre à un choix novateur de la part de l'artiste, qui voulait, peut-être, se distinguer de tous les autres peintres qui avaient déjà travaillé sur ce paysage normand. De plus, l'artiste suisse offre ainsi une version inédite et opposée des premières laveuses d'Étretat peintes par Boudin que nous venons de voir plus haut. Dans l'œuvre de Vallotton, la grandeur, la renommée et la majesté des falaises sont tellement fortes et confirmées qu'il n'a même pas besoin de les représenter. La vision d'en haut pourrait quand-même suggérer la présence indirecte de la falaise : c'est le peintre qui pourrait avoir posé son chevalet et réalisé son travail sur une paroi rocheuse d'où il observait les laveuses en bas sur la plage. Les falaises d'Étretat sont désormais connues du grand public et leur nom suffit pour que les Français se les représentent immédiatement dans leur tête. L'absence du symbole même du village d'Étretat pourrait donc traduire une situation de force et de puissance sans précédent. C'est précisément l'absence de la falaise qui en souligne l'importance et qui la rend d'autant plus présente chez les personnes admirant le tableau. Cependant, Vallotton a réalisé aussi des toiles, où la falaise d'Étretat est bien visible et reconnaissable, comme cela en est le cas pour *La promenade de la mer à Étretat*.

[465]

Sur ce tableau, où l'on peut admirer en premier plan un groupe de dames élégantes, contrairement aux *Laveuses à Étretat*, nous apercevons clairement sur le fond la porte d'Aval. La falaise est donc bien présente et aisément identifiable. Dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, plusieurs artistes ont réalisé leurs versions des falaises d'Étretat, comme par exemple Georges Inness, Gustave Loiseau, Fernand Lematte et Olga Wisinger-Florian. Au début du XX^{e} siècle, la peinture ne s'intéresse plus aux paysages, comme cela était encore le cas pour les courants romantiques et impressionnistes. Il y a toutefois un peintre qui décide de travailler sur les falaises normandes dans les années 1920, même si le sujet n'est plus du tout à la mode. Henri Matisse réalise donc des toiles représentant les falaises d'Étretat d'une façon schématique et esquissée, sans s'attarder sur la reproduction des effets atmosphériques.

[465] Eugène Boudin, *La promenade de la mer à Étretat*, collection particulière, 1899.

466



467

Même si le style de Matisse est très particulier et ses paysages sont à peine ébauchés ; il est encore possible, cependant, de reconnaître les contours et l'apparence des falaises d'Étretat. Ensuite, ce sera le moment de la photographie, où des photographes artistiques comme Jacques-Henri Lartigue puis Michael Kenna, nous offrent à travers leurs clichés, une autre approche visuelle du spectacle naturel de cette partie de la côte normande.

468

[466] Henri Matisse, *Étretat*, collection particulière (A.J. Hugh Smith), début du XX[e] siècle.
[467] Henri Matisse, *Falaises d'Amont à Étretat*, collection particulière, 1920.
[468] Jacques-Henri Lartigue, *Bibi*, Étretat, 1920.

[469]

4. Analyse du *Genius Loci*

SITE : quand on pense aux falaises normandes, l'on fait référence, normalement, à celles qui font partie du paysage de la Côte d'Albâtre et qui se présentent comme de hauts murs crayeux verticaux s'élevant de 30 à 105 mètres au-dessus du niveau de la mer et s'étalant sur 140 kilomètres de rivages. Elles se situent entre l'estuaire de la Seine et celui de la Somme. La partie la plus pittoresque et la plus représentative prend le nom du petit village d'Étretat qui repose dans une échancrure entourée de reliefs et d'éperons rocheux surplombant la mer. Le complexe des falaises d'Étretat se distingue par sa grandeur et par une structure bien précise, dont les éléments principaux sont les suivants :

- La porte d'Aval est une immense arcade de silex qui a été creusée par les vagues battant contre l'extrémité d'aval de la falaise.
- L'Aiguille, avec ses 51 mètres de haut, est un symbole du passé géologique de toute la côte d'Albâtre.
- La Manneporte est une autre arcade majestueuse se trouvant de l'autre côté de la porte d'Aval, au bout de la plage de Jambourt.
- La Falaise d'Amont est exactement à l'autre bout de la plage par rapport à la Falaise d'Aval. À cause de la blancheur de sa craie visible aussi de très loin, cette partie de la côte était connue autrefois sous le nom de Falaise du Blanc-Trait.

Il est opportun de préciser que les falaises normandes ne se limitent pas à celles de la Côte d'Albâtre. Si nous considérons la dénomination géographique la plus courante concernant les falaises dans la *Recherche*, c'est-à-dire les Creuniers, nous penserons plutôt aux falaises

[469] Michael Kenna, *Falaise d'Aval au Crépuscule*, 2000.

basses de la Basse-Normandie, notamment celles que l'on peut admirer sur les plages de Trouville et Hennequeville, où se trouve le chemin des Creuniers.

PAYSAGE : chez Proust, la falaise devient un élément majeur du paysage normand, elle fait partie de l'imaginaire magique et romantique de la mer et des côtes du nord-ouest de la France en tempête. Ces montagnes au bord de mer représentent la force et la puissance de la nature qui s'exprime avec toute sa beauté et sa splendeur. Il n'est pas donc surprenant que ces lieux aient été choisis comme sujet privilégié de travail et d'inspiration par de nombreux peintres et écrivains qui les ont célébrés à plusieurs reprises. Dans certaines œuvres de l'écrivain, nous retrouvons des descriptions presque picturales des falaises :

> Nous étions sortis du petit bois et avions suivi un lacis de chemins assez peu fréquentés où Andrée se retrouvait fort bien. « Tenez, me dit-elle tout à coup, voici vos fameux Creuniers, et encore vous avez de la chance, juste par le temps, dans la lumière où Elstir les a peints. » Mais j'étais encore trop triste d'être tombé pendant le jeu du furet d'un tel faîte d'espérances. Aussi ne fût-ce pas avec le plaisir que j'aurais sans doute éprouvé que je pus distinguer tout d'un coup à mes pieds, tapies entre les roches où elles se protégeaient contre la chaleur, les Déesses marines qu'Elstir avait guettées et surprises, sous un sombre glacis aussi beau qu'eût été celui d'un Léonard, les merveilleuses Ombres abritées et furtives, agiles et silencieuses, prêtes, au premier remous de lumière, à se glisser sous la pierre, à se cacher dans un trou, et promptes, la menace du rayon passée, à revenir auprès de la roche ou de l'algue, sous le soleil émietteur des falaises et de l'Océan décoloré dont elles semblent veiller l'assoupissement, gardiennes immobiles et légères, laissant paraître à fleur d'eau leur corps gluant et le regard attentif de leurs yeux foncés.[470]

Dans la *Recherche*, les falaises sont l'un des sujets les plus représentatifs parmi ceux qui ont été peints par Elstir. Andrée souligne la chance que le narrateur a de voir les Creuniers au moment où les lumières sont les mêmes que celles que le peintre a captées sur sa toile : « Tenez, me dit-elle tout à coup, voici vos fameux Creuniers, et encore vous avez de la chance, juste par le temps, dans la lumière où Elstir les a peints. » Cette description confirme la congruence atmosphérique entre la réalité et le tableau. Il s'agit là d'une correspondance entre nature et peinture : tout comme l'artiste a reproduit les falaises dans une situation météorologique et temporelle spécifique, la nature offre le même cadre enchanteur au narrateur pour qu'il puisse profiter des Creuniers comme il les a connus dans les tableaux d'Elstir. La comparaison picturale continue dans une description féerique. Le héros croit apercevoir les Déesses marines vivant sur les falaises qui avaient été dénichées et représentées par le peintre de Balbec. Ce sont des créatures discrètes et aux contours évasifs, fuyant les rayons de soleil et tout contact avec des sources directes de lumière. Comme cela est bien indiqué dans l'extrait en question, ces Déesses deviennent la personnification de l'ombre et Proust fournit une description précise de leur nature et de leur environnement : « les merveilleuses Ombres

[470] *JF*, II, p. 277-278.

abritées et furtives » se cachent « sous un sombre glacis » pour éviter la « menace du rayon » elles se glissent « sous la pierre » pour aller « se cacher dans un trou ». Ce sont des « gardiennes immobiles et légères » aux « yeux foncés ». Nous retrouvons certains adjectifs renvoyant au champ lexical de l'obscurité et du noir comme « sombre » et « foncés », une présentation du royaume des Ombres, fait de pierres et d'anfractuosités creusées dans les rochers et où la lumière est un élément hostile. Deux autres adjectifs suggérant l'idée de l'ombre sont ceux qui ont été utilisés pour qualifier les gardiennes d'« immobiles » et « légères ». Les côtés féminin et mythologique de ces ombres et de ces déesses marines nous font penser à la loge de la Princesse de Guermantes à l'Opéra ou aux « demoiselles du téléphone » que Proust décrit ainsi :

> Nous n'avons qu'à appeler ces Danaïdes de l'Invisible qui sans cesse vident, remplissent, et se transmettent les urnes obscures des sons, les jalouses Furies qui, tandis que nous murmurons une confidence à une amie, nous crient ironiquement : « j'écoute ! » au moment où nous espérions que personne ne nous entendait, les servantes irritées du Mystère, les Divinités implacables, les Demoiselles du téléphone ![471]

La composante magique de ces êtres s'inscrit dans l'imaginaire mythologique des figures charmeuses féminines, comme de nouvelles sirènes d'Ulysse. Ces habitants des falaises sont des êtres qui ont affaire à deux éléments majeurs de notre analyse. D'un côté, ces Déesses amphibies sont un symbole de l'union entre la terre et la mer, elles représentent cette lisière entre « la terre française » et « le royaume éternel des brouillards de la mer et des ombres », comme le disait Legrandin, et cela est encore plus évident sur les côtes normandes que dans le Finistère, « On y sent encore sous ses pas, disait-il, bien plus qu'au Finistère lui-même (et quand bien même des hôtels s'y superposeraient maintenant sans pouvoir y modifier la plus antique ossature de la terre), on y sent la véritable fin de la terre française, européenne, de la Terre antique. » Ce concept de l'« entre-deux » représente parfaitement l'esthétique « hybride » de la *Recherche*, l'opposition temporelle et géographique entre la réalité contemporaine et la mythologie. De l'autre côté, ces créatures mystérieuses sont l'expression antithétique de la lumière. Tout en étant des figures du clair-obscur vivant dans les nuances de la pénombre, elles renvoient forcément à l'importance des effets et des jeux de lumière des tableaux impressionnistes, où la lumière, aussi bien par sa présence que par son absence, joue un rôle fondamental. Nous remarquons aussi l'emploi du terme « glacis », un mot-clé de l'esthétique proustienne renvoyant à l'idée du « vernis des maîtres ». Pour ce qui est de la peinture, nous signalons également que l'image du « soleil émietteur des falaises » pourrait être considérée comme un clin d'œil à une vision pointilliste. En outre, il est intéressant de constater une autre référence aux grands maîtres de la peinture italienne, comme nous l'avions déjà vu pour

[471] *EA*, p. 528.

Mantegna et Véronèse, dans l'extrait de la gare Saint-Lazare. Ici Proust prend comme modèle et pierre de touche de qualité picturale le grand artiste toscan Léonard de Vinci. Il est donc clair que les artistes classiques, les grands noms de l'art, demeurent, sans aucun doute, un point de repère majeur pour l'esthétique proustienne, ne serait-ce que pour servir de critère de qualité et de terme de comparaison, afin de pouvoir apprécier et reconnaître la valeur des œuvres des peintres contemporains, comme les impressionnistes.

Dans un autre extrait de la *Recherche*, il est toujours question des falaises en tant que sujet pictural :

> J'éprouvai notamment ce désir d'évasion un jour qu'ayant laissé Albertine chez sa tante, j'étais allé à cheval voir les Verdurin et que j'avais pris dans les bois une route sauvage dont ils m'avaient vanté la beauté. Épousant les formes de la falaise, tour à tour elle montait, puis, resserrée entre des bouquets d'arbres épais, elle s'enfonçait en gorges sauvages. Un instant, les rochers dénudés dont j'étais entouré, la mer qu'on apercevait par leurs déchirures, flottèrent devant mes yeux comme des fragments d'un autre univers : j'avais reconnu le paysage montagneux et marin qu'Elstir a donné pour cadre à ces deux admirables aquarelles, « Poète rencontrant une Muse », « Jeune homme rencontrant un Centaure », que j'avais vues chez la duchesse de Guermantes. Leur souvenir replaçait les lieux où je me trouvais tellement en dehors du monde actuel que je n'aurais pas été étonné si, comme le jeune homme de l'âge antéhistorique que peint Elstir, j'avais, au cours de ma promenade, croisé un personnage mythologique.[472]

Les falaises sont présentées, encore une fois, comme le sujet privilégié d'un tableau. Lors de ses promenades, le narrateur croit apercevoir un personnage mythologique comme ceux que l'on pourrait voir dans les toiles d'Elstir. Les souvenirs des œuvres que le héros a pu admirer chez la duchesse de Guermantes plongent les falaises qu'il est en train de découvrir en vrai dans une dimension autre par rapport à celle du réel. « Le paysage montagneux et marin » des falaises devient ainsi un type de paysage pictural, dont les beautés sont chantées aussi bien par les peintres que par les écrivains. En outre, nous remarquons que les titres des aquarelles « Poète rencontrant une Muse » et « Jeune homme rencontrant un Centaure » rappellent des titres de tableaux de Gustave Moreau. Nous renvoyons ici à l'article « Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau »[473]. Les références aux œuvres de ce peintre ne font que souligner le côté « mythologique » du paysage normand que l'on retrouve aussi dans les représentations de ce territoire d'Elstir :

> Il marchait longtemps dans les falaises, montant toujours, s'exaltant sans doute de plus en plus de ses pensées, car d'en bas nous le voyions aller de plus en plus vite, courir, secouer la tête, jusqu'à ce qu'il arrivât à la petite maison d'un gardien de phare dans un endroit où il ne passe jamais personne. Et là, dans ce lieu véritablement sublime il examinait le vol des oiseaux qui passaient sur la mer, écoutant le vent, regardant le ciel, à la façon des anciens augures, non comme un présage de l'avenir, mais plutôt, à ce que j'ai compris, comme un ressouvenir du passé: car des gouttes de pluie qui commençaient à tomber, un rayon de soleil qui reparaissait, suffisaient à lui rappeler des automnes pluvieux, des étés ensoleillés, des époques entières de sa vie, des heures obscures de son âme qui s'éclaircissaient alors, à l'enivrer de souvenir et de poésie.[474]

[472] *SG*, III, p. 416-417.
[473] *EA*, p. 667-674.
[474] *JS*, p. 186.

Dans cet extrait tiré de *Jean Santeuil*, nous retrouvons le décor des falaises. Celles-ci sont décrites comme un paysage sublime, un endroit propice à la réflexion, aux réminiscences du passé, où le protagoniste éprouve un bouleversement de sensations contrastées, grâce au temps variable, car il a des impressions « des automnes pluvieux » et « des étés ensoleillées », il peut revivre en un laps de temps très court « des époques entières de sa vie » et il lui arrive même de pouvoir éclaircir les moments sombres de son existence grâce au souvenir et à la poésie. Ici, nous comprenons bien la force émotionnelle des falaises, il s'agit d'un lieu spécial, où il se passe des choses extraordinaires qui touchent l'âme du personnage : un espace géographique arrive, presque par enchantement, à influencer et à changer la nature d'un être humain qui subit le charme et la fascination du décor qui l'entoure. Lorsqu'on lit ce passage, nous remarquons que toute la scène que nous venons de voir se passe en haut d'une falaise à côté d'une petite maison d'un gardien de phare, là où il ne passe jamais personne. Comme nous l'avons déjà vu plus haut, cette description nous fait penser à des tableaux de Monet, dont le sujet principal est une maison sur la falaise, comme la maison des pêcheurs, la maison des douaniers ou même l'église de Varengeville.

[475]

Le peintre et l'écrivain ont été charmés par la beauté particulière et sauvage d'une maison isolée en haut d'une falaise dominant la mer. On pourrait même parler d'une sorte de topos romantique, pensons aussi à « La cabane du berger » de Vigny ; le lieu parfait d'où admirer les violentes tempêtes tant rêvées par le héros de la *Recherche*.

LIEU DE MÉMOIRE : comme nous l'avons déjà vu dans le premier extrait que nous avons analysé au début de cette partie, les falaises représentent quelque chose à la fois de fort et de précieux. Il s'agit de rochers qui sont « puissamment et délicatement découpés » et qui

[475] Claude Monet, *La Cabane des Douaniers à Pourville*, collection privée, 1882.

« font penser à une cathédrale. » La grandeur de la falaise fait donc penser à la solidité et à la puissance d'une cathédrale, un édifice religieux représentant aussi bien la force que la beauté de Dieu. En outre, les cathédrales normandes sont très souvent le résultat de la rencontre de deux styles architecturaux. D'un côté, le roman qui présente des églises sobres, massives et carrées et de l'autre côté, le gothique avec des églises plus élancées et richement décorées. Les falaises normandes semblent bien représenter le mélange de ces deux époques majeures de l'architecture religieuse en France. De même que l'homme se sent tout petit face à une grande cathédrale, le héros de la *Recherche* est subjugué par la splendeur imposante des falaises :

> Albertine et Andrée assurèrent que j'avais dû y aller cent fois. En ce cas, c'était sans le savoir, ni me douter qu'un jour leur vue pourrait m'inspirer une telle soif de beauté, non pas précisément naturelle comme celle que j'avais cherchée jusqu'ici dans les falaises de Balbec, mais plutôt architecturale.[476]

Dans ce court passage tiré de la *Recherche,* le narrateur s'aperçoit de la « soif de beauté » qu'il éprouve devant les falaises des Creuniers, une beauté qui est d'un genre plutôt architectural. Pour décrire la beauté de la falaise, il n'est plus possible de la considérer comme le simple résultat de la nature, mais plutôt de l'artifice humain. La nature imite donc l'art humain, dans une sorte de péché d'idolâtrie, ou alors c'est le héros qui tombe dans le piège de l'idolâtrie, comme cela arrivait souvent à Swann, étant donné que pour décoder et apprécier la magnificence des falaises, il pense spontanément aux merveilles des cathédrales :

> Mais quelquefois au lieu d'aller dans une ferme, nous montions jusqu'au haut de la falaise, et une fois arrivés et assis sur l'herbe, nous défaisions notre paquet de sandwichs et de gâteaux. Mes amies préféraient les sandwiches et s'étonnaient de me voir manger seulement un gâteau au chocolat gothiquement historié de sucre ou une tarte à l'abricot.[477]

Dans cette autre partie d'*À l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, nous assistons à un glissement métonymique[478], comme s'il s'agissait d'une transmission par osmose, le gâteau au chocolat que le héros entreprend de déguster sur la falaise est « gothiquement historié de sucre ». Le sucre devient ainsi pour le gâteau un motif décoratif fin et soigné, comme ceux que l'on pourrait trouver sur les façades des cathédrales gothiques flamboyantes. Étant donné que la falaise est une cathédrale naturelle, le gâteau aussi, consommé sur la falaise, acquiert des caractéristiques propres aux cathédrales gothiques de Normandie. Cela nous fait comprendre l'importance et le niveau d'influence que l'espace peut avoir sur les personnages, leur perception des choses et leur manière de penser :

> […] quand nous nous promenons le soir, gaiement surtout ou plutôt heureusement, car nous voyons toujours de là les belles couleurs de la mer toujours harmonieuses entre elles, et passer les bateaux, et revenir pour dîner, - dans une plage dont la falaise, si abrupte qu'elle ait pu nous paraître le jour de notre arrivée, nous est devenue familière comme l'hôtel qui, ce même premier jour, nous a paru bien étranger et que nous quitterons comme un ami, dont la falaise avec ses grandes écorchures blanches

[476] *JF*, II, p. 255.
[477] *JF*, II, p. 257.
[478] Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

> auxquelles nous nous sommes habitués comme à la cicatrice de la figure de l'hôte, et sa descente à pic à la vue de laquelle nous nous sommes habitués comme à son nez trop long, et son murmure éternel de mer poudreuse et blanchissante comme à l'essoufflement perpétuel de l'hôte, falaise que nous [nous] attendons si bien à voir chaque matin quand en nous levant, en faisant notre toilette, nous regardons à l'orient et qui d'ailleurs souvent alors est vêtue de beaux tons roses qu'on ne peut se lasser de regarder et [a] des vagues d'argent, des fusées d'écume en diamant à ses pieds rocheux, cette falaise que nous nous attendons si bien à voir qu'elle semble, elle aussi, s'attendre à nous voir, car comme dans un wagon qui marche, c'est le pays qui semble fuir, et quand nous connaissons depuis longtemps les choses, ce sont elles qui semblent nous connaître, cette falaise qui nous attend le matin, qui connaît nos regards joyeux et quelquefois nos pas extasiés et même la bonne forme de notre dos quand, couchés de tout notre long sur son vaste dos herbeux où sont attachées des vaches, nous laissons nos yeux flotter [autour] du ciel tout près de nous et de la mer si loin en bas et pourtant qu'on entend, dont on entend tout ce qu'elle dit vague par vague, chaque brisant à chaque rocher et chaque reflux au sable sur lequel il se retire, […][479]

Dans *Jean Santeuil*, la falaise devient même un être vivant. Nous sommes face à une véritable personnification des reliefs comparés à la figure d'un hôte, qui pendant la période de notre séjour dans son hôtel devient une sorte d'ami et qu'après, au moment du départ, nous devons quitter. La description des rochers est parfois très anthropomorphique, comme les « grandes écorchures blanches » qui font penser « à la cicatrice de la figure de l'hôte », « sa descente à pic » qui renvoie à un « nez trop long », le son de « son murmure éternel » rappelant « l'essoufflement perpétuel de l'hôte », « les fusées d'écume en diamant » se déferlant contre « ses pieds rocheux » et « son vaste dos herbeux » sur lequel peuvent s'allonger les personnes. Toutefois, la personnification de la falaise ne se limite pas aux exemples que nous venons de citer ; il y a aussi le cas particulier de l'emploi de deux verbes qui décrivent des actions humaines ou, du moins, des comportements propres aux êtres animés : « attendre » et « connaître ». À un endroit bien précis de l'extrait, nous tombons sur un passage où la répétition et l'entrelacement des deux verbes forment un tissu polyptotique renvoyant à une dynamique relationnelle presque humaine entre les personnes et les falaises, cette image est accentuée également par la disposition en chiasme des deux formes verbales :

> Cette falaise que nous nous attendons si bien à voir qu'elle semble, elle aussi, s'attendre à nous voir, car comme dans un wagon qui marche, c'est le pays qui semble fuir, et quand nous connaissons depuis longtemps les choses, ce sont elles qui semblent nous connaître, cette falaise qui nous attend le matin, qui connaît nos regards joyeux et quelquefois nos pas extasiés et même la bonne forme de notre dos.[480]

Les verbes « attendre » et « connaître » utilisés ici aussi bien pour les personnes que pour les falaises décrivent un rapport qui place au même niveau les deux parties de l'échange : tout comme les personnes connaissent, recherchent et s'attendent à voir les falaises, de même, inversement et de manière symétrique ces dernières connaissent et attendent, elles aussi, les personnes. Il s'agit donc tout à fait d'un rapport que l'on pourrait qualifier de réciproque et spéculaire mais qui n'existe qu'entre la nature et des personnes sensibles pouvant interpréter et

[479] *JS*, p. 349.
[480] *JS*, p. 349.

transformer en art ce qu'ils ressentent devant les falaises. Ces personnes, qui dans la plupart des cas sont des artistes, réussissent à entamer un dialogue spécial avec le paysage qui les entoure et à en saisir le message qui reste caché pour tous les autres.

> La Manneporte
> Étretat surtout sollicite ce mariniste ; il se complaît à ces blocs surgissants, à ces masses térébrées, à ces abrupts remparts d'où s'élancent, comme des trompes, des arcs-boutants de granite. *L'Aiguille d'Étretat*. – et, voilures bleutées à peine, de volantes barquettes s'invertissent crûment dans cette nappe dont le violet se mue là-bas en verts glaceux, précurseurs de bleus hésitants et d'incarnadins furtifs. *Temps de pluie* : les rocs, l'aiguille se dissolvent dans cette brume où de délicates grises harmonies jouent.[481]

Dans cet article de critique d'art, où Fénéon se focalise encore une fois sur les couleurs, nous retrouvons le violet et des tonalités plus sombres comme les « verts glaceux », les bleus et les gris. Il est intéressant de remarquer les séquences de glissements nuancés d'un ton à l'autre indiqués par des formules comme « le violet se mue là-bas en verts glaceux », les « bleus hésitants » et les « délicates grises harmonies » des rocs et de l'aiguille se dissolvant dans la brume d'un temps pluvieux. Néanmoins, la partie de cet article qui a attiré le plus notre attention se trouve au tout début du morceau sélectionné, où il est possible de relever une description de la falaise renvoyant aux images allégoriques créées par Proust et Maupassant. Les « blocs surgissants » et « masses térébrées » expriment la majesté des rochers au bord de mer. En outre, ce sentiment de grandeur et de puissance est présent dans la métaphore architecturale, « ces abrupts remparts » et dans l'image des « arcs boutants de granite » qui nous font penser aux falaises-cathédrales décrites par Proust. Toutefois, il faut préciser également que cette même idée de force et de gigantisme des rochers est représentée aussi par le biais de la métaphore de l'éléphant, « comme des trompes » que Maupassant avait déjà employée dans son roman *Une Vie*, paru en 1883. Dans cette œuvre, l'écrivain raconte l'histoire de Jeanne, la fille d'un baron, qui quitte le couvent pour déménager en Normandie, où elle commencera une nouvelle vie auprès de sa famille et de ses proches. Au troisième chapitre du roman, la jeune femme va visiter les falaises d'Étretat qu'elle découvre à bord d'un canot en compagnie du Père Lastique et de son mari, le Vicomte Julien de Lamare. C'est lors de cette balade marine que Maupassant décrit ce que ses personnages peuvent admirer depuis leur canot.

> […] Là-bas, en arrière, des voiles brunes sortaient de la jetée blanche de Fécamp, et là-bas, en avant, une roche d'une forme étrange, arrondie et percée à jour, avait à peu près la figure d'un éléphant énorme enfonçant sa trompe dans les flots. C'était la petite porte d'Étretat […][482]

Voilà donc comment Maupassant présente ces falaises normandes, en particulier la porte d'Amont, qui devient dans son roman « un éléphant énorme enfonçant sa trompe dans les

[481] Felix Fénéon, « V^e exposition internationale de peinture et de sculpture », *Les impressionnistes en 1886*, Paris, octobre 1886.
[482] Guy de Maupassant, *Une Vie*, Paris, Victor Havard, 1883, p. 42.

flots ». La description se poursuit, quelques lignes plus tard, avec une personnification du massif :

> (…) Et soudain on découvrit les grandes arcades d'Étretat, pareilles à deux jambes de la falaise marchant dans la mer, hautes à servir d'arche à des navires ; tandis qu'une aiguille de roche blanche et pointue se dressait devant la première.[483]

Les grandes arcades d'Étretat se transforment en deux jambes qui marchent dans la mer, comme s'il s'agissait des jambes d'un géant. Il est clair que toutes ces figures métaphoriques - l'éléphant, la personnification et la cathédrale - sont des expressions différentes, mais similaires pour exprimer le caractère grandiose et imposant de cette spécificité naturelle du paysage français : « Puis nous contemplons la mer et les côtes de Normandie : *Falaise à Pourville, La Manne-Porte à Étretat, Falaises de Dieppe*. »[484]

Victor Hugo s'est intéressé, lui aussi, à la falaise d'Étretat et a exprimé son amour pour ce paysage aussi bien en littérature qu'en dessin. Dans une sorte de journal de voyage, il fait un compte rendu de ses visites normandes et voilà ce qu'il écrit à propos de cette station balnéaire de la haute Normandie :

> Ce que j'ai vu à Étretat est admirable. La falaise est percée de distance en distance de grandes arches naturelles sous lesquelles la mer vient battre dans les marées. J'ai attendu que la marée fût basse, et, à travers les goëmons, les flaques d'eau, les algues glissantes et les gros galets couverts d'herbes peignées par le flot qui sont comme des crânes avec des chevelures vertes, je suis arrivé jusqu'à la grande arche, que j'ai dessinée. Il y a, à droite et à gauche, des porches sombres ; l'immense falaise est à pic, la grande arche est à jour, on en voit une seconde à travers ; de gros chapiteaux grossièrement pétris par l'océan gisent de toutes parts. C'est la plus gigantesque architecture qu'il y ait. Dis à Boulanger que Piranèse n'est rien à côté des réalités d'Étretat…[485]

Dans cette description, nous retombons sur une personnification : « les gros galets couverts d'herbes peignées par le flot qui sont comme des crânes avec des chevelures vertes », comme c'était déjà le cas dans l'extrait de Maupassant, et nous retrouvons, surtout, la métaphore architecturale présentant, encore une fois, une grande cathédrale naturelle. Hugo parle, en effet, des « porches sombres », de l'« immense falaise », de la « grande arche », de « gros chapiteaux grossièrement pétri par l'océan », nous avons donc ici toute une série d'éléments renvoyant aux images de la grandeur et du bâtiment religieux. Il est intéressant aussi de remarquer la dernière phrase que nous venons de citer, étant donné qu'elle pourrait être classée en tant que personnification, de l'océan, qui devient ici une sorte de constructeur de la cathédrale-falaise. À la fin de l'extrait, Hugo définit Étretat comme « la plus gigantesque architecture qu'il y ait » et pour confirmer davantage son affirmation il déclare également que le célèbre architecte italien « Piranèse n'est rien à côté des réalités d'Étretat ». Ici, nous sommes

[483] *Ibid.*, p. 43.
[484] André Mellerio, « Exposition des peintres impressionnistes à la "Libre Esthétique" », *La Chronique des Arts*, 26 mars 1904, p. 104.
[485] Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Paris, Impr. Nat., 1947, p. 36-37.

face à une confrontation entre l'homme et la nature, où cette dernière l'emporte nettement sur l'activité humaine. La Nature est un grand architecte, elle est plus douée que Piranèse et a bâti une immense cathédrale rocheuse au bord de mer : la falaise d'Étretat. En plus de la description littéraire que nous venons d'analyser, l'homme de lettres a aussi représenté graphiquement cette partie de la côte normande.

[486]

Cette esquisse de la porte d'Amont de Hugo est considérée comme l'une des premières représentations graphiques et artistiques de la falaise. Aussi bien le dessin que l'extrait concernant le paysage d'Étretat sont tirés de la même œuvre, à savoir du *Carnet de voyage du 25 juillet au 15 août 1835*. Ce croquis montre l'un des côtés les plus imposants de la falaise, celui qui a fait penser à Maupassant à un éléphant et qui a contribué aussi, sûrement, à la création de la métaphore de la falaise-cathédrale.

Il est donc clair que les falaises normandes représentent un sujet majeur d'intérêt artistique pour maints écrivains et peintres. Proust et Monet ont été charmés, eux-aussi, par la puissance et la grandeur de ces cathédrales rocheuses au bord de mer, une célébration symbolique de la rencontre exceptionnelle qui a lieu en Normandie entre la mer et la terre.

[486] Victor Hugo, *Falaise d'Étretat*, dessin au crayon, 1835.

CHAPITRE III - La cathédrale normande

1. La cathédrale normande de Proust

Proust s'intéresse beaucoup aux églises et aux cathédrales même avant la rédaction de son chef-d'œuvre, ainsi qu'il ressort de cette lettre adressée à Mme Straus :

> Un ouvrage délicieux qu'on m'a prêté et que j'avais d'ailleurs lu autrefois mais qui est bien agréable à relire et à regarder, le *Dictionnaire de l'Architecture* de Viollet-Le-Duc. C'est malheureux que Viollet-Le-Duc ait abîmé la France en restaurant avec science mais sans flamme, tant d'églises dont les ruines seraient plus touchantes que leur rafistolage archéologique avec des pierres neuves qui ne nous parlent pas, et des moulages qui sont identiques à l'original et n'en ont rien gardé. Mais il avait tout de même le génie de l'architecture et ce livre-là est admirable.[487]

Le grand architecte français, le maître des restaurations des édifices du Moyen-Âge qui est attaqué ici par Proust, est devenu célèbre grâce à ses travaux de restauration de l'abbaye du Mont-Saint-Michel de la cathédrale Notre-Dame de Paris, de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens, de la cité de Carcassonne et du château de Pierrefonds, pour n'en citer que les plus importants. Il apparaît aussi dans la *Recherche*, associé à ses différentes restaurations :

> Mais ma rêverie (semblable à ces architectes élèves de Viollet-le-Duc, qui, croyant retrouver sous un jubé Renaissance et un autel du XVII[e] siècle les traces d'un chœur roman, remettent tout l'édifice dans l'état où il devait être au VII[e] siècle) ne laisse pas une pierre du bâtiment nouveau, reperce et « restitue » la rue des Perchamps. Elle a d'ailleurs pour ces reconstitutions des données plus précises que n'en ont généralement les restaurateurs.[488]

Proust avait lu dans son intégralité l'œuvre de Viollet-Le-Duc, le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI[e] au XVI[e] siècle*[489], et nous savons que c'est à travers les textes de Ruskin qu'il a découvert ses théories. L'imagination et les rêveries du narrateur sont donc en compétition avec l'expertise et la technique des architectes restaurateurs, dont le chef de file est Viollet-Le-Duc. Il est possible de retrouver la thématique et les descriptions des édifices sacrés un peu partout chez Proust, dans ses romans, ses essais et ses articles, comme *En mémoire des églises assassinées* ou *La Mort des Cathédrales*[490], dans lesquels l'écrivain critique, dans le *Figaro*, le projet de loi d'Aristide Briand qui visait les lieux de culte catholiques, notamment les églises et les cathédrales. Lorsqu'on aborde ce sujet chez Proust, il est inévitable de ne pas penser immédiatement à la métaphore de l'œuvre cathédrale :

> Et quand vous me parlez des cathédrales, je ne peux pas ne pas être ému d'une intuition qui vous permet de deviner ce que je n'ai jamais dit à personne et que j'écris ici pour la première fois : c'est que j'avais voulu donner à chaque partie de mon livre le titre : Porche, Vitraux de l'abside, etc..., pour répondre

[487] *Corr.*, VII, p. 288.
[488] *CS*, I, p. 163-164.
[489] Viollet-Le-Duc Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI[e] au XVI[e] siècle*, Paris, B. Bance éditeur jusqu'au tome VI, A. Morel éditeur à partir du tome VII, 1854-1875. Fraisse a écrit un article sur ce sujet : Luc Fraisse. « Proust Et Viollet-Le-Duc : De l'église de Combray à l'esthétique de La Recherche », *Revue d'Histoire Littéraire de La France* 100, n° 1, 2000, p. 45–90.
[490] *CSB*, p. 141.

> d'avance à la critique stupide qu'on me fait de manquer de construction dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans la solidité des moindres parties.[491]

Les métaphores de la cathédrale et celle de la robe sont les plus célèbres dans la *Recherche*. Tout en partant de cette image du roman proustien comme cathédrale, Luc Fraisse passe en revue le rapport spécial existant entre l'écrivain et ces lieux de la chrétienté. Dans cette étude approfondie, *L'Œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale,* le lecteur découvre le rôle des cathédrales dans l'univers proustien comme élément porteur de la structure, du décor, voire de la psychologie et de l'intrigue. Nous savons que Proust connaît et apprécie les cathédrales grâce aux textes de John Ruskin et d'Émile Mâle, que nous pouvons considérer comme ses mentors et professeurs de beauté pour ce qui est de ses connaissances et de ses goûts en architecture religieuse et médiévale. Dans l'œuvre de Fraisse, il est souvent question de ces influences :

> En principe, ce Bergotte écrivain des cathédrales, qui sera en fin de compte Proust lui-même auteur de la *Recherche*, c'était à l'origine Ruskin auteur de *La Bible d'Amiens*. Sous cette influence, rappelait alors le narrateur, « je pensais plutôt aux cathédrales et à *The Bible of Amiens* (T. I-753) ; les jours de brouillard, dira-t-il ailleurs, « me donnaient envie de partir pour Amiens, de voir à midi sur la place glacée de la cathédrale les vignes d'ombre que le soleil enlace au porche d'or » (T. I-1513), - première version peut-être du « rayon de soleil sur le balcon » qui, à la fin de *Swann*, précisément au temps de « Nom de pays : le Nom », dessinera le treillage de la ferronnerie (I-396 et I-389). Remarquons que l'écrivain cite toujours le titre de Ruskin en anglais. C'est qu'il faut penser à faire la différence entre la vie de Proust et la situation de son lecteur : pour nous, il y a *La Bible d'Amiens*, traduite par Marcel Proust ; mais pour Proust, il y eut longtemps *The Bible of Amiens*, de l'esthète anglais John Ruskin.[492]

493

Dans cet extrait sur la figure de Bergotte et son rapport aux cathédrales, nous pourrions même parvenir à la conclusion que la cathédrale serait l'un des mobiles principaux de l'écriture proustienne et John Ruskin, avec son livre *The Bible of Amiens*, est présenté comme l'un des modèles de l'écrivain fictif de la *Recherche* :

---

[491] *Corr.*, XVIII, p. 359.
[492] Luc Fraisse, *L'Œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Classiques Garnier, «Bibliothèque proustienne», 2014, p. 88.
[493] Marcel Proust, « Dessin de la cathédrale d'Amiens destiné à Reynaldo Hahn, Abziens (Kasthdralch) (Façadch wwwouest). "Aspect général de la cathédrale d'Amiens en négligeant justement ce que je sais (porche ouest) bien que ce soit la façade ouest mais de mémoire très vague. Je n'irai pas gare." », Philippe Sollers, *L'œil de Proust*, Paris, Stock, 1999, p. 42-43.

> Dans les premiers volumes du roman proustien, les rôles joués par la cathédrale illustrent l'évolution qu'a suivi, dans l'esprit de l'écrivain, l'art religieux au Moyen-Âge. La cathédrale, on le voit, demeure l'emblème du dogmatisme, mais plus du tout tel que le magnifiaient Émile Mâle dans sa thèse et Huysmans dans son roman. En effet le mécanisme du symbolisme, l'interprétation des symboles, apparaissent à peine ici. Il y a donc un double déplacement ; la technique du symbolisme a déserté, dans la *Recherche,* l'interprétation de la vie comme vocation invisible, du temps perdu comme palimpseste du temps retrouvé. Et le dogmatisme que symbolise la cathédrale, c'est dès lors cette quête d'une vérité qui s'ignore, qui guide le regard d'un enfant. C'est en quoi Proust peut écrire : « les cathédrales exerçaient un prestige bien moins grand sur un dévot du XVII^e^ siècle que sur un athée du XX^e^.[494]

La cathédrale devient ainsi chez Proust le symbole du dogmatisme et l'expression de la passion de l'écrivain pour l'art religieux et le Moyen-Âge. Ici, Fraisse souligne que cette conception du lieu sacré dérive aussi des théories d'Émile Mâle. Cependant, c'est dans un texte de Ruskin, qui a été lu et traduit par Proust, que nous retrouvons une présentation efficace et particulière de l'idée de cathédrale en tant que simulacre de l'art religieux médiéval :

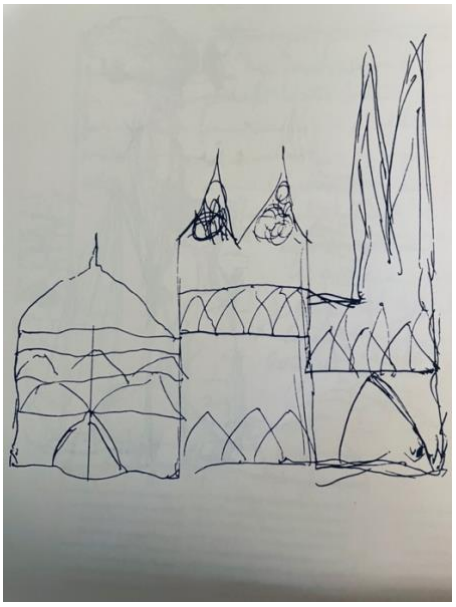
> Telle qu'elle est avec son sourire si particulier, qui fait non seulement de la Vierge une personne, mais de la statue une œuvre d'art individuelle, elle semble rejeter ce portail hors duquel elle se penche, à n'être que le musée où nous devons nous rendre quand nous voulons la voir, comme les étrangers sont obligés d'aller au Louvre pour voir la Joconde. Mais si les cathédrales, comme on l'a dit, sont les musées de l'art religieux au moyen âge, ce sont des musées vivants auquel M. André Hallays ne trouverait rien à redire. Ils n'ont pas été construits pour recevoir les œuvres d'art, mais ce sont elles – si individuelles qu'elles soient d'ailleurs, - qui ont été faites pour eux et ne sauraient sans sacrilège (je ne parle ici que de sacrilège esthétique) être placées ailleurs. Telle qu'elle est avec son sourire si particulier, combien j'aime la Vierge Dorée, avec son sourire de maîtresse de maison céleste ; combien j'aime son accueil à cette porte de la cathédrale, dans sa parure exquise et simple d'aubépines. Comme les rosiers, les lys, les figuiers d'un autre porche, ces aubépines sculptées sont encore en fleur. Mais ce printemps médiéval, si longtemps prolongé, ne sera pas éternel et le vent des siècles a déjà effeuillé devant l'église, comme au jour solennel d'une Fête-Dieu sans parfums, quelques-unes de ses roses de pierre.[495]

La cathédrale est comparée à un musée vivant hébergeant des œuvres d'art qui auraient été faites exprès pour être placées et exposées à son intérieur. Une statue de la Vierge devient, dans une sorte d'allégorie, la « maîtresse de la maison céleste » accueillant les fidèles. Ruskin se concentre aussi sur la métaphore botanique des portes et des porches de la cathédrale : « les aubépines, les rosiers, les lys et les figuiers » en fleurs sont la représentation d'un « printemps médiéval », une métaphore imagée et temporelle désignant la rencontre entre la beauté artificielle créée par l'homme et celle de la Nature, un sujet que l'on retrouve aussi très souvent dans la réflexion esthétique proustienne et des arts en général. La figure de la « rose de pierre », pensons aussi au livre de pierre de Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, résume bien la cathédrale de Proust, une fleur solide et fragile à la fois renvoyant aux idées de beauté, de grandeur et de mystère. La position centrale de cet édifice symbolique dans l'œuvre proustienne est réaffirmée par Fraisse à plusieurs reprises :

> ***Proust et les cathédrales*. – Premiers écrits sur le sujet. –** La cathédrale, c'est bien évidemment pour Proust l'essence de l'architecture religieuse au moyen âge. Nous avons là le point central autour duquel tourne toute la réflexion, et surtout toute la rêverie du romancier sur les constructions médiévales.

[494] Luc Fraisse, *op. cit*, p. 81.
[495] John Ruskin, « La Bible d'Amiens ; traduction, notes et préface par Marcel Proust », *Société du Mercure de France*, Paris, 1947 p. 26.

> Tenu sa vie durant par ses contemporains pour l'écrivain des cathédrales, Proust n'a effectivement cessé de rêver de cathédrales, de les ressusciter par les alliances de mots, de les construire et incarner dans son cycle romanesque.[496]



[497]

Les romans deviennent ainsi chez Proust des cathédrales de mots, des œuvres monumentales, verticales et historiées, de véritables vitraux en papier. La cathédrale se fait synecdoque de l'architecture sacrée et de toute une période historique, à savoir le Moyen-Âge. Le mot « cathédrale » représentera pour Proust une source d'inspiration et un écrin de passions tout au long de sa vie. En 1905, quand il lit *L'Allemagne religieuse* de Georges Goyau, il décide spontanément de s'attarder sur le chapitre consacré aux cathédrales dans lequel il découvre la valeur que Goethe attribuait à la cathédrale de Strasbourg qu'il considérait comme une œuvre d'art individuelle. Au contraire, Stendhal critique à Autun la proximité d'une église barbare avec des ruines romaines qu'il trouvait merveilleuses et qui sont donc gâtées, à son avis, par la présence de l'édifice catholique. Il apprend aussi que la cathédrale de Cologne a contribué à la conversion de Dorothée Schlegel, la femme de Friedrich Schlegel, dont il parle dans une lettre[498] et cela confirme que Proust connaissait déjà le cercle d'Iéna, dont les conceptions esthétiques annoncent une grande partie des théories et des visions artistiques de la *Recherche*[499]. Proust est naturellement attiré par les cathédrales. Quand il tombe sur ce mot dans les livres, celui-ci devient une sorte de mot magique, un Sésame ouvrant un écrin précieux

[496] Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 77.
[497] Marcel Proust, « brouillon de *Sodome et Gomorrhe*, (Pléiade, III, 1075-1092, « Deuxième séjour à Balbec »). Dessin situé sur une plage blanche représentant probablement une cathédrale. Le contexte ne présente aucune analogie avec celle-ci, le feuillet en vis-à-vis évoquant tour à tour Albertine, Robert, Charlus et une femme "d'une expression si déplaisante, d'un air masculin, très endimanchée et qui lisait *La Revue des Deux Mondes*. Je m'amusais à me demander à quelle classe sociale elle pouvait appartenir et j'arrivais à la conclusion que ce devait être une tenancière de maison publique, une maquerelle en voyage" », Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 138.
[498] *Corr.*, V, p. 246-247.
[499] Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 80.

plein de concepts envoûtants et d'idées attrayantes. Les églises sont donc des sources d'inspirations pour les amateurs des arts et des réservoirs de « choses charmantes » ayant le pouvoir d'influencer et de forger les esprits. Jusque-là, nous avons presque toujours parlé de cathédrales, il faut cependant préciser que pour Proust la cathédrale était plutôt une sorte de terme générique désignant également tout l'ensemble des édifices religieux :

> […] on sait que la distinction entre les églises cathédrales et les autres est tout à fait artificielle, puisqu'il suffisait, à l'occasion d'une fête, d'y dresser la cathèdre d'un évêque, pour qu'une église devînt momentanément cathédrale.[500]

Proust met en évidence ici le caractère temporaire et arbitraire du concept de cathédrale. Il s'agissait effectivement d'un statut attribué à une église quand cette dernière était choisie comme siège épiscopal. Cela ne constituait en aucun cas une réalité fixe et inaltérable. Voilà pourquoi, nous aussi, nous parlerons dans ce chapitre, non seulement des cathédrales, mais de tous les édifices religieux au sens large, églises et clochers. Plus haut, nous avons déjà commencé à voir ce que l'architecture religieuse représente dans la *Recherche* ; toutefois, nous savons que nous pouvons en dégager une analyse beaucoup plus approfondie, étant donné que l'édifice sacré est un fil rouge, un symbole permanent, tantôt discret, tantôt plus visible, du récit proustien : « Les cinquante-six emplois du mot cathédrale dans la *Recherche* ne sont pas absolument tous à retenir, mais ils éclairent l'organisation et la structure de plusieurs thèmes importants. »[501] Encore une fois, nous retrouvons le concept de cathédrale lié à celui d'« organisation » et de « structure ». Viollet-le-Duc parlait de l'architecture comme d'une science de l'organisation et de la hiérarchie technique. Nous avons déjà cité l'image de la *Recherche* comme œuvre cathédrale, c'est-à-dire comme ensemble organique et harmonique de plusieurs éléments participant à la formation et au mécanisme d'un grand *unicum*. En outre, Fraisse affirme ici que la cathédrale est en rapport avec « plusieurs thèmes importants » du livre. Il s'agit donc d'une composante majeure du tissu romanesque. Une autre question abordée dans le texte de Fraisse concerne les modèles principaux ayant inspiré l'image de la cathédrale dans la *Recherche*, c'est-à-dire la cathédrale de Bayeux et celle d'Amiens :

> Les brouillons de la *Recherche*, toujours plus proches de la réalité biographique, révèlent que cette médiation sur la cathédrale-nom prend sa source dans deux modèles principaux, Bayeux et Amiens, qui donc bien sûr, on le remarquera, ne figureront pas dans le texte définitif du roman cité plus haut. Bayeux intervient dans la série des villes qui se définissent, au temps de *Swann*, par leur nom, […][502]

La modèle de Bayeux est donc un véritable nom-cathédrale, comme cela se passe souvent dans l'œuvre proustienne, le charme d'un lieu est dégagé, au premier chef, par la

[500] Marcel Proust, « La mort des cathédrales » (1904), cité dans Patrice Béghain, *Guerre aux démolisseurs ! Hugo, Proust, Barrès, Un combat pour le patrimoine*, Vénissieux, Éditions Paroles d'Aube, 1997, p. 134.
[501] Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 77.
[502] *Ibid.*, p. 84.

sonorité envoûtante du toponyme, nous remarquons la même chose pour les rêveries onomastiques autour de la duchesse de Guermantes et de la ville de Florence.

> Si ma santé s'affermissait et que mes parents me permissent, sinon d'aller séjourner à Balbec, du moins de prendre une fois, pour faire connaissance avec l'architecture et les paysages de la Normandie ou de la Bretagne, ce train d'une heure vingt-deux dans lequel j'étais monté tant de fois en imagination, j'aurais voulu m'arrêter de préférence dans les villes les plus belles ; mais j'avais beau les comparer, comment choisir plus qu'entre des êtres individuels, qui ne sont pas interchangeables, entre Bayeux si haute dans sa noble dentelle rougeâtre et dont le faîte était illuminé par le vieil or de sa dernière syllabe ; Vitré dont l'accent aigu losangeait de bois noir le vitrage ancien ; le doux Lamballe qui, dans son blanc, va du jaune coquille d'œuf au gris perle ; Coutances, cathédrale normande, que sa diphtongue finale, grasse et jaunissante couronne par une tour de beurre ;[…][503]

Dans cet extrait, nous avons plusieurs références renvoyant aux églises et aux cathédrales normandes, à leur style gothique flamboyant, que Ruskin avait signalé comme typique de la Normandie. Ces villes normandes et bretonnes représentent le côté réel du pays de Balbec. Bayeux et Coutances représentent ici le territoire normand. Ces villes sont profondément liées métonymiquement à leurs cathédrales et cela est une réalité incontestable dans l'imaginaire national français, comme pour Notre-Dame et la tour Eiffel, un symbole sacré et un monument profane. Il est possible de constater la même chose pour d'autres villes de l'Hexagone et d'Europe aussi. Pour ce qui est de la ville de Coutances, la phrase la présente à travers la sonorité de son nom et de sa cathédrale. La ville entière est réduite à une cathédrale normande, l'incise signale ici l'essence de la ville comme s'il s'agissait d'une apposition définissant le nom de Coutances. Le fait que Proust parle de « cathédrale normande » n'est pas surprenant étant donné que c'est Ruskin, lui-même, qui présente la cathédrale de Coutances comme l'un des exemples les plus importants de gothique normand. Le *CNRTL* indique que la « diphtongue finale » du mot Coutances est à considérer ici comme une syllabe[504]. Ce serait donc la dernière syllabe du toponyme qui sonnerait comme « grasse et jaunissante ». Cette description de la ville hautement impressionniste, qui nous rappelle « voyelles »[505] de Rimbaud, introduit la « tour de beurre », étant le beurre un aliment gras et jaune, qui renvoie aussi, selon l'apparat critique de l'édition de la Pléiade de la *Recherche*, à une autre célèbre ville-cathédrale normande : Rouen ; puisque l'une des deux tours de la cathédrale rouennaise est surnommée la « tour de beurre »[506]. Nous comprenons donc que par un effet de substitution une cathédrale peut en cacher une autre, de même pour les personnages « modèles ». Cette présentation du tissu architectural et urbain normand ne fait que souligner la richesse et l'hétérogénéité du paysage de cette région.

[503] *CS*, I, p. 381-382.
[504] https://www.cnrtl.fr/definition/diphtongue.
[505] Arthur Rimbaud, « voyelles », *Poésies*, Paris, Léon-Vanier libraire-éditeur, 1883.
[506] *CS*, I, p. 1265.

Nous avons décidé de nous attarder, à présent, sur Bayeux en introduisant l'étude de Yoshida tirée de son article[507]. « Si haute » indiquerait, par synecdoque, la cathédrale ou des parties de l'édifice s'élançant vers le haut, comme une tour ou une flèche. La « noble dentelle » pourrait faire penser à la tapisserie de la Reine Mathilde représentant la traversée de la Manche par Guillaume le Conquérant ou à la « dentelle de pierres », un élément de l'architecture gothique souligné par le paradoxisme du contraste des matières. La couleur « rougeâtre », qui nous fait penser aussi « aux vitraux teints de rougeâtres couleurs » du château du poème « Fantaisie »[508] de Nerval, renverrait ici à la tonalité du tissu suranné ou au rayon du soleil couchant, une vision crépusculaire d'un monde qui disparaît. Quant au faîte illuminé, Yoshida ne se contente pas de penser tout simplement à une cathédrale éclairée par le soleil, mais suggère donc la possibilité d'un cratylisme graphique, que nous retrouvons encore une fois chez Rimbaud dans son sonnet des voyelles ou dans *Calligrammes*[509] d'Apollinaire, et précise que l'étage supérieur de la première lettre du mot Bayeux est éclairé par le « vieil or ». Cette image rappelle forcément l'enluminure médiévale que Proust avait présentée dans les textes du Cahier 20 et de l'ancien manuscrit. Enfin, pour ce qui est de la sonorité de la dernière syllabe, Yoshida remarque la correspondance entre le phonème de « aïeux » [ajø] et le dernier phonème de « Bayeux » [bajø][510]. Une autre interprétation similaire de la même phrase est présentée par Leo Spitzer dans son livre *Études de style*, où il affirme ce qui suit :

> La sensibilité de Proust face au mot dénote ce mélange de tous les domaines sensoriels qu'on retrouve même dans ses descriptions : « Bayeux, si haute dans sa noble dentelle rougeâtre et dont le faîte était illuminé par le vieil or de sa dernière syllabe » - la vue (la cathédrale et sa flèche hardie) – les associations évocatrices (la tapisserie de Bayeux) – les associations linguistiques (*-yeux* baigne dans le même éclat que glorieux).[511]

La phrase entière est une évocation continue des attributs et des symboles principaux de la cathédrale et de la ville de Bayeux. Le jeu complexe de références, d'allusions et d'assonances que Proust a créé dans ses descriptions poétiques laisse aussi planer le doute sur l'exactitude du décodage de son message. Les décryptages et les interprétations des phrases proustiennes sont différentes et variées, comme cela ressort clairement du rapprochement des deux analyses que nous venons de voir. Même si Yoshida et Spitzer proposent deux lectures parallèles de l'extrait sur Bayeux, les deux critiques présentent deux hypothèses bien différentes par rapport aux idées évoquées par le son du dernier phonème du nom propre « Bayeux », l'un renvoyant au substantif « aïeux » et l'autre à l'adjectif « glorieux ». Les noms propres et les toponymes sont des éléments

[507] Jo Yoshida, « Métamorphose de l'église de Balbec : un aperçu génétique du « voyage au nord ». *BIP*, Paris, n° 14, 1983.
[508] Gérard de Nerval, « Fantaisie », *Œuvres complètes*, Paris, Didier, Tome V, 1853, p. 28-29.
[509] Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, Paris, Mermod, 1918.
[510] *Ibid.*, p. 41–61.
[511] Leo Spitzer, « Le style de Marcel Proust », *Études de style*, Paris, Gallimard, « Tel », 1980, p. 445.

majeurs de l'esthétique proustienne. Spitzer reprend des théories de Curtius et approfondit cette thématique de la sorte :

> Tels les noms propres, qui produisent eux aussi un effet non conceptuel, purement sonore. Aussi forment-ils la seconde catégorie de mots dont use Proust pour spiritualiser la langue : les noms propres sont, pour reprendre une expression de Curtius (p. 65), les « formulaires en blanc » que Proust peut remplir de sensations parce qu'ils ne sont pas encore rationalisés par la langue. Curtius a borné son étude aux noms de villes chez Proust (il ne fait que mentionner la phrase sur la Duchesse de Guermantes, « baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane cette syllabe *ante* »), mais il faudrait aller plus loin, et dire qu'il n'y a chez Proust aucun nom propre (même de personnes !) auquel l'écrivain n'associe une « légende spirituelle ». Rien que le choix du nom du « héros », Swann, a pour Proust des raisons « euphoniques ».[512]

Les toponymes normands ont aussi une valeur euphonique déterminante. Il s'agit de sonorités évocatrices qui font rêver et voyager. Les noms des villes des cathédrales et des églises normandes gardent dans leurs syllabes, et encore plus dans leurs phonèmes, les trésors de leurs « légendes spirituelles ». Le charme de ces monuments religieux touche le narrateur à travers les noms des villes qui les accueillent, comme cela est le cas pour l'église de Balbec, la cathédrale de Bayeux et celle de Coutances :

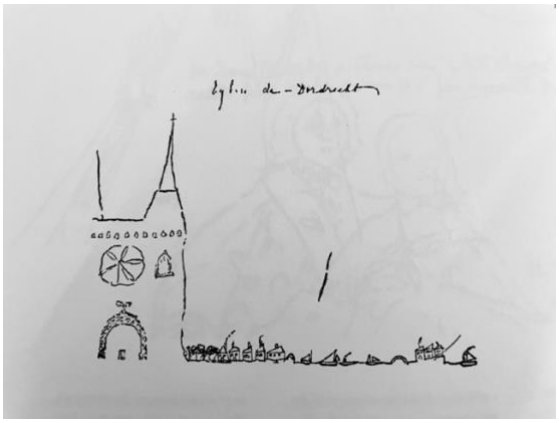
> Certains noms de villes, Vézelay ou Chartres, Bourges ou Beauvais, servent à désigner, par abréviation, leur église principale. Cette acception partielle où nous le prenons si souvent, finit – s'il s'agit de lieux que nous ne connaissons pas encore – par sculpter le nom tout entier qui dès lors, quand nous voudrons y faire entrer le nom de la ville – de la ville que nous n'avons jamais vue -, lui imposera – comme un moule – les mêmes ciselures, et du même style, en fera une sorte de grande cathédrale.[513]

Les villes normandes que nous venons de voir et qui sont toutes caractérisées par l'importance de leurs cathédrales sont identifiées à travers leur monument principal et c'est ainsi que lorsqu'on parle de Bayeux et de Rouen, l'on peut faire référence, en même temps, aussi bien à la ville en général qu'à leur cathédrale.

Cela est le cas aussi pour d'autres villes majeures européennes, comme Reims, Chartres, Clermont-Ferrand, Paris, Milan, Canterbury, Barcelone, Cologne ou Vienne qui sont systématiquement associées à leur cathédrale :

> Et quand je pensais à Florence, c'était comme à une ville miraculeusement embaumée et semblable à une corolle, parce qu'elle s'appelait la cité des lys et sa cathédrale, Sainte-Marie-des-Fleurs.[514]

[512] *Ibid.*, p. 443.
[513] *JF*, II, p.19.
[514] *CS*, I, p. 381.

 [515]

Dans notre cas, nous pourrions affirmer que le nom « Normandie » lui-même pourrait être un nom-cathédrale pour la région entière. De l'abbaye du Mont-Saint-Michel à la cathédrale de Rouen, en passant par Bayeux, Caen, Coutances et Lisieux, la Normandie est un haut-lieu de l'architecture religieuse du Moyen-Âge français.

> **Bayeux : le réel et l'invention.** – Il est maintenant en partie inexact de présenter Bayeux, ainsi que nous l'avons fait, comme le modèle réel de la cathédrale-nom, comme la cathédrale symbole de l'âge des noms. Car on l'aura remarqué, décrivant Bayeux, Proust donne dans son brouillon, entre parenthèse, le nom du monument réel ayant inspiré sa description de Bayeux. Renseignement curieux : le nom réel de Saint-Pol-de-Léon, que le romancier entend effacer de la version définitive, qu'il a transcrit pour lui comme point de repère, refoule par contrecoup la cathédrale de Bayeux, bien réelle pourtant elle aussi, dans le domaine de l'irréel et de la fiction, puisqu'on cite le modèle qui lui a servi de référence. Le modèle de « la cathédrale de Bayeux » n'est pas la cathédrale de Bayeux, mais Saint-Pol-de-Léon. Voilà qui montre que les emprunts à la réalité, dès qu'ils entrent dans la *Recherche*, résultent d'un travail, non de collage, mais de confection. Il est vrai de dire avec Proust qu'il n'y a pas de clés dans son œuvre, au sens où même les références au réel ne renvoient pas à la réalité connue désignée par leur nom : le nom réel, tel Bayeux, est en fait un prête-nom pour désigner un motif entièrement recréé, transfiguré à l'issue du travail de montage. Il y a donc trois sortes de monuments dans le roman proustien : il y a Balbec, nom et monument inventées ; il y a Bayeux, nom réel renvoyant à un Bayeux inventé ; et il y a Saint-Pol-de-Léon et autres vrais monuments, vus par Proust, possibles à voir pour le lecteur, et qui de ce fait ne dépasseront pas le stade de point de repère, de note de régie, perdus entre parenthèses au fond d'un brouillon.[516]

Dans cette explication des modèles et des sources d'inspiration des lieux normands de la *Recherche*, Fraisse souligne une pratique particulière dans la façon de travailler de Proust. Outre le mélange des lieux inventés et réels, il y a aussi des cas comme celui de Bayeux, où le nom d'une ville réelle est employé pour en représenter une autre, en l'occurrence la petite ville bretonne de Saint-Pol-de-Léon et sa cathédrale. Cela ne fait que confirmer la puissance et la célébrité de Bayeux, une ville, dont il suffit d'évoquer le nom, pour que les Français pensent aux grandes cathédrales gothiques. Saint-Pol-de-Léon devient ainsi une sorte de prête-forme, pourrait-on dire, donnant corps à l'imaginaire et aux sonorités flamboyantes de Bayeux. Fraisse

[515] « En octobre 1902, Marcel Proust effectue un séjour en Hollande. Il envoie deux dessins à Reynaldo Hahn représentant l'église et le port de Dordrecht, chacun accompagné d'un poème aux accents verlainiens. Dans son édition des Lettres, Kolb rappelle que "l'idée du dessin est semblable à celle qu'Elstir réalisera dans son tableau du port de Carquehuit". "Ton ciel toujours un peu bleu – Le matin souvent un peu pleut – Mais le soleil et les cloches – Ont bien vite resséché – Pour la grand'messe et les brioches – Ton luisant clocher si beau. – Dordrecht endroit si beau – Tombeau – De mes illusions chéries – Quand j'essaye à dessiner – Tes canaux, tes toits, ton clocher – Je me sens comme aimer – dans petrin – Ton ciel bleu souvent pleut – Mais dessous toujours un peu – reste bleu" », Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 74.
[516] Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 86.

approfondit et analyse l'arrivée décevante du héros à Balbec que Proust a commencé à esquisser à partir de 1909 et il est alors possible d'observer et de comprendre le passage du « nom de pays » au « pays » tout court. Si ce moment de la *Recherche* peut être rapproché de la visite de Proust à Bayeux, une découverte de la ville normande qui apparaît comme un épisode marqué à la fois par l'émerveillement et par la déception, dans le cahier 32 daté toujours de 1909, la description de l'arrivée à Querqueville est rattachée à la description de la découverte de la ville d'Amiens dans le sillage de Ruskin :

> En arrivant à Amiens que j'identifiais à son nom et que j'imaginais gothiquement sculptée tout entière comme sa cathédrale je fus surpris de voir ce nom vénérable que je n'avais lu qu'à côté du mot Bible sur le livre de Ruskin (*The Bible of Amiens*) écrit en lettres bleues sur le buffet de la gare »[517]

Amiens et sa cathédrale constituent un autre modèle majeur pour la création du pays de Balbec. Il est intéressant de remarquer également la citation concernant l'œuvre de Ruskin, qui dépend toujours de l'influence des noms, en particulier celui de la ville d'Amiens qui, tout comme Bayeux, aux yeux de Proust évoque le charme et la grandeur de l'architecture religieuse. Le gothique est aussi un élément important associé à l'idée de cathédrale. Ce style architectural devient la scène naturelle des rêveries qui se créent à l'âge des croyances[518]. Même s'il est vrai que les édifices religieux ne sont pas tous gothiques, nous pourrions tout de même affirmer que ce style architectural est, peu ou prou, la représentation emblématique du paysage urbain normand. Cette région de la France s'identifie et se définit plus que d'autres, par rapport à une série de monuments chrétiens, pour la plupart gothiques, formant une sorte de chapelet traversant tout son territoire et témoignant ainsi de l'histoire d'une Normandie croyante, traditionnelle et conservatrice. L'un des passages les plus célèbres de la *Recherche* présente un paysage normand camouflé, qui se distingue par son architecture religieuse. Les fameux clochers de Martinville, une localité qui dans la géographie du roman devrait se situer dans les alentours de Combray, sont le décor d'un éveil artistique et littéraire du narrateur :

> À ce moment et comme nous étions déjà loin de Martinville, en tournant la tête je les aperçus de nouveau, tout noirs cette fois, car le soleil était déjà couché. Par moments les tournants du chemin me les dérobaient, puis ils se montrèrent une dernière fois et enfin je ne les vis plus. Sans me dire que ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être quelque chose d'analogue à une jolie phrase, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir, que cela m'était apparu, demandant un crayon et du papier au docteur, je composai malgré les cahots de la voiture, pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme, le petit morceau suivant que j'ai retrouvé depuis et auquel je n'ai eu à faire subir que peu de changements : « Seuls, s'élevant du niveau de la plaine et comme perdus en rase campagne, montaient vers le ciel les deux clochers de Martinville. Bientôt nous en vîmes trois : venant se placer en face d'eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de Vieuxvicq, les avait rejoints. Les minutes passaient, nous allions vite et pourtant les trois clochers étaient toujours au loin devant nous, comme trois oiseaux posés sur la plaine, immobiles et qu'on distingue au soleil. Puis le clocher de Vieuxvicq s'écarta, prit ses distances, et les clochers de Martinville restèrent seuls, éclairés par la lumière du couchant que même à cette distance, sur leurs pentes, je voyais jouer et sourire. Nous avions été si longs à nous

[517] *JF*, II, p. 889-890.
[518] Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 86.

> rapprocher d'eux, que je pensais au temps qu'il faudrait encore pour les atteindre quand, tout d'un coup, la voiture ayant tourné, elle nous déposa à leurs pieds ; et ils s'étaient jetés si rudement au-devant d'elle, qu'on n'eut que le temps d'arrêter pour ne pas se heurter au porche. Nous poursuivîmes notre route ; nous avions déjà quitté Martinville depuis un peu de temps et le village après nous avoir accompagnés quelques secondes avait disparu, que restés seuls à l'horizon à nous regarder fuir, ses clochers et celui de Vieuxvicq agitaient encore en signe d'adieu leurs cimes ensoleillées. Parfois l'un s'effaçait pour que les deux autres pussent nous apercevoir un instant encore ; mais la route changea de direction, ils virèrent dans la lumière comme trois pivots d'or et disparurent à mes yeux. Mais, un peu plus tard, comme nous étions déjà près de Combray, le soleil étant maintenant couché, je les aperçus une dernière fois de très loin qui n'étaient plus que comme trois fleurs peintes sur le ciel au-dessus de la ligne basse des champs. Ils me faisaient penser aussi aux trois jeunes filles d'une légende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité ; et tandis que nous nous éloignions au galop, je les vis timidement chercher leur chemin et après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit. » Je ne repensai jamais à cette page, mais à ce moment-là, quand, au coin du siège où le cocher du docteur plaçait habituellement dans un panier les volailles qu'il avait achetées au marché de Martinville, j'eus fini de l'écrire, je me trouvai si heureux, je sentais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux, que comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête.[519]

Tout le passage décrit une sorte de jeu de cache-cache et de chasse entre le narrateur et les clochers. Le lieu assume ici un rôle actif, étant donné que ce sont les clochers qui servent de source d'inspiration pour le héros. Les mots que le protagoniste cherche se cachent derrière les clochers, la beauté de cette architecture religieuse suscite un élan artistique chez le héros, qui décide enfin de se mettre à écrire. Nous pourrions même affirmer que, si nous considérons la *Recherche* comme l'histoire d'un livre, de sa naissance et de son développement et comme la découverte d'un talent littéraire, l'architecture religieuse représente l'un des moteurs initiaux du roman. Leo Spitzer souligne un aspect important de cet extrait si célèbre en mettant en évidence la question des perspectives qu'il a très bien explicitée dans l'épisode des clochers de Martinville :

> La description de perspectives optiques sans tenir compte de la position objective des objets dans l'espace est de l'impressionnisme pur : les clochers de Martinville se déplacent en fonction du mouvement des voyageurs et selon les tournants des chemins. Les montagnes chez Proust bondissent comme des moutons. Non seulement les choses vues, mais aussi les souvenirs changent d'emplacement, non sans qu'il en résulte un effet comique […] Chaque ensemble se décompose en éléments, « comme dans le ralenti du cinématographe ». Un homme se décompose en ses aspects partiels. C. cite entre autres un passage où il est question d'Albertine : c'est dix Albertine que je vis. C'est l'une des « multiplications » les plus fréquentes chez Proust : il y a différents Swann […] Et finalement les deux titres *Du côté de chez Swann* et *Le côté de Guermantes* ne sont rien d'autre que deux perspectives indépendantes sur la jeunesse du narrateur.[520]

Les différentes perspectives des clochers de Martinville sont un exemple spatial et concret de la multitude des diverses facettes qu'une seule réalité peut avoir ; le même personnage et le même lieu peuvent avoir plusieurs visages et plusieurs aspects tout en gardant leur unité. Comment ne pas penser aux séries de Monet ? Les *Cathédrales* ne seraient que les différentes expressions et versions de la même cathédrale, celle de Rouen. Dans ce cas, il est

[519] *CS*, I, p. 178-180.
[520] Leo Spitzer, *op. cit.*, p. 465.

donc intéressant de constater que Proust et Monet adoptent la même approche de représentation du monde. Proust confirme donc sa passion pour les églises et les cathédrales et la place au cœur de son chef-d'œuvre. Peut-être que Proust a avoué ainsi, au moins en partie, l'origine de son désir et de son besoin d'écrire, c'est-à-dire sa fascination pour certains paysages urbains, notamment pour les édifices sacrés. Aux fins de nos recherches, cette considération devient encore plus intéressante, si nous prenons en compte une version antérieure à l'extrait que nous venons de voir :

> Bientôt, la route tourna et le talus qui l'abordait sur la droite s'étant abaissée la plaine de Caen apparut, sans la ville qui, comprise pourtant dans l'étendue que j'avais sous les yeux, ne se laissait voir ni deviner, à cause de l'éloignement. Seuls, s'élevant du niveau uniforme de la plaine et comme perdue en rase campagne, montaient vers le ciel les deux clochers de Saint-Étienne. Bientôt, nous en vîmes trois, le clocher de Saint-Pierre les avait rejoints*. Rapprochés en une triple aiguille montagneuse, ils apparaissaient comme, souvent dans Turner, le monastère où le manoir qui donne son nom au tableau mais qui, au milieu de l'immense paysage de ciel, de végétation et d'eau, tient aussi peu de place, semble aussi épisodique et momentané, que l'arc-en-ciel, la lumière des cinq heures du soir, et la petite paysanne qui, au premier plan, trotte sur le chemin entre ses paniers. Les minutes passaient, nous allions vite et pourtant les trois clochers étaient toujours seuls devant nous, comme des oiseaux posés sur la plaine, immobiles et qu'on distingue au soleil. Puis, l'éloignement se déchirant comme une brume qui dévoile complète et dans ses détails une forme invisible l'instant d'avant, les tours de la Trinité apparurent, ou plutôt une seule tour, tant elle cachait exactement l'autre derrière elle. Mais elle s'écarta, l'autre s'avança et toutes deux s'alignèrent. Enfin, un clocher retardataire (celui de Saint-Sauveur, je suppose) vint. Par une volte hardie, se placer en face d'elles. Maintenant, entre les clochers multipliés, et sur la pente desquels on distinguait la lumière qu'à cette distance on voyait sourire, la ville, obéissant d'en bas à leur élan sans pouvoir y atteindre, développait d'aplomb et par montées verticales la fugue compliquée mais franche de ses toits. J'avais demandé au mécanicien de m'arrêter un instant devant le clocher de Saint-Étienne ; mais me rappelant combien nous avions été longs à nous en rapprocher quand dès le début il paraissait si près, je tirais ma montre pour voir combien de minutes nous mettrions encore, quand l'automobile tourna et m'arrêta à leur pied. Restés si longtemps inapprochables à l'effort de notre machine qui semblait patiner vainement sur la route, toujours à la même distance d'eux, c'est dans les dernières secondes seulement que la vitesse de tout le temps, totalisée, devenait appréciable. Et, géants, surplombant de toute leur hauteur, ils se jetèrent si rudement au-devant de nous. Que nous eûmes tout juste le temps d'arrêter pour ne pas nous heurter contre le porche. Nous poursuivîmes notre route ; nous avions déjà quitté Caen depuis longtemps, et la ville, après nous avoir accompagnés quelques secondes, avait disparu, que, restés seuls à l'horizon à nous regarder fuir, les deux clochers de Saint-Étienne et le clocher de Saint-Pierre agitaient encore en signe d'adieu leurs cimes ensoleillées. Parfois, l'un s'effaçait pour que les deux autres pussent nous apercevoir un instant encore ; bientôt, je n'en vis plus que deux. Puis ils virèrent une dernière fois comme deux pivots d'or, et disparurent à mes yeux. Bien souvent depuis, passant au soleil couché dans la plaine de Caen, je les ai revus, parfois de très loin et qui n'étaient que comme deux fleurs peintes sur le ciel, au-dessus de la ligne basse des champs ; parfois, d'un peu plus près et déjà rattrapés par le clocher de Saint-Pierre, semblables aux trois jeunes filles d'une légende abandonnées dans une solitude où commençait à tomber l'obscurité ; et tandis que je m'éloignais je les voyais timidement chercher leur chemin et, après quelques gauches essais et trébuchements maladroits de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire délicieuse et résignée et s'effacer dans la nuit.[521]

Dans cette description des clochers de Caen, la « ville aux cent clochers », comme on l'appelle parfois, où Proust s'est rendu lors de sa promenade en automobile, nous retrouvons le même jeu de cache-cache, pourrions-nous dire, que le narrateur de la *Recherche* décrit avec les clochers de Martinville. Au début de la citation, nous relevons la personnification de la ville de

[521] *CSB*, p. 63-65.

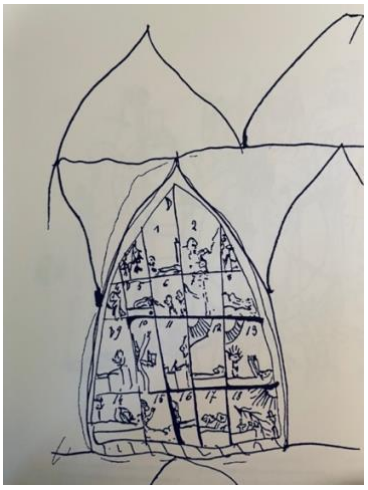
Caen qui accompagne les visiteurs et ensuite disparaît et la même figure de style est employée également pour les clochers qui disparaissent eux-aussi, s'effacent et s'enfuient ou alors décident de regarder ou d'apercevoir à leur tour les touristes qui les observent depuis leur voiture. Cette dynamique est reprise dans l'extrait des clochers de Martinville, qui sont donc aussi et surtout les clochers de Caen. Par conséquent, il ne serait pas erroné d'affirmer que ce sont justement des églises normandes qui ont inspiré l'un des moments parmi les plus significatifs du roman avec la naissance de la vocation littéraire. Dans la partie initiale de l'extrait, nous pouvons lire un épisode d'idolâtrie, où le paysage semble imiter l'art. Il est intéressant de remarquer aussi que le peintre cité est Turner, l'un des artistes préférés de Proust, grand paysagiste anglais et précurseur de l'impressionnisme. Lorsque Proust aperçoit les trois clochers en pleine campagne, il pense immédiatement aux toiles de Turner représentant des monuments entourés de verdure, d'eau ou de ciel et il souligne la rareté et le caractère précieux de cette apparition qu'il compare à la vision d'un arc-en-ciel ou à la lumière de fin d'après-midi. Dans ce passage nous retrouvons tous les éléments principaux de ce chapitre : l'architecture religieuse, la Normandie, la conception de l'un des moments majeurs de la *Recherche* et une référence à la peinture pré-impressionniste. Il s'agit donc d'un très bon exemple du mélange et de la coexistence de certains des plus grands intérêts de Proust.

Dans cet extrait tiré de *Pastiches et Mélanges*, nous retrouvons, en grande partie, le style de Ruskin :

> Mais il est temps d'arriver à ce que Ruskin appelle plus particulièrement « la Bible d'Amiens », au Porche Occidental. Bible est pris ici au sens propre, non au sens figuré. Le porche d'Amiens n'est pas seulement, dans le sens vague où l'aurait pris Victor Hugo, un livre de pierre, une Bible de pierre : c'est « La Bible » en pierre. Sans doute, avant de le savoir, quand vous voyez pour la première fois la façade occidentale d'Amiens, bleue dans le brouillard, éblouissante au matin, ayant absorbé le soleil et grassement dorée l'après-midi, rose et déjà fraîchement nocturne au couchant, à n'importe laquelle de ces heures que ses cloches sonnent dans le ciel, et que Claude Monet a fixées dans des toiles sublimes où se découvre la vie de cette chose que les hommes ont faite, mais que la nature a reprise en l'immergeant en elle, une cathédrale, et dont la vie comme celle de la terre en sa double révolution se déroule dans les siècles et d'autre part se renouvelle et s'achève chaque jour, - alors, la dégageant des changeantes couleurs dont la nature l'enveloppe, vous ressentez devant cette façade une impression confuse mais forte. En voyant monter vers le ciel ce fourmillement monumental et dentelé de personnages de grandeur humaine dans leur stature de pierre tenant à la main leur croix, leur phylactère ou leur sceptre, ce monde de saints, ces générations de prophètes, cette suite d'apôtres, ce peuple de rois, ce défilé de pécheurs, cette assemblée de juges, cette envolée d'anges, les uns à côté des autres, les uns au-dessus des autres, debout près de la porte, regardant la ville du haut des niches ou au bord des galeries, plus haut encore, ne recevant plus que vagues et éblouis les regards des hommes au pied des tours et dans l'effluve des cloches, sans doute à la chaleur de votre émotion vous sentez que c'est une grande chose que cette ascension géante, immobile et passionnée. Mais une cathédrale n'est pas seulement une beauté à sentir. Si même ce n'est plus pour vous un enseignement à suivre, c'est du moins encore un livre à comprendre. Le portail d'une cathédrale gothique, et plus particulièrement d'Amiens, la cathédrale gothique par excellence, c'est la Bible.[522]

[522] *Ibid.*, p. 88-89.

Proust subit ici l'influence de son modèle et se livre à un pastiche des descriptions ruskiniennes des porches et des façades des cathédrales. Au début de ce passage, nous avons l'image de la cathédrale comme livre, que Proust emprunte à l'œuvre de Ruskin, *La Bible d'Amiens* et que nous approfondirons par la suite, à savoir la célèbre métaphore du livre-cathédrale qui est employée aussi pour désigner la *Recherche*. La même image est reprise et explicitée à la fin du passage, où Proust affirme clairement que la cathédrale, avec toutes ses décorations, « n'est pas seulement une beauté à sentir. Si même ce n'est plus pour vous un enseignement à suivre, c'est du moins encore un livre à comprendre. Le portail d'une cathédrale gothique, et plus particulièrement d'Amiens, la cathédrale gothique par excellence, c'est la Bible. » Les murs, les vitraux, les façades et les portails de l'édifice deviennent donc comme les pages d'un livre à feuilleter avec les yeux, l'ouvrage littéraire le plus important du christianisme, à savoir la Bible dont la signification littérale est « les livres » si l'on considère l'étymologie latine « biblia » et grecque « τα βιβλία », deux formes neutres et plurielles qui pourraient nous faire penser ainsi à une image hyperbolique de la cathédrale qui justement, sur la base de ces étymologies au pluriel, n'est plus comparée qu'à un seul livre mais à une bibliothèque entière. Toutefois, la cathédrale n'est pas présentée ici seulement comme livre, mais aussi comme sujet pictural et la référence à Monet est justifiée.


523

Même si Proust parle ici de la cathédrale d'Amiens, qui est devenue l'objet d'intérêt principal de l'analyse de Ruskin, quand il s'agit de peinture, il est difficile de passer sous silence les travaux de Monet sur la cathédrale de Rouen qui sont devenus des points de repère en la matière et que Proust présente de la sorte « à n'importe laquelle de ces heures que ses cloches sonnent dans le ciel, et que Claude Monet a fixées dans des toiles sublimes où se découvre la

[523] Marcel Proust, « dessin d'un vitrail que Philip Kolb, dans son édition de la *Correspondance*, date du troisième trimestre 1910. Il illustre la mort de Buncht (Marcel Proust) et est accompagné d'une lettre où chacune des scènes se trouve expliquée à Bunibuls (Bunchtnibuls), c'est-à-dire à Reynaldo Hahn », Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 92.

vie de cette chose que les hommes ont faite, mais que la nature a reprise en l'immergeant en elle, une cathédrale, et dont la vie comme celle de la terre en sa double révolution se déroule dans les siècles et d'autre part se renouvelle et s'achève chaque jour ». L'adjectif « sublime » indique un passage, une transition du bas vers le haut, Monet a effectué la même chose avec ses *Cathédrales*, il a peint la rencontre de l'espace avec le temps : le symbole de Rouen est ici la représentation de l'espace figé dans le temps. La notion de temps est déclinée de différentes façons, mais qui ont toutes trait à l'idée de cycle, que l'on retrouve dans la série, les heures représentées sur les toiles, les siècles qui passent et la répétition de la vie qui se renouvelle tous les jours. Une autre thématique est celle de l'espace qui est représentée ici par le ciel, la terre et la nature qui forment l'environnement de la cathédrale, où celle-ci peut exister, se développer et s'intégrer au contexte naturel qui l'entoure, même si la cathédrale demeure le produit de l'artifice humain, un symbole de l'unité malgré la diversité. Ici, nous remarquons aussi plusieurs oppositions : divin/terrestre, nature/artificiel et vertical/cercle. Tous ces contrastes créent une tension positive et enrichissante au sein de la description. L'espace dialogue avec la cathédrale et la transforme en un faisceau de lumières, de couleurs et de formes qui changent selon le moment et le point d'observation :

> Si, étant à Amiens, vous allez dans la direction de l'abattoir, vous aurez une vue qui n'est pas différente de celle de la gravure. Vous verrez l'éloignement disposer, à la façon mensongère et heureuse d'un artiste, des monuments, qui reprendront, si ensuite vous vous rapprochez, leur position primitive, toute différente ; vous le verrez, par exemple, inscrire dans la façade de la cathédrale la figure d'une des machines à eau de la ville et faire de la géométrie plane avec de la géométrie de l'espace. Que si néanmoins vous trouvez ce paysage, composé avec goût par la perspective, un peu différent de celui que relate le dessin de Ruskin, vous pourrez en accuser surtout les changements qu'ont apportés dans l'aspect de la ville les presque vingt années écoulées depuis le séjour qu'y fit Ruskin, et, comme il l'a dit pour un autre site qu'il aimait, « tous les *embellissements* survenus, depuis que j'ai composé et médité là ». Mais du moins cette gravure de *La Bible d'Amiens* aura associé dans votre souvenir les bords de la Somme et la cathédrale plus que votre vision n'eût sans doute pu le faire à quelque point de la ville que vous vous fussiez placé. Elle vous prouvera mieux que tout ce que j'aurais pu dire, que Ruskin ne séparait pas la beauté des cathédrales du charme de ces pays d'où elles surgirent, et que chacun de ceux qui les visitent goûte encore dans la poésie particulière du pays et le souvenir brumeux ou doré de l'après-midi qu'il y a passé. Non seulement le premier chapitre de *La Bible d'Amiens* s'appelle : *Au bord des courants d'eau vive*, mais le livre que Ruskin projetait d'écrire sur la cathédrale de Chartres devait être intitulé : *Les Sources de l'Eure*. Ce n'était donc point seulement dans ses dessins qu'il mettait les églises au bord des rivières et qu'il associait la grandeur des cathédrales gothiques à la grâce des sites français. Et le charme individuel, qu'est le charme d'un pays, nous le sentirions plus vivement si nous n'avions pas à notre disposition ces bottes de sept lieues que sont les grands express, et si, comme autrefois, pour arriver dans un coin de terre nous étions obligés de traverser des campagnes de plus en plus semblables à celle où nous tendons, comme des zones d'harmonie graduée qui, en la rendant moins aisément pénétrable à ce qui est différent d'elle, en la protégeant avec douceur et avec mystère de ressemblances fraternelles, ne l'enveloppent pas seulement dans la nature, mais la préparent encore dans notre esprit.[524]

Ici, il est tout à fait intéressant de remarquer ce que Proust relève dans les études de Ruskin sur les cathédrales et en particulier le rapport fondamental existant entre l'édifice

[524] *PM*, p.121-123.

religieux et le cadre géographique environnant. Il s'agit du même concept que nous venons de voir dans l'extrait précédent, mais repris, approfondi et explicité davantage dans ce passage : « Elle vous prouvera mieux que tout ce que j'aurais pu dire, que Ruskin ne séparait pas la beauté des cathédrales du charme de ces pays d'où elles surgirent, et que chacun de ceux qui les visitent goûte encore dans la poésie particulière du pays et le souvenir brumeux ou doré de l'après-midi qu'il y a passé. » Proust explique que selon Ruskin la beauté d'une cathédrale dérive de l'union de la dimension captivante de la cathédrale elle-même et de l'atmosphère, des sensations éprouvées quand on la découvre dans son environnement : « Ce n'était donc point seulement dans ses dessins qu'il mettait les églises au bord des rivières et qu'il associait la grandeur des cathédrales gothiques à la grâce des sites français. » C'est donc aussi grâce à la beauté des lieux que les églises et les cathédrales deviennent des monuments-symboles d'un pays et d'une nation. C'est ainsi qu'on peut parvenir à l'identification métonymique d'une ville par sa cathédrale, comme c'est souvent le cas en France, et l'on pourrait même aboutir au symbole de la Normandie comme terre de cathédrales, ce qui est illustré par les descriptions de Proust et de Ruskin et les tableaux de Monet par exemple n'en seraient que quelques exemples.

2. La cathédrale normande de Monet

L'expression principale de la cathédrale normande de Monet, sa cathédrale plurielle et la cathédrale de Monet par excellence ne peut que correspondre à la série des Cathédrales de Rouen. Par conséquent, nous souhaitons commencer cette partie par un petit extrait de critique d'art qui résume très bien les points principaux de cette célèbre série du maître de Giverny.

> De la non moins célèbre série des *Cathédrales*, *la Cathédrale de Rouen*, que ce poète de l'heure et de la lumière a chantée aux diverses périodes du jour et dont les vieilles pierres ont, sous la caresse du soleil, la mobilité du soleil.[525]

[526]

[525] Ernest Dumonthier, « La collection W. Hansen », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1922, p. 338.
[526] Claude Monet, *La Cathédrale de Rouen. Le Portail, soleil matinal*, Musée d'Orsay, 1893.

Dans cette citation nous retrouvons tous les ingrédients du chef-d'œuvre de Monet. Le peintre est introduit par une métaphore qui fait de lui un « poète de l'heure et de la lumière ». Cette métaphore filée continue dans le choix du verbe « chanter » qui appartient, normalement, au champ lexical de la poésie lyrique et épique, comme si Monet était devenu un aède du temps et de l'espace, étant donné qu'il a fixé sur ses toiles les « diverses périodes du jour » et l'impression de mouvement que la lumière donne aux « vieilles pierres » de la cathédrale, qui est exprimée par une personnification du soleil, dont l'action est présentée comme une « caresse », dont nous pouvons noter ici la connotation métaphorique d'un mélange entre religion et sensualité.

> M. Claude Monet, dont l'œil est certainement constitué d'une manière très particulière et merveilleusement sensible aux plus subtiles modulations de la lumière, s'est trouvé juste à point pour manifester par des œuvres décisives le point extrême de cette évolution. Voici qu'aujourd'hui ce n'est plus en rase campagne, mais au cœur même d'une ville, et sur un monument de pierre que M. Monet institue ses expériences, ou plus exactement assouvit en de brillantes et arbitraires évocations son lyrisme exalté ; - car, d'étude de la nature, d'observations directes, de sincérité il est bien entendu qu'il ne saurait ici être question. Cette série de *vues* ou de *visions* de la cathédrale de Rouen même ; à vrai dire c'est une suite d'extraordinaires variations et comme de déclamations puissantes sur un thème donné. Voici donc la vieille église et, de chaque côté de sa façade, la grande silhouette de ses tours. Tantôt, sur un fond de ciel bleu saphir et sous une lumière oblique, elle s'enlèvera par grandes masses soulignées, dans les pierres en saillies, par des roses délicatement orangés, des ombres bleuâtres et, dans l'enfoncement des portails, de grandes vibrations d'or mouvant – véritable palais de féerie dans une splendeur d'apothéose. Tantôt, sur un ciel gris perlé elle apparaîtra dans des transparences mauves, lilas et rosées ; sur un ciel bleu turquoise, elle sera presque rose avec des oppositions d'ombres violacées et de jaune verdâtre, et ses pierres brilleront comme des pierreries ; - sur un ciel gris et septentrional, elle dressera lourdement sa masse fantomatique ; d'autres fois elle s'effacera et se dissoudra presque complètement dans un grand brouillard bleuâtre, ou bien, sous un ciel gris mauve, elle s'enveloppera de gris verdâtres et de roses très délicats… Vingt fois de suite, sans jamais se répéter, avec une virtuosité étonnante, une subtilité d'œil extraordinaire, un emportement de facture déconcertant, M. Claude Monet diversifie le thème, imagine des effets différents et de l'éclatante lumière au brouillard le plus épais, dans la caresse des demi-teintes ou la gloire du plein jour, il fera apparaître rose ou vert, vermeil ou grisâtre le fantôme de pierre qui a servi de prétexte ou d'occasion à son rêve arbitraire et puissant… Si vous voulez d'ailleurs vous donner la joie de ce spectacle ou de cette féerie, gardez-vous bien d'approcher ! Au centre de la salle, à huit ou dix mètres du tableau, il est un point, un point unique, où le mélange optique se faisant sur votre rétine, vous pourrez saisir dans leurs délicates nuances leurs fines transparences, les harmonies mouvantes et vibrantes produites par la combinaison des parcelles colorées. De près, c'est un crépi informe, un entassement de petits paquets effilochés ou tortillés de verts, de roses, de vermillons, de bleus et de jaunes, qui produit exactement l'effet d'un plat de crème aux confitures, où des douzaines de petits chats seraient venus barboter.[527]

[527] André Michel, *Notes sur l'art moderne*, Paris, Armand Colin & Cie, Éditeurs, 1896, p. 290-292.

[528]

Dans cette présentation de la série des Cathédrales, le critique Michel souligne, tout d'abord, l'originalité du choix du sujet par rapport à ce que Monet peignait d'habitude. En fait, il ne s'agit pas d'un paysage naturel mais d'un paysage urbain ; cette fois-ci le peintre abandonne la campagne et la mer pour se réfugier plutôt au cœur d'une ville et décide d'en représenter le monument principal, le symbole le plus connu de la capitale de la Haute-Normandie : la grande cathédrale de Rouen : « Voici qu'aujourd'hui ce n'est plus en rase campagne, mais au cœur même d'une ville, et sur un monument de pierre que M. Monet institue ses expériences ». Cependant, même s'il s'agit d'un sujet urbain, nous ne pouvons pas nier une ressemblance avec les sujets naturels, les pierres des cathédrales renvoient aux rochers des falaises et la verticalité de l'édifice nous fait penser à des arbres. Le « monument de pierre » est donc l'objet sur lequel le maître de Giverny choisit de reproduire les effets de lumière et les variations atmosphériques qui l'intéressaient tellement. La cathédrale elle-même devient une sorte de toile sur laquelle Monet fixera les différents moments de la journée : « Cette série de *vues* ou de *visions* de la cathédrale de Rouen même ; à vrai dire c'est une suite d'extraordinaires variations et comme de déclamations puissantes sur un thème donné. » Dans le reste de l'article, le critique décrit dans le détail la panoplie des tons, des couleurs et des nuances qu'il est possible d'admirer dans les tableaux de Monet consacrés aux cathédrales. Les toiles deviennent des œuvres kaléidoscopiques que le visiteur ne devra pas regarder de trop près pour pouvoir apprécier « où le mélange optique se faisant sur votre rétine, vous pourrez saisir dans leurs délicates nuances leurs fines transparences, les harmonies mouvantes et vibrantes produites par

[528] Claude Monet, *La Cathédrale de Rouen*, 1894.

la combinaison des parcelles colorées. » Chez Proust, les réflexions multiples forment des images symétriques ou asymétriques qui changent de façon imprévisible dans le temps et dans l'espace et qui offrent ainsi une vision riche et nuancée de la réalité. Le texte de Michel est donc une présentation générale de la thématique et une description poétique de l'usage des couleurs et de la reproduction des conditions atmosphériques : « Tantôt, sur un fond de ciel bleu saphir et sous une lumière oblique, elle s'enlèvera par grandes masses soulignées, dans les pierres en saillies, par des roses délicatement orangés, des ombres bleuâtres et, dans l'enfoncement des portails, de grandes vibrations d'or mouvant – véritable palais de féerie dans une splendeur d'apothéose » où l'alternance des différentes tonalités projetées sur la façade et sur les murs transforment l'édifice en un lieu magique, un « véritable palais de féerie » dont la beauté extrême est signalée dans l'expression « une splendeur d'apothéose », la cathédrale devient ainsi un lieu extatique. Michel décrit aussi les changements que le bâtiment subit en fonction de la météo, des mutations qui touchent à la matière et à la substance de la cathédrale, « sur un ciel gris et septentrional, elle dressera lourdement sa masse fantomatique ; d'autres fois elle s'effacera et se dissoudra presque complètement dans un grand brouillard bleuâtre, ou bien, sous un ciel gris mauve, elle s'enveloppera de gris verdâtres et de roses très délicats ». En outre, nous pouvons remarquer que les verbes que l'on retrouve dans ces lignes montrent une cathédrale qui s'anime comme l'atteste le fait de se dresser, de s'effacer et de se dissoudre. Cet article est une sorte de présentation littéraire et de mode d'emploi artistique de la série des cathédrales.

> L'abus des effets non picturaux de l'atmosphère menait Claude Monet à l'opposé du but qu'avait visé l'impressionnisme. Nous croyons que Renoir et Degas crièrent casse-cou ; cette peinture devenait creuse, terne ou papillotante, prenait cette apparence d'affiche pour compagnie de chemins de fer, qui nous affligea dans les *Cathédrales*, comme dans les *Moret* de Sisley. Des morceaux de bravoure à la douzaine, voilà ce que devenait la production de l'auteur du *Saint-Germain-l'Auxerrois* ; de la virtuosité dénuée du soutien d'une substructure architecturale ; l'imprécision « fragile comme le verre », et qui ne suggère plus les choses que l'artiste ambitionne d'éterniser ; une couleur frisant la vulgarité. Nous pensons surtout aux *Meules*, aux *Jardins* de Giverny, aux *Cathédrales de Rouen*. Ni l'heure, ni la saison ne sont évoquées par ces improvisations qui ont pour sujet la façade d'une sublime cathédrale que j'ai toute ma vie observée, par la pluie, la neige, le brouillard, en plein été. Une architecture gothique n'est pas un gâteau en nougat. Elle a un style, un caractère défini. Les caprices de l'atmosphère font tourner pour ainsi dire les verres multicolores d'un kaléidoscope ; mais les fines arêtes, les pleins et les vides calculés par le maître maçon, les statues, les dentelures, les bas-reliefs gardent leur identité sous l'incidence changeante de la lumière. Cette transcription de brillant pianiste d'un thème vénérable (les virtuoses se permettent les pires irrévérences, et nous les applaudissons !) je m'en délecterais, si l'interprète génial restait dans le plan de la musique en brodant ses arabesques. Or les *Cathédrales* (sauf une ou deux peut-être) ne constituent point de beaux tableaux. Quand Cézanne déforme le paysage aixois, la montagne de la Sainte-Victoire, nous reconnaissons ces motifs que l'artiste a ennoblis, poétisés, « lyrisés ». Les derniers pastels de Degas, bavocheux, rocailleux, sont les rêveries d'un poète passionné et d'un coloriste visionnaire presque aveugle, dont les tâtonnements furieux s'appuient sur une armature de réaliste et de classique. L'invention, la science de Degas, comme celles d'Édouard Manet, grandissent d'année en année ; mais quand il mourut, des ignares daignèrent à peine lui attribuer le mérite d'avoir précédé Lautrec !... alors que Degas fut, par excellence, l'inventeur, le prophète du modernisme. Monet confère un rythme de romance à une aria de Bach. La collection Depeaux (musée de Rouen) se targue

d'une *Cathédrale* grise, décolorée, qui rappelle le ciment de Roll, ou les plaques fuligineuses des pires Lebourg.[529]

Jacques-Émile Blanche essaye de commenter ici le style et la particularité du travail de Monet. Le critique réussit à bien mettre en évidence de quelle manière les effets de lumière et les conditions atmosphériques changent la perception des lignes fixes et carrées de la cathédrale sans les altérer pour autant. Blanche souligne le caractère atypique de la production de Monet, par l'exemple les cathédrales en série. Nous avons donc des affirmations de la sorte : « L'abus des effets non picturaux de l'atmosphère menait Claude Monet à l'opposé du but qu'avait visé l'impressionnisme », une phrase qui sonne presque comme une contradiction pour le peintre qui a donné le nom au courant impressionniste ou encore une prise de position assez nette comme : « Or les *Cathédrales* (sauf une ou deux peut-être) ne constituent point de beaux tableaux. » C'est comme si cette analyse de Blanche se voulait aussi choquante et dérangeante que les œuvres de Monet elles-mêmes. À la fin de l'extrait, Blanche présente aussi d'autres artistes célèbres de l'impressionnisme et après avoir parlé de Degas, en guise de conclusion il déclare que « Monet confère un rythme de romance à une aria de Bach ». Nous avons donc ici une affirmation péjorative concernant l'art du maître de Giverny, une comparaison sarcastique et un commentaire négatif méconnaissant la beauté et l'importance des toiles de Monet. Cette remarque est aussi une sorte de commentaire synesthésique des arts, où le verticalisme de l'architecture religieuse gothique est comparé implicitement aux fugues de Bach qui indiquent un mouvement vers le haut. Tout cela serait rabaissé par le style de Monet qui n'est pas considéré à la hauteur du sujet sélectionné. Dans la dernière partie du passage, le critique rebondit sur son appréciation négative concernant, en l'occurrence, une toile des cathédrales et il affirme : « La collection Depeaux (musée de Rouen) se targue d'une *Cathédrale* grise, décolorée, qui rappelle le ciment de Roll, ou les plaques fuligineuses des pires Lebourg ». Le jugement est dur et tranchant, la description du tableau est loin d'être positive, mais c'est aussi cet aspect général peu éblouissant et presque sinistre qui représente, du moins en partie, cette série intéressante.

3. Analyse du *Genius Loci*

LE SITE : à partir du V^e^ siècle, les églises, les abbayes et les cathédrales sont devenues une composante majeure du paysage urbain normand. La plupart de ces bâtiments religieux appartiennent aux styles roman et gothique. En ce qui concerne les églises chez Proust, nous

[529] Jacques-Émile Blanche, « Cl. Monet », *La Revue de Paris*, 1 février 1927, p. 569-571.

savons que les clochers de Martinville correspondent très probablement aux clochers des abbayes et des églises de Caen, comme nous l'avons déjà constaté plus haut. L'église de Balbec est le résultat d'un mélange de plusieurs édifices, tantôt réels, tantôt inventés. Cependant, le modèle le plus important serait la cathédrale de Bayeux :

> C'est la cathédrale de Bayeux qui prédomine tout au long de l'Avant-texte I. Il semble bien que ce choix obéit à l'héritage de Ruskin. Dans la préface à *La Bible d'Amiens*, Proust faisait allusion deux fois à *Sept Lampes de l'architecture* à propos de cette cathédrale. En fait Ruskin considérait Bayeux, ainsi que Caen, Rouen et Coutances, comme « représentant tous les degrés de l'architecture du Nord de l'art roman à l'art flamboyant.[530]

La Normandie peut être considérée comme un fief de l'architecture religieuse. Les édifices sacrés que l'on rencontre dans les villes et les villages de cette région forment un véritable ensemble de trésors romans et gothique.

La cathédrale Notre-Dame de Bayeux se trouve au cœur de la vieille ville, joyau de l'architecture médiévale qui se présente encore aujourd'hui en très bon état. En 1077, l'évêque Odon de Conteville consacre la cathédrale en présence de son frère, Guillaume le Conquérant. La célèbre Tapisserie de Bayeux, qui illustre l'histoire de l'invasion de l'Angleterre en 1066 par les Normands, est réalisée pour décorer la nef centrale. La cathédrale est dans l'ensemble un édifice gothique, où il est possible de reconnaître les périodes principales de ce style architectural : le gothique premier, le gothique rayonnant et le gothique flamboyant ; même si les travaux de construction ont commencé à l'époque romane, au XII^{e} siècle. La plus grande partie de la cathédrale a été bâtie entre 1230 et 1270, en pleine période gothique, voilà pourquoi on pourrait parler d'un édifice gothique dont la structure primitive date de l'époque romane.

La cathédrale de Rouen est un bon exemple de l'évolution de l'art gothique. Les travaux de construction ont commencé au XII^{e} siècle sur les ruines d'une basilique du IV^{e} siècle et d'un ensemble roman du XI^{e} siècle. Le bâtiment a été détruit en 841 par les Vikings et lourdement endommagé en 1944 par les bombardements alliés. Sa flèche de fonte, avec ses 151 mètres, est la plus haute de France depuis le XIX^{e} siècle. À côté de la cathédrale, il y a un palais archiépiscopal qui est occupé encore aujourd'hui par un archevêque. Dans le chœur de la cathédrale se trouvent les tombeaux des ducs de Normandie, parmi lesquels nous pouvons citer la dépouille de Rollon, le fondateur du duché en 911 et le cœur de Richard-Cœur-de-Lion, roi d'Angleterre et duc de Normandie.

Victor Hugo a sillonné la Normandie et a évoqué un panorama des plus grands monuments de la région. L'écrivain décrit Coutances, Bayeux, Caen avec ses quinze clochers et bien évidemment la cathédrale de Rouen, les gargouilles, les flèches de toutes les petites églises, les lumières et les

[530] Jo Yoshida, « Métamorphose de l'église de Balbec : un aperçu génétique du "voyage au nord" », *BIP*, Paris, n° 14, 1983, p. 41-61.

architectures. Hugo prend aussi la défense du patrimoine architectural religieux contre les démolisseurs d'églises qui ne comprennent pas la valeur de certains bâtiments anciens et notamment des signatures médiévales tant appréciées par les Romantiques. L'esprit de cette prise de position en faveur des églises et des cathédrales ne peut que nous rappeler les textes de Proust, *En mémoire des églises assassinées* et *La Mort des Cathédrales*. Nous pouvons lire les impressions de Victor Hugo sur la Normandie et ses églises dans l'œuvre *L'Archipel de la Manche*, où il parle de ses années d'exil sur les îles anglo-normandes, dans plusieurs lettres et dans son *Carnet de voyage du 25 juillet au 15 août 1835*, où il relate ses visites à travers les villes de la Normandie, comme le Mont-Saint-Michel, Cherbourg, Caen, Bayeux, Coutances et Rouen. Nous proposons ici un croquis de l'abside de la cathédrale de Bayeux tiré du *Carnet de voyage*. Nous rappelons tout de même qu'à la différence de Hugo, les articles de Proust sont ancrés dans l'actualité, autrement dit la loi Briand et la séparation de l'Église et de l'État en 1905[531]. L'engagement esthétique et politique de Proust est donc évident pour ce qui est de la tutelle du patrimoine architectural religieux de France.

[532]

LE PAYSAGE : dans la partie qui suit, nous nous pencherons sur l'analyse du paysage architectural religieux. Nous essayerons de comprendre de quelle manière les églises et les cathédrales deviennent partie intégrante du paysage artistique.

> [L'ÉGLISE DE DECAZEVILLE]
> La petite église de Decazeville était du plus pur style normand, et à vrai dire il n'y avait pas entre eux et les Normands un rapport qui pût être défini ainsi que les habitants de Decazeville goûtaient le style normand et que tout en elle leur rappelait ce qu'ils aimaient. Mais cependant, si cachés aux yeux des Normands que fussent leurs rapports entre leur église et eux, encore n'en étaient-ils pas moins forts, puisque dans tout le pays normand, bien des siècles après le moment où des falaises toutes pareilles s'étaient levées toutes blanches devant la mer, au milieu des petites villes s'étaient levées aussi, pareilles les unes aux autres, des églises dont le clocheton rosé s'apercevait au bout de l'horizon normand, comme

[531] https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/loi_de_s%C3%A9paration_des_%C3%89glises_et_de_l%C3%89tat/143934.
[532] Victor Hugo, Dessin à crayon de la cathédrale de Bayeux, *Carnet de voyage du 25 juillet au 15 août 1835.*

> en faisant partie tout autant que la falaise qui se dressait derrière. Elle renfermait d'ailleurs une suite d'admirables peintures de Moreau, une Descente de Croix qu'il n'avait pas signée et que presque tout le monde ignorait et qui était là, car tous les chefs-d'œuvre d'un maître ne reposent pas au même endroit. Et l'église de Decazeville était le cimetière ignoré de celle-ci, qui dormait là son sommeil séculaire aussi paisiblement que les morts dont le nom se lisait sur la dalle devant l'église, recevant le soleil aux mêmes heures qu'eux, le sentant vaciller et cesser aux mêmes moments quand un nuage passait, sentant le même vent, car les vitraux étaient souvent ouverts et regardés de temps en temps par les mêmes gens qui avaient pour elle le même respect que pour les morts, respect sans amitié, sans connaissance de leur essence intime et de leur personnalité. Mais un jour quelqu'un épris de l'œuvre de Moreau les découvrirait et irait se pencher sur ces tombes somptueuses et muettes pour leur demander le secret de la vie du maître défunt. *Car les œuvres humaines à force d'être fixées dans un endroit de la nature finissent par en faire partie, de sorte qu'il nous attire par une sorte de personnalité à demi humaine et elles par une sorte de charme local, et qu'on aime plus les peintures d'avoir à jamais fixé leurs ailes pourpres et bleues dans la petite église revêtue de pierres grises de Decazeville, et la baie calme de Concarneau de voir s'y refléter les beaux remparts du XIVe siècle. Il semble que la beauté d'art se soit enracinée et soit peu à peu devenue, comme le lieu où elle adhère, quelque chose d'unique et qui ne dépend pas de l'homme, quelque chose que rien ne nous donne si nous n'y retournons*.[533]

Dans cette présentation de la petite église normande de Decazeville, nous avons un exemple de géographie proustienne. Tout d'abord, nous devons préciser que Decazeville est le nom d'une commune d'Occitanie et Concarneau est une ville qui se trouve dans une baie bretonne. Les toponymes n'ont donc aucun lien avec la Normandie et le fait de redessiner à sa façon la carte de France n'est pas une exception chez Proust, comme nous l'avons déjà vu plusieurs fois. Dans cet extrait, nous retrouvons une véritable description de la genèse du paysage normand. Tous les éléments principaux du pays sont là, comme les falaises, la mer et, bien évidemment, les églises et les clochetons que l'on peut admirer « au bout de l'horizon normand, comme en faisant partie tout autant que la falaise qui se dressait derrière. » Il est donc clair que nous sommes face à une harmonisation du paysage, où les éléments naturels et artificiels se mélangent et participent de la même réalité. Il est aussi intéressant de remarquer que cette église, qui fait partie de l'horizon normand, est un écrin contenant un trésor de la peinture française, en l'occurrence un Moreau non signé. En outre, nous retrouvons aussi un concept que Proust reprend à partir de certaines théories de Ruskin sur l'art, à savoir le lien étroit entre l'œuvre d'art et le lieu où celle-ci se trouve, comme cela est théorisé dans *La Bible d'Amiens*, où l'auteur anglais souligne une certaine solidarité entre la cathédrale et le lieu qui l'abrite et l'entoure. Cette idée de Ruskin est bien développée par Proust dans la dernière partie de l'extrait sélectionné, où il arrive à expliciter la nature extraordinaire du rapport existant entre une création artistique et son décor : « Car les œuvres humaines à force d'être fixées dans un endroit de la nature finissent par en faire partie, de sorte qu'il nous attire par une sorte de personnalité à demi humaine et elles par une sorte de charme local ». Les œuvres et les lieux s'unissent donc en une combinaison vertueuse, où les uns profitent des charmes des autres et

[533] *JS*, p. 365-366.

vice-versa, comme nous pouvons le constater dans les lignes suivantes : « et qu'on aime plus les peintures d'avoir à jamais fixé leurs ailes pourpres et bleues dans la petite église revêtue de pierres grises de Decazeville, et la baie calme de Concarneau de voir s'y refléter les beaux remparts du XIVe siècle. » Proust approfondit davantage ce concept de la sorte : « Il semble que la beauté d'art se soit enracinée et soit peu à peu devenue, comme le lieu où elle adhère, quelque chose d'unique et qui ne dépend pas de l'homme, quelque chose que rien ne nous donne si nous n'y retournons. » Le paysage devient ainsi à la fois une partie de l'œuvre d'art et une composition artistique lui-même. Cette union entre l'œuvre d'art et le lieu nous rappelle aussi une notion fondamentale de l'esthétique proustienne que nous pouvons lire dans le *Temps retrouvé*, à savoir « l'alliance des mots ». Par le biais de ce rapprochement, il est possible d'affirmer que le pays normand n'est pas ici un décor passif, mais plutôt un élément actif et déterminant, pouvant transmettre des sensations aux personnes qui l'admirent et aussi de l'art.

LIEU DE MEMOIRE : ici, nous analyserons les significations, les métaphores et les messages liés aux cathédrales et aux églises normandes en littérature et en peinture qui nous amèneront à l'identification d'un lieu de mémoire des monuments catholiques normands chez Proust et chez Monet.

> Ce qu'il y avait d'abord en moi de plus intime, la poignée sans cesse en mouvement qui gouvernait le reste, c'était ma croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais, et mon désir de me les approprier, quel que fût ce livre. Car même si je l'avais acheté à Combray, en l'apercevant devant l'épicerie Borange, trop distante de la maison pour que Françoise pût s'y fournir comme chez Camus, mais mieux achalandée comme papeterie et librairie, retenu par des ficelles dans la mosaïque des brochures et des livraisons qui revêtaient les deux vantaux de sa porte plus mystérieuse, plus serrée de pensées qu'une porte de cathédrale, c'est que je l'avais reconnu pour m'avoir été cité comme un ouvrage remarquable par le professeur ou le camarade qui me paraissaient à cette époque détenir le secret de la vérité et de la beauté à demi pressenties, à demi incompréhensibles, dont la connaissance était le but vague mais permanent de ma pensée.[534]

Il est intéressant de remarquer cette métaphore du livre-cathédrale. Tout comme la *Recherche* est comparée à une cathédrale, dans cet extrait du roman, le héros pense à la couverture d'un livre comme à une « porte de cathédrale » qui est « serrée de pensées ». Le livre et la cathédrale sont ici comme des malles abritant à l'intérieur des histoires qui doivent être découvertes par le lecteur ou par le visiteur. Les églises et les livres représentent, pour le narrateur enfant, des attentes et des promesses qui ne seront pas satisfaites. Ce sont des idées trompeuses qui correspondront à de véritables déceptions, il suffit de penser à l'église de Balbec et aux textes de Bergotte. Il s'agit ici de la cathédrale liée à l'âge des croyances :

> Comme je lui avouais la déception que j'avais eue devant l'église de Balbec : « Comment, me dit-il, vous avez été déçu par ce porche ? mais c'est la plus belle Bible historiée que le peuple ait jamais

[534] *CS*, I, p. 83.

pu lire. Cette Vierge et tous les bas-reliefs qui racontent sa vie, c'est l'expression la plus tendre, la plus inspirée de ce long poème d'adoration et de louanges que le moyen âge déroulera à la gloire de la Madone. Si vous saviez à côté de l'exactitude la plus minutieuse à traduire le texte saint, quelles trouvailles de délicatesse a eues le vieux sculpteur, que de profondes pensées, quelle délicieuse poésie ! « L'idée de ce grand voile dans lequel les Anges portent le corps de la Vierge, trop sacré pour qu'ils osent le toucher directement (je lui dis que le même sujet était traité à Saint-André-des-Champs ; il avait vu des photographies du porche de cette dernière église mais me fit remarquer que l'empressement de ces petits paysans qui courent tous à la fois autour de la Vierge était autre chose que la gravité des deux grands anges presque italiens, si élancés, si doux) ; l'ange qui emporte l'âme de la Vierge pour la réunir à son corps ; dans la rencontre de la Vierge et d'Élisabeth, le geste de cette dernière qui touche le sein de Marie et s'émerveille de le sentir gonflé ; et le bras bandé de la sage-femme qui n'avait pas voulu croire, sans toucher, à l'Immaculée-Conception ; et la ceinture jetée par la Vierge à saint Thomas pour lui donner la preuve de sa résurrection ; ce voile aussi 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 ; et l'époux qui aidant, à l'heure du Jugement dernier, sa jeune femme à sortir du tombeau lui appuie la main contre son propre cœur pour la rassurer et lui prouver qu'il bat vraiment, est-ce aussi assez chouette comme idée, assez trouvé ? Et l'ange qui emporte le soleil et la lune devenus inutiles puisqu'il est dit que la Lumière de la Croix sera sept fois plus puissante que celle des astres ; et celui qui trempe sa main dans l'eau du bain de Jésus pour voir si elle est assez chaude ; et celui qui sort des nuées pour poser sa couronne sur le front de la Vierge, et tous ceux qui penchés du haut du ciel, entre les balustres de la Jérusalem céleste, lèvent les bras d'épouvante ou de joie à la vue des supplices des méchants et du bonheur des élus ! Car c'est tous les cercles du ciel, tout un gigantesque poème théologique et symbolique que vous avez là.[535]

Au tout début de cet extrait, nous trouvons le mot « déception », le sentiment qui caractérise le héros découvrant l'église de Balbec. Toute la riche description détaillée des décorations et des parties historiées du porche est faite par Elstir qui essaye d'expliquer au protagoniste de la *Recherche* la valeur et la beauté de cette église normande :

C'est fou, c'est divin, c'est mille fois supérieur à tout ce que vous verrez en Italie où d'ailleurs ce tympan a été littéralement copié par des sculpteurs de bien moins de génie. Il n'y a pas eu d'époque où tout le monde a du génie, tout ça c'est des blagues, ça serait plus fort que l'âge d'or. Le type qui a sculpté cette façade-là, croyez bien qu'il était aussi fort, qu'il avait des idées aussi profondes que les gens de maintenant que vous admirez le plus. Je vous montrerais cela, si nous y allions ensemble. Il y a certaines paroles de l'office de l'Assomption qui ont été traduites avec une subtilité qu'un Redon n'a pas égalée. » Cette vaste vision céleste dont il me parlait, ce gigantesque poème théologique que je comprenais avoir été écrit là, pourtant quand mes yeux pleins de désirs s'étaient ouverts devant la façade, ce n'est pas eux que j'avais vus. Je lui parlais de ces grandes statues de saints qui montées sur des échasses forment une sorte d'avenue. — Elle part des fonds des âges pour aboutir à Jésus-Christ, me dit-il. Ce sont d'un côté ses ancêtres selon l'esprit, de l'autre, les Rois de Juda, ses ancêtres selon la chair. Tous les siècles sont là. Et si vous aviez mieux regardé ce qui vous a paru des échasses, vous auriez pu nommer ceux qui y étaient perchés. Car sous les pieds de Moïse, vous auriez reconnu le veau d'or, sous les pieds d'Abraham le bélier, sous ceux de Joseph le démon conseillant la femme de Putiphar. (*RTP*, II, p. 198)[536]

Il lui apprend à lire les sculptures et les statues de l'église, comme s'il s'agissait d'une histoire sur un livre : « Cette vaste vision céleste dont il me parlait, ce gigantesque poème théologique que je comprenais avoir été écrit là ». Le narrateur a justement besoin d'un guide pour lire cet immense poème sacré en pierre, parce que si l'on n'est pas capable de le comprendre, comme pour un texte dont on ne connaît pas la langue dans laquelle celui-ci a été écrit, les informations véhiculées par le livre-cathédrale demeurent inintelligibles : « pourtant

[535] *JF*, II, p. 196-197.
[536] *JF*, II, p. 197-198.

quand mes yeux pleins de désirs s'étaient ouverts devant la façade, ce n'est pas eux que j'avais vus ». Dans la dernière partie, il est aussi question d'un voyage qu'il serait possible de faire à travers les siècles qui sont représentés sur les murs de l'église. Nous pourrions parler ici d'une métaphore imagée spatio-temporelle, l'avenue des statues sur les échasses se transforme en un excursus chronologique tout au long de différentes époques historiques. Dans la dernière page du *Temps retrouvé*, nous retrouvons l'image des échasses : « comme si les hommes étaient juchés sur de vivantes échasses, grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers, finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombaient »[537]. Les échasses sont comparées à des clochers et grâce à cette similitude, nous pourrions donc rapprocher les deux extraits des échasses et considérer les personnages de la *Recherche* comme des figures sculptées sur des décorations des lieux de culte. Cette image s'inscrit parfaitement dans la métaphore du chef-d'œuvre proustien comme cathédrale, un monument religieux représentant un aperçu social et historique d'une partie de France de la Belle Époque. Pour en revenir à l'église de Balbec, nous constatons que celle-ci permet donc à ses visiteurs de voyager aussi bien dans l'espace que dans le temps, comme cela se passerait aussi dans les pages d'un livre. Le voyage que l'on peut entreprendre dans cette église est aussi un voyage vers des pays lointains :

> Je lui dis aussi que je m'étais attendu à trouver un monument presque persan et que ç'avait sans doute été là une des causes de mon mécompte. « Mais non, me répondit-il, il y a beaucoup de vrai. Certaines parties sont tout orientales ; un chapiteau reproduit si exactement un sujet persan que la persistance des traditions orientales ne suffit pas à l'expliquer. Le sculpteur a dû copier quelque coffret apporté par des navigateurs. » Et en effet il devait me montrer plus tard la photographie d'un chapiteau où je vis des dragons quasi chinois qui se dévoraient, mais à Balbec ce petit morceau de sculpture avait passé pour moi inaperçu dans l'ensemble du monument qui ne ressemblait pas à ce que m'avaient montré ces mots : « église presque persane ».[538]

Les « dragons quasi chinois » qu'il est possible d'apercevoir sur un chapiteau de l'église témoignent de la nature orientale et « presque persane » de cette église normande. Le livre-cathédrale permet donc aussi de changer de continent et de découvrir des horizons exotiques et enchanteurs, comme s'il s'agissait d'une page tirée de nombreux livres de la littérature française consacrés à la découverte de l'Orient, les *Lettres persanes* de Montesquieu, l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de François-René de Chateaubriand, le *Voyage en Orient* d'Alphonse de Lamartine et celui de Gérard de Nerval, pour n'en citer que quelques-uns.

> Bien des erreurs dénoncées plus tard dans *Le Temps retrouvé* sont contenues dans cette vision de l'enfant ; mais l'erreur a déjà ici la structure de la découverte finale, celle du dogmatisme, qui s'avance entre les deux flambeaux de la « croyance » et de la « vérité » (puisque le dogmatisme en philosophie est tout simplement la croyance en la possibilité pour l'esprit d'accéder à la vérité). Et comme pour signifier que le détour du temps perdu n'en mènera pas moins aux révélations du temps retrouvé, s'esquisse dans

[537] *TR*, IV, p. 625.
[538] *JF*, II, p. 198.

> l'imagination de l'enfant la forme de l'œuvre-cathédrale, puisque la devanture du libraire dessine la silhouette du porche des cathédrales. La superposition est bientôt reprise, avec plus de naïveté enfantine encore, quand le père du héros montre à M. de Norpois certains titres d'actions : « Leur vue me charma ; ils étaient enjolivés de flèches de cathédrales et de figures allégoriques comme certaines vieilles publications romantiques que j'avais feuilletées autrefois (…). Et rien ne fait mieux penser à certaines livraisons de *Notre-Dame de Paris* et d'œuvres de Gérard de Nerval, telles qu'elles étaient accrochées à la devanture de l'épicerie de Combray, que, dans son encadrement rectangulaire et fleuri que supportaient des divinités fluviales, une action nominative de la Compagnie des Eaux » (I-455 et I-446).[539]

Fraisse explique ici la vision erronée et trompeuse, dont nous avions déjà parlé plus haut, que le narrateur enfant s'est faite de la cathédrale, le symbole d'un dogmatisme renvoyant à la croyance en la possibilité d'accéder à la vérité. Si cela était vrai, la cathédrale serait une pièce importante de la mosaïque narrative et philosophique de la *Recherche* qui participerait aussi au dénouement romanesque et à l'accomplissement du *Temps retrouvé*. Dans la dernière partie de ce morceau, nous avons encore une fois le rapprochement de l'univers des livres de celui des églises et des cathédrales (« s'esquisse dans l'imagination de l'enfant la forme de l'œuvre-cathédrale, puisque la devanture du libraire dessine la silhouette du porche des cathédrales ») et d'une façon encore plus claire et explicite, peu après, les éléments décoratifs des cathédrales établissent le lien figuré entre l'architecture religieuse et les romans : « Leur vue me charma ; ils étaient enjolivés de flèches de cathédrales et de figures allégoriques comme certaines vieilles publications romantiques que j'avais feuilletées autrefois […] ». La cathédrale qui se fait livre et, inversement, le livre qui se fait cathédrale, telle est l'identification de plus en plus profonde du chef-d'œuvre proustien avec l'un des emblèmes du patrimoine architectural français.

> Cette double image de la vitrine-portail, sur le chemin de l'œuvre-cathédrale, prépare en partie le sens du court et célèbre paragraphe qui termine, dans *La prisonnière*, le récit de la mort de Bergotte : « On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposées trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient, pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection » (III-188 et III-693). Véritable cathédrale des mots, la *Recherche* a aussi, comme la cathédrale médiévale, son Portail des Libraires.[540]

Cette description de la disparition de Bergotte confirme ultérieurement le rapport étroit entre les livres et les cathédrales. Proust exprime ainsi, par le biais de la figure de l'écrivain fictif de la *Recherche*, son intérêt pour ces temples du christianisme.

> **La cathédrale des Guermantes**. – Plus précisément, comme la cathédrale de Chartres, la cathédrale proustienne a deux porches latéraux, l'un du côté de chez Swann, l'autre du côté des Guermantes. À la cathédrale-libraire que l'on vient de reconnaître à Combray, correspond celle-ci à Paris : « Nous étions venus habiter tout près de Mme de Villeparisis un des appartements voisins de celui de Mme de Guermantes dans une aile de son hôtel. C'était une de ces vieilles demeures comme il en existe peut-être encore et dans lesquelles la cour d'honneur – soit alluvions apportées par le flot montant de la démocratie, soit legs de temps plus anciens où les divers métiers étaient groupés autour du seigneur – avait souvent sur ses côtés des arrière-boutiques, des ateliers, voire quelque échoppe de cordonnier ou de tailleur., comme celles qu'on voit accotées aux flancs des cathédrales » (II-16 et II-315-316). Et la cathédrale du côté de Guermantes aura aussi sa deuxième apparition, non plus, comme ici, pour introduire le personnage de Jupien, mais à présent sur les cris de Paris : « C'est l'enchantement des vieux quartiers

[539] Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 82.
[540] *Ibid.*

> aristocratiques d'être, à côté de cela, populaires. Comme parfois les cathédrales en eurent non loin de leur portail (à qui il arrive même d'en garder le nom, comme celui de la cathédrale de Rouen, appelé des « Libraires », parce que contre lui ceux-ci exposaient en plein vent leur marchandise), divers petits métiers, mais ambulants, passaient devant le noble hôtel des Guermantes, et faisaient penser par moments à la France ecclésiastique d'autrefois » (III-116 et III-623).[541]

D'un point de vue à la fois romanesque et historique, nous retrouvons la « cathédrale-libraire » dans cette description des boutiques et des commerces autour des sièges épiscopaux. Cette superposition nous fait penser à la jonction entre « couche aristocratique » et « couche populaire » qui est à la base du tissu social de la *Recherche*. Il s'agit d'une caractéristique commune aux plus grandes cathédrales de France, réelles ou littéraires, et Proust cite l'exemple de Rouen, où le portail est même rebaptisé en l'honneur des « Libraires ». Dans la dernière partie de cet extrait, la cathédrale de Rouen et l'hôtel des Guermantes se croisent et se superposent, grâce à la présence, dans les deux cas, des « ambulants » et des « petits métiers » recréant ainsi l'image d'une « France ecclésiastique d'autrefois ».

> **Bergotte, écrivain des cathédrales : Ruskin, Anatole France et Eugène Morand.** – En fait, depuis qu'est évoquée dans *Swann* la cathédrale de Florence, toutes ces cathédrales-noms sont entachées d'ambiguïté, porteuses en effet à la fois d'erreur et de vérité : car elles symbolisent aussi bien la première apparition de Bergotte, la première initiation à la littérature, dont elle demeure longtemps comme l'attribut. Dès le début, l'association est faite entre la lecture toute nouvelle de l'écrivain et « le portail d'une cathédrale gothique » (I-90 et I-89). Ce que préfère en Bergotte le jeune narrateur, ce sont ces morceaux à caractère très général sur « quelque grande vérité, ou le nom célèbre d'une cathédrale » (I-95 et I-94), comme s'il y avait ici équivalence entre vérité dogmatique et cathédrale-nom ; une formule de Bergotte qu'il se récite par cœur pour tâcher de percer le secret de son style, c'est celle sur les « émouvantes effigies qui ennoblissent à jamais la façade vénérable et charmante des cathédrales » (I-94 et I-93). Image dogmatique encore qui « exprimait toute une philosophie nouvelle pour moi ».[542]

Comme nous l'avons déjà vu plus haut, Bergotte est présenté encore une fois comme « l'écrivain des cathédrales ». Dans cette partie de l'analyse de Fraisse, nous retrouvons le lien étroit entre lecture et cathédrales, qui est signalé comme un élément fondamental d'une « philosophie nouvelle » reconnaissant une sorte d'équivalence entre les concepts de « vérité dogmatique » et de « cathédrale-nom ». La production de Bergotte tournerait autour de « quelque grande vérité » et du « nom célèbre d'une cathédrale ». Voilà pourquoi nous pourrions arguer que la cathédrale devient ainsi, chez Proust, l'effigie de la littérature et de la vérité. En outre, Fraisse nous fait remarquer aussi un autre aspect central lié à l'idée des cathédrales dans la *Recherche*. Il introduit une autre métaphore ayant trait au rôle de l'architecture religieuse dans l'univers proustien :

> Bayeux, ville-cathédrale-nom, introduit dans le roman le thème, *a priori* inattendu, de la cathédrale-désir. Que l'on découvre une femme comme on aborde une ville, voilà par ailleurs qui dessine une parenté avec Bergson : le philosophe en effet compare volontiers l'approche de la réalité par les « données immédiates de conscience » avec la série d'impressions que l'on éprouve, depuis l'inconnu jusqu'à la familiarité, quand on s'installe dans une ville ; chez Proust, la *ville*, comme exemple type de la

[541] *Ibid.*, p. 83.
[542] *Ibid.*, p. 87.

> réalité extérieure à appréhender, est un thème de source bergsonienne. Enfin le parallèle entre la cathédrale de Bayeux et les jeunes filles de Balbec illustre l'intention de Proust manifestée abstraitement dans les titres de sections de la *Recherche* : d'un côté, « Nom de pays : le Nom », devant répondre à « Nom de pays : le Pays » ; de l'autre, plus laconiquement, les deux étapes réduites à la seconde, « Nom de personne : la duchesse de Guermantes ». Ces titres désignent la fin de *Swann*, la seconde moitié des *Jeunes filles*, et un chapitre du *Côté de Guermantes*.[543]

Ici, il est intéressant de constater que Fraisse indique la ville-cathédrale-nom de Bayeux exactement comme la source d'un autre concept proustien regardant les cathédrales, à savoir la « cathédrale-désir ». Nous passons donc à une autre métaphore majeure du bâtiment sacré dans la *Recherche*, après la « cathédrale-livre », nous avons aussi la « cathédrale-femme ». Dans cet extrait, Fraisse fait référence au rapprochement que Proust effectue entre la cathédrale de Bayeux et les jeunes filles en fleurs :

> Hélas, comme une ville que nous ne connaissons que par l'imagination, que nous construisons en mettant un rêve derrière chacune de ses syllabes, quand elle ne peut plus nous offrir que des pierres pareilles à toutes les pierres qui tombent sous nos yeux n'a plus aucun rapport avec le Bayeux imaginé et groupe caillouteusement autour de sa place, avec à peine une corniche ancienne que nous ne pouvons séparer des maisons modernes, les clochers de brume et de corail que nous édifions (Saint-Pol-de-Léon) juste au-dessus d'une mer blanchissante de février, de même dès qu'une femme rêvée nous dit des mots c'est-à-dire des choses pleines de pensées communes à elle et à nous, à elle, et à l'univers connu, elle se remplit pour nous des notions rationnelles, universelles, qui font fuir l'inconnu mystérieux.[544]

Fraisse nous rappelle que dans un fragment du cahier 12, que Proust devrait avoir écrit à partir de 1909, nous avons cette idée du « nom-cathédrale » de Bayeux renvoyant à une première version d'Albertine et à Andrée. Fraisse précise aussi que dans ce cas, Bayeux symboliserait « le passage de l'âge des noms et des croyances à l'âge plus positif des choses ». Par conséquent, nous comprenons le rôle fondamental que la cathédrale, en l'occurrence celle de Bayeux, joue dans l'esthétique proustienne. L'édifice religieux devient une source de déception indéniable pour le narrateur, tout comme le pourrait être un échange verbal avec la femme rêvée. En plus, le fait que la cathédrale de Bayeux représente le passage entre deux âges du héros est un autre signe de l'importance accordée à ce chef-d'œuvre du patrimoine architectural normand.

> Quand je l'avais quittée, je m'échauffais sur l'intelligence qu'elle avait montrée et mélangeant cela avec l'œil bleu triste et le peu que je connaissais de sa vie, je me réchauffais comme quand, ayant trouvé Bayeux si différent de son nom, mais avec un vieux balcon entre des maisons modernes, je me rappelais le charme que Prout et Ruskin trouvent à ce mélange du moderne et de l'ancien, vie sociale du passé qui suivit comme à Abbeville et je désirais la revoir pour approfondir ce qu'il y avait en elle, ne pensant plus à une inconnue aux tristes yeux durs, mais à une amie gaie dont je voulais réentendre quelques mots intelligents et voir briller d'amitié l'œil bleu.[545]

Dans cet autre extrait, le narrateur, qui rêve à sa femme aimée Maria/Albertine, ajoute une réflexion spéciale concernant son ressenti et ses impressions sur l'écart entre la ville de

[543] *Ibid.*, p. 85.
[544] *JF*, II, p. 997.
[545] *JF*, II, p. 998.

Bayeux et ce que la sonorité du toponyme lui transmettait. La fascination des lieux normands suscite chez le héros les mêmes sentiments qu'il éprouve pour la femme qu'il aime. Cette image ne fait que confirmer la fonction toute particulière que cette ville normande a dans l'économie du récit proustien.

> **Gilberte « parée de cathédrales ».** – Mais au temps où Bergotte apparaissait devant une façade de cathédrale – comme sur une photographie, et l'on y reviendra -, il n'y était pas seul, Gilberte l'accompagnait. Un mot de Swann a suffi à préciser l'image : « C'est le grand ami de ma fille. Ils vont ensemble visiter les vieilles villes, les cathédrales, les châteaux ». Conséquence immédiate : « Le plus souvent maintenant quand je pensais à elle, je la voyais devant le porche d'une cathédrale, m'expliquant la signification des statues, et, avec un sourire qui disait du bien de moi, me présentant comme son ami, à Bergotte. Et toujours le charme de toutes les idées que faisaient naître en moi les cathédrales, le charme des coteaux de l'Ile-de-France et des plaines de la Normandie faisait refluer ses reflets sur l'image que je me formais de Mlle Swann : « c'était être tout prêt à l'aimer ». Gilberte restera dès lors et toujours « la petite fille privilégiée qui avait Bergotte pour ami et allait avec lui visiter les Cathédrales ».[546]

Les cathédrales sont aussi liées à un autre personnage féminin majeur de la *Recherche*, l'amour d'enfance du héros, la petite Gilberte. « Le plus souvent maintenant quand je pensais à elle, je la voyais devant le porche d'une cathédrale ». Pour le narrateur, Mlle Swann fera donc partie de son paysage urbain et naturel, y compris des édifices religieux et des plaines de la Normandie de son imaginaire. Gilberte restera gravée dans la mémoire du narrateur comme la jeune fille qui avait le privilège de fréquenter Bergotte et de pouvoir aller visiter les cathédrales avec lui.

> Si Gilberte, dans la version définitive, ne doit apparaître devant les cathédrales que dans l'imagination du héros et à l'âge des croyances, les brouillons de « Combray » ménageaient une scène qui justifie ces rêveries. A l'origine, le parc de Swann était orné de moulages architecturaux, et quand le héros et sa famille prenaient le raidillon de Tansonville, « chemin faisant, mon père et mon oncle regardaient, admiraient les embellissements, s'étonnaient des portails, des allées de clôture, des statues, des moulages dont ils nous avaient parlé » (comprenons : dont il – Swann – nous avait parlé). Par l'intermédiaire des moulures, le portail du parc se métamorphose étrangement en portail de cathédrale, puisque le narrateur ajoutait : « je revenais à la haie du parc Swann, émerveillé de ce portail qui portait des emblèmes que je ne connaissais pas, tout ce monde mystérieux de la Bible et du Moyen-Âge que quelques mots de Legrandin avaient couronné pour moi d'une grandeur et d'une beauté indicibles sans que je pusse même comprendre ce que tout cela pouvait signifier, de quoi parlaient ces innombrables figures ». Et comme à l'origine aussi le nom de Gilberte devait être entendu pour la première fois par le héros dans le parc de Tansonville, on comprend que cette scène dessinât un tableau, au fond duquel « la cathédrale de Reims couverte de neige élevait ses deux tours à l'horizon », - et voilà expliquée aussi la note de régie, vue plus haut, sur la cathédrale de Reims.[547]

Dans cet extrait, Fraisse essaye d'expliquer l'origine de la correspondance entre Gilberte et les cathédrales. Cela dépendrait d'une superposition métaphorique de certains éléments décoratifs du parc de Swann avec ceux d'une église, le portail du parc devenant alors pour le narrateur le portail d'une cathédrale. Fraisse précise également que le héros aurait entendu pour la première fois le nom de Gilberte quand il se trouvait dans le parc de Tansonville. Le lien intrinsèque existant entre le personnage de Gilberte et l'image des cathédrales serait donc le

[546] Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 90.
[547] *Ibid.*, p. 91.

résultat d'une association libre d'idées et d'impressions du narrateur. Cependant, il faut souligner que cette explication ne peut être retenue ni comme définitive ni comme officielle, étant donné que dans la dernière version du roman la scène du nom de Gilberte n'a pas lieu dans le parc de Swann mais aux Champs Élysées :

> Seulement par la suite, les moulages disparaîtront du parc de Swann, la scène sur le nom de Gilberte sera transportée aux Champs-Élysées, et donc l'apparition du personnage devant des cathédrales sera repoussée dans le domaine de la pure imagination, de l'âge des croyances. Notons du reste que déjà à l'origine, c'était en quelque sorte *le nom de Gilberte* qui surgissait devant la cathédrale de Reims. De ces moulages du parc, de cette cathédrale, *couverte de neige*, il restera la blanche haie d'aubépines, dont les corolles dessineront des chapelles votives au mois de Marie (voir *église*) ; il restera aussi l'arrivée de Gilberte aux Champs-Élysées sous la neige.[548]

L'origine du lien entre Gilberte et les cathédrales est toujours là, mais il s'agit d'un rapport moins évident et moins direct, dont les signes révélateurs ont été estompés, au cours de l'élaboration du roman. Il est tout de même possible d'en saisir certains, comme les corolles de la haie d'aubépines dessinant des chapelles votives et l'entrée en scène de Gilberte aux Champs-Élysées sous la neige, qui rappelle la cathédrale de Reims couverte de neige que nous avons vue plus haut.

> Cependant, les rêveries sur le nom de Gilberte introduisent quant à elles un raccourci du second séjour à Balbec : « Quelle belle vie on pourrait mener avec une petite amie habituée au cheval, instruite en art gothique, avide de voyages » (p. 844). Mais ce rôle, c'est Albertine qui le tiendra. Telle est l'histoire complète de « Mlle Swann parée de cathédrales », ses origines, ses retombées. Si l'on ajoute le raccord prévu avec le séjour à Padoue, on voit que dans le « plan » annoncé par Proust, ce motif se transforme en chandelier à trois branches, devant conduire successivement aux *Jeunes filles en fleurs*, puis à *Sodome et Gomorrhe*, et enfin à *La fugitive*.[549]

Dans cette partie consacrée à une version provisoire de Gilberte, nous trouvons le portrait d'une « Mlle Swann parée de cathédrales », dans lequel la cathédrale devient une sorte de robe, avec une superposition des deux plus grandes métaphores utilisées pour représenter la *Recherche,* caractérisant ce personnage féminin qui est aussi expert en art gothique et qui possède des traits et des aspects qu'on retrouvera, dans la version finale du roman, avec le personnage d'Albertine. Cette phase intermédiaire du processus de création romanesque de Proust marque une étape particulière où la cathédrale, Gilberte et Albertine s'entrecroisent et se mêlent les unes avec les autres. Gilberte et Maria/Albertine ne sont pas les seuls personnages qui sont associés à des églises et des cathédrales ; nous la constatons aussi pour les Guermantes :

> Un passage du cahier 57, offrant la version de 1911 de la « Matinée chez la princesse de Guermantes », révèle que l'écrivain prévoyait de définir rétrospectivement, au seuil du temps retrouvé, le lien qui avait solidement uni le nom des Guermantes et l'image des cathédrales à l'âge déjà lointain des croyances : « A l'époque où j'avais entendu dire que les Guermantes étaient de puissants seigneurs cette idée ne se rattachait pour moi à rien, les Guermantes isolés sur un fond vague comme une cathédrale dans le brouillard semblaient quelque chose d'unique et qui venait du ciel » (T., IV-933).[550]

[548] *Ibid.*
[549] *Ibid.*, p. 92.
[550] *Ibid.*, p. 83.

Dans l'imaginaire du héros, les Guermantes sont des créatures mythologiques et énigmatiques qui ne peuvent apparaître que sur un décor merveilleux comme celui d'une cathédrale plongée dans le brouillard. Le fond de cette scène est qualifié de vague, un adjectif renforçant l'atmosphère de mystère qui flotte autour des Guermantes et qui est véhiculée aussi par l'image de la cathédrale dans le brouillard. Proust a peut-être pensé à un tableau de la série des Cathédrales de Monet, comme *La Cathédrale de Rouen, le Portail, Brouillard matinal*.

[551]

C'est grâce à ce décor particulier que les Guermantes deviennent « quelque chose d'unique et qui venait du ciel ». La première partie du substantif « cathédrale » pourrait renvoyer, dans une sorte d'étymologie viquienne[552] et en laissant de côté la plus plausible origine latine du mot, à l'idée de « catharsis », du grec ancien *κάθαρσις*, à savoir de « purification » et de « nettoyage », étant donné que *καθαρός* signifie « pur » et cela nous aidera à mieux comprendre le lien entre le monde terrestre et le ciel, dont la cathédrale se fait lieu d'intermédiation. Cependant, cette ascension vers le ciel, donc vers Dieu, est aussi exprimée par le style de la cathédrale gothique : la maison de Dieu sur terre est imposante, les vitres laissent filtrer la lumière divine du soleil touchant les fidèles rassemblés à l'intérieur et la verticalité de l'édifice représente le chemin de purification et d'élévation pour atteindre le paradis. Par conséquent, nous pourrions affirmer que les Guermantes sont présentés, dans cette version de 1911, comme des figures supraterrestres et presque divines d'intercesseurs dans

[551] Claude Monet, *La Cathédrale de Rouen, le Portail, Brouillard matinal*, Musée Folkwang, 1894.

[552] Il Vico è così condotto a considerare le parole "in propria significazione" (II, 410). Ma non nel senso dei "grammatici o vogliam dire letterati" (II, 270), quantunque riconosca l'autorità delle loro considerazioni (I, 265). Ma egli ricerca altra origine che non quella "grammaticale" (I, 246) che gli dispiace (V, 34). La etimologia è dunque incerta perché non si conosce l'origine dei tempi oscuri e la successione dei fatti (II, 341), Giuseppe Aliprandi, « Il Vico e l'etimologia», *Aevum*, vol. 24, n° 5, Vita e Pensiero – pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1950, p. 423-33.
Nous traduisons : « Vico est ainsi amené à considérer les mots "selon leur propre signification" (II, 410). Mais pas comme l'entendent les "grammairiens ou dirions-nous les littrés"(II, 270), bien qu'il reconnaisse l'autorité de leurs considérations (I, 265). Mais lui, il recherche une origine autre par rapport à celle "grammaticale"(I, 246) qu'il n'aime pas (V, 34). L'étymologie est donc incertaine parce qu'on ne connaît pas l'origine des temps obscurs et la succession des faits (II, 341), Giuseppe Aliprandi, « Il Vico e l'etimologia», *Aevum*, vol. 24, n° 5, Vita e Pensiero – pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1950, p. 423-33.

l'imagination du narrateur. Toute cette réflexion s'inscrit, au fait, dans la logique d'une croyance de l'âge des noms et n'oublions pas non plus que cette pratique de l'étymologie viquienne pourrait avoir une sorte d'équivalent proustien en la figure de Brichot[553].

> **Deux enseignements contradictoires : le péché d'idolâtrie, la création des personnages.** - On pourrait remarquer qu'un tel amour imaginaire du héros pour Gilberte, sur fond de cathédrale et au voisinage de Bergotte, reproduit la passion de Swann. Le porche de la cathédrale est l'équivalent de la Zephora de Botticelli, et le style de Bergotte de la petite phrase de Vinteuil. Le péché d'idolâtrie, commis par Swann « célibataire de l'art », se reproduit en résumé dans la rêverie du héros. À l'origine, celui-ci voudrait recueillir les « paroles de Bergotte, sur tous ces sujets qu'il n'avait pu aborder dans ses livres, et sur lesquels j'aurais voulu l'écouter rendre ses oracles » (I-100 et I-98-99) ; mais comme la petite phrase de Vinteuil, le style du doux chantre devient l'hymne national d'un amour rêvé, et le porche de la cathédrale, le cadre idéal d'une passion imaginaire : « Gilberte elle-même, ne l'avais-je pas aimée surtout parce qu'elle m'était apparue nimbée par cette auréole d'être l'amie de Bergotte, et d'aller visiter avec lui les cathédrales ? » (I-795 et II-153). Par un mot fortuit, c'est toute son idolâtrie, toute son incompréhension de l'art, que Swann a léguées au héros, - et la cathédrale en est l'attribut, attribut de l'âge des croyances : « C'était ma croyance en Bergotte, en Swann qui m'avait fait aimer Gilberte, ma croyance en Gilbert le Mauvais qui m'avait fait aimer Mme de Guermantes » (III-839 et IV-418), - car si Gilberte apparaît devant une cathédrale, la duchesse de Guermantes de même semblera descendue d'un vitrail. Cette phrase du *Temps retrouvé* permet, semble-t-il, d'établir que Gilbert le Mauvais, figuré dans le vitrail de l'abside à Combray, servait à annoncer le rôle, en effet négatif au point de vue de la vocation créatrice, que devait jouer, dans la vie du héros, *Gilberte la Mauvaise*. C'est donc le symbolisme des cathédrales qui certainement concourt pour une large part à justifier cette précieuse équation que confie Proust à ses notes manuscrites : « amour de Mlle Swann », « philosophie de l'art » (T.I-1480). Retenons, de la façon la plus générale, que la cathédrale, sur le fond de laquelle le personnage de Gilberte apparaît toujours au premier plan à l'âge des croyances, avertit le lecteur de tout le symbolisme esthétique dont est investi ce motif du temps perdu.[554]

La cathédrale offre presque un fil rouge reliant plusieurs personnages du roman, en l'occurrence Bergotte, Gilberte, les Guermantes et le narrateur. Comme Fraisse l'explique, le porche de la cathédrale est le « cadre idéal d'une passion imaginaire » qui est attisée par le style de Bergotte. La cathédrale est donc le symbole du péché d'idolâtrie du héros et la preuve de l'essence philosophique et esthétique du sentiment amoureux que le narrateur éprouve pour Gilberte qui n'est pas sans rappeler la nature de l'attirance que Swann ressentait pour Odette de Crécy, qu'il compare, en termes de beauté, à la *Zéphora* de Botticelli.

> Dans ce passage du cahier 74 (1918), le narrateur, songeant rétrospectivement aux diverses femmes qu'il a successivement aimées, dégage cette loi générale – que Proust romancier a abondamment illustrée tout au long de son cycle -, que tous les personnages lui sont apparus dans un cadre : « Comme chacune de ses formes (du rêve amoureux) avait été en quelque sorte l'incarnation du pays où je rêvais d'elle, soit du pays dont je rêvais alors soit du pays qu'elle me rappelait, chacune s'élevant sur une vie dominant un paysage distinct qui composait un cadre, comme Gilberte le côté de Méséglise, Albertine la plage et les falaises de Balbec, et la duchesse le côté de Guermantes » (T. IV-937). Or au lieu de « *comme Gilberte le côté de Méséglise* » Proust avait pensé écrire « *comme Gilberte devant une église de l'Ile-de-France* » (variante b, p. 1456). D'où l'on peut induire que le « plan » de 1909 sur « Mlle Swann parée de cathédrales » a été le foyer créateur ou l'exemple type de cette loi romanesque : les personnages de la *Recherche* apparaissent découpés dans un cadre. Notons que le remplacement d'« une église de l'Ile-de-

[553] Dans le chapitre « Brichot : étymologie et allégorie », Antoine Compagnon essaye d'analyser les étymologies proustiennes. « Le thème étymologique qui parcourt la *Recherche du temps perdu* est l'une des curiosités notoires du roman, et des plus déconcertantes. Nombreux sont les lecteurs qui sautent par-dessus les longues tirades onomastiques de Brichot dans Sodome et Gomorrhe, qu'ils trouvent inutiles et fastidieuses. […] D'autres lecteurs les découvrent avec fascination, s'en délectent, comme d'étranges figures dans le tapis ; ils n'en restent pas moins perplexes ; ils hésitent sur la fonction, la valeur, le sens de ces morceaux, comme des objets trouvés ou des papiers collés. », Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 229.

[554] Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 92-93.

> France » par « le côté de Méséglise » authentifie le jeu de mots proposé par certains lecteurs de Proust : pour l'écrivain, « le raccourci de Méséglise », c'est bien aussi « le raccourci de *mes églises* ».[555]

Fraisse nous fait remarquer ici qu'aux trois femmes rêvées par le héros correspondent aussi trois lieux précis. La question du lieu est donc une signification fondamentale dans la *Recherche,* étant donné que le décor spatial devient une caractéristique intrinsèque de la psychologie et de la nature de certains personnages principaux. La duchesse appartient au côté des Guermantes, Albertine est liée à la plage et aux falaises de Balbec et Gilberte au côté de Méséglise. Le toponyme renvoyant au personnage de Gilberte nous fait penser, grâce à un phénomène d'homophonie, à « mes églises ». Il est donc évident que l'architecture religieuse joue un rôle majeur dans l'articulation et la composition du portrait de Gilberte.

> Plusieurs conclusions sont à formuler. La cathédrale est donc dès l'origine liée à l'individualité des lieux-personnes. Dès l'origine, et voilà qui confirme que le symbolisme architectural chez Proust est antérieur à la période ruskinienne. Deux lieux de la *Recherche* sont ainsi préfigurés : la campagne près de Combray et les falaises près de Balbec. Ensuite, il est au fond assez difficile de mesurer concrètement comment l'auteur de la *Recherche* a manipulé les brouillons demeurés inédits de *Jean Santeuil* : ce renvoi constitue l'un des rares documents à ce sujet. Enfin et surtout, il y a un léger décalage entre le premier et le second contexte, qui contient et révèle toute la faille du roman abandonné par rapport au cycle romanesque ultérieur. La même cathédrale dessine, dans le premier cas, la façon dont nous apparaissent les personnes ou les lieux *dans la vie* ; dans l'autre cas, la façon dont le héros, futur écrivain, s'apprête à représenter des personnages dans une œuvre. Ici, une loi de psychologie individuelle ; là, une loi de création romanesque. Voilà pourquoi la cathédrale de *Jean Santeuil* – contrairement à l'esquisse du *Temps retrouvé* – ne *compose* pas un *cadre*. Dans le roman inachevé, les acquis intellectuels de l'expérience vécue n'ouvrent pas à l'idée de construire un livre.[556]

Fraisse essaye aussi d'expliquer la différence de la signification de la cathédrale dans la *Recherche* et dans *Jean Santeuil*. Ce que nous pouvons retenir de ces conclusions, c'est que l'architecture religieuse chez Proust est un exemple majeur des lieux-personnes. La cathédrale assume donc un double rôle. Elle peut représenter soit « une loi de psychologie individuelle », à savoir la manière dont nous apercevons et considérons les personnes et les lieux dans la vie, soit « une loi de création romanesque » de l'écrivain, la manière de créer et de présenter ses personnages. Même si nous ne nous sommes pas trop attardé sur les différences des cathédrales de la *Recherche* et celles de *Jean Santeuil,* étant donné que cela ne représente pas une priorité pour notre analyse, il est cependant évident que les édifices sacrés, les églises comme les cathédrales, ont acquis un statut spécial chez Proust. La cathédrale devient un personnage transversal à part entière, une image récurrente de l'univers proustien, un véritable personnage qui est décliné dans la psychologie de certains protagonistes, surtout féminins dans la *Recherche*. Toutefois, la cathédrale-nom représente également un sentiment de désir et d'envie de découverte de la part du narrateur, le besoin d'entreprendre une quête de la vérité et de la

[555] *Ibid.*, p. 93-94.
[556] *Ibid.*, p. 94.

beauté, qui sont ici exprimés à travers la grandeur et la splendeur des églises et des cathédrales gothiques.

3.1 Les cathédrales normandes de Ruskin

Quand il est question des cathédrales chez Proust, nous sommes obligé de prendre en considération les travaux de Ruskin. L'extrait présente une description détaillée des décorations et de la structure de la cathédrale de Rouen :

> XV. Sans bornes : c'est l'un des travers des architectes de parler de décoration surchargée. La décoration ne saurait être surchargée, si elle est bonne ; elle est toujours surchargée, quand elle est mauvaise. Je donne, sur la page ci-contre (fig. 1), l'une des plus petites niches du portail central de Rouen. Ce portail est à mon sens le morceau le plus exquis de flamboyant pur qui existe. Bien que j'aie parlé de décadence pour les parties supérieures, et en particulier pour la rose, le portail lui-même est d'une période plus pure, et n'a été qu'à peine effleuré par la Renaissance. Il y a quatre cordons de ces niches (chacune avec deux figures en dessous) autour du porche, depuis le sol jusqu'à la voûte, avec trois rangées intermédiaires de niches plus grandes, beaucoup plus fouillées, outre les six dais principaux de chaque pied-droit extérieur. Le nombre des niches les moins importantes, chacune d'un travail égal à celui dont la planche donnera une idée, et chacune avec un motif différent de décoration pour chaque compartiment, s'élève à cent soixante-seize. Cependant dans tout cet ensemble il n'y a pas un lobe, pas une touffe qui soit inutile – pas un coup de ciseau donné à la légère. La grâce et la richesse du tout sont visibles – sensibles plutôt – même à l'œil de l'indifférent ; et toute cette minutie n'ôte rien à la majesté de la noble voûte dont elle augmente le mystère. C'est la fanfaronnade de certains styles de pouvoir supporter la décoration comme ce l'est de certains autres de s'en pouvoir passer. Ce ne sont que les pauses et les monotonies de l'art. C'est à son exaltation autrement heureuse, autrement haute que nous devons ces belles façades de mosaïques variées, chargées des folles imaginations et des sombres multitudes de la sculpture, plus drues et plus étranges que ces mystères dont s'emplissent les songes des nuits d'été ; les voussures de ces portails, treillissées de feuilles compactes ; les rosaces entrelacées et l'éclatante lumière de ces labyrinthes de fenêtres ; ces masses puissantes de multiples pinacles et de tours ceintes de diadèmes, seuls témoignages peut-être qui nous restent de la foi et de la crainte des peuples. Tout ce qui pour leurs architectes fut l'objet d'un sacrifice, a disparu – tous les intérêts de leur existence, leurs aspirations, leurs entreprises. Nous ignorons le but de leurs peines et ne voyons pas trace de leurs récompenses. Victoire, richesse, autorité, bonheur – tout est parti, bien que payé de plus d'un amer sacrifice. Mais d'eux, de leur vie et de leur labeur sur cette terre, une récompense, un témoignage nous est laissé dans ces amas gris de pierres travaillées. Ils ont avec eux emporté dans la tombe leurs forces, leurs honneurs et leurs erreurs, mais ils nous ont laissé le témoignage de leur adoration.[557]

La première partie du passage est caractérisée par la présence du jargon architectural, une analyse minutieuse et technique : « Il y a quatre cordons de ces niches (chacune avec deux figures en dessous) autour du porche, depuis le sol jusqu'à la voûte, avec trois rangées intermédiaires de niches plus grandes, beaucoup plus fouillées, outre les six dais principaux de chaque pied-droit extérieur. ». Les commentaires plus généraux et narratifs ne manquent pas : « Cependant dans tout cet ensemble il n'y a pas un lobe, pas une touffe qui soit inutile – pas un coup de ciseau donné à la légère. » Le style du texte change vers la fin, où le ton devient plus poétique et littéraire. La cathédrale est perçue comme une source de beauté et de richesse pouvant attirer l'attention aussi des personnes les moins sensibles à l'art : « La grâce et la richesse du tout sont visibles – sensibles plutôt – même à l'œil de l'indifférent ; et toute cette

[557] John Ruskin, *Les sept lampes de l'architecture*, Paris, Société d'édition artistique, 1916, p. 103-104.

minutie n'ôte rien à la majesté de la noble voûte dont elle augmente le mystère. » La cathédrale de Rouen fait donc partie du patrimoine culturel et paysager normand qui a le pouvoir d'éveiller les consciences artistiques de celles et ceux qui savent l'apprécier, comme Proust l'affirme aussi dans son texte *Choses normandes*. La cathédrale est le symbole d'un peuple et d'une époque, le témoignage d'un grand sacrifice commun, « seuls témoignages peut-être qui nous restent de la foi et de la crainte des peuples. » Dans la dernière partie du passage, nous avons une répétition du substantif « témoignage » qui est répété trois fois ; cela souligne l'importance du monument-cathédrale en tant qu'héritage national, « un amas gris de pierres travaillées » exprimant à travers les siècles un grand sentiment d'adoration des vies passées. Dans un autre extrait de la même œuvre de Ruskin, *Les sept lampes de l'architecture*, le critique d'art britannique parle du rapport existant entre les églises et les lieux où ces dernières surgissent :

> Les édifices dont j'ai parlé avec le plus de louange sont sortis, à dire vrai, des luttes de la piazza pour s'élever au-dessus des fureurs de la populace : le Ciel nous préserve de jamais avoir pour une cause pareille à poser, dans notre Angleterre, une pierre plus grande ou à river un crampon plus résistant ! Mais nous avons d'autres sources de force dans la vue de nos côtes hérissées et de nos montagnes d'azur ; d'une force plus pure, aussi sereine que celle de ces âmes d'ermites qui éclairaient des lignes blanches des cloîtres les clairières de pins des Alpes et transformaient en clochers disciplinés les rocs de la mer Normande ; qui donnaient au portail du temple la profondeur et l'obscurité de cette caverne de l'Horeb d'Élie et au centre des cités populeuses dressaient de grises falaises de pierre jusqu'au milieu du vol des oiseaux dans le silence des airs.[558]

Les édifices semblent être façonnés par l'environnement qui les accueille, la nature qui devient cathédrale et, vice-versa, la cathédrale qui intègre la nature. Pour ce qui est de la Normandie, les églises sont spontanément comparées aux falaises, « d'une force plus pure, aussi sereine que celle de ces âmes d'ermites qui […] transformaient en clochers disciplinés les rocs de la mer Normande ». Remarquons ici une autre personnification, à savoir les « clochers disciplinés » pour indiquer le caractère carré des falaises et des cathédrales. Ces édifices deviennent aussi, grâce à une métaphore, la « caverne de l'Horeb d'Élie », un haut lieu de la tradition catholique et des monuments s'élançant vers le ciel, dans leur verticalité, dans cette autre métaphore, où la cathédrale et la falaise se confondent : « au centre des cités populeuses dressaient de grises falaises de pierre jusqu'au milieu du vol des oiseaux dans le silence des airs ». Nous pensons ici à l'« érection de la croix » du tableau littéraire de la Gare Saint Lazare de Proust, où nous retrouvons, comme ici une description lyrique et solennelle.

[558] *Ibid.*, p. 170-171.

3.2 Emma Bovary et sa cathédrale

Flaubert introduit lui aussi des descriptions d'églises de sa région dans ses romans et ces édifices religieux sont plus qu'un simple décor :

> Et il fit d'abord le tour des bas-côtés. Puis il vint regarder sur la place. Emma n'arrivait pas. Il remonta jusqu'au chœur. […] Léon, à pas sérieux, marchait auprès des murs. Jamais la vie ne lui avait paru si bonne. Elle allait venir tout à l'heure, charmante, agitée, épiant derrière elle les regards qui la suivaient, - et avec sa robe à volants, son lorgnon d'or, ses bottines minces, dans toute sorte d'élégances dont il n'avait pas goûté, et dans l'ineffable séduction de la vertu qui succombe. L'église, comme un boudoir gigantesque, se disposait autour d'elle ; les voûtes s'inclinaient pour recueillir dans l'ombre la confession de son amour : les vitraux resplendissaient pour illuminer son visage, et les encensoirs allaient brûler pour qu'elle apparût comme un ange, dans la fumée des parfums. Cependant elle ne venait pas. Il se plaça sur une chaise et ses yeux rencontrèrent un vitrage bleu où l'on voit des bateliers qui portent des corbeilles. Il le regarda longtemps, attentivement, et il comptait les écailles des poissons et les boutonnières des pourpoints, tandis que sa pensée vagabondait à la recherche d'Emma. Le suisse, à l'écart, s'indignait intérieurement contre cet individu, qui se permettait d'admirer seul la cathédrale. Il lui semblait se conduire d'une façon monstrueuse, le voler en quelque sorte, et presque commettre un sacrilège. Mais un frou-frou de soie sur les dalles, la bordure d'un chapeau, un camail noir… C'était elle ! Léon se leva et courut à sa rencontre. Emma était pâle. Elle marchait vite. – Lisez ! dit-elle en lui tendant un papier…Oh non ! Et brusquement elle retira sa main, pour entrer dans la chapelle de la Vierge, où s'agenouillant contre une chaise, elle se mit en prière. Le jeune homme fut irrité de cette fantaisie bigote ; puis il éprouva pourtant un certain charme à la voir, au milieu du rendez-vous, ainsi perdue dans les oraisons comme une marquise andalouse ; puis il ne tarda pas à s'ennuyer, car elle n'en finissait. Emma priait, ou plutôt s'efforçait de prier, espérant qu'il allait lui descendre du ciel quelque résolution subite ; et, pour attirer le secours divin, elle s'emplissait les yeux des splendeurs du tabernacle, elle aspirait le parfum des juliennes blanches épanouies dans les grands vases, et prêtait l'oreille au silence de l'église, qui ne faisait qu'accroître le tumulte de son cœur.[559]

Dans cet extrait tiré de *Madame Bovary,* nous retrouvons une description importante de la cathédrale de Rouen. L'édifice religieux sert de point de rencontre entre Emma et son amant Léon. Il s'agit d'un moment tendu riche en émotions. L'église semble participer des sentiments des personnages, l'espace devient une sorte d'extension de l'état d'âme de Léon, une manifestation de son esprit. Cela est évident dans les lignes suivantes : « L'église, comme un boudoir gigantesque, se disposait autour d'elle ; les voûtes s'inclinaient pour recueillir dans l'ombre la confession de son amour : les vitraux resplendissaient pour illuminer son visage, et les encensoirs allaient brûler pour qu'elle apparût comme un ange, dans la fumée des parfums. ». On dirait que l'église s'adapte au personnage, elle devient le boudoir d'Emma, les architectures et les lumières changent pour mettre en valeur sa figure et pour la faire paraître comme une créature divine aux yeux de Léon qui attend ce rendez-vous amoureux depuis des années. C'est le point de vue de Léon qui déforme ses impressions visuelles concernant la cathédrale. Le lieu se transforme en une représentation amplifiée de Madame Bovary et de ses sensations, il agit comme caisse de résonance de ce qu'elle ressent : « [Emma] prêtait l'oreille

[559] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Classiques Pocket, 2019, p. 310-311.

au silence de l'église, qui ne faisait qu'accroître le tumulte de son cœur ». L'église est donc ici une sorte de miroir reflétant, ne serait-ce que pour un moment, une partie du caractère du personnage. Il est impossible de ne pas percevoir un début du concept du lieu-personnage que nous avons, d'une manière plus approfondie et plus développée chez certains personnages de Proust. En outre, dans ce passage, nous pouvons reconnaître une caractéristique du style proustien, à savoir l'emploi du présentatif « c'est » pour introduire un élément qui est expliqué dans les lignes précédentes. Il s'agit d'une sorte de devinette, dont la réponse est présentée à la fin, comme dans le cas de la célèbre description se terminant par « c'était la pluie » que l'on peut trouver dans la *Recherche*. Il n'est pas surprenant, à notre avis, de relever cette analogie entre l'écriture de Flaubert et celle de Proust, étant donné que ce dernier considérait le maître réaliste comme l'un de ses modèles littéraires principaux.

3.3 Les cathédrales normandes de Victor Hugo

Dans une lettre tirée du tome II de l'œuvre *En voyage*, Victor Hugo décrit l'architecture religieuse normande :

> J'ai vu toutes les belles villes du littoral de la Manche ; Bayeux, qui a une admirable cathédrale, Caen, où j'ai compté en arrivant quinze clochers. À tout moment, dans le moindre village du bord de la mer, on rencontre des flèches de pierre admirables qui sortent, chose étrange, d'une toute petite église, comme ces belles fleurs des champs haut juchées sur une vilaine plante. Le soir, nous nous promenons, Nanteuil et moi, dans les villes, nous nous enfonçons dans les rues tortues, et nous n'avons qu'à lever les yeux pour retrouver à chaque pas les hauts clochers des cathédrales qui font des cheminées magnifiques à des toits misérables.[560]

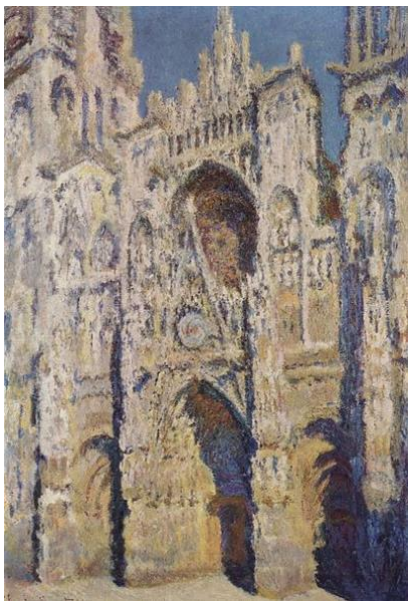
Les villes de Bayeux et de Caen sont présentées dès le départ, l'une à travers son « admirable cathédrale » et l'autre avec ses « quinze clochers ». Les villes sont donc résumées par leurs monuments religieux. La partie suivante souligne le haut niveau de densité d'églises dans la région, il s'agit d'un véritable tissu d'architectures sacrées et cela est signalé au début de la phrase par le marqueur temporel « à tout moment » et le marqueur spatial « dans le moindre village ». Dans cet extrait nous retrouvons deux éléments suscitant la surprise, le premier regarde l'apparente disproportion entre « des flèches de pierre admirables » et la « toute petite église » d'où se dressent ces flèches, cette sensation de stupeur est indiquée aussi explicitement par l'incise « chose étrange » ; le second concerne la partie finale du passage, où « les hauts clochers de cathédrales » sont comparés à « des cheminées magnifiques » qui font contraste avec « des toits misérables ». Toutefois, la réflexion la plus intéressante de cet extrait est la similitude décrivant « les flèches de pierre admirables », dont nous venons de parler, qui

[560] Victor Hugo, *En voyage*, Tome II, Texte établi par G. Simon, Librairie Ollendorff, 1910, p. 71-73.

sortent des petites églises comme des « belles fleurs des champs haut juchées sur une vilaine plante ». Cette analogie avec le monde floral et végétal développe et complète le contraste et la surprise, dont nous avons parlé tout à l'heure. Les flèches admirables deviennent les belles fleurs et les petites églises sont les vilaines plantes, cette image se confond aussi avec celle des clochers servant de cheminées magnifiques aux toits misérables. Tout cela confirme que l'idée de fond de cet extrait est ce rapport antithétique entre les flèches et les églises et entre les clochers et les toits des autres bâtiments. En outre, le fait que ces éléments architecturaux aient été comparés à des végétaux ne peut que révéler le lien entre le paysage urbain et le paysage naturel normands.

3.4 Rouen : la cathédrale symbole de Monet

> La seconde « série », qui est représentée dans la collection Camondo par quatre toiles, est celle des *Cathédrales* (1894). Là, M. Claude Monet obéit sans réserve à son démon intime. D'une fenêtre située vis-à-vis de la cathédrale de Rouen, il admire la tunique translucide, lamée d'or, tissée d'ombre moirée de reflets, constellée d'escarboucles, que les heures successives des jours changeants jettent sur les colonnettes et les arcatures, et sur les vieilles pierres fouillées de sculptures, rongées par l'air et par le temps. Dans plusieurs de ces tableaux, il n'y a ni terrain ni ciel, et le peintre ne se demande pas si, en séparant un monument d'architecture du sol où il plonge comme un arbre ses racines et du firmament où, comme un arbre, il élève ses rameaux, si en permettant aux lignes et aux contours de se volatiliser dans la lumière, il ne risque pas de faire une œuvre incompatible avec les exigences les plus naturelles de l'esprit. La cathédrale se transforme en un madrépore magique où brillent la perle, l'améthyste et la topaze. Les sages diront qu'un tel exemple n'est pas bon à imiter. Mais il n'y a guère de chance qu'on l'imite, car il y faudrait le génie à la fois réel et chimérique du peintre qui, sur les apparences et les métamorphoses que son œil enregistre, compose des variations musicales d'une richesse inédite et d'une inépuisable diversité.[561]



562

[561] Paul Jamot, « la collection Camondo au Louvre », *GBA*, juillet 1914, p. 55-56.
[562] Claude Monet, *La Cathédrale de Rouen. Le Portail et la tour Saint-Romain, plein soleil*, Musée d'Orsay, 1893.

Dans cette analyse des *Cathédrales*, le critique Jamot met en évidence des aspects inédits. Après avoir présenté des caractéristiques typiques de cette série, comme l'emplacement d'où Monet a réalisé ces toiles et le caractère cyclique et chromatique de l'ensemble de ce travail, « D'une fenêtre située vis-à-vis de la cathédrale de Rouen, il admire la tunique translucide, lamée d'or, tissée d'ombre moirée de reflets, constellée d'escarboucles, que les heures successives des jours changeants jettent sur les colonnettes et les arcatures » ; Jamot remarque la presque totale absence de décor. La cathédrale occupe presque tout l'espace de la toile et les portions de ciel et de terre sont fortement réduites : « Dans plusieurs de ces tableaux, il n'y a ni terrain ni ciel, et le peintre ne se demande pas si, en séparant un monument d'architecture du sol où il plonge comme un arbre ses racines et du firmament où, comme un arbre, il élève ses rameaux, si en permettant aux lignes et aux contours de se volatiliser dans la lumière, il ne risque pas de faire une œuvre incompatible avec les exigences les plus naturelles de l'esprit. » Cet isolement de la cathédrale que l'on retrouve chez Jamot s'oppose à la représentation de la cathédrale proustienne, où le bâtiment religieux s'inscrit dans le contexte qui l'abrite et participe à la création d'un paysage urbain plus large. La cathédrale de Rouen des œuvres de Monet est ici comparée à un arbre déraciné du sol et du ciel, comme si le maître impressionniste avait extrait le bâtiment de son environnement et l'avait isolé dans ses tableaux. Le critique suggère aussi une autre métaphore qui témoigne de la richesse et de la valeur du monument : « La cathédrale se transforme en un madrépore magique où brillent la perle, l'améthyste et la topaze. ». L'édifice devient une sorte de corail magique aux pierres précieuses, une œuvre d'art réalisée par un Claude Monet qui « obéit sans réserve à son démon intime », qui a un talent unique inimitable, un « génie à la fois réel et chimérique » et dont l'art dépasse le domaine de la peinture et glisse vers une synesthésie musico-picturale, étant donné que, pour Jamot, Monet « compose des variations musicales d'une richesse inédite et d'une inépuisable diversité ». La beauté et la particularité de cette série sont une invitation à l'intermédialité, au foisonnement artistique et culturel, un véritable croisement des arts : picturaux, littéraires et même musicaux.

> C'est chez M. Durand-Ruel – qui est aux peintres ce que M. Bodinier est aux gens de lettres – un aubergiste non bénévole – que Claude Monet a exposé la cathédrale de Rouen sous toutes ses faces ou plus exactement sous tous les aspects colorés que les différentes heures ou les diverses atmosphères peuvent lui donner. Il n'était pas besoin que Claude Monet fît un tel étalage pour que son talent fût de premier ordre et sa personnalité particulièrement originale. Dès longtemps, sa science étonnante des brouillards clairs, des fulgurants soleils et des reflets limpides en avait fait un maître. Cependant l'impression presque fantastique qu'il a su tirer de la cathédrale de Rouen ajoutera certainement à sa gloire une note nouvelle et bien curieuse de mysticisme. Il a donné de cette merveille ciselée une série d'effets extraordinaires sans traiter presque autre chose que les grandes masses. Et ses toiles, qui de près, ne présentent que des épaisseurs pâteuses comparables à des couches de ciment rugueux, accusent à quelques pas une intensité de relief prodigieuse. Qu'importe donc la manière, si le but est atteint. D'heure en heure, le soleil fait aux ogives, aux flèches, à la grande tour comme une toilette nouvelle et les dentelles qui les

> adornent se colorent à son caprice, tandis que les statues, devinées plus qu'apparents, s'habillent de justaucorps aux nuances les plus variées. C'est d'abord le matin dans la brume : le monument semble surgir d'un nuage. Puis, c'est le matin gris et rose : une buée légère l'enveloppe. La façade reste dans l'ombre ; seul, dans le soleil levant, le haut d'une tour émerge ; l'angelus sonne et les vols de corneilles se répandent dans le ciel. Mais voici le *portail* vu de face, très fouillé et pourtant sans détail méticuleux. Le même portail, par un temps gris a des patines blanchâtres, irisées ; - et sur les granits très vieux, des rouilles veloutées posent des sonnails aux Saints, des gaines aux trèfles des flèches et des lambeaux de draperies aux colonnettes des portiques. Bientôt, toutes ces patines s'effacent ; la cathédrale se dresse majestueuse sous le grand soleil de midi, le soleil qui dore, qui chauffe et l'habille, ainsi que d'une chape très riche et très éclatante. Ce n'est plus une église ; c'est une châsse éblouissante. Le jour s'avance et le soleil descend ; les ors aveuglants qu'il plaquait aux murailles, s'accrochent maintenant à des coins de corniche à des saillies, aux gargouilles. Le portail, - ce portail désert, hermétiquement clos, mystérieux et muet comme une tombe à jamais scellée – rentre dans l'ombre. Suivons l'artiste autour de l'édifice. Nous arrivons dans la cour de la Maîtrise où les gris d'ardoise s'harmonisent aux gris des pierres et aux lichens rosés. De vieilles baraques, ainsi que des pèlerins las, s'adossent aux contreforts et semblent attendre qu'on les interroge, pour conter les émotions pieuses des siècles vécus. Et le soleil a tourné ; le regard n'a plus devant lui qu'une imposante silhouette détachant ses clochetons sur la flambée du ciel. C'est l'apothéose d'un poëme heureusement inspiré et d'un art puissant. Cependant Claude Monet devait à la renommée de son passé de nous donner aussi une impression de brouillard. Il n'y a point failli et nous obsède avec une atmosphère trouble ; l'œil déçu cherche vainement à y apercevoir un point fixe. Ici, la légende reprend ses droits, la légende gothique et lointaine des Esmeraldas, des Quasimodos et de tout un Moyen-Âge dont l'imagination somptueuse a fait comme un merveilleux conte de fées…[563]

Dans cet article d'Éon, nous retrouvons une description détaillée et minutieuse de ces tableaux de Monet. Le critique présente la série des clichés de la cathédrale de Monet qui en montrent les différentes parties selon les conditions atmosphériques et les heures de la journée. Tout au long de l'extrait, nous avons plusieurs métaphores, tantôt plus classiques, par exemple la personnification de la cathédrale « la cathédrale se dresse majestueuse », « le soleil qui dore, qui chauffe et l'habille, ainsi que d'une chape très riche et très éclatante » qui nous fait penser à une dame élégante, ou alors la réduction métonymique de l'église qui se transforme en « châsse éblouissante », synecdoque de la châsse , tantôt plus originales, comme dans le cas du portail qui devient une tombe, dans un portrait synesthésique suggérant une nuance de mystère : « Le portail, - ce portail désert, hermétiquement clos, mystérieux et muet comme une tombe à jamais scellée – rentre dans l'ombre ». Éon affirme à la fin de l'article que ces représentations de la cathédrale de Rouen sont « l'apothéose d'un poème heureusement inspiré et d'un art puissant ». Il s'agit, sans aucun doute, d'un grand poème médiéval qui se superpose à la légende et à la littérature : « la légende reprend ses droits, la légende gothique et lointaine des Esmeraldas, des Quasimodos et de tout un Moyen-Âge dont l'imagination somptueuse a fait comme un merveilleux conte de fées… » où les personnages du roman de Hugo sont presque des antonomases et la *Cathédrale de Rouen* de Monet et *Notre-Dame de Paris* s'entrecroisent pour devenir une seule réalité du patrimoine culturel français.

> Claude Monet, qui n'avait pas fait d'exposition de ses œuvres depuis l'année où apparurent dans la lumière ses merveilleuses Cathédrales, réunit aujourd'hui, Galerie Petit, en une salle ouverte à tous, ses travaux de trois années. Il donne son point de départ, par une série de sept vues de la Cathédrale de Rouen :

[563] Henry Éon, « Les cathédrales de Cl. Monet », *La Plume*, 1er juin 1895, p. 259.

> la grande forme dressée sur le sol, se perdant, s'évaporant dans le brouillard bleuâtre du matin, - le détail des sculptures, des anfractuosités, des creux et des reliefs, se précisant aux heures du jour, - le portail creusé comme une grotte marine, la pierre usée par le temps, dorée et verdie par le soleil, les mousses et les lichens, - la haute façade envahie d'ombre à sa base, le faîte éclairé par le soleil couchant, illuminé de la mourante lueur rose. C'est le prodigieux poème de l'espace fixé aux aspects de la vieille église, une rencontre et une pénétration de la force naturelle et de l'œuvre humaine. L'artiste, toujours en travail et en recherche, accomplit là une étape décisive, formula d'une manière neuve la loi d'unité qui régit les manifestations de la vie. Sa conception des choses, forte et subtile, se trouva davantage certifiée par une telle réalisation. Désormais, quelle que soit l'heure représentée sur la toile, un accord suprême se fera entre toutes les parties du sujet : l'eau, le ciel, les nuées, les feuillages, réunis par l'atmosphère, formeront un tout d'une irréprochable homogénéité, une image grandiose et charmante de l'harmonie naturelle.[564]

Les Cathédrales de Monet se livrent à plusieurs interprétations différentes. Comme nous l'avons déjà vu, elles subissent maintes transformations et transfigurations. Pour Geffroy, le portail de la cathédrale devient une sorte de lieu mystérieux des profondeurs marines, « le portail creusé comme une grotte marine, la pierre usée par le temps, dorée et verdie par le soleil, les mousses et les lichens » qui nous fait penser forcément à certaines descriptions de la *Recherche*, comme les loges-baignoires des divinités marines, les soirées mondaines au théâtre du clan de Mme Verdurin, la loge de la duchesse, dans la première partie du *Côté de Guermantes* mais aussi la grotte amphibienne, l'antre magique du peintre Elstir. Il est intéressant de remarquer que les agents causant ces changements sont le temps et la météorologie et cela est d'autant plus important pour une série qui se base justement sur les variations chronologiques et atmosphériques. Ces toiles de Monet deviennent aussi un hymne à l'espace : « C'est le prodigieux poème de l'espace fixé aux aspects de la vieille église, une rencontre et une pénétration de la force naturelle et de l'œuvre humaine. » Le monument-symbole de la ville de Rouen est donc un site extraordinaire, où la force de la Nature rencontre le génie de l'homme. Dans cette analyse, nous avons une opinion complètement différente de celle que l'on a vue chez Jamot qui parlait d'une cathédrale déracinée et sans aucun lien avec l'espace environnant, comme le ciel et le sol. Dans l'article de Geffroy, nous trouvons une autre interprétation des toiles de Monet et c'est ainsi qu'à la fin de l'extrait le critique affirme : « Désormais, quelle que soit l'heure représentée sur la toile, un accord suprême se fera entre toutes les parties du sujet : l'eau, le ciel, les nuées, les feuillages, réunis par l'atmosphère, formeront un tout d'une irréprochable homogénéité, une image grandiose et charmante de l'harmonie naturelle. » La cathédrale de Rouen devient donc l'expression de l'union de tous les éléments qui l'entourent, le centre d'un équilibre harmonieux entre l'homme et la nature. Il est donc clair que les cathédrales de Proust et de Monet jouent un rôle similaire dans leurs productions respectives, il s'agit d'un pilier solide et incontournable de la poétique des deux

[564] Gustave Geffroy, « Claude Monet », *Le Journal*, 7 juin 1898.

artistes, d’une expression métaphorique de la vision du monde et des choses, un point de rencontre entre l’espace et le temps.

CHAPITRE IV - La mer normande

1. La mer normande de Proust

Les œuvres de Proust présentent des descriptions de paysages avec des aperçus de la mer et de la côte. Il s'agit d'un sujet récurrent. Les mers de Proust sont surtout celles du nord-ouest de la France ; dans *Jean-Santeuil* c'est la mer bretonne et dans la *Recherche* c'est la mer normande. Les paysages marins des deux régions se mélangent et se complètent. Il y a une sorte de superposition du pays normand et du pays breton, qui est aussi suggérée par la ressemblance des paysages marins, mais qui ne se réalise pas tout à fait, puisque la Bretagne est présente dans *Jean-Santeuil* et la Normandie dans la *Recherche*. Zuber a analysé l'importance et le rôle des marines littéraires dans les œuvres de Proust. Dans *Jean Santeuil,* Proust présente déjà des aperçus et de véritables peintures littéraires de la mer. Il s'agit du paysage côtier breton, celui que l'auteur a découvert avec son ami Reynaldo Hahn :

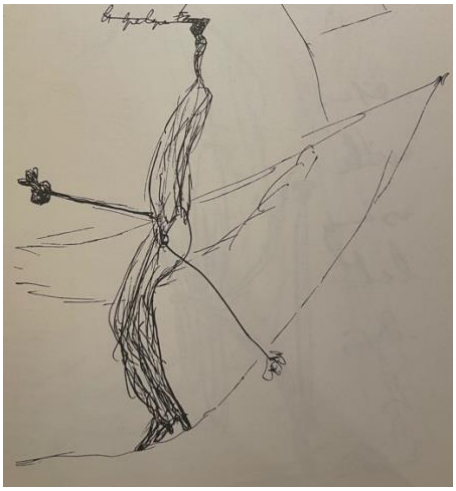
> Si les premiers textes sur la mer, qui sont surtout des pastiches du style romantique, sont évidemment moins intéressants pour notre sujet, les descriptions de *Jean Santeuil* et de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* où Proust tâche de créer, avec les moyens de la langue, des tableaux littéraires imitant ou représentant des tableaux existants ou fictifs, ou encore le style d'un peintre ou d'une époque, nous préoccuperont plus particulièrement dans ce qui va suivre. Le roman fragmentaire *Jean Santeuil* contient une partie que Clarac intitule « Beg-Meil » et dont l'action se situe en Bretagne, au bord de la mer. Un passage de cette partie, intitulé « Souvenir de la mer devant le lac de Genève », relate une expérience de mémoire involontaire, semblable aux réminiscences de la *Recherche*. Comme la mémoire involontaire qui s'ouvre d'un coup et tout entière, les deux marines apparaissent soudainement et dans leur totalité.[565]

La mer bretonne représente donc la première grande tentative de marine littéraire romanesque. Nous pouvons la considérer comme une phase préparatoire aux descriptions des mers normandes que nous retrouverons par la suite dans la *Recherche*. En outre, Isabelle Zuber mentionne ici l'un des premiers épisodes de mémoire involontaire proustiens que nous retrouvons déjà dans *Jean Santeuil* et que l'auteur développera ultérieurement. À ce propos, il est intéressant de constater que le lieu suscitant la réminiscence, le lac de Genève, fait surgir dans les souvenirs du héros, l'image de la mer, ce qui signifie qu'elle occupe une place privilégiée dans la hiérarchie des paysages aquatiques. Nous verrons qu'il en est de même pour Monet.

> En ce qui concerne le roman *A la recherche du temps perdu,* de nombreuses marines se trouvent dans la deuxième partie de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, intitulée « Nom de pays : le pays ». Cette partie, où le héros fait la rencontre du peintre Elstir, se trouve véritablement être placée sous le signe de la peinture, puisqu'elle contient de multiples évocations de peintres, mais aussi de nombreux tableaux, des natures mortes, des paysages, des portraits et précisément des marines. La Normandie en tant que lieu

[565] Isabelle Zuber, *Tableaux littéraires : les marines dans l'œuvre de Marcel Proust*, Berlin, Peter Lang, « Série XIII Langue et littérature françaises », 1998, p. 110-111.

est également reliée à la peinture, aux impressionnistes, notamment, et à Monet en particulier qui y a peint un nombre de ses tableaux. Les premiers tableaux de paysage de cette deuxième partie de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* sont des tableaux de levers de soleil vus à travers les fenêtres d'un train. Arrivé en Normandie, les premières marines que le héros aperçoit sont des marines du matin, dominées par une lumière très intense et claire, tendant presque vers le transparent. Suivent les promenades avec Mme de Villeparisis où le héros aperçoit la mer figée au loin comme une peinture ; ensuite apparaît la série de marines du coucher, cette « galerie de tableaux » qui termine avec l'obscurité.[566]


[567]

Zuber met en évidence ici un grand nombre d'éléments tirés d'*À l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs* de *La Recherche* qui sont aussi quelques-uns des points principaux de notre analyse. Elle parle de la grande composante picturale de ce tome, du rôle symbolique de la Normandie en tant que terre de peintres, comme un haut lieu de l'impressionnisme et surtout comme un musée en plein air de Monet. *À l'ombre des Jeunes Filles en Fleur*s est donc une sorte de galerie de tableaux littéraires, où la plupart des toiles sont des paysages et les marines sont parmi les plus récurrentes. Zuber distingue deux typologies de marines, celles du matin et celles du coucher, où « la mer figée au loin » est comparée à une peinture. La présentation qui est menée ici s'apparente à une véritable critique artistique, comme si Zuber était en train de décrire de vraies toiles et non des extraits littéraires. C'est ainsi que pour les deux genres de marines, elle fait référence à la présence ou à l'absence de la lumière, comme si elle commentait justement des toiles impressionnistes, où la lumière joue un rôle très important.

2. La mer normande de Monet

La mer est l'un des sujets principaux de Monet. Cela n'est pas surprenant, étant donné qu'il est connu comme le peintre de l'eau et qu'il a tenté de reproduire par tous les moyens cet élément souvent insaisissable et fuyant. Au début de sa carrière il commence à peindre sur la

[566] *Ibid.*
[567] Marcel Proust, « Dessin placé entre deux textes, l'un évoquant le séjour à la mer avec Mme de Villeparisis, l'autre consacré à la visite à Montargis dans *Du côté de Guermantes*. », Philippe Sollers, *L'œil de Proust*, Paris, Stock, 1999, p. 125.

côte de la Haute Normandie, en particulier au Havre. Il s'intéresse aux ports, aux plages et à la vie en bord de mer. Il se fera connaître à Paris comme le peintre des marines, ayant découvert sa niche, une part du marché de l'art inexplorée jusque-là. Profitant de la nouvelle mode des bains de mer il se consacre surtout à la ville natale de l'un de ses maîtres, Eugène Boudin, le pré-impressionniste honfleurais :

> Although Monet had painted the Norman coast on many occasions before, his visits from 1880 to 1883 produced a boldness of composition and a reckoning with the more elemental forces of nature which had not hitherto appeared in his work. Of course, there were the occasional "easy" references to his older contemporaries such as Eugène Boudin, his one-time mentor in the 1860s. The two upright compositions of Boasts Lying at Low Tide a Fécamp (Fuji Art Museum, Tokyo, w. 644; Private Collection, w. 645) treat in a similar manner a subject made popular by Boudin since the 1860s. But such compositions seem throwbacks to an unimportant past when compared to Monet's depictions of the strikingly composed and often vertiginous views from the clifftops, the serried ranks of the breakers of the surf as it rushes towards the shore, or the dramatic coastline at Étretat. While it is not difficult to argue that Monet achieved a striking originally in these coastal scenes, there were two recently deceased masters who can both be cited as major sources of inspiration.[568]

Les paysages maritimes normands sont un sujet récurrent dans la production artistique de Monet. Même si le maître de Giverny n'est ni le seul ni le premier à représenter les paysages côtiers de Normandie, ses marines se distinguent de celles des autres peintres et deviennent une sorte de « marque de fabrique ». À ce propos, il est impossible de ne pas penser au manifeste de l'impressionnisme, *Impression, soleil levant*, qui est la marine normande la plus célèbre de Monet.

> Dès sa première jeunesse, Monet s'éprend des horizons de la mer.[569]

> Le travail a sa diversion et son repos en un autre travail. Quittant les champs de Giverny, les bords de la Seine et de l'Epte, Claude Monet s'en va vers l'Ouest, vers la mer aimée d'un amour fidèle. Le val Saint-Nicolas, près de Dieppe, les falaises de Pourville, la pointe et la gorge du Petit-Ailly, à Varengeville, lui offrent de beaux reliefs lumineux, de profondes échancrures d'ombre.[570]

> Par une association d'idées naturelle, l'image, qui domine dans la mémoire, est celle que Geffroy, en septembre 1886, a tracée sur le vif, à Belle-Île, de Monet peignant dans la tempête : « Les rafales lui arrachent parfois la palette et les brosses des mains, son chevalet est amarré avec des cordes et des pierres. »[571]

La mer et les paysages d'eau en général accompagnent toute la production de l'artiste, c'est un fil rouge de sa peinture. Il ne s'agit pas que de l'un des premiers types de paysages appréciés et reproduits par Monet, mais aussi d'une véritable constante de ses travaux. Il a peint les mers du sud et du nord de l'Europe, fasciné par ces grands miroirs d'eau reflétant les clairs-obscurs du ciel. Cependant la mer de la Manche, celle de Normandie et de Bretagne, occupent une place toute particulière dans la vie et la carrière du peintre :

---

[568] Michael Clarke, Richard Thomson, *Monet, The Seine and The Sea 1878-1883*, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 2003, p. 46.
[569] Georges Clemenceau, *Claude Monet, Les Nymphéas*, Paris, Librairies Plon, 1928, p.16.
[570] Gustave Geffroy, « Exposition Claude Monet », *Le Gaulois*, 16 Juin 1898, p. 2.
[571] Raymond Régamey, « La formation de Claude Monet », *Gazette des Beaux-Arts*, 1 Janvier 1927, p. 72.

> À marée basse, la grève est découverte, mais elle se marquette çà et là de plaques que l'image de la masse rocheuse assombrit. Sur le sable, d'un jaune un peu rosé, gisent des blocs autour desquels le varech s'agglutine. Au loin l'océan déferle et des espaces s'ouvrent. Une belle lumière baigne cette solitude. Une toile voisine reproduit d'autres rocs battus par le flot. L'eau profonde, fluide, est d'un vert puissant que leur ombre bleute ; une chaude lumière les caresse, mais leurs anfractuosités s'assourdissent d'un violâtre mystère ; la ligne lointaine des falaises se teinte d'un bleu léger.[572]

Dans cette analyse du tableau de Monet représentant la mer en face de Varengeville, le critique Lecomte présente une description personnelle et intimiste de l'œuvre avec une attention toute particulière accordée aux couleurs. La lumière est « belle » et « chaude » et elle baigne, en résonance avec le sujet marin de la toile, la solitude de la scène, une personnification signalant l'absence de tout être humain, le seul protagoniste étant le paysage. Nous remarquons aussi la personnification de la lumière « belle » et « chaude » caressant les rocs et la synesthésie concerne aussi les anfractuosités qui « s'assourdissent d'un violâtre mystère ».

3. Analyse du *Genius Loci*

SITE **:** les paysages marins de Proust et de Monet sur lesquels nous nous attarderons dans cette analyse sont ceux d'un territoire géographique bien précis. Il s'agit du littoral normand de la Manche, comme les plages de Cabourg, de Trouville et de Honfleur que Proust décrit surtout dans *À l'ombre des Jeunes Filles en Fleur* et dans *Sodome et Gomorrhe* et des plages et des côtes bretonnes dont il parle souvent dans *Jean-Santeuil*. Pour ce qui est de Monet, nous nous concentrerons sur les mêmes paysages, à savoir la mer normande que le peintre a observée et représentée lors de ses séjours à Honfleur, à Étretat, à Fécamp et au Havre, mais aussi les flots et les vagues de l'Océan atlantique qu'il a célébrés dans sa série de Belle-Isle. Les caractéristiques topologiques de cette macro-région maritime forment un modèle unique dérivant de la répétition d'un ensemble d'éléments constants, à savoir un rapport original existant entre un objet géographique et son contexte. Les décors marins du peintre et de l'écrivain ont souvent trait à un site spécial, à savoir celui de la plage, un espace moderne dont Proust et Monet ont vu la naissance et les tout premiers pas. Hannah Freed-Thall en parle comme d'« un site écologique d'une mutabilité extrême »[573]. La plage est aussi une scène de géographie humaine. Comme cela est aussi affirmé par Mengni Wu dans *L'image de la mer dans la topographie imaginaire de Balbec*[574], nous comprenons que le paysage maritime devient un haut lieu du patrimoine géographique et culturel français et européen, un symbole représentant un équilibre entre, d'un côté, la nature sauvage des vagues et des rochers et, de

[572] Georges Lecomte, *L'Art impressionniste*, Paris, Typographie Chamerot et Renouard, 1892, p. 98-99.
[573] Hannah Freed-Thall, « l'effet de plage », *Bulletin Marcel Proust*, n° 69, 2019.
[574] Mengni Wu, « L'image de la mer dans la topographie imaginaire de Balbec », *Bulletin Marcel Proust*, n° 69, 2019.

l'autre, l'artifice humain de la pêche, des établissements balnéaires et du défilé de la haute société et de la bourgeoisie en vacances sur le littoral.

575

PAYSAGE **:** dans les œuvres de l'écrivain et du peintre la mer est un sujet récurrent et déterminant. Il s'agit d'un espace qui se prête bien à la représentation picturale et à la description littéraire au point de définir une véritable catégorie transmédiale :

> Parfois à ma fenêtre, dans l'hôtel de Balbec, le matin quand Françoise défaisait les couvertures qui cachaient la lumière, le soir quand j'attendais le moment de partir avec Saint-Loup, il m'était arrivé, grâce à un effet de soleil, de prendre une partie plus sombre de la mer pour une côte éloignée, ou de regarder avec joie une zone bleue et fluide sans savoir si elle appartenait à la mer ou au ciel. Bien vite mon intelligence rétablissait entre les éléments la séparation que mon impression avait abolie. […] Mais les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'œuvre d'Elstir. Une de ses métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui, comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation. C'était cette comparaison, tacitement et inlassablement répétée dans une même toile, qui y introduisait cette multiforme et puissante unité, cause, parfois non clairement aperçue par eux, de l'enthousiasme qu'excitait chez certains amateurs la peinture d'Elstir.[576]

Il est intéressant de remarquer que l'observation de la mer aide le héros à mieux comprendre l'essence de l'œuvre d'Elstir. Nous retrouvons l'opposition entre l'intelligence et l'impression. Quand le narrateur se laisse guider par l'impression, il voit la nature comme elle se présente à lui, apparemment trompeuse mais directe, sans passer par les superstructures de la connaissance et de la raison. Dans la réalité de sa perception impressionniste, le ciel et la mer se confondent, si bien qu'il n'est plus possible de déterminer la ligne de démarcation. Ce que le héros de la *Recherche* comprend tout en regardant la mer c'est ce que Elstir a voulu exprimer dans l'une de ses métaphores qu'il avait représentées dans ses marines. Proust se sert donc de la mer pour expliquer concrètement la théorie de l'impression, une partie importante de son esthétique et de son interprétation de la réalité et du monde. Par exemple l'adverbe « poétiquement » souligne la valeur esthétique de l'impression chez Proust. Il s'agit ici d'une

[575] Claude Monet, *Fécamp, bord de mer*, Musée des Beaux-Arts André Malraux, 1881.
[576] *JF*, II, p. 191-192.

incise extrêmement courte, contrairement au style proustien. D'un point de vue linguistique, cette originalité est liée à la forte valeur de rhème qui est attribuée à l'adverbe en question. Comme si Elstir était une transfiguration littéraire de Monet, nous remarquons le rôle central de la mer. Pour les deux artistes, la mer représente une étape fondamentale et incontournable, non seulement de leurs travaux, mais aussi de leur esthétique.

> Claude Monet a certainement été, en France, un des paysagistes qui ont su analyser avec le plus de sagacité l'état de l'atmosphère et la qualité de la lumière. Il n'y a qu'à passer devant les tableaux qu'il expose pour s'en convaincre. Ce sont, pour la plupart, des bords de mer, des bords de rivière. Ici, le ciel et l'eau sont gris, le brouillard est en suspension. Là, le soleil joue à travers l'air humide, met toutes choses en pleine lumière ; et toujours, les dégradations de lumière ; les transparences ou les opacités d'atmosphères, la densité de l'air autour des objets sont exprimées avec une infinie délicatesse.[577]

Geffroy met en exergue ici deux caractéristiques principales : la lumière et l'eau. Le maître de Giverny a été capable de rendre le mouvement de l'eau et ses différentes formes et de peindre la rencontre entre la lumière et l'eau. Il n'est donc pas surprenant qu'une grande partie de ses travaux soit consacrée à la mer. Une quarantaine d'années plus tard, nous retrouvons un extrait d'un article de Geffroy qui est très proche de celui que nous venons de voir où il insiste sur l'importance des marines comme type de tableau, exprimant parfaitement le spectacle de l'alternance des tons clairs et sombres sur l'eau :

> On aurait dû commencer à voir, pourtant, que Claude Monet serait classé, en France, au moins comme un des paysagistes qui ont su analyser avec le plus de sagacité l'état de l'atmosphère et la qualité de la lumière. Il n'y avait qu'à passer devant ses tableaux exposés pour s'en convaincre. C'étaient pour la plupart, en 1880, en 1883, des bords de mer, des bords de rivière. Ici, le ciel et l'eau sont gris, le brouillard est en suspension. Là, le soleil joue à travers l'air humide, met toutes choses en pleine clarté.[578]

Cet intérêt de Monet pour la mer et pour l'eau en général est une évidence qui est soulignée par plusieurs critiques. C'est le grand nombre des tableaux consacrés au paysage côtier et marin qui confirme de manière incontestable l'importance de cette thématique pour le maître impressionniste. La mer est un décor parfait pour la reproduction des effets de lumière et des phénomènes atmosphériques, la surface de l'eau devient un miroir amplifiant toutes les couleurs et les nuances qui sont si chères à Monet.

> Après la guerre, j'aperçus Monet à Dieppe, vieux, bien beau, descendant d'une voiture puissante, enveloppé d'une somptueuse fourrure. C'était en novembre. J'appris que, sa vue menacée, il désirait contempler la tempête, la mer furieuse, la même qu'il avait jadis si souvent peinte calme, ensoleillée, balnéaire. Il se posta sur la digue, par un sale vent froid qui retournait sa longue barbe blanche. Des nuages sinistres, vers le crépuscule, s'étendaient du côté de la falaise de Varengeville.[579]

Dans ce passage tiré d'un texte de Blanche, nous avons un clair témoignage de la relation profonde existant entre Monet et la mer, une sorte d'attirance. Le peintre devient lui-même partie intégrante du paysage qui l'entoure, il est comme séduit et ensuite englouti par ces décors

[577] Gustave Geffroy, « Chronique. Cl. Monet », *La Justice*, 15 mars 1883, p. 2.
[578] Gustave Geffroy, « Cl. Monet ». *L'Art et les artistes*, n° 11, 1920, p. 58-59.
[579] Jaques-Émile Blanche, « Dans l'atelier de Claude Monet », *L'art vivant*, 1927, p. 9-10.

maritimes qu'il a représentés tant de fois. Il est intéressant de remarquer que le maître impressionniste est captivé par le spectaculaire de la mer en tempête, le même décor qui fascine aussi le héros de la *Recherche*. Dans cet extrait, Blanche souligne également le contraste entre la mer orageuse que Monet contemple à Dieppe et celle plutôt calme et ensoleillée qu'il a peinte dans la plupart de ses tableaux représentant le paysage marin. Il est possible de noter le style presque littéraire de cette description, comme par exemple la personnification de la mer qui devient « furieuse » et le choix d'adjectifs pour d'autres éléments naturels du tableau rappelant des scènes romantiques et tourmentées : le vent froid est présenté comme « sale » formant ainsi une sorte de synesthésie et les nuages comme « sinistres ». L'emploi de ces qualificatifs est la traduction en mots de l'atmosphère et des sensations qui émane du paysage.

LIEU DE MÉMOIRE : Maintenant, nous passerons nous-mêmes en revue quelques-unes des marines principales de Proust pour essayer de comprendre ce que la mer représente dans l'esthétique. La première fois que Proust décrit la mer c'est dans l'article « Choses normandes », où il nous offre sa première marine littéraire :

> Depuis quelques jours on peut contempler le calme de la mer dans le ciel redevenu pur, comme on contemple une âme dans un regard. Mais il n'y a plus personne pour se plaire aux folies et aux apaisements de la mer de septembre, puisqu'il est élégant de quitter les plages à la fin d'août pour aller à la campagne. Mais j'envie, et, si je les connais, je visite souvent ceux dont la campagne est voisine de la mer, est située au-dessus de Trouville, par exemple. […] Souvent d'une terrasse, où sur la table fume le thé blond, on peut apercevoir " le soleil rayonnant sur la mer " et des voiles qui viennent, "tous ces mouvements de ceux qui partent, de ceux qui ont encore la force de désirer et de vouloir". Du milieu si paisible et doux de toutes ces choses végétales on peut regarder la paix des mers, ou la mer orageuse, et les vagues couronnées d'écume et de mouettes, qui s'élancent comme des lions, faisant onduler sous le vent leur crinière blanche. Mais la lune, invisible à tous pendant le jour, mais qui continue à les troubler de son magnétique regard, les dompte, arrête soudain leur assaut et les excite de nouveau avant de les faire reculer encore, sans doute pour charmer les mélancoliques loisirs de l'assemblée des astres, princes mystérieux de ciels maritimes. Celui qui vit en Normandie voit tout cela ; et s'il descend dans la journée au bord de la mer, il l'entend qui semble rythmer ses sanglots aux élans de l'âme humaine, la mer, qui dans le monde créé correspond à la musique, puisque, ne nous montrant rien de matériel, et n'étant point à sa manière descriptive, elle semble le chant monotone d'une volonté ambitieuse et défaillante. Le soir il remonte dans la campagne, et de ses jardins il ne distingue plus le ciel et la mer qui se confondent. Il lui semble pourtant que cette ligne brillante les sépare : au-dessus c'est bien le ciel. C'est bien le ciel, cette légère ceinture d'azur pâle, et la mer mouille seulement ses franges d'or. Mais voici qu'un vaisseau l'écussonne, qui semble naviguer en plein ciel.[580]

Dans ce premier tableau littéraire de la mer de Trouville, nous retrouvons maints éléments que Proust reprendra et approfondira dans ses marines de la *Recherche*. Nous sommes face à une représentation nostalgique de la mer et de la plage, en septembre, à la fin de la saison estivale, ce qui augmente la charge émotive du passage qui se transforme en une véritable toile impressionniste grâce à la présence des effets de lumière du soleil (« on peut apercevoir "le

[580] Marcel Proust, Jérôme Prieur, *Le Mensuel retrouvé : Précédé de Marcel avant Proust*, Paris, Des Busclats, 2012, p. 133.

soleil rayonnant sur la mer" »)[581]. L'émotion est révélée par la phrase suivante, une citation baudelairienne tirée du poème « Le Port », où l'accent est mis sur les notions de désir et de volonté, (« et des voiles qui viennent, "tous ces mouvements de ceux qui partent, de ceux qui ont encore la force de désirer et de vouloir" ») et l'idée de départ, d'arrivée, en d'autres termes de voyage suggérée par la mer et les voiles, qui représentent ici, dans une synecdoque classique, les bateaux[582]. La mer change d'aspect selon son humeur, elle peut être calme ou orageuse, et en pleine tempête, ce qui représente un grand attrait pour Proust, elle s'anime grâce à ses vagues qui ont pour ornement la blancheur de leur écume et les mouettes comparées – on reste dans le règne animal - à des lions « faisant onduler sous le vent leur crinière blanche ». Ensuite, Proust décrit le rapport spécial liant la lune à la mer, qui est présenté ici comme une dynamique entre la force et la soumission. En effet la lune devient un hypnotiseur, un dompteur d'animaux sauvages. Nous avons donc une personnification des deux acteurs de cette métaphore (« magnétique regard, les dompte, arrête soudain leur assaut et les excite de nouveau avant de les faire reculer encore, sans doute pour charmer les mélancoliques loisirs de l'assemblée des astres, princes mystérieux ») et confus. C'est un mélange des éléments : terrestre, marin et atmosphérique qui forment la marine. Dans la dernière partie de l'extrait, la mer est perçue comme un élément sonore, une musique accompagnant « les sanglots de l'âme humaine », elle devient « le chant monotone d'une volonté ambitieuse et défaillante », une sorte de colonne sonore de la vie et du monde. La mer et le ciel se confondent à nouveau dans un lyrisme extrême, « C'est bien le ciel, cette légère ceinture d'azur pâle, et la mer mouille seulement ses franges d'or. Mais voici qu'un vaisseau l'écussonne, qui semble naviguer en plein ciel. » La mer touche les lumières dorées du ciel et un vaisseau semble s'élever dans les airs. La mer occupe les deux-tiers du texte de l'article et devient donc la caractéristique la plus marquante et la plus forte de la Normandie.

> — Il y a dans les nuages ce soir des violets et des bleus bien beaux, n'est-ce pas, mon compagnon, dit-il à mon père, un bleu surtout plus floral qu'aérien, un bleu de cinéraire, qui surprend dans le ciel. Et ce petit nuage rose n'a-t-il pas aussi un teint de fleur, d'œillet ou d'hydrangéa ? Il n'y a guère que dans la Manche, entre Normandie et Bretagne, que j'ai pu faire de plus riches observations sur cette sorte de règne végétal de l'atmosphère. Là-bas, près de Balbec, près de ces lieux sauvages, il y a une petite baie d'une douceur charmante où le coucher de soleil du pays d'Auge, le coucher de soleil rouge et or que je

[581] Antoine Compagnon a consacré tout un chapitre de son ouvrage *Proust entre deux siècles* à ce vers baudelairien. « S'il fallait attacher à Proust un seul vers de Baudelaire, ce serait "le soleil rayonnant sur la mer". Pas même un vers, le bout du vers 20 de *Chant d'automne,* la pointe de la cinquième strophe du poème : "Et rien, ni votre amour, ni le boudoir, ni l'âtre, ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer." Ce bout de vers, qui frise la platitude dans sa simplicité, mais le sublime touche souvent au plus banal, Proust l'emprunte d'ailleurs moins aux *Fleurs du Mal*, où le poème apparut dans l'édition de 1861, qu'à la mélodie que Fauré composa sur *Chant d'automne*. », Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles,* Paris, Le Seuil, 1989, p. 192.

[582] Dans son article « Couleur, lumière et fondu dans *Le spleen de Paris* », Vago analyse la thématique du voyage en mer chez Baudelaire. « On proposera alors l'analyse d'un poème en prose du *Spleen de Paris*, "Déjà", afin de montrer, dans la pratique stylistique d'un texte, les enjeux multiples qu'une telle lecture peut fournir. Depuis longtemps les critiques ont signalé les analogies entre ce texte et "L'Homme et la mer", dans *Les Fleurs du mal*, ainsi que certains passages des journaux intimes de Baudelaire qui montrent son attachement profond à la mer. Le protagoniste de ce poème en prose, désireux d'infini, aime la mer à tel point que, même après un voyage interminable qui met l'équipage à dure épreuve, lorsque le navire touche à des rivages luxuriants, il ne peut que regretter la fin de son aventure parmi les vagues de l'océan. » Davide Vago, « Couleur, lumière et fondu dans "Le spleen de Paris" », *Entre linguistique et littérature*, Peter Lang, 2013, p. 39.

> suis loin de dédaigner, d'ailleurs, est sans caractère, insignifiant ; mais dans cette atmosphère humide et douce s'épanouissent le soir en quelques instants de ces bouquets célestes, bleus et roses, qui sont incomparables et qui mettent souvent des heures à se faner. D'autres s'effeuillent tout de suite et c'est alors plus beau encore de voir le ciel entier que jonche la dispersion d'innombrables pétales soufrés ou roses. Dans cette baie, dite d'opale, les plages d'or semblent plus douces encore pour être attachées comme de blondes Andromèdes à ces terribles rochers des côtes voisines, à ce rivage funèbre, fameux par tant de naufrages, où tous les hivers bien des barques trépassent au péril de la mer. Balbec ! la plus antique ossature géologique de notre sol, vraiment Ar-mor, la Mer, la fin de la terre, la région maudite qu'Anatole France — un enchanteur que devrait lire notre petit ami — a si bien peinte, sous ses brouillards éternels, comme le véritable pays des Cimmériens, dans l'Odyssée. De Balbec surtout, où déjà des hôtels se construisent, superposés au sol antique et charmant qu'ils n'altèrent pas, quel délice d'excursionner à deux pas dans ces régions primitives et si belles.[583]

Legrandin retrace ici une description mythique de la baie de Balbec. Il est intéressant de remarquer, encore une fois, cette limite imprécise et floue entre la région normande et la bretonne qui sont résumées dans le territoire de la Manche. L'extrait commence par une présentation presque picturale des tonalités du ciel qui est comparé au monde végétal. Comme nous l'avons vu aussi dans le passage précédent, la verdure, l'eau et le ciel glissent se mêlant les uns aux autres et finalement il y a une sorte de lien indissoluble se formant entre les trois éléments. Il s'agit d'une baie ancienne et primitive ; cela est bien signalé par la présence de plusieurs figures de la mythologie comme les « blondes Andromèdes », une antonomase représentant la douceur et la blondeur des plage dorées de Balbec qui se heurtent, dans un rapport antithétique, à la dureté des « terribles rochers des côtes voisines » et les Cimmériens de l'Odyssée, ce peuple de l'Au-delà qui a élu domicile dans cette terre mystérieuse aux « brouillards éternels ». L'ancienneté de cette terre est explicitée aussi par un langage scientifique « la plus antique ossature géologique de notre sol » et par une étymologie d'un mot breton « Armor » signifiant « la mer » ; on saisit aussi l'explication du nom d'un département breton, à savoir le Finistère, « la fin de la terre », qui devient la « région maudite » qu'Anatole France a si bien peinte. Cette phrase est riche en références aux sujets de nos recherches, la superposition des deux régions du nord-ouest de l'Hexagone et le mélange entre littérature et peinture qui est indiqué ici par l'emploi métaphorique du verbe « peindre » au passé composé dans le sens de « décrite »). La dimension temporelle est également déclinée dans un rapport entre le passé et le présent : les hôtels représentent le monde moderne du présent et l'avenir, mais ils cohabitent parfaitement avec le caractère primitif de cette baie.

> — Là comme partout, je connais tout le monde et je ne connais personne, répondit Legrandin qui ne se rendait pas si vite ; beaucoup les choses et fort peu les personnes. Mais les choses elles-mêmes y semblent des personnes, des personnes rares, d'une essence délicate et que la vie aurait déçues. Parfois c'est un castel que vous rencontrez sur la falaise, au bord du chemin où il s'est arrêté pour confronter son chagrin au soir encore rose où monte la lune d'or et dont les barques qui rentrent en striant l'eau diaprée hissent à leurs mâts la flamme et portent les couleurs ; parfois c'est une simple maison solitaire, plutôt laide, l'air timide mais romanesque, qui cache à tous les yeux quelque secret impérissable de bonheur et de désenchantement. Ce pays sans vérité, ajouta-t-il avec une délicatesse machiavélique, ce pays de pure

[583] *CS*, I, p. 128-129.

> fiction est d'une mauvaise lecture pour un enfant, et ce n'est certes pas lui que je choisirais et recommanderais pour mon petit ami déjà si enclin à la tristesse, pour son cœur prédisposé. Les climats de confidence amoureuse et de regret inutile peuvent convenir au vieux désabusé que je suis, ils sont toujours malsains pour un tempérament qui n'est pas formé. Croyez-moi, reprit-il avec insistance, les eaux de cette baie, déjà à moitié bretonne, peuvent exercer une action sédative, d'ailleurs discutable, sur un cœur qui n'est plus intact comme le mien, sur un cœur dont la lésion n'est plus compensée. Elles sont contre-indiquées à votre âge, petit garçon. « Bonne nuit, voisins », ajouta-t-il en nous quittant avec cette brusquerie évasive dont il avait l'habitude et, se retournant vers nous avec un doigt levé de docteur, il résuma sa consultation : « Pas de Balbec avant cinquante ans et encore cela dépend de l'état du cœur », nous cria-t-il. […] M. Legrandin, si nous avions insisté encore, aurait fini par édifier toute une éthique de paysage et une géographie céleste de la basse Normandie, […].[584]

Dans cette autre partie de la description de la baie de Balbec, Legrandin s'attarde sur la présentation toute particulière du paysage romantique. Legrandin dit qu'il connaît plus les choses que les personnes, mais les choses, à Balbec, ressemblent beaucoup à des personnes. Il y a une sorte d'animation et de personnification des lieux. Comme c'est le cas pour le castel que l'on peut rencontrer sur une falaise et qui s'est arrêté au bord du chemin « pour confronter son chagrin au soir » et pour la « simple maison solitaire, plutôt laide, l'air timide mais romanesque, qui cache à tous les yeux quelque secret impérissable de bonheur et de désenchantement. » Les choses ont une âme et un caractère comme si elles étaient des êtres vivants, voire des êtres humains. Balbec se transforme aussi en page de littérature, cette métaphore est signalée par des concepts renvoyant au champ lexical de la lecture et de l'univers littéraire ; l'adjectif « machiavélique » est employé d'une façon originale pour qualifier le substantif « délicatesse » : dans le jugement de Legrandin (« ce pays de pure fiction est d'une mauvaise lecture pour un enfant ») le contraire d'une Carte de Tendre, le pays de Balbec devient un roman pour adultes, une véritable fiction, un « pays sans vérité », un environnement malsain pour quelqu'un « enclin à la tristesse » comme le héros enfant. Le climat de cette baie est spécial, car l'atmosphère peut altérer la nature des gens et influencer leur humeur, comme si cet endroit avait une force supraterrestre touchant aussi le cœur des personnes. Legrandin conclut sa présentation de Balbec par une recommandation, comme s'il était un médecin, parodiant ceux qui préconisent habituellement une cure alors qu'ici, c'est le contraire. Pensons aussi aux conseils des médecins hygiénistes de l'époque (père de Proust) et les stations balnéaires à la mode recommandées pour les malades : « Pas de Balbec avant cinquante ans et encore cela dépend de l'état du cœur ». Les dernières lignes du passage sont marquées par un certain degré d'ironie concernant la rhétorique maniérée de Legrandin et la figure du médecin est tournée en dérision. Les eaux de cette baie de la Normandie, qui est « déjà à moitié bretonne » - nous avons donc ici un autre indice de la proximité spatiale et identitaire entre les deux régions de la Manche - sont la caractéristique principale d'un espace magique et légendaire, d'une

[584] *CS*, I, p. 130-131.

géographie complexe, qui s'articule entre le ciel et la mer et qui subit l'influence d'un état d'âme. C'est ce que le narrateur explique dans la dernière phrase de cet extrait, une vision sublime pleine d'emphase à l'image du personnage (point de vue subjectif), « M. Legrandin, si nous avions insisté encore, aurait fini par édifier toute une éthique de paysage et une géographie céleste de la basse Normandie ».

3.1 Un paysage changeant entre les plaisirs balnéaires et les vagues de la tempête

L'espace marin et côtier est un lieu ambivalent où l'on peut retrouver deux aspects contrastants d'une même réalité qui cohabitent dans un seul environnement. Les plages sont à la fois des endroits de villégiature paisibles et idylliques où les touristes se rendent pour se ressourcer mais aussi, surtout les jours de mauvais temps, des décors aux atmosphères sombres et dramatiques où la mer montre sa force furieuse et rageuse :

> Parmi les chambres dont j'évoquais le plus souvent l'image dans mes nuits d'insomnie, aucune ne ressemblait moins aux chambres de Combray, saupoudrées d'une atmosphère grenue, pollinisée, comestible et dévote, que celle du Grand-Hôtel de la Plage, à Balbec, dont les murs passés au ripolin contenaient, comme les parois polies d'une piscine où l'eau bleuit, un air pur, azuré et salin. Le tapissier bavarois qui avait été chargé de l'aménagement de cet hôtel avait varié la décoration des pièces et sur trois côtés fait courir le long des murs, dans celle que je me trouvai habiter, des bibliothèques basses, à vitrines en glace, dans lesquelles, selon la place qu'elles occupaient, et par un effet qu'il n'avait pas prévu, telle ou telle partie du tableau changeant de la mer se reflétait, déroulant une frise de claires marines, qu'interrompaient seuls les pleins de l'acajou. Si bien que toute la pièce avait l'air d'un de ces dortoirs modèles, qu'on présente dans les expositions « modern style » du mobilier, où ils sont ornés d'œuvres d'art qu'on a supposées capables de réjouir les yeux de celui qui couchera là, et auxquelles on a donné des sujets en rapport avec le genre de site où l'habitation doit se trouver. Mais rien ne ressemblait moins non plus à ce Balbec réel que celui dont j'avais souvent rêvé, les jours de tempête, quand le vent était si fort que Françoise en me menant aux Champs-Élysées me recommandait de ne pas marcher trop près des murs pour ne pas recevoir de tuiles sur la tête, et parlait en gémissant des grands sinistres et naufrages annoncés par les journaux. Je n'avais pas de plus grand désir que de voir une tempête sur la mer, moins comme un beau spectacle que comme un moment dévoilé de la vie réelle de la nature ; ou plutôt il n'y avait pour moi de beaux spectacles que ceux que je savais qui n'étaient pas artificiellement combinés pour mon plaisir, mais étaient nécessaires, inchangeables — les beautés des paysages ou du grand art.[585]

[585] *CS*, I, p. 376-377.

[586]

Dans cet extrait, nous retrouvons des références à la mer et aux côtes normandes, l'expression d'un désir, d'une forte envie que le héros ressent vis-à-vis de la mer, le rêve qu'il fait de découvrir ces endroits mythiques, à savoir Balbec ainsi que certaines villes d'Italie. Au début du passage, Proust décrit le Grand-Hôtel de Balbec, un édifice qui a un lien profond avec l'élément marin et aquatique en général. Il est initialement comparé à une piscine, un lieu de célébration de l'eau, « dont les murs passés au ripolin contenaient, comme les parois polies d'une piscine où l'eau bleuit, un air pur, azuré et salin ». L'eau rentre donc dans le bâtiment, elle est une partie de l'hôtel lui-même. Quelques lignes plus loin, c'est aussi la mer qui rentre dans les chambres et les couloirs et se reflète le long des vitrines de la bibliothèque comme une frise marine peinte pour décorer les intérieurs de l'hôtel : « telle ou telle partie du tableau changeant de la mer se reflétait, déroulant une frise de claires marines ». Ces éléments décoratifs sont déjà présentés comme des toiles, la mer est souvent perçue chez Proust comme la source directe ou indirecte d'une inspiration artistique. Ensuite, le héros parle de son rêve de Balbec, de cette attirance qu'il éprouve tout naturellement pour cette terre mystérieuse et l'une des raisons pour lesquelles il veut tant voir la baie de Balbec est justement la mer, une mer orageuse, en pleine tempête, une nature spectaculaire : « Je n'avais pas de plus grand désir que de voir une tempête sur la mer ». Le héros de la *Recherche* est attiré par la puissance et la magnificence de la nature qui s'exprime aussi d'une manière violente, comme cela est témoigné par les « grands sinistres et les naufrages » qui faisaient gémir Françoise :

> Je voulais aussi, pour que la tempête fût absolument vraie, que le rivage lui-même fût un rivage naturel, non une digue récemment créée par une municipalité. D'ailleurs la nature, par tous les sentiments qu'elle éveillait en moi, me semblait ce qu'il y avait de plus opposé aux productions mécaniques des hommes. Moins elle portait leur empreinte et plus elle offrait d'espace à l'expansion de mon cœur. Or j'avais retenu le nom de Balbec que nous avait cité Legrandin, comme d'une plage toute proche de « ces côtes funèbres, fameuses par tant de naufrages qu'enveloppent six mois de l'année le linceul des brumes et l'écume des vagues ». « On y sent encore sous ses pas, disait-il, bien plus qu'au Finistère lui-même (et

[586] Claude Monet, *Hôtel des roches noires. Trouville*, Musée d'Orsay, 1870.

> quand bien même des hôtels s'y superposeraient maintenant sans pouvoir y modifier la plus antique ossature de la terre), on y sent la véritable fin de la terre française, européenne, de la Terre antique. Et c'est le dernier campement de pêcheurs, pareils à tous les pêcheurs qui ont vécu depuis le commencement du monde, en face du royaume éternel des brouillards de la mer et des ombres. »[587]

Pour que son imagination puisse bien travailler, il a besoin d'un sentiment de vérité et d'authenticité, au point que la digue récemment construite par la municipalité pouvait le déranger dans ses rêveries de paysages côtiers sauvages et primitifs. Balbec correspondait dans la tête du narrateur à « ces côtes funèbres, fameuses par tant de naufrages qu'enveloppent six mois de l'année le linceul des brumes et l'écume des vagues » dont lui avait parlé Legrandin, à ce lieu ténébreux et sombre qui représenterait une frontière entre la terre et un autre monde, un au-delà méconnu, comme les Enfers, là où ne s'aventurent que les pêcheurs, un véritable Finistère, encore plus extrême que le Finistère breton, une lisière subtile entre la terre des êtres humains et le royaume de la mer, des ombres et des brouillards éternels. Dans la dernière partie de ce passage nous remarquons une augmentation de la tension quant à la description du Finistère, un climax géographique, pourrait-on dire : « on y sent la véritable fin de la terre française, européenne, de la Terre antique. », une *terra incognita* des cartes anciennes, on bascule dans une irréalité poétique et onirique.

> Un jour qu'à Combray j'avais parlé de cette plage de Balbec devant M. Swann afin d'apprendre de lui si c'était le point le mieux choisi pour voir les plus fortes tempêtes, il m'avait répondu : « Je crois bien que je connais Balbec ! L'église de Balbec, du XII^e^ et XIII^e^ siècle, encore à moitié romane, est peut-être le plus curieux échantillon du gothique normand, et si singulière ! on dirait de l'art persan. » Et ces lieux qui jusque-là ne m'avaient semblé que de la nature immémoriale, restée contemporaine des grands phénomènes géologiques — et tout aussi en dehors de l'histoire humaine que l'Océan ou la grande Ourse, avec ces sauvages pêcheurs pour qui, pas plus que pour les baleines, il n'y eut de moyen âge — ç'avait été un grand charme pour moi de les voir tout d'un coup entrés dans la série des siècles, ayant connu l'époque romane, et de savoir que le trèfle gothique était venu nervurer aussi ces rochers sauvages à l'heure voulue, comme ces plantes frêles mais vivaces qui, quand c'est le printemps, étoilent çà et là la neige des pôles. Et si le gothique apportait à ces lieux et à ces hommes une détermination qui leur manquait, eux aussi lui en conféraient une en retour. J'essayais de me représenter comment ces pêcheurs avaient vécu, le timide et insoupçonné essai de rapports sociaux qu'ils avaient tenté là, pendant le moyen âge, ramassés sur un point des côtes d'Enfer, aux pieds des falaises de la mort ; et le gothique me semblait plus vivant maintenant que, séparé des villes où je l'avais toujours imaginé jusque-là, je pouvais voir comment, dans un cas particulier, sur des rochers sauvages, il avait germé et fleuri en un fin clocher.[588]

Le héros réfléchit aussi à la dimension atemporelle de ces paysages qui n'ont pas connu l'évolution des siècles et les changements de l'histoire : « et tout aussi en dehors de l'histoire humaine que l'Océan ou la grande Ourse, avec ces sauvages pêcheurs pour qui, pas plus que pour les baleines, il n'y eut de moyen âge ». Dans l'évocation d'un autre monde, mystérieux et ténébreux les rivages normands sont comparés à « des côtes d'Enfer » et les rochers surplombant la mer sont présentées comme « les falaises de la mort ». Il est intéressant de remarquer que le gothique devient plus important pour le narrateur quand il imagine que ce

[587] *CS*, I, p. 377-378.
[588] *CS*, I, p. 377-378.

style architectural quitte la ville pour apparaître sur des rocs en mer : « et le gothique me semblait plus vivant maintenant que, séparé des villes où je l'avais toujours imaginé jusque-là, je pouvais voir comment, dans un cas particulier, sur des rochers sauvages, il avait germé et fleuri en un fin clocher ». Proust emploie une métaphore pour passer de l'univers minéral au monde végétal lorsque le gothique devient un clocher végétal marin et cela est indiqué par les participes passés « germé » et « fleuri » pour le côté végétal et le côté marin est représenté par le décor des « rochers sauvages ». Pour ce passage, nous relevons un cas de « surimpression » entre la cathédrale gothique et la mer, qui sont comme *con*fondues. Comme le remarque Anne Simon dans son livre, *La Rumeur des distances traversées, Proust, une esthétique de la surimpression*[589], un aspect important du chef-d'œuvre proustien est la contamination romanesque des grands sujets philosophiques de l'époque. Il ne s'agit pas d'une simple transposition des concepts philosophiques dans le récit, mais plutôt d'une réélaboration et métamorphose de ces derniers qui, grâce à leur fusion avec des sentiments comme la passion, la jalousie, l'amour et la souffrance, en ressortent comme amplifiés et enrichis. Ce phénomène surimpressionniste que Anne Simon relève surtout dans le rapport entre philosophie et narration romanesque chez Proust est aussi le point de départ de la rencontre métaphorique que nous avons soulignée entre la cathédrale gothique et la mer.

3.2 Architectures urbaines et architectures naturelles

Une autre typologie de rencontre entre la terre et la mer est celle qui concerne le mélange des architectures urbaines avec les formes et les structures de la nature :

> Alors, par les soirs orageux et doux de février — le vent, soufflant dans mon cœur, qu'il ne faisait pas trembler moins fort que la cheminée de ma chambre — le projet d'un voyage à Balbec mêlait en moi le désir de l'architecture gothique avec celui d'une tempête sur la mer. J'aurais voulu prendre dès le lendemain le beau train généreux d'une heure vingt-deux dont je ne pouvais jamais sans que mon cœur palpitât lire, dans les réclames des compagnies de chemin de fer, dans les annonces de voyages circulaires, l'heure de départ : elle me semblait inciser à un point précis de l'après-midi une savoureuse entaille, une marque mystérieuse à partir de laquelle les heures déviées conduisaient bien encore au soir, au matin du lendemain, mais qu'on verrait, au lieu de Paris, dans l'une de ces villes par où le train passe et entre lesquelles il nous permettait de choisir ; car il s'arrêtait à Bayeux, à Coutances, à Vitré, à Questambert, à Pontorson, à Balbec, à Lannion, à Lamballe, à Benodet, à Pont-Aven, à Quimperlé, et s'avançait magnifiquement surchargé de noms qu'il m'offrait et entre lesquels je ne savais lequel j'aurais préféré, par impossibilité d'en sacrifier aucun. Mais sans même l'attendre, j'aurais pu en m'habillant à la hâte partir le soir même, si mes parents me l'avaient permis, et arriver à Balbec quand le petit jour se lèverait sur la mer furieuse, contre les écumes envolées de laquelle j'irais me réfugier dans l'église de style persan. Mais à l'approche des vacances de Pâques, quand mes parents m'eurent promis de me les faire passer une fois dans le nord de l'Italie, voilà qu'à ces rêves de tempête dont j'avais été rempli tout entier, ne souhaitant voir que des vagues accourant de partout, toujours plus haut, sur la côte la plus sauvage, près d'églises escarpées et rugueuses comme des falaises et dans les tours desquelles crieraient les oiseaux de mer, voilà que tout à coup les effaçant, leur ôtant tout charme, les excluant parce qu'il leur était opposé et n'aurait pu que les affaiblir, se substituait en moi le rêve contraire du printemps le plus diapré, non pas le printemps de Combray qui piquait encore aigrement avec toutes les aiguilles du givre, mais celui qui

[589] Anne Simon, *La Rumeur des distances traversées, Proust, une esthétique de la surimpression*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

> couvrait déjà de lys et d'anémones les champs de Fiesole et éblouissait Florence de fonds d'or pareils à ceux de l'Angelico.[590]

Le voyage à Balbec est pour le narrateur la concrétisation de deux désirs, à savoir celui de découvrir le gothique normand et celui de voir la mer en tempête : « le projet d'un voyage à Balbec mêlait en moi le désir de l'architecture gothique avec celui d'une tempête sur la mer. » Il est important de noter également que ces deux désirs naissent dans le cœur du héros les soirs venteux, c'est donc la puissance de la nature qui fait monter en lui l'envie de partir pour admirer le paysage urbain se mêlant au paysage marin. Le vent représente une sorte d'anticipation de la météo normande, un élément clé pour reproduire sa fantaisie de la tempête en mer. La première chose qu'il rêve de faire, une fois arrivé en Normandie, c'est d'aller voir la mer orageuse pour s'abriter tout de suite après à l'intérieur de l'église : « arriver à Balbec quand le petit jour se lèverait sur la mer furieuse, contre les écumes envolées de laquelle j'irais me réfugier dans l'église de style persan. » Le cadre est un paysage romantique, pensons aux descriptions de Chateaubriand, un décor *Sturm und Drang* version normande : l'église se transforme elle-même en une falaise et la mer agitée crée une ambiance de tension et d'excitation : « voilà qu'à ces rêves de tempête dont j'avais été rempli tout entier, ne souhaitant voir que des vagues accourant de partout, toujours plus haut, sur la côte la plus sauvage, près d'églises escarpées et rugueuses comme des falaises et dans les tours desquelles crieraient les oiseaux de mer ». Dans ces lignes nous retrouvons les trois éléments des trois derniers chapitres, à savoir les falaises, les églises et la mer. Il s'agit d'un tableau normand presque complet, tous les ingrédients principaux sont là.

> Mais bientôt, comme ces phénomènes naturels dont notre confort ou notre santé ne peuvent tirer qu'un bénéfice accidentel et assez mince jusqu'au jour où la science s'empare d'eux, et, les produisant à volonté, remet en nos mains la possibilité de leur apparition, soustraite à la tutelle et dispensée de l'agrément du hasard, de même la production de ces rêves d'Atlantique et d'Italie cessa d'être soumise uniquement aux changements des saisons et du temps. Je n'eus besoin pour les faire renaître que de prononcer ces noms : Balbec, Venise, Florence, dans l'intérieur desquels avait fini par s'accumuler le désir que m'avaient inspiré les lieux qu'ils désignaient. Même au printemps, trouver dans un livre le nom de Balbec suffisait à réveiller en moi le désir des tempêtes et du gothique normand ; […] Mais les noms présentent des personnes — et des villes qu'ils nous habituent à croire individuelles, uniques comme des personnes — une image confuse qui tire d'eux, de leur sonorité éclatante ou sombre, la couleur dont elle est peinte uniformément comme une de ces affiches, entièrement bleues ou entièrement rouges, dans lesquelles, à cause des limites du procédé employé ou par un caprice du décorateur, sont bleus ou rouges, non seulement le ciel et la mer, mais les barques, l'église, les passants.[591]

Le héros est tout à fait en proie à son désir de voir les églises normandes face à la mer en pleine tempête et ses « rêves d'Atlantique » et ces pulsions ne dépendent même plus de la saison. Le toponyme de Balbec est désormais lié à l'idée de la mer orageuse et du gothique

[590] *CS*, I, p. 378-379.
[591] *CS*, I, p. 379-380.

normand : « même au printemps, trouver dans un livre le nom de Balbec suffisait à réveiller en moi le désir des tempêtes et du gothique normand ». Les attentes du héros se créent aussi grâce aux sonorités envoûtantes des noms géographiques. Le mot se fait ici écrin, une boîte magique et précieuse contenant tous les charmes d'un lieu tant aimé par le narrateur, un endroit se trouvant à mi-chemin entre rêve et réalité, le résultat d'une association personnelle et intime reliant des signes écrits et des sons à des destinations en apparence chimériques. Ces associations sont comme une version plus ample et stratifiée de l'« audition colorée » sur laquelle se base, entre autres, le sonnet « Voyelles » de Rimbaud ; dans notre extrait, un nom ou un concept évoquent une couleur qui, à son tour, représente un environnement en particulier. Dans les dernières lignes du passage nous avons une sorte de polysensorialité synesthésique, où les sons se transforment en couleurs vives, notamment bleu et rouge, les tonalités d'un tableau paysage où tous les éléments principaux comme le ciel, la mer, les barques, l'église et les personnes ne sont peints qu'avec les deux couleurs susmentionnées. La synesthésie est une figure de style que Proust utilise souvent pour parler de la mer. Nous citons ci-dessous un autre exemple : « C'était par de tels temps qu'au début de mon second séjour à Balbec j'entendais les violons de l'orchestre entre les coulées bleuâtres de la marée montante. »[592] Ici, le héros associe la symphonie des violons d'un orchestre au bleu de la marée montante. Les couleurs de la mer suggèrent une expérience auditive ; le plaisir n'est pas seulement visuel, mais il est aussi vécu d'une manière sonore. Cette polysensorialité dont nous parlions tout à l'heure, est la preuve de la force expressive de ces marines littéraires.

> Mais le lendemain matin ! — après qu'un domestique fut venu m'éveiller et m'apporter de l'eau chaude, et pendant que je faisais ma toilette et essayais vainement de trouver les affaires dont j'avais besoin dans ma malle d'où je ne tirais, pêle-mêle, que celles qui ne pouvaient me servir à rien, quelle joie, pensant déjà au plaisir du déjeuner et de la promenade, de voir dans la fenêtre et dans toutes les vitrines des bibliothèques, comme dans les hublots d'une cabine de navire, la mer nue, sans ombrages et pourtant à l'ombre sur une moitié de son étendue que délimitait une ligne mince et mobile, et de suivre des yeux les flots qui s'élançaient l'un après l'autre comme des sauteurs sur un tremplin. À tous moments, tenant à la main la serviette raide et empesée où était écrit le nom de l'hôtel et avec laquelle je faisais d'inutiles efforts pour me sécher, je retournais près de la fenêtre jeter encore un regard sur ce vaste cirque éblouissant et montagneux et sur les sommets neigeux de ses vagues en pierre d'émeraude çà et là polie et translucide, lesquelles avec une placide violence et un froncement léonin laissaient s'accomplir et dévaler l'écoulement de leurs pentes auxquelles le soleil ajoutait un sourire sans visage. Fenêtre à laquelle je devais ensuite me mettre chaque matin comme au carreau d'une diligence dans laquelle on a dormi, pour voir si pendant la nuit s'est rapprochée ou éloignée une chaîne désirée — ici ces collines de la mer qui, avant de revenir vers nous en dansant, peuvent reculer si loin que souvent ce n'était qu'après une longue plaine sablonneuse que j'apercevais à une grande distance leurs premières ondulations, dans un lointain transparent, vaporeux et bleuâtre comme ces glaciers qu'on voit au fond des tableaux des primitifs toscans. D'autres fois, c'était tout près de moi que le soleil riait sur ces flots d'un vert aussi tendre que celui que conserve aux prairies alpestres (dans les montagnes où le soleil s'étale çà et là comme un géant qui en descendrait gaiement, par bonds inégaux, les pentes), moins l'humidité du sol que la liquide mobilité de la lumière. Au reste, dans cette brèche que la plage et les flots pratiquent au milieu du monde

[592] *P*, III, p. 591.

> pour du reste y faire passer, pour y accumuler la lumière, c'est elle surtout, selon la direction d'où elle vient et que suit notre œil, c'est elle qui déplace et situe les vallonnements de la mer.[593]

La mer est l'élément principal de fond, c'est une image qui revient à plusieurs reprises dans le texte. Sur les fenêtres et les vitrines des bibliothèques de l'hôtel le héros aperçoit encore une fois le reflet de la mer. Ces surfaces en verre du Grand-Hôtel deviennent, dans une similitude nautique, les « hublots d'une cabine de navire », d'où le narrateur découvre une « mer nue » ; cette personnification de la mer, à savoir sa nudité, souligne la simplicité et la sincérité de l'environnement marin, au sens de vide. Nous remarquons ici la féminité de la mer (alors que l'océan est masculin) par métonymie car lieu de naissance de Vénus et pensons aussi au corps nu de la mère aux bains Deligny. La mer est présentée comme « nue » parce qu'elle n'a pas d'ombrages, mais une partie était quand-même à l'ombre et cette différence crée une ligne de démarcation « mince et mobile » tout au long de laquelle le narrateur suit le mouvement des flots qui sont comparés, à travers une personnification, à « des sauteurs sur un tremplin ».

Quelques lignes plus loin, Proust utilise une autre métaphore pour décrire la même étendue bleue, avec un « vaste cirque éblouissant », ce qui nous fait penser bien sûr à un grand chapiteau de vagues, mais ce cirque est aussi « montagneux » et c'est donc par le biais de cet adjectif que nous glissons vers une autre métaphore filée, à savoir la mer-montagne, pensons ici au vers baudelairien « J'escalade le dos des flots amoncelés » tiré du poème « La Musique »[594], où nous retrouvons la superposition de la mer avec la montagne. Dans notre texte proustien, cette idée est développée tout de suite après par l'image suivante « sommets neigeux de ses vagues en pierre d'émeraude çà et là polie et translucide ». Les crêtes des vagues deviennent des sommets neigeux et l'eau se transforme en pierre. Par conséquent nous assistons à un véritable changement figuré de la matière, de l'état liquide à l'état solide. Dans la même description de la mer nous trouvons aussi l'adjectif « léonin » qui nous renvoie à l'image des vagues comme des lions que Proust avait déjà utilisée dans son article « Choses normandes ». Les métaphores de la montagne et du lion ont en commun l'idée d'une force tranquille qui est exprimée par le paradoxisme « placide violence », une caractéristique typique aussi bien des monts que du roi des animaux. En outre, sur les pentes de ces montagnes marines, dans le cadre d'une autre personnification, se dessine, grâce à l'intervention du soleil, « un sourire sans visage ». La métaphore filée de la mer-montagne continue avec l'expression les « collines de la mer » avec une série de personnifications. Les collines se déplacent, elles reculent et elles

[593] *JF*, II, p. 33.
[594] Charles Baudelaire, « La Musique », *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de broise libraires-éditeurs, 1857, p. 174-175.

dansent. Le héros aperçoit les premiers mouvements et les premières « ondulations » des vagues « après une longue plaine sablonneuse ».

Il est impossible de ne pas saisir la ressemblance entre cette représentation de la mer, un paysage alternant collines et endroits plats, et la géographie normande avec ses reliefs, ses falaises, ses bocages et ses plaines. La mer normande semble vouloir ressembler à la région qu'elle baigne. L'environnement des montagnes et de l'eau se résument dans la figure des glaciers, un sujet « lointain transparent, vaporeux et bleuâtre » que l'on peut admirer sur les fonds des toiles des grands peintres toscans. N'oublions pas de noter que les références picturales sont souvent présentes et Proust les utilise clairement pour augmenter la séduction de son tableau littéraire. Ensuite, nous avons une présentation de la mer comme s'il s'agissait d'un élément primitif de la planète ayant participé à la création du monde, lors d'une ère géologique primordiale, « Au reste, dans cette brèche que la plage et les flots pratiquent au milieu du monde ». La mer qui remplit cette « brèche » creusée dans la terre devient un réservoir de lumière et c'est cette dernière qui contrôle le déplacement de l'eau de la mer : « pour du reste y faire passer, pour y accumuler la lumière, c'est elle surtout, selon la direction d'où elle vient et que suit notre œil, c'est elle qui déplace et situe les vallonnements de la mer. » La lune et la lumière sont comme les directeurs de ce grand orchestre qu'est la mer.

> Quant à Balbec, c'était un de ces noms où comme sur une vieille poterie normande qui garde la couleur de la terre d'où elle fut tirée, on voit se peindre encore la représentation de quelque usage aboli, de quelque droit féodal, d'un état ancien de lieux, d'une manière désuète de prononcer qui en avait formé les syllabes hétéroclites et que je ne doutais pas de retrouver jusque chez l'aubergiste qui me servirait du café au lait à mon arrivée, me menant voir la mer déchaînée devant l'église et auquel je prêtais l'aspect disputeur, solennel et médiéval d'un personnage de fabliau. Si ma santé s'affermissait et que mes parents me permissent, sinon d'aller séjourner à Balbec, du moins de prendre une fois, pour faire connaissance avec l'architecture et les paysages de la Normandie ou de la Bretagne, ce train d'une heure vingt-deux dans lequel j'étais monté tant de fois en imagination, j'aurais voulu m'arrêter de préférence dans les villes les plus belles ; […] c'est tout au plus si je pouvais y faire entrer deux ou trois des « curiosités » principales de la ville et elles s'y juxtaposaient sans intermédiaires ; dans le nom de Balbec, comme dans le verre grossissant de ces porte-plume qu'on achète aux bains de mer, j'apercevais des vagues soulevées autour d'une église de style persan. Peut-être même la simplification de ces images fut-elle une des causes de l'empire qu'elles prirent sur moi.[595]

La mer et le gothique médiéval vont à nouveau de pair dans les rêveries du narrateur et c'est encore une fois grâce aux sonorités évocatrices du toponyme Balbec que l'aubergiste du Grand-Hôtel devient le « personnage d'un fabliau » l'accompagnant voir « la mer déchaînée devant l'église ». Dans la dernière partie de ce long passage, le héros pense au nom de Balbec comme à un porte-plume que l'on peut acheter aux bains de mer, où il aperçoit « des vagues soulevées autour d'une église de style persan ». Le nom de la station balnéaire devient comme un coffret abritant les désirs les plus profonds et les plus précieux du héros, un souvenir boule-

[595] *CS*, I, p. 381-382.

neige d'un paysage qu'il n'a vu jusqu'à présent que dans ses rêves, avec une église gothique perchée sur l'éperon rocheux d'une falaise normande surplombant de grosses vagues d'une mer déchaînée.

> La diversité de l'éclairage ne modifie pas moins l'orientation d'un lieu, ne dresse pas moins devant nous de nouveaux buts qu'il nous donne le désir d'atteindre, que ne ferait un trajet longuement et effectivement parcouru en voyage. Quand, le matin, le soleil venait de derrière l'hôtel, découvrant devant moi les grèves illuminées jusqu'aux premiers contreforts de la mer, il semblait m'en montrer un autre versant et m'engager à poursuivre, sur la route tournante de ses rayons, un voyage immobile et varié à travers les plus beaux sites du paysage accidenté des heures. Et dès ce premier matin le soleil me désignait au loin, d'un doigt souriant, ces cimes bleues de la mer qui n'ont de nom sur aucune carte géographique, jusqu'à ce qu'étourdi de sa sublime promenade à la surface retentissante et chaotique de leurs crêtes et de leurs avalanches, il vînt se mettre à l'abri du vent dans ma chambre, se prélassant sur le lit défait et égrenant ses richesses sur le lavabo mouillé, dans la malle ouverte, où par sa splendeur même et son luxe déplacé, il ajoutait encore à l'impression du désordre. Hélas, le vent de mer, une heure plus tard, dans la grande salle à manger — tandis que nous déjeunions et que, de la gourde de cuir d'un citron, nous répandions quelques gouttes d'or sur deux soles qui bientôt laissèrent dans nos assiettes le panache de leurs arêtes, frisé comme une plume et sonore comme une cithare — il parut cruel à ma grand'mère de n'en pas sentir le souffle vivifiant à cause du châssis transparent mais clos qui, comme une vitrine, nous séparait de la plage tout en nous la laissant entièrement voir et dans lequel le ciel entrait si complètement que son azur avait l'air d'être la couleur des fenêtres et ses nuages blancs un défaut du verre. Me persuadant que j'étais « assis sur le môle » ou au fond du « boudoir » dont parle Baudelaire, je me demandais si son « soleil rayonnant sur la mer » ce n'était pas — bien différent du rayon du soir, simple et superficiel comme un trait doré et tremblant — celui qui en ce moment brûlait la mer comme une topaze, la faisait fermenter, devenir blonde et laiteuse comme de la bière, écumante comme du lait, tandis que par moments s'y promenaient çà et là de grandes ombres bleues, que quelque dieu semblait s'amuser à déplacer en bougeant un miroir dans le ciel. Malheureusement ce n'était pas seulement par son aspect que différait de la « salle » de Combray donnant sur les maisons d'en face, cette salle à manger de Balbec, nue, emplie de soleil vert comme l'eau d'une piscine, et à quelques mètres de laquelle la marée pleine et le grand jour élevaient, comme devant la cité céleste, un rempart indestructible et mobile d'émeraude et d'or.[596]

À un autre endroit, nous tombons sur la personnification du soleil qui montre du doigt au héros, d'un doigt souriant en plus, les « cimes bleues de la mer », Proust continue de tisser la métaphore filée de la mer-montagne, des reliefs situés dans un hors-espace, étant donné qu'ils n'ont pas « de nom sur aucune carte géographique ». La personnification du soleil est reprise par la description de sa promenade sur une surface des vagues présentée de manière synesthésique, puisque la susdite surface est « retentissante et chaotique ». Le soleil devient un randonneur qui s'aventure à travers les crêtes et les avalanches des vagues-montagnes. Le héros admire la mer depuis la salle à manger. C'est le vent de mer qui crée un lien entre l'espace urbain et l'espace marin et c'est grâce à la transparence du verre que le dedans et le dehors se mélangent, comme dans le cas des *carafes de la Vivonne*.

Comme cela est aussi précisé dans les notes de l'édition de la *Recherche* de la Pléiade, « assis sur le môle », « boudoir » et le « soleil rayonnant sur la mer » sont trois références à l'œuvre de Baudelaire : la première renvoie à la fin du poème « Le Port » du *Spleen de Paris* et les deux autres références sont tirées du poème « Chant d'automne » des *Fleurs du mal*. Ce

[596] *JF*, II, p. 33-35.

n'est pas par hasard que Baudelaire est mentionné dans un extrait sur la mer normande, étant donné que le grand poète maudit a connu et chanté, lui aussi, les beautés du paysage normand. Cet élément d'intertextualité ne fait qu'accroître l'importance du sujet décrit à l'intérieur du roman, de la mer notamment ; c'est comme si la perception du narrateur se nourrissait aussi de celle d'autres esprits fins qui ont déjà pu vivre face à la puissance et à la splendeur de la mer des sensations similaires aux siennes. Cela augmente, bien évidemment, le pouvoir d'évocation et de représentation de tout l'extrait. Le rayon de soleil que le héros pense pouvoir comparer à celui du vers de Baudelaire change l'aspect de la mer ; le soleil exerce à nouveau une force modelant la forme de l'étendue bleue.

Ces références renvoient aussi à l'article « Choses normandes » au point que l'on pourrait même penser à une sorte de réécriture du texte de jeunesse consacré à la Normandie. La matière semble changer plusieurs fois, c'est ainsi qu'on passe des pierres précieuses à la fermentation de la bière et à l'écume du lait : « celui qui en ce moment brûlait la mer comme une topaze, la faisait fermenter, devenir blonde et laiteuse comme de la bière, écumante comme du lait ». Cette description métaphorique des différents visages de la mer souligne l'hétérogénéité et le polymorphisme de la mer normande. La présence des ombres est soulignée encore une fois et le héros les imagine comme si elles étaient dirigées par des dieux s'amusant à les déplacer çà et là. L'alternance des lumières et des ombres sur la surface marine, ces nuances de couleur, et les reflets nous font clairement penser aux toiles impressionnistes. À la fin de cet extrait, la salle à manger est comparée à une piscine, image déjà utilisée précédemment pour d'autres parties de l'hôtel, tandis qu'à quelques mètres se trouve la « marée pleine ». Les piscines métaphoriques du Grand-Hôtel sont comme des reproductions artificielles et urbaines de la mer en face. L'espace marin influence et façonne tout le décor environnant.

3.3 Un paysage de mémoire artistique

La peinture devient souvent un moyen de représentation et de fixation des images et des souvenirs spatiaux. Cela est valable aussi pour la peinture littéraire, comme nous pouvons le voir dans les extraits :

> Pour ma part, afin de garder, pour pouvoir aimer Balbec, l'idée que j'étais sur la pointe extrême de la terre, je m'efforçais de regarder plus loin, de ne voir que la mer, d'y chercher des effets décrits par Baudelaire et de ne laisser tomber mes regards sur notre table que les jours où y était servi quelque vaste poisson, monstre marin, qui, au contraire des couteaux et des fourchettes, était contemporain des époques primitives où la vie commençait à affluer dans l'Océan, au temps des Cimmériens, et duquel le corps aux

> innombrables vertèbres, aux nerfs bleus et roses, avait été construit par la nature, mais selon un plan architectural, comme une polychrome cathédrale de la mer.[597]

Dans ce passage nous retrouvons plusieurs éléments que nous avons déjà rencontrés plus haut. Il est intéressant de voir comment toutes ces caractéristiques typiques de l'imaginaire normand du héros sont ici reprises et utilisées pour créer une description complète de ce paysage. « Pour ma part, afin de garder, pour pouvoir aimer Balbec, l'idée que j'étais sur la pointe extrême de la terre, je m'efforçais de regarder plus loin, de ne voir que la mer » : dans ces premières lignes de l'extrait, nous tombons à nouveau sur l'idée de Finistère normand, l'idée d'une correspondance entre la Bretagne et la Normandie est toujours présente. Nous remarquons que pour accentuer cette impression de fin de la terre, le narrateur veut focaliser toute son attention sur la mer qui devient ainsi, effectivement, la partie principale du décor, celle qui s'impose sur toutes les autres. Pour ne se concentrer que sur la mer, il adopte quelques stratégies, l'une dont il avait déjà parlé, à savoir l'évocation de certaines scènes de Baudelaire décrivant la mer normande et l'autre est l'observation des poissons servis au restaurant du Grand-Hôtel, des poissons qui se transforment dans une métaphore relevant de l'univers du fantastique, en monstres marins contemporains « des époques primitives où la vie commençait à affluer dans l'Océan, au temps des Cimmériens ». Il sied de noter que cette image de la mer ancienne et mythique, que Proust avait déjà employée précédemment, est répétée une autre fois de manière explicite et cela ne fait que souligner le caractère revoir cette notion de la mer normande. La mer est perçue ici comme le berceau de la vie, le lieu d'où tout est né, d'où viennent les premiers êtres vivants peuplant les terres émergées et la nature qui les a créés est comparée à une sorte de grand architecte ayant bâti la cathédrale polychrome de la mer. L'identification de la mer avec la cathédrale est un bon résumé de ce que la Normandie représente dans l'imaginaire du héros.

> J'allais et je venais, jusqu'à l'heure du déjeuner, de ma chambre à celle de ma grand'mère. Elle ne donnait pas directement sur la mer comme la mienne mais prenait jour de trois côtés différents : sur un coin de la digue, sur une cour et sur la campagne, et était meublée autrement avec des fauteuils brodés de filigranes métalliques et de fleurs roses d'où semblait émaner l'agréable et fraîche odeur qu'on trouvait en entrant. […] Mais avant tout j'avais ouvert mes rideaux dans l'impatience de savoir quelle était la Mer qui jouait ce matin-là au bord du rivage, comme une Néréide. Car chacune de ces Mers ne restait jamais plus d'un jour. Le lendemain il y en avait une autre qui parfois lui ressemblait. Mais je ne vis jamais deux fois la même. Il y en avait qui étaient d'une beauté si rare qu'en les apercevant mon plaisir était encore accru par la surprise. Par quel privilège, un matin plutôt qu'un autre, la fenêtre en s'entr'ouvrant découvrit-elle à mes yeux émerveillés la nymphe Glaukonomé, dont la beauté paresseuse et qui respirait mollement avait la transparence d'une vaporeuse émeraude à travers laquelle je voyais affluer les éléments pondérables qui la coloraient ? Elle faisait jouer le soleil avec un sourire alangui par une brume invisible qui n'était qu'un espace vide réservé autour de sa surface translucide rendue ainsi plus abrégée et plus saisissante, comme ces déesses que le sculpteur détache sur le reste du bloc qu'il ne daigne pas dégrossir. Telle, dans sa couleur unique, elle nous invitait à la promenade sur ces routes grossières et

[597] *JF*, II, p. 54-55.

terriennes, d'où, installés dans la calèche de Mme de Villeparisis, nous apercevions tout le jour et sans jamais l'atteindre la fraîcheur de sa molle palpitation.[598]

Il est intéressant de noter ici la métaphore que Proust utilise pour représenter la mer. La chose qui nous saute tout de suite aux yeux est le choix de la première lettre majuscule pour la Mer, comme s'il s'agissait d'un nom propre. Dans les rêveries du narrateur, la mer devient une déesse, une créature de la mythologique classique. Elle est comparée à une Néréide et ensuite, grâce à une métaphore, elle est présentée comme la nymphe Glaukonomé. L'aspect physique de cette nymphe est décrit avec une caractérisation physique et morale, *la beauté paresseuse* et son souffle est mou et transparent comme une émeraude vaporeuse, une synesthésie, à travers de laquelle il voit les éléments colorant la surface marine. La nymphe invite le soleil à jouer et le fait sourire. Nous retrouvons donc ici les éléments d'une personnification de la nature. Les agents atmosphériques, comme la brume, participent au modelage de la mer et la font devenir une œuvre d'art, « comme ces déesses que le sculpteur détache sur le reste du bloc qu'il ne daigne pas dégrossir ». Les déesses marines sont reprises dans la comparaison avec la sculpture. Comment ne pas penser aux sculptures que Dante admire lors de sa visite de la première terrasse du Purgatoire, où tantôt l'art et la nature sont en compétition tantôt ils collaborent ; l'une imite l'autre et la limite entre la réalité et la fiction est ténue. Cette personnification de la mer nous rappelle également les scènes des baignoires au théâtre et des déesses sur les falaises.

Bientôt les jours diminuèrent et au moment où j'entrais dans la chambre, le ciel violet semblait stigmatisé par la figure raide, géométrique, passagère et fulgurante du soleil (pareille à la représentation de quelque signe miraculeux, de quelque apparition mystique), s'inclinait vers la mer sur la charnière de l'horizon comme un tableau religieux au-dessus du maître-autel, tandis que les parties différentes du couchant exposées dans les glaces des bibliothèques basses en acajou qui couraient le long des murs et que je rapportais par la pensée à la merveilleuse peinture dont elles étaient détachées semblaient comme ces scènes différentes que quelque maître ancien exécuta jadis pour une confrérie sur une châsse, et dont on exhibe à côté les uns des autres dans une salle de musée les volets séparés que l'imagination seule du visiteur remet à leur place sur les prédelles du retable. Quelques semaines plus tard, quand je remontais, le soleil était déjà couché. Pareille à celle que je voyais à Combray au-dessus du Calvaire à mes retours de promenade et quand je m'apprêtais à descendre avant le dîner à la cuisine, une bande de ciel rouge au-dessus de la mer compacte et coupante comme de la gelée de viande, puis bientôt, sur la mer déjà froide et bleue comme le poisson appelé mulet, le ciel, du même rose qu'un de ces saumons que nous nous ferions servir tout à l'heure à Rivebelle, ravivaient le plaisir que j'allais avoir à me mettre en habit pour partir dîner. Sur la mer, tout près du rivage, essayaient de s'élever, les unes par-dessus les autres, à étages de plus en plus larges, des vapeurs d'un noir de suie mais aussi d'un poli, d'une consistance d'agate, d'une pesanteur visible, si bien que les plus élevées penchant au-dessus de la tige déformée et jusqu'en dehors du centre de gravité de celles qui les avaient soutenues jusqu'ici, semblaient sur le point d'entraîner cet échafaudage déjà à demi hauteur du ciel et de le précipiter dans la mer. La vue d'un vaisseau qui s'éloignait comme un voyageur de nuit me donnait cette même impression que j'avais eue en wagon, d'être affranchi des nécessités du sommeil et de la claustration dans une chambre.[599]

Ici, nous avons une autre longue description de la mer comme paysage artistique. Nous retrouvons l'image de la mer qui se confond avec le ciel et de la mer comme sujet pictural. Dans

[598] *JF*, II, p. 64-65.
[599] *JF*, II, p. 160-161.

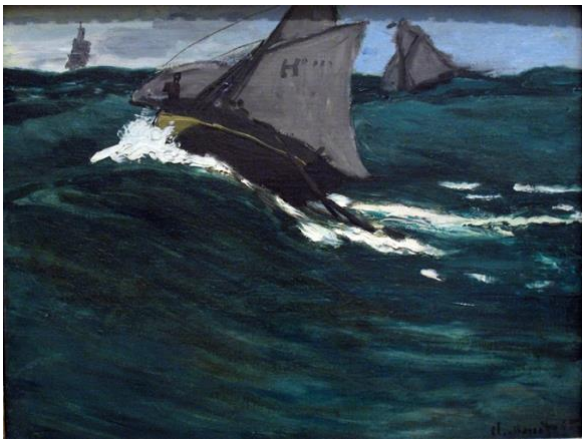
la première partie de l'extrait, une similitude avec un tableau religieux au-dessus d'un maître-autel est employée pour décrire la position et les effets du soleil par rapport à la surface de l'eau. Une grande partie de l'extrait est consacrée à une riche représentation imagée de la mer et du ciel, des couleurs et des atmosphères qui sont mises en évidence par le biais de plusieurs figures de style, comme les comparaisons alimentaires : « une bande de ciel rouge au-dessus de la mer compacte et coupante comme de la gelée de viande », « sur la mer déjà froide et bleue comme le poisson appelé mulet, le ciel, du même rose qu'un de ces saumons que nous nous ferions servir tout à l'heure à Rivebelle ». Dans cette dernière phrase, il est intéressant de remarquer comment le lien étroit entre la mer et le ciel est exprimé à travers deux comparaisons appartenant au même champ lexical. Proust décide en fait d'utiliser respectivement deux poissons et deux couleurs pour décrire les deux éléments principaux du paysage, d'un côté, le bleu et le mulet pour la mer et de l'autre, le rose et le saumon pour le ciel. C'est comme si la mer et le ciel étaient servis en même temps au restaurant. Davide Vago a analysé cette partie de l'extrait dans *Proust en couleur*. Il s'est focalisé sur l'aspect synesthésique des couleurs :

> Le souvenir remonte à la surface, et le dîner de Françoise et celui de Rivebelle se confondent dans ce réseau multisensoriel. Le héros s'approche toutefois ici du style adulte du narrateur. Cela se traduit par une complexification de la couche chromatique qui, enveloppant plusieurs sens comme des strates entremêlées, se dilate dans la syntaxe du passage à travers des mécanismes évidents : la teinte est perçue au-dessus de la couleur solidifiée de la mer, « compacte et coupante » (duplication et allitération) ; les comparaisons amplifient les perceptions liées au goût (outre l'initial « pareille à… », il y a « comme de la gelée de viande » et « comme le poisson appelé mulet »). Enfin, c'est le rose du ciel qui, par une forme comparative, est associé au « saumon » que le héros va manger à Rivebelle.[600]

La composante sensorielle de la couleur se superpose à celle de la mémoire. Ce sont les différentes sensations qui font remonter à la surface les vieux souvenirs. Le paysage parle donc au narrateur par le biais des émotions chromatiques qu'il dégage. La description continue avec l'emploi d'autres figures de style, comme la synesthésie, dans le cas de la « pesanteur visible » des vapeurs se répandant sur la surface marine, des vapeurs qui sont comparées à de la suie à cause de leur couleur noire et à une agate pour leur consistance. Ces vapeurs forment comme des couches superposées, une structure qui est évoquée à travers deux métaphores, la première d'ordre naturel, « la tige déformée », comme s'il s'agissait d'une plante ou d'une fleur et la seconde est une métaphore architecturale puisque les vapeurs sont comparées à des échafaudages risquant de se précipiter dans la mer. Le vaisseau représente la possibilité d'évasion et de liberté, la même sensation que le narrateur a éprouvée dans le train pour Balbec : il a l'impression de fuir les contraintes des besoins primaires, comme celles du sommeil et le sentiment de claustration qu'il ressent dans la chambre. Cette idée de fuite est aussi exprimée à

[600] Davide Vago, *Proust en couleur*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 144.

travers la personnification du vaisseau introduite par la conjonction comme, « La vue d'un vaisseau qui s'éloignait comme un voyageur de nuit […] »[601]. Cette image nous fait aussi penser aux toutes premières pages de *Combray*, à l'hésitation du moi flottant entre un état de rêve et un état de veille qui est présentée à travers le portrait d'un passager dans un train de nuit.


602

> D'ailleurs je ne me sentais pas emprisonné dans celle où j'étais puisque dans une heure j'allais la quitter pour monter en voiture. Je me jetais sur mon lit ; et, comme si j'avais été sur la couchette d'un des bateaux que je voyais assez près de moi et que la nuit on s'étonnerait de voir se déplacer lentement dans l'obscurité, comme des cygnes assombris et silencieux mais qui ne dorment pas, j'étais de tous côtés entouré des images de la mer. Mais bien souvent ce n'était, en effet, que des images ; j'oubliais que sous leur couleur se creusait le triste vide de la plage, parcouru par le vent inquiet du soir, que j'avais si anxieusement ressenti à mon arrivée à Balbec ; […] Et avec le regard dédaigneux, ennuyé et frivole d'un amateur ou d'une femme parcourant, entre deux visites mondaines, une galerie, je me disais : « C'est curieux ce coucher de soleil, c'est différent, mais enfin j'en ai déjà vu d'aussi délicats, d'aussi étonnants que celui-ci. » J'avais plus de plaisir les soirs où un navire absorbé et fluidifié par l'horizon apparaissait tellement de la même couleur que lui, ainsi que dans une toile impressionniste, qu'il semblait aussi de la même matière, comme si on n'eût fait que découper son avant et les cordages en lesquels elle s'était amincie et filigranée dans le bleu vaporeux du ciel.[603]

Après le vaisseau, le héros-narrateur dans une projection imaginaire pense être dans la couchette d'un des bateaux qu'il voit tout au long de la côte, c'est comme s'il se trouvait sur une île au beau milieu de la mer, puisqu'il affirme, « j'étais de tous côtés entouré des images de la mer », comme pour la projection de la lanterne magique dans la chambre de Combray. La description de la plage est mélancolique, derrière les couleurs de ces images se cachent des paysages personnifiés comme cela ressort de certaines expressions telles que le « triste vide » de la plage, le « vent inquiet » et l'adverbe « anxieusement ». Proust continue avec une scène fortement impressionniste. Un navire se confondant avec les tonalités de l'horizon voit sa matière changer il est « fluidifié », terme qui renforce la composante aquatique de cette métaphore et la comparaison avec les « toiles impressionnistes » est explicite. Du navire on

[601] *JF*, II, p. 161.
[602] Claude Monet, *The Green Wave*, Metropolitan Museum of Art, 1865.
[603] *JF*, II, p. 161-162.

n'aperçoit plus que sa silhouette, tout le reste faisant désormais partie du ciel vaporeux du décor de cette marine littéraire.

3.4 La mer comme point de rencontre entre le ciel et la terre

La fenêtre dont parle le narrateur devient comme le cadre d'un tableau impressionniste, une œuvre dominée par l'océan, ce qui est à l'extérieur est concentré à l'intérieur du cadre dans une inversion entre contenant et contenu : « Parfois l'océan emplissait presque toute ma fenêtre ». Nous avons ici une autre image forte qui met en exergue la position centrale de l'élément marin dans la représentation de la Normandie proustienne, voire à travers un schéma spatial :

> Parfois l'océan emplissait presque toute ma fenêtre, surélevée qu'elle était par une bande de ciel bordée en haut seulement d'une ligne qui était du même bleu que celui de la mer, mais qu'à cause de cela je croyais être la mer encore et ne devant sa couleur différente qu'à un effet d'éclairage. Un autre jour la mer n'était peinte que dans la partie basse de la fenêtre dont tout le reste était rempli de tant de nuages poussés les uns contre les autres par bandes horizontales, que les carreaux avaient l'air, par une préméditation ou une spécialité de l'artiste, de présenter une « étude de nuages », cependant que les différentes vitrines de la bibliothèque montrant des nuages semblables mais dans une autre partie de l'horizon et diversement colorés par la lumière, paraissaient offrir comme la répétition, chère à certains maîtres contemporains, d'un seul et même effet, pris toujours à des heures différentes, mais qui maintenant avec l'immobilité de l'art pouvaient être tous vus ensemble dans une même pièce, exécutés au pastel et mis sous verre.[604]

605

Entre la mer et le ciel il n'y a pas une claire démarcation, comme nous l'avons déjà vu, entre le bleu de l'eau et celui de la première bande du ciel sur l'eau. La fenêtre-toile impressionniste du narrateur change selon les jours, selon un principe de répétition et de variation temporelles autour d'un même motif spatial : « Un autre jour la mer n'était peinte que dans la partie basse de la fenêtre dont tout le reste était rempli de tant de nuages poussés les uns contre les autres par bandes horizontales ». Cependant, l'importante présence des nuages dans cette dernière marine, cette véritable « étude de nuages » nous rappelle un autre peintre, l'un

[604] *JF*, II, p. 162-163.
[605] Claude Monet, *Marine near Étretat*, Philadelphia Museum of Art, 1882.

des deux maîtres de Monet, Eugène Boudin qui est célèbre pour ses œuvres représentant le ciel et les nuages. Nous remarquons aussi que le mot « étude » est un titre générique emprunté à la peinture et qui sert de référence pour évoquer la réalité, d'où la connivence esthétique avec le lecteur amateur de peinture. Il est évident que les « maîtres contemporains » dont parle le héros de la *Recherche* sont les impressionnistes et cela est confirmé par d'autres indices que l'on retrouve dans la dernière partie de l'extrait, comme l'importance de la lumière qui crée les couleurs, le concept de répétition du sujet choisi qui est « pris toujours à des heures différentes », un renvoi implicite mais évident à Monet et à ses séries.

606

> En somme j'avais bien peu profité de Balbec, ce qui ne me donnait que davantage le désir d'y revenir. Il me semblait que j'y étais resté trop peu de temps. Ce n'était pas l'avis de mes amis qui m'écrivaient pour me demander si je comptais y vivre définitivement. Et de voir que c'était le nom de Balbec qu'ils étaient obligés de mettre sur l'enveloppe, comme ma fenêtre donnait, au lieu que ce fût sur une campagne ou sur une rue, sur les champs de la mer, que j'entendais pendant la nuit sa rumeur, à laquelle j'avais, avant de m'endormir, confié, comme une barque, mon sommeil, j'avais l'illusion que cette promiscuité avec les flots devait matériellement, à mon insu, faire pénétrer en moi la notion de leur charme, à la façon de ces leçons qu'on apprend en dormant.[607]

Le nom et le souvenir de Balbec permettent au héros de voir autrement le paysage qui l'entoure. Balbec est un lieu qui est profondément lié à l'idée de la mer et c'est ainsi que la campagne se fait marine. L'image des « champs de la mer » témoigne de la rencontre entre l'univers terrestre et l'univers marin, d'une réalité hybride résumant l'une des caractéristiques principales de la Normandie. La mer est aperçue ici aussi de manière sonore, elle devient une sorte de berceuse, une bande sonore dans la nuit du narrateur. Nous notons également la similitude présentant le sommeil comme une barque qui est livrée par le héros à la mer, pensons ici au narrateur embarqué sur le sommeil d'Albertine dans *La Prisonnière* et le bruit de la respiration de la dormeuse comparé au souffle de la mer. Lors de ce moment spécial qui est celui du demi-sommeil ou de l'ensommeillement, le narrateur qui a l'impression de découvrir

606 Claude Monet, *The Sea at Le Havre*, Carnegie Museum of Art, 1868.
607 *JF*, II, p. 304.

et d'apprendre le secret de la mer, se laisse pénétrer par l'effet hypnotisant des flots de la mer. Cela renvoie, encore une fois, aux premières pages de *Combray*, aux « drames du coucher » et à la difficulté à s'endormir, des épisodes qui sont à la base de l'édifice de la *Recherche* et de nombres de ses thématiques, notamment celle de la mer et de l'endormissement lié à la mer et à la mère. Dans cet extrait Proust présente une comparaison entre deux moments de transition et de passage d'un monde à l'autre : de l'état de veille à celui du sommeil et de la terre à la mer.

> J'essayais de me distraire de ce désir en allant jusqu'à la fenêtre regarder la mer de ce jour-là. Comme la première année, les mers, d'un jour à l'autre, étaient rarement les mêmes. Mais d'ailleurs elles ne ressemblaient guère à celles de cette première année, soit parce que maintenant c'était le printemps avec ses orages, soit parce que, même si j'étais venu à la même date que la première fois, des temps différents, plus changeants, auraient pu déconseiller cette côte à certaines mers indolentes, vaporeuses et fragiles que j'avais vues pendant des jours ardents dormir sur la plage en soulevant imperceptiblement leur sein bleuâtre, d'une molle palpitation, soit surtout parce que mes yeux, instruits par Elstir à retenir précisément les éléments que j'écartais volontairement jadis, contemplaient longuement ce que la première année ils ne savaient pas voir. Cette opposition qui alors me frappait tant entre les promenades agrestes que je faisais avec Mme de Villeparisis et ce voisinage fluide, inaccessible et mythologique, de l'Océan éternel n'existait plus pour moi. Et certains jours la mer me semblait, au contraire, maintenant presque rurale elle-même. Les jours, assez rares, de vrai beau temps, la chaleur avait tracé sur les eaux, comme à travers les champs, une route poussiéreuse et blanche derrière laquelle la fine pointe d'un bateau de pêche dépassait comme un clocher villageois. Un remorqueur, dont on ne voyait que la cheminée, fumait au loin comme une usine écartée, tandis que seul à l'horizon un carré blanc et bombé, peint sans doute par une voile, mais qui semblait compact et comme calcaire, faisait penser à l'angle ensoleillé de quelque bâtiment isolé, hôpital ou école. Et les nuages et le vent, les jours où il s'en ajoutait au soleil, parachevaient sinon l'erreur du jugement, du moins l'illusion du premier regard, la suggestion qu'il éveille dans l'imagination. Car l'alternance d'espaces de couleurs nettement tranchées, comme celles qui résultent, dans la campagne, de la contiguïté de cultures différentes, les inégalités âpres, jaunes, et comme boueuses de la surface marine, les levées, les talus qui dérobaient à la vue une barque où une équipe d'agiles matelots semblait moissonner, tout cela, par les jours orageux, faisait de l'océan quelque chose d'aussi varié, d'aussi consistant, d'aussi accidenté, d'aussi populeux, d'aussi civilisé que la terre carrossable sur laquelle j'allais autrefois et ne devais pas tarder à faire des promenades.[608]

Dans cet autre extrait tiré de la *Recherche*, Proust évoque le caractère pluriel du paysage marin, « les mers, d'un jour à l'autre, étaient rarement les mêmes ». La mer change continuellement, l'eau et les agents atmosphériques ne cessent de se modifier et de se renouveler. Nous avons ici une personnification de la mer variant selon les conditions météorologiques. Proust imagine une sorte de dialogue entre « des temps » qui auraient pu déconseiller à « des mers indolentes » et fragiles les côtes de Balbec. En outre, nous signalons l'écho baudelairien de ce vers qui renvoie à « L'Albatros » : « Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers, Qui suivent, indolents compagnons de voyage ». Le héros imagine que ces mers, féminisées par la synecdoque du sein très homérique, pensons aux épisodes de rencontres sur la plage dans l'Odyssée, par exemple du personnage de Nausicaa, calmes dorment sur la plage, elles soulèvent « leur sein bleuâtre, d'une molle palpitation ». La mer est comme un animal ou une personne, avec un corps qui vit et qui bouge. Cependant, la mer change aussi en

[608] *SG*, III, p. 179-180.

fonction du regard du narrateur qui n'est plus celui d'autrefois parce que maintenant il a commencé à considérer des détails qu'il ne saisissait pas avant et cela dépend de ce que Elstir lui a appris sur la perception de la réalité et le rôle de la volonté. La mer est présentée comme une entité mythologique et le choix de cet adjectif introduit l'image suivante, une idée relevant du surnaturel comme celle de « l'Océan éternel », où nous remarquons l'emploi du substantif « océan », au lieu du mot « mer », et en plus avec une majuscule, pour rendre encore plus éclatante et puissante l'image d'une surface d'eau qui existera pour toujours et la majuscule pourrait même nous faire penser à un nom propre, comme si « l'Océan éternel » était une bête magique ou une chimère. La mer change tout le temps mais elle ne cessera jamais d'être là. La mer se confond encore une fois avec la terre. Nous retrouvons ici l'idée de la plage qui se transforme en un environnement rural. Le paysage maritime devient un paysage rural, les vagues se transforment en champs. Un sillage tracé par la chaleur sur la surface de l'eau est comparé à « une route poussiéreuse et blanche », l'image épique du périple homérique antique, et une similitude architecturale rapproche « la fine pointe d'un bateau de pêche » que l'on aperçoit sur le chemin d'« un clocher villageois ». Cette thématique est un intertexte. Chateaubriand avait déjà évoqué cette image dans ses *Mémoires d'outre-tombe* :

> Entre la mer et la terre s'étendent des campagnes pélagiennes, frontières indécises des deux éléments : l'alouette de champ y vole avec l'alouette marine ; la charrue et la barque, à un jet de pierre l'une de l'autre, sillonnent la terre et l'eau. Le navigateur et le berger s'empruntent mutuellement leur langue : le matelot dit *les vagues moutonnent*, le pâtre dit *des flottes de moutons*.[609]

Cet extrait est un bon exemple de la rencontre entre la mer et la terre. Il est intéressant de remarquer que cette description ait été écrite par un Malouin, une personne qui est née à la lisière entre la Bretagne et la Normandie, une ville qui représente une superposition extraordinaire de l'élément marin et de l'élément terrestre. La figure de style de l'hypallage concernant le langage du navigateur et du berger souligne ultérieurement la superposition de l'élément marin avec l'élément terrestre. Dans le poème « Marine » de Rimbaud, nous retrouvons la même ambiance amphibienne :

> Les chars d'argent et de cuivre –
> Les proues d'acier et d'argent –
> Battent l'écume, –
> Soulèvent les souches des ronces.
> Les courants de la lande,
> Et les ornières immenses du reflux,
> Filent circulairement vers l'est,
> Vers les piliers de la forêt, –
> Vers les fûts de la jetée,
> Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière.[610]

[609] François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Garnier Frères, 1899, p. 67-68.
[610] Arthur Rimbaud, « Marine », *Illuminations, une saison en enfer,* Paris, Léon Vanier libraire-éditeur, 1892, p. 23.

Les deux premiers vers et les deux avant-derniers expriment un entrecroisement de la mer et de la terre. Dans le premier vers et dans l'antépénultième, nous avons des symboles de la terre et dans le deuxième et l'avant-dernier des symboles de la mer. Chez Proust, nous observons souvent la même image, surtout dans *À l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs* et *Sodome et Gomorrhe*, à travers la peinture d'Elstir, montrant ce caractère hybride de la Normandie. Une autre comparaison architecturale est utilisée pour décrire une autre embarcation, un remorqueur, dont la cheminée rappelle celle d'une usine et sur le fond, « le carré blanc et bombé » d'une voile fait penser à un bout ensoleillé d'un bâtiment, par exemple d'une école ou d'un hôpital. Le participe passé « peint » signale ouvertement la composante picturale de l'extrait et l'on retrouve l'idée de contamination lexicale peinture/littérature quand l'écrivain voit et décrit avec le regard d'un peintre. À la fin du passage, une description en climax accentue la métaphore de la terre-mer et l'idée de cet environnement amphibien, où les couleurs de la campagne et de la terre cultivée sont les mêmes que celles de la mer ; les matelots imitent les mouvements des paysans et le crescendo de cette dernière partie est exprimé par l'anaphore de la locution adverbiale « d'aussi » devant toute une série d'adjectifs qualifiant aussi bien l'océan que « la terre carrossable ». Davide Vago a déjà proposé une analyse de cet extrait, où il s'est concentré en particulier sur l'aspect chromatique de cette description. Il s'est penché sur le « rendu chromatique textuel », sur l'étude d'une présence sous-jacente de la couleur :

> C'est que, bien qu'en absence de tout hyponyme de couleur particulièrement précis ou recherché du point de vue lexical, les impressions chromatiques jaillissant de l'extrait sont rehaussées par d'autres agencements : le subjectivisme, l'une des clés de l'esthétique du roman de Proust, […] Tout lecteur de la Recherche connaît l'importance des notions comme « l'illusion du premier regard » et le rôle de l'imagination de l'artiste à partir de la traduction de l'impression. Toutefois, avant d'approfondir l'illusion à l'œuvre dans le passage, le participe passé « peint sans doute par une voile » nous met sur une bonne piste : la plume de l'écrivain fait ici assaut du pinceau du peintre. Le point de vue du narrateur se superpose alors à celui d'un peintre composant une marine faite de mots en noir et blanc, […] Pourrait-on parler d'influence de l'impressionnisme pictural sur le style de l'écrivain ? C'est un élément de réponse, si l'on tient compte de la connaissance des tableaux de Monet de la part de Proust, qui avait une prédilection pour le maître de l'impressionnisme. Dans la description, la présence de l'élément liquide de l'océan, les jeux de lumières dus au soleil (« angle ensoleillé »), les conditions atmosphériques (« les nuages et le vent » ; « inégalités [...] boueuses ») contribuent effectivement, par le bais de leur parachromatisme, à la texture haute en couleur de l'extrait.[611]

Proust a réalisé ici un tableau littéraire, dont l'élément chromatique ressort de manière nette mais non de façon explicite. Les couleurs sont partout, les renvois et les allusions artistiques aussi, encore qu'implicites. Vago a remarqué que les références aux teintes de ce passage sont véhiculées surtout à travers les descriptions du paysage et des agents atmosphériques, la véritable palette chromatique de cette marine proustienne. En outre, eu égard

[611] Davide Vago, « Une texture secrétant la couleur : Proust », *Sigila*, Paris, 2021, p. 89-90.

à toutes les citations littéraires que nous avons saisies dans l'analyse de ce texte ainsi que d'autres, nous pourrions affirmer que l'esthétique elstirienne ne puise pas seulement dans le courant impressionniste, mais aussi dans un réservoir thématique littéraire. L'art d'Elstir serait donc le résultat d'une rencontre extraordinaire entre peinture et littérature :

> C'est par exemple à une métaphore de ce genre — dans un tableau, représentant le port de Carquethuit, tableau qu'il avait terminé depuis peu de jours et que je regardai longuement — qu'Elstir avait préparé l'esprit du spectateur en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer. Soit que les maisons cachassent une partie du port, un bassin de calfatage ou peut-être la mer même s'enfonçant en golfe dans les terres ainsi que cela arrivait constamment dans ce pays de Balbec, de l'autre côté de la pointe avancée où était construite la ville, les toits étaient dépassés (comme ils l'eussent été par des cheminées ou par des clochers) par des mâts, lesquels avaient l'air de faire des vaisseaux auxquels ils appartenaient quelque chose de citadin, de construit sur terre, impression qu'augmentaient d'autres bateaux, demeurés le long de la jetée, mais en rangs si pressés que les hommes y causaient d'un bâtiment à l'autre sans qu'on pût distinguer leur séparation et l'interstice de l'eau, et ainsi cette flottille de pêche avait moins l'air d'appartenir à la mer que, par exemple, les églises de Criquebec qui, au loin, entourées d'eau de tous côtés parce qu'on les voyait sans la ville, dans un poudroiement de soleil et de vagues, semblaient sortir des eaux, soufflées en albâtre ou en écume et, enfermées dans la ceinture d'un arc-en-ciel versicolore, former un tableau irréel et mystique. Dans le premier plan de la plage, le peintre avait su habituer les yeux à ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan. Des hommes qui poussaient des bateaux à la mer couraient aussi bien dans les flots que sur le sable, lequel mouillé, réfléchissait déjà les coques comme s'il avait été de l'eau. La mer elle-même ne montait pas régulièrement, mais suivait les accidents de la grève, que la perspective déchiquetait encore davantage, si bien qu'un navire en pleine mer, à demi caché par les ouvrages avancés de l'arsenal, semblait voguer au milieu de la ville ; des femmes qui ramassaient des crevettes dans les rochers avaient l'air, parce qu'elles étaient entourées d'eau et à cause de la dépression qui, après la barrière circulaire des roches, abaissait la plage (des deux côtés les plus rapprochés de terre) au niveau de la mer, d'être dans une grotte marine surplombée de barques et de vagues, ouverte et protégée au milieu des flots écartés miraculeusement. Si tout le tableau donnait cette impression des ports où la mer entre dans la terre, où la terre est déjà marine, et la population amphibie, la force de l'élément marin éclatait partout ; et près des rochers, à l'entrée de la jetée, où la mer était agitée, on sentait aux efforts des matelots et à l'obliquité des barques couchées en angle aigu devant la calme verticalité de l'entrepôt, de l'église, des maisons de la ville, où les uns rentraient, d'où les autres partaient pour la pêche, qu'ils trottaient rudement sur l'eau comme sur un animal fougueux et rapide dont les soubresauts, sans leur adresse, les eût jetés à terre.[612]

Encore une fois, Proust nous parle du paysage normand par le biais de l'art. Comme l'a affirmé Eugène Nicole lors d'une conférence du CRP le 16 janvier 2019, Proust aimait le Vésuve, mais il aurait aimé davantage un tableau de Turner du Vésuve. En effet, le côté artistique s'ajoute ainsi à la beauté de la Nature. Nous découvrons un autre coin de la Normandie réelle et imaginaire à travers une peinture. Il s'agit du tableau d'Elstir, le *Port de Carquethuit,* une toile et une ville qui n'existent pas, mais qui pourraient avoir des correspondances avec certains tableaux impressionnistes et des petites villes de la côte normande. La ville et la mer se fondent l'une dans l'autre et elles s'échangent leurs caractéristiques « en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer. » La limite entre les deux mondes, le marin et le terrestre, devient floue et la Normandie représente à nouveau l'union entre ces deux éléments : « Dans le premier plan de la plage, le peintre avait su habituer

[612] *JF*, II, p. 192-193.

les yeux à ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan. » Nous remarquons le mélange des deux mondes : « Si tout le tableau donnait cette impression des ports où la mer entre dans la terre, où la terre est déjà marine, et la population amphibie, la force de l'élément marin éclatait partout ; et près des rochers, à l'entrée de la jetée, où la mer était agitée, on sentait aux efforts des matelots et à l'obliquité des barques couchées en angle aigu devant la calme verticalité de l'entrepôt, de l'église, des maisons de la ville, où les uns rentraient, d'où les autres partaient pour la pêche, qu'ils trottaient rudement sur l'eau comme sur un animal fougueux et rapide dont les soubresauts, sans leur adresse, les eût jetés à terre. ». « La mer entre dans la terre et la terre est déjà marine » est une phrase qui explique bien le concept de fusion, la population s'est adaptée tout naturellement à cette condition et, comme dans l'évolution des espèces, elle est devenue amphibie. Entre les deux éléments, c'est sans aucun doute le marin qui l'emporte sur le terrestre. La mer est forte et rageuse, comparée à un animal fougueux et rapide, un être capricieux et imprévisible menaçant les matelots et la ville. Vago souligne, lui aussi, l'aspect hybride de ce tableau littéraire :

> La sensation chromatique reste indéfinie à cause de la présence de l'eau de l'océan qui envahit chaque partie du tableau et en mélange les nuances d'aquarelle. Comme dans une œuvre de Gustave Moreau, l'indéfinition et la confusion du *Port de Carquethuit* sont telles que Proust arrive à écrire : « la terre est déjà marine et la population amphibie ». Ce mot d'*amphibie* pourrait aisément définir le rôle joué par la couleur, puisqu'elle émerge à travers des éléments non chromatiques du passage.[613]

Le caractère amphibien est ici largement développé, au point que Vago parle même d'indéfinition et de confusion de la scène du *Port de Carquethuit*. La même chose est valable aussi pour l'aspect chromatique de tout l'extrait. Cette description est donc l'un des moments où l'on appréhende le mieux, la puissante rencontre entre la mer et la terre :

> Une bande de promeneurs sortait gaiement en une barque secouée comme une carriole ; un matelot joyeux, mais attentif aussi, la gouvernait comme avec des guides, menait la voile fougueuse, chacun se tenait bien à sa place pour ne pas faire trop de poids d'un côté et ne pas verser, et on courait ainsi par les champs ensoleillés dans les sites ombreux, dégringolant les pentes. C'était une belle matinée malgré l'orage qu'il avait fait. Et même on sentait encore les puissantes actions qu'avait à neutraliser le bel équilibre des barques immobiles, jouissant du soleil et de la fraîcheur, dans les parties où la mer était si calme que les reflets avaient presque plus de solidité et de réalité que les coques vaporisées par un effet de soleil et que la perspective faisait s'enjamber les unes les autres. Ou plutôt on n'aurait pas dit d'autres parties de la mer. Car entre ces parties, il y avait autant de différence qu'entre l'une d'elles et l'église sortant des eaux, et les bateaux derrière la ville. L'intelligence faisait ensuite un même élément de ce qui était, ici noir dans un effet d'orage, plus loin tout d'une couleur avec le ciel et aussi verni que lui, et là si blanc de soleil, de brume et d'écume, si compact, si terrien, si circonvenu de maisons, qu'on pensait à quelque chaussée de pierres ou à un champ de neige, sur lequel on était effrayé de voir un navire s'élever en pente raide et à sec comme une voiture qui s'ébroue en sortant d'un gué, mais qu'au bout d'un moment, en y voyant sur l'étendue haute et inégale du plateau solide des bateaux titubants, on comprenait, identique en tous ces aspects divers, être encore la mer.[614]

[613] Davide Vago, *Proust en couleur*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 230.
[614] *JF*, II, p. 193-194.

La superposition des éléments marins et terrestres continue aussi dans la partie suivante de l'extrait sur le port de Carquethuit. Un autre exemple est la barque qui est comparée à une carriole et le fait que le matelot gouverne son embarcation à travers « les champs ensoleillés dans les sites ombreux, dégringolant les pentes. » témoigne de la correspondance qui se crée entre la mer et les champs. La description des barques immobiles sur la surface de l'eau est une véritable marine littéraire avec une attention pour les détails, la représentation des effets de lumière, la matière, comme dans le cas des « coques vaporisées », et la perspective. De plus, les barques, à cause du point de vue d'où on les observe, on dirait qu'elles s'enjambent les unes les autres. Jusqu'à la fin de l'extrait, on ne peut jamais bien distinguer la terre de la mer. L'église semble sortir de l'eau et un navire semble naviguer sur une chaussée de pierre ou un champ de neige. La similitude du navire qui devient « une voiture qui s'ébroue en sortant d'un gué » reprend celle de la barque et de la carriole que nous venons de voir plus haut et le verbe s'ébrouer indique une personnification, voire une animalisation. C'est grâce aux « bateaux titubants », remarquons ici une autre personnification, que l'on comprend qu'il s'agit bien d'un paysage marin et non d'un paysage terrien, mais nous précisons aussi que l'adjectif « titubants » renvoie ici à l'idée terrestre que nous avons déjà vue précédemment :

> Autrefois j'eusse préféré que cette promenade eût lieu par le mauvais temps. Alors je cherchais à retrouver dans Balbec « le pays des Cimmériens », et de belles journées étaient une chose qui n'aurait pas dû exister là, une intrusion du vulgaire été des baigneurs dans cette antique région voilée par les brumes. Mais maintenant, tout ce que j'avais dédaigné, écarté de ma vue, non seulement les effets de soleil, mais même les régates, les courses de chevaux, je l'eusse recherché avec passion pour la même raison qu'autrefois je n'aurais voulu que des mers tempétueuses, et qui était qu'elles se rattachaient, les unes comme autrefois les autres, à une idée esthétique.[615]

Dans ce court extrait, nous assistons à la transformation de l'imaginaire de Balbec pour le narrateur. L'idée « des mers tempétueuses », du « pays des Cimmériens » et d'une « antique région voilée par les brumes » fait place à la station balnéaire estivale, au soleil, aux régates et aux courses de chevaux. Le paysage marin change de visage mais l'essence est la même, la mer constituant toujours une partie importante de l'esthétique proustienne. Ce sont les attentes du narrateur qui évoluent tandis que ses centres d'intérêt restent inchangés. C'est plutôt son rapport à la réalité qui change parce qu'il grandit. Après les premières grandes déceptions des rêves d'enfance, il commence à percevoir le monde autrement.

[615] *JF*, II, p. 251.

3.5 La mémoire sensorielle et la géographie humaine du paysage marin

Dans certaines pages des textes de Proust, il est possible de tomber sur des passages où la mer est perçue à travers une approche polysensorielle et une identification avec des personnages féminins :

> XXIX MARINE
>
> Les paroles dont j'ai perdu le sens, peut-être faudrait-il me les faire redire d'abord par toutes ces choses qui ont depuis si longtemps un chemin conduisant en moi, depuis bien des années délaissé, mais qu'on peut reprendre et qui, j'en ai la foi, n'est pas à jamais fermé. Il faudrait revenir en Normandie, ne pas s'efforcer, aller simplement près de la mer. Ou plutôt je prendrais les chemins boisés d'où on l'aperçoit de temps en temps et où la brise mêle l'odeur du sel, des feuilles humides et du lait. Je ne demanderais rien à toutes ces choses natales. Elles sont généreuses à l'enfant qu'elles virent naître, d'elles-mêmes lui rapprendraient les choses oubliées. Tout et son parfum d'abord m'annoncerait la mer, mais je ne l'aurais pas encore vue. Je l'entendrais faiblement. Je suivrais un chemin d'aubépines, bien connu jadis, avec attendrissement, avec l'anxiété aussi, par une brusque déchirure de la haie, d'apercevoir tout à coup l'invisible et présente amie, la folle qui se plaint toujours, la vieille reine mélancolique, la mer. Tout à coup je la verrais; ce serait par un de ces jours de somnolence sous le soleil éclatant où elle réfléchit le ciel bleu comme elle, seulement plus pâle. Des voiles blanches comme des papillons seraient posées sur l'eau immobile, sans plus vouloir bouger, comme pâmées de chaleur. Ou bien la mer serait au contraire agitée, jaune sous le soleil comme un grand champ de boue, avec des soulèvements, qui de si loin paraîtraient fixés, couronnés d'une neige éblouissante.[616]

Ce tableau littéraire est un vrai avant-goût des descriptions des paysages de bord de mer que l'on retrouvera dans la *Recherche*. La Normandie est le décor privilégié pour pouvoir apprécier la nature et surtout la mer. La mer est découverte ici par le narrateur à travers plusieurs sens à la fois ; il l'aperçoit d'abord à travers la verdure d'un chemin boisé, mais il la sent aussi dans l'air, grâce à son odeur salée qui se confond avec celle des feuilles et du lait. Même d'un point de vue olfactif la mer et la terre se mélangent tout en formant une réalité unique. Les signaux de la nature sont comme des indices qui aident le narrateur à réapprendre les choses oubliées. Nous remarquons donc chez Proust, dès ses premiers textes, le lien entre les paysages, les lieux et la mémoire, ce qu'il développera davantage dans la *Recherche* et que nous retrouverons même dans des épisodes de mémoire involontaire ; il suffit de penser au pavé de la cour des Guermantes évoquant celui du baptistère de Saint-Marc à Venise ou alors à la plage de Balbec qui représentera toujours pour le héros la figure d'Albertine. Par conséquent, les lieux peuvent avoir une influence directe sur les souvenirs et les oublis des personnes qui les fréquentent. Ici, la composante olfactive arrive avant la sensation visuelle ; la mer est annoncée par son parfum, mais l'aspect auditif est aussi présent. Le paysage marin est perçu à travers trois sens : la vue, l'odorat et l'ouïe. Il est intéressant de voir ici une haie d'aubépines derrière laquelle le protagoniste découvre la mer, éprouvant des sentiments contradictoires ; la haie

[616] *JS*, p. 144.

devient une sorte de rideau qui s'ouvrira sur une scène de théâtre dont le décor est la mer. Cette dernière est présentée par le biais d'une série de personnifications : une amie invisible mais présente, une folle qui passe tout son temps à se plaindre et une vieille reine mélancolique. Notons aussi que le mot « mer » n'apparaît qu'après les trois personnifications et cela ne fait qu'augmenter l'effet surprise de cette description, tout comme l'effet que l'ouverture du rideau produit sur le public apercevant pour la première fois le décor qui devient protagoniste de la pièce. La vision de la mer est décrite comme s'il s'agissait d'une apparition et cela est suggéré par l'emploi de la locution adverbiale « tout à coup ». Les couleurs sont la caractéristique la plus frappante : la lumière du soleil, un bleu juste un peu plus pâle que celui du ciel, le blanc des voiles qui grâce à une comparaison deviennent des papillons posés sur l'eau et le jaune comme « un grand champ de boue » avec des pointes blanches rappelant un paysage enneigé. Cette dernière métaphore et la comparaison avec le champ de boue reprennent l'image de la rencontre entre la terre et la mer que l'on rencontre si souvent dans les marines de Proust. Pour ce qui est de l'image de la mer cachée derrière les aubépines, des sentiments d'angoisse et de tendresse éprouvés par le protagoniste au moment où il découvrira ce qui se trouve au-delà de la haie, de la première personnification de la mer en tant qu'amie : tout cela pourrait être considéré comme une anticipation du personnage de Gilberte, le premier amour du héros de la *Recherche*. De plus, la superposition de la mer avec une figure féminine tant désirée est une référence à Albertine, comme nous avons déjà pu le constater plus haut.

[617]

> Et certes les attentions qu'une femme a pour nous peuvent encore, quand nous l'aimons, semer de charmes nouveaux les heures que nous passons auprès d'elle. Mais elle n'est pas successivement pour nous une femme différente. Sa gaieté reste extérieure à une figure inchangée. Mais l'adolescence est antérieure à la solidification complète et de là vient qu'on éprouve auprès des jeunes filles ce rafraîchissement que donne le spectacle des formes sans cesse en train de changer, de jouer en une instable opposition qui fait penser à cette perpétuelle recréation des éléments primordiaux de la nature qu'on contemple devant la mer.[618]

[617] Claude Monet, *Camille on the Beach at Trouville*, Yale University Art Gallery, 1870.
[618] *JF*, II, p. 259.

Dans ce passage la mer est présentée comme un miroir d'un âge de la vie humaine dont le changement est la caractéristique principale. Le paysage marin est l'image d'une « perpétuelle recréation des éléments primordiaux de la nature », une idée constante de nouveauté et de renouvellement que l'on éprouve devant une jeune fille ou devant l'immense spectacle toujours stimulant et jamais répétitif qui est celui de l'étendue marine :

> Je savais que mes amies étaient sur la digue mais je ne les voyais pas, tandis qu'elles passaient devant les chaînons inégaux de la mer, tout au fond de laquelle et perchée au milieu de ses cimes bleuâtres comme une bourgade italienne se distinguait parfois dans une éclaircie la petite ville de Rivebelle, minutieusement détaillée par le soleil. Je ne voyais pas mes amies, mais (tandis qu'arrivaient jusqu'à mon belvédère l'appel des marchands de journaux, « des journalistes », comme les nommait Françoise, les appels des baigneurs et des enfants qui jouaient, ponctuant à la façon des cris des oiseaux de mer le bruit du flot qui doucement se brisait), je devinais leur présence, j'entendais leur rire enveloppé comme celui des Néréides dans le doux déferlement qui montait jusqu'à mes oreilles. « Nous avons regardé, me disait le soir Albertine, pour voir si vous descendriez. Mais vos volets sont restés fermés, même à l'heure du concert. » À dix heures, en effet, il éclatait sous mes fenêtres. Entre les intervalles des instruments, si la mer était pleine, reprenait, coulé et continu, le glissement de l'eau d'une vague qui semblait envelopper les traits du violon dans ses volutes de cristal et faire jaillir son écume au-dessus des échos intermittents d'une musique sous-marine.[619]

La digue, la mer et la plage de Balbec sont les endroits que le héros associe le plus souvent aux jeunes filles. Le paysage marin est le décor principal des apparitions des adolescentes de la petite bande. Nous remarquons la métaphore « ses cimes bleuâtres » comparant encore une fois les crêtes des vagues aux sommets des montagnes, la terre et la mer ne formant plus qu'un seul élément, comme nous l'avons déjà vu à plusieurs reprises dans les descriptions de Proust. Le rire des jeunes filles se confond avec les bruits de la mer. C'est grâce à cette impression sonore que les jeunes filles deviennent des Néréides, des déesses de la mer, comme celles que le héros avait aperçues dans les travaux d'Elstir représentant les falaises normandes. Dans la dernière partie de l'extrait, nous avons une autre description sonore de la mer. L'étendue bleue se transforme en une sorte d'orchestre sous-marin accompagnant les vrais instruments d'un concert. Ce passage confirme l'importance de la composante sonore de la mer et visuelle de l'imaginaire du héros pour cette partie fondamentale du paysage normand.

> Un de mes rêves était la synthèse de ce que mon imagination avait souvent cherché à se représenter, pendant la veille, d'un certain paysage marin et de son passé médiéval. Dans mon sommeil je voyais une cité gothique au milieu d'une mer aux flots immobilisés comme sur un vitrail. Un bras de mer divisait en deux la ville ; l'eau verte s'étendait à mes pieds ; elle baignait sur la rive opposée une église orientale, puis des maisons qui existaient encore dans le XIV^{e} siècle, si bien qu'aller vers elles, c'eût été remonter le cours des âges. Ce rêve où la nature avait appris l'art, où la mer était devenue gothique, ce rêve où je désirais, où je croyais aborder à l'impossible, il me semblait l'avoir déjà fait souvent. Mais comme c'est le propre de ce qu'on imagine en dormant de se multiplier dans le passé, et de paraître, bien qu'étant nouveau, familier, je crus m'être trompé. Je m'aperçus au contraire que je faisais en effet souvent ce rêve.[620]

[619] *JF*, II, p. 305-306.
[620] *CG*, II, p. 444.

Dans la description de ce rêve du héros, nous trouvons l'association de deux éléments typiquement normands : la mer et le gothique. Il est intéressant de voir comment la nature imite l'art, « Ce rêve où la nature avait appris l'art, où la mer était devenue gothique ». Le héros rêve d'une église orientale au bord de l'eau, l'image qu'il s'attendait de voir lors de sa découverte de l'église persane et qui l'a tant déçu. La représentation de l'« eau verte » pourrait être un autre indice du mélange entre la terre et la mer, d'une eau se rapprochant de l'herbe d'un pré, d'une fusion d'une étendue bleue avec une étendue verte. Ce rêve prend la forme d'une décoration d'un vitrail d'une église gothique, il s'agit d'une marine médiévale : « Dans mon sommeil je voyais une cité gothique au milieu d'une mer aux flots immobilisés comme sur un vitrail ». La scène est proche de la réalité mais les « flots immobilisés » est la preuve d'une fiction artistique qui est confirmée par la comparaison « comme sur un vitrail ».

3.6 Un autre regard littéraire sur la mer normande

Dans des textes de Maupassant, nous tombons sur de véritables descriptions métaphoriques de la mer normande, parfois il s'agit des mêmes images que Proust évoque aussi dans ses marines littéraires :

> Ils suivirent un petit vallon en pente, descendant du village vers la falaise, et la falaise, au bout de ce vallon, dominait la mer de quatre-vingts mètres. Dans l'encadrement des côtes vertes, s'abaissant à droite et à gauche, un grand triangle d'eau, d'un bleu d'argent sous le soleil, apparaissait au loin, et une voile, à peine visible, avait l'air d'un insecte là-bas. Le ciel plein de lumière se mêlait tellement à l'eau qu'on ne distinguait point du tout où finissait l'un et où commençait l'autre.[621]

Dans cet aperçu de la mer en face de la falaise, nous remarquons tout de suite l'importance d'un symbolisme des couleurs : le vert pour le côté terrien et un bleu argenté pour le côté marin. La voile d'une embarcation est comparée à un insecte. Cette similitude animale renforce le lien entre la terre et la mer que l'on voit aussi chez Proust, étant donné que les insectes sont pour la plupart des espèces terrestres et non pas marines. Comme le ciel se confond aussi avec la mer, nous pourrions affirmer que dans cet extrait de Maupassant le paysage maritime normand devient le point de rencontre privilégié entre trois grands domaines : l'aérien, le terrestre et le marin.

> Quand ils débouchèrent en pleine mer, en atteignant la pointe de la jetée nord qui les abritait, la brise, plus fraîche, glissa sur le visage et sur les mains du docteur comme une caresse un peu froide, entra dans sa poitrine qui s'ouvrit, en un long soupir, pour la boire, et, enflant la voile brune qui s'arrondit, fit s'incliner la « Perle » et la rendit plus alerte.[622]

[621] Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, Paris, Paul Ollendorff, 1888, p. 170.
[622] *Ibid.*, p. 98-99.

La scène finale n'est plus une description métaphorique, la voile gonflée par le vent n'a rien d'original dans un paysage maritime qui suggère ici une identification du personnage du docteur avec le décor, étant donné que la brise marine remplit la poitrine du docteur comme si ce dernier était la voile d'un bateau, une image que nous retrouvons encore une fois dans « La Musique »[623] de Baudelaire : « La poitrine en avant et les poumons gonflés ».

> Le vent du Nord soufflait en tempête, emportant par le ciel d'énormes nuages d'hiver, lourds et noirs, qui jetaient en passant sur la terre des averses furieuses. La mer démontée mugissait et secouait la côte, précipitant sur le rivage des vagues énormes, lentes et baveuses, qui s'écroulaient avec des détonations d'artillerie. Elles s'en venaient tout doucement, l'une après l'autre, hautes comme des montagnes, éparpillant dans l'air, sous les rafales, l'écume blanche de leurs têtes ainsi qu'une sueur de monstres.[624]

Dans cette description de la tempête, la mer devient un animal qui mugit et secoue la côte, une bête violente et agitée dont le fracas des vagues s'écroulant contre le rivage est comparé à celui « des détonations d'artillerie ». Ce n'est pas la première fois que nous tombons sur une métaphore militaire dans un passage littéraire décrivant la mer orageuse. La figure de style suivante ne nous est pas non plus méconnue, la similitude entre les vagues de la mer et les montagnes avait été employée aussi par Proust. Nous pouvons également faire la même constatation pour les personnifications qui sont souvent attribuées à la mer. L'écume blanche des extrémités des vagues se transforment ici en têtes et en sueur de créatures monstrueuses.

3.7 Monet et ses conversations avec la mer

Dans les documents que nous analyserons, nous verrons le lien spécial que le peintre a noué avec la mer et, en particulier, celle de la région de son enfance.

625

[623] Charles Baudelaire, « La Musique », *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de broise libraires-éditeurs, 1857, p. 174-175.
[624] Guy de Maupassant, *L'Ivrogne, Contes du jour et de la nuit*, Paris, Marpon et Flammarion, 1885, p. 157-158.
[625] Claude Monet, *Tempêtes, côtes de Belle-Île*, Musée d'Orsay, 1886.

> Seules les conversations avec Clemenceau ont dû être d'une grande magnificence, grâce à leur ardeur mutuelle, et à l'éloquence du superbe orateur. Comme elles ne seront jamais publiées, bien osé qui les supposerait. Mais ses grands et perpétuels entretiens et auxquels il nous fait prendre part ce sont ceux qu'il commence et recommence avec les saisons, les climats, les plaines, et parfois aussi la mer, auprès de laquelle en sa prime jeunesse il commença d'apprendre à parler et de comprendre le langage des innombrables de la nature. Il ne pouvait pas manquer de se rencontrer dans un ensemble aussi complet que celui que nous avons commencé de parcourir quelqu'une de ces conversations avec la mer. Nous en avons déjà écouté avec les Étretat. En voici une autre avec les flots rageurs qui battent avec une agitation perpétuelle les durs rochers de *Belle-Isle*. C'est un excellent spécimen de cette série qui fut limitée, mais assez caractéristique d'une époque de Monet où il affirmait ses volontés d'art, on pourrait dire contre vents et marées, sans avoir obtenu encore le succès, sauf de quelques esprits clairvoyants et libres. Les marines de *Belle-Isle* sont un souvenir de cette époque batailleuse et s'en ressentent – heureusement. Un autre site marin avec lequel il conversa volontiers, et même avec une certaine insistance est cette falaise de Varengeville, massive, nue et arrondie que surmonte une *Cabane de douanier*.[626]

Dans cette présentation des travaux de Monet, on souligne la particularité du rapport avec la mer. Le critique affirme que le peintre impressionniste parle avec la nature et les conversations avec la mer sont parmi les plus importantes. C'est avec la mer que le jeune Claude Monet a appris à parler et a découvert les différentes formes des langages de la nature. Dans cette figure de la personnification de la nature pouvant parler avec le maître impressionniste, le critique et le public des expositions deviennent comme des personnes écoutant aux portes. Cette métaphore est employée pour mettre en évidence une sorte d'intimité qui se crée entre Monet et la nature qu'il peint et avec laquelle il dialogue. Les tableaux deviennent donc comme des clichés des conversations de l'artiste avec la mer, Étretat et les « flots rageurs » de *Belle-Isle*. L'idée de la personnification continue jusqu'à la fin de l'extrait, où un autre site marin est présenté comme un interlocuteur majeur de Monet, un sujet dont nous avons déjà parlé et qui est l'objet d'une série mineure de sa production, à savoir la côte de Varengeville. Nous serions presque tenté d'affirmer ici que la mer - étant donné que Monet aurait découvert le langage de la nature tout en observant et en causant avec l'étendue bleue - devient, par un effet d'homophonie, une seconde mère du peintre, l'élément naturel qui l'inspire en premier et qui lui apprend à saisir le sens caché des paysages qu'il fixe sur ses toiles. Ce rapport spécial avec la mer qui est une sorte de figure maternelle ou parentale, un guide pour le choix des sujets du jeune peintre est souligné à plusieurs reprises.

> Peut-être qu'aucun peintre n'a su représenter comme lui tous les phénomènes de la vie des eaux : la douceur de nos lentes rivières, la nappe bleu tendre de la Seine, la grâce caressante de sa fuite entre ses îles, la paix des canaux de Hollande, le calme matinal d'une mer blanche et plate comme une jatte de lait qui prend à l'ombre des falaises des couleurs de turquoise, le ressac des tritons et des vagues sonores sous les roches d'Étretat, ou la colère mugissante du géant atlantique et sa face de tempête, lorsque ses masses noires se précipitent à l'assaut des côtes effrayées, en lignes d'escadrons menaçantes qui secouent leurs crinières livides. Il y avait à l'Exposition une prodigieuse esquisse de grosse mer à Pourville, une toile à peine couverte, d'une furie extraordinaire, où la grisaille, les trombes d'eau, les loques, les sanglots crispés de la pluie s'exprimaient en quelques hachures, tandis que les paquets de mer et les volutes d'écume se trouvaient indiqués d'un trait serpentin de la brosse, comme par un coup de lasso : et cette

[626] Arsène Alexandre, *La Collectionne Canonne*, Paris, 1930, p. 14-15.

surprenante étude conservait dans son inachevé tout le délire des éléments et la clameur des vents et le désordre de la mer.[627]

628

Monet est le peintre de l'eau. Ici, nous avons une sorte de présentation en climax des surfaces d'eau qui ont été peintes par le maître impressionniste. La mer plate du matin est comparée, dans une comparaison alimentaire, à « une jatte de lait », l'océan atlantique est personnifié, présenté comme un géant à la colère mugissante. Nous remarquons la synesthésie associant les bruits de l'océan à un état d'âme et la personnification est développée avec le mot « face » ; tel est le visage de la tempête et l'orage ne peut être que la métaphorisation météorologique de la colère. La description de la mer furieuse se transforme en métaphore militaire, le noir est la couleur prédominante. C'est pourquoi les vagues ne sont représentées que comme des « masses noires » attaquant leurs ennemis, à savoir les « côtes effrayées », autre personnification. Les vagues deviennent ensuite des « lignes d'escadrons menaçantes » et à la fin de cette image apparaît un léger glissement métaphorique, étant donné que du camp sémantique de la guerre on passe à celui des animaux, où les vagues se transforment par métonymie en chevaux ou alors en lions. La mer tempétueuse représente une source d'inspiration renvoyant à la vie sauvage et déchaînée ; topos romantique encore une fois, « le délire des éléments et la clameur des vents et le désordre de la mer » représentent tout ce que Monet a essayé de rendre sur ses toiles consacrées à la puissance de la mer.

> Un fait probable, malgré les belles phrases que la supposition fit écrire, est que Claude Monet n'avait pas d'atavisme normand. Sa mère était lyonnaise. En revanche, son enfance et sa jeunesse havraises ont, pour la vie entière, marqué sa sensibilité. « La mer, disait-il à Geffroy, est la toile de fond mon existence ».[629]

Dans cette courte affirmation, tirée d'un article de l'historien de l'art Raymond Régamey paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, nous avons une autre preuve de la grande importance que la Normandie et la mer ont pour Monet. Cependant, il n'y a pas d'enracinement

[627] Louis Gillet, *Trois variations sur Claude Monet*, Paris, Librairie Plon, 1927, p. 72-73.
[628] Claude Monet, *Grosse mer à Étretat*, Musée d'Orsay, 1868-1869.
[629] Raymond Régamey, « La formation de Claude Monet », *GBA*, 1 janvier 1927, p. 66.

au sens barrésien du terme, comme nous pourrions le voir dans le roman « Les Déracinés »[630]. Comme l'affirme Hippolyte Taine au sujet de La Fontaine et de ses fables l'artiste est le produit d'un lieu et d'une époque. La Normandie est une sorte de *Heimat* pour le peintre, comme le diraient les Allemands, une seconde patrie d'élection et patrie spirituelle, un lieu qui devient donc essentiel dans sa vie et dans sa production, encore plus que ne le sont sa ville et sa région natales. Pour ce qui est du rôle de la mer, Régamey reprend une expression utilisée par Monet lui-même, où dans une métaphore picturale, la mer est « la toile de fond » de l'existence du maître impressionniste.

> À l'âpre talent de M. Claude Monet il faut les horizons immenses, les majestueuses tourmentes de terrain et la poussée hurlante des marées. […] Mers sur lesquelles s'épand l'allégresse des crépuscules, amples courbures de falaises se perdant au vague des lointains brumeux, M. Monet exprime la nature à l'état de puissance et de force, il en voit les gigantesques et graves aspects, il en sent le lyrisme et l'emphase. L'Énormité des choses le saisit. Son âme vibre au fracas des ouragans, au grondement des marées, est émue par l'ardue silhouette des rocs. […] Les vagues se ruent contre les rocs érigés et s'écroulent en tumultueux bouillonnement, en cascatelles. Les ciels sont en concordance parfaite avec les paysages qu'ils dôment. Les flots s'éclairent de leur clarté, se foncent de leur assombrissement. Quand le vent fait écumer les flots contre les blocs noirs, des nuages se meuvent, accélérés par la brise, ou bien de lourds cumulus rôdent sur l'océan et les grèves dont les couleurs ont alors une intensité violente. On aperçoit quasi les sourds grondements et le fracas des vagues croulantes, la clameur des marées, la montée du flot. Le heurt terrible de ces deux forces opposées, la mer et la terre, est harmonieusement rendu, malgré sa brutalité sauvage, à la manière japonaise, suivant d'ornementales arabesques. Malgré la profondeur des lourdes masses, la mobilité et le roulement des vagues sont manifestes, de même que la teinte est translucide. Si la mer est calme autour des brisants hérissés, ils y réfléchissent durement leur sombre image. Autour d'eux, la nappe se fonce. La désolation des rivages sinistres hurle sa plainte. Mais que, dans une anse ménagée par la convexité des falaises, la joie d'un soleil d'été ambre les espaces, colore de ses vaporeux rayonnements les flots pacifiés, alors ce sont des miroitements d'or en le bleu pur des vagues, de somptueux éclats sur les facettes des rocs. L'atmosphère blondit sereine.[631]

Ici, nous avons l'exemple d'une *ekphrasis* riche et détaillée de plusieurs marines de Monet. Nous remarquons tout de suite des personnifications originales du paysage comme « la poussée hurlante des marées », « Mers sur lesquelles s'épand l'allégresse des crépuscules » et « courbures de falaises se perdant au vague des lointains brumeux ». Nous constatons la présence d'un topos esthétique et critique, voire psychologique de l'héritage d'une posture romantique, comme le paysage état d'âme des courants symboliste et romantique. C'est la nature qui touche et guide l'esprit du peintre : « Son âme vibre au fracas des ouragans, au grondement des marées ». Pour la présentation des flots, nous avons d'autres figures de style, comme la synesthésie « on aperçoit quasi les sourds grondements et le fracas des vagues croulantes » où, à travers un médium visuel comme la peinture, il est possible d'entendre les sons de la mer des « sourds grondements ». Le critique se concentre ensuite sur le rapport entre la mer et la terre, « deux forces opposées » qui trouvent un équilibre harmonieux. Cette rencontre entre la mer et la terre que Monet a représentée dans ses œuvres, dont nous parle le

[630] Maurice Barrès, *Les Déracinés*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1897.
[631] Léon Roger-Milès, « Exposition Claude Monet », *Le Gaulois*, 16 juin 1898, p. 4.

critique Roger-Milès, nous rappelle les marines littéraires de Proust, comme le port de Carquethuit, où les paysages marin et terrien se sont intimement mêlés, formant alors un nouveau type d'environnement amphibien. Le choc provoqué par la rencontre des deux éléments se résout harmonieusement et paisiblement. Dans la dernière partie de l'extrait, nous tombons sur deux autres personnifications antithétiques, (« La désolation des rivages sinistres hurle sa plainte » et dans la phrase suivante « la joie d'un soleil d'été ambre les espaces ») d'où le contraste du paysage métamorphosé. Ce tableau offre un équilibre de réalités et de sentiments opposés résumé par l'aperçu lumineux et brillant d'une marine normande.

3.8 L'historien de l'eau

Nous savons déjà que Monet est considéré comme le peintre de l'eau. Ici, nous avons une description détaillée de son rapport avec la mer, en particulier, avec celle de Bretagne, la région jumelle de la Normandie :

> Par Belle-Ile, Monet acheva de se révéler apte à peindre toutes les configurations du sol, tous les états de l'atmosphère, toutes les tranquillités et toutes les fureurs de l'eau. Il se montre aux prises avec une nature nouvelle pour lui, puisqu'il avait borné jusque-là ses courses vers l'Ouest aux champs de Vétheuil et aux falaises normandes. On peut le dire sorti triomphant de la bataille qu'il est allé livrer aux lames de l'Océan et aux roches de Bretagne, son talent s'est trouvé de force et a pu vaincre cette terre granitique et ces eaux redoutables. Pour la première fois, la terrible mer de là-bas a trouvé son historien. Port-Coton, Port-Goulphar, Port-Domois, ce sont les noms que l'on trouve à chaque instant au-dessous de ces caps, de ces blocs, creusés en grottes, agglomérés en fortifications. Ce sont des côtes désertes, des rochers déchiquetés, des pyramides dressées solitairement en avant des falaises, striées par l'écume, engluées par les mousses et les lichens, - des creux de grottes qui s'ouvrent comme des cryptes mystérieuses, - des mamelons pelés, jaunis et rougis par la végétation d'automne, arrondis et épais comme des bêtes mal dégrossies, des pachydermes à croûtes épaisses, - des rocs percés en arches, - des promontoires couleur de fer et de rouille, hauts, carrés et massifs comme des cathédrales, qui s'en vont au loin tomber tout droits dans la mer.[632]

Cette expérience bretonne est présentée comme s'il s'agissait d'une bataille que le peintre doit mener contre l'Océan et les rochers, cette métaphore met en évidence le caractère extraordinaire de cette aventure picturale. La mer est décrite comme une entité effrayante et monstrueuse qui a été chantée par le maître impressionniste. Ce dernier est donc comparé à un historien voulant représenter les différentes facettes du paysage des côtes bretonnes et normandes. La côte de la presqu'île bretonne est évoquée aussi à travers des toponymes, des noms associés à une typologie précise de lieux : caps, blocs, grottes et remparts. Cette attention aux noms géographiques nous fait clairement penser à la théorie des noms que nous retrouvons souvent chez Proust pour la Normandie et aussi pour la Bretagne. Ces endroits sont dominés par le milieu marin, à savoir la flore aquatique qui recouvre et envahit de tout ce qui se trouve sur la plage, c'est-à-dire le point de rencontre entre la mer et la terre. Tout de suite après, nous

[632] Gustave Geffroy, « Cl. Monet », *L'Art et les artistes*, n° 11, 1920, p. 62-63.

trouvons une comparaison rapprochant les grottes des cryptes mystérieuses. Ces anfractuosités secrètes et amphibiennes font écho à l'atelier-antre du peintre Elstir sur la plage de Balbec, lieu spécial et énigmatique, propice à l'invention et à la création. Les images se succèdent, étant donné que ces rochers et ces grottes ne cessent de se transformer : « des mamelons pelés », « des bêtes mal dégrossies » et « des pachydermes à croûtes épaisses ». Les deux dernières images que nous venons de citer renvoient aussi à la métaphore de l'éléphant que nous avions déjà vue dans la partie consacrée aux falaises d'Étretat. Cependant, les ressemblances avec cette partie de la côte normande sont tout à fait confirmées par l'évocation d'une autre métaphore célèbre, à savoir celle de la cathédrale : les grandes arches en pierre se jettent directement dans l'eau, comme s'il s'agissait d'une imposante architecture religieuse sortant des vagues et de l'écume de la mer. La coexistence et le mélange de toutes ces images que l'on retrouve dans les paysages côtiers des deux régions en soulignent la continuité et l'extrême proximité. Il est donc de plus en plus évident que Proust aussi bien que Monet avaient été charmés par les mêmes caractéristiques géographiques et paysagers de ce territoire du nord-ouest de la France :

> La mer entoure ces solides remparts, ces monstrueuses pierres qui donnent, à l'œil qui les regarde, l'impression de la dureté et de la pesanteur. Les vagues qui apparaissent, qui déferlent depuis le haut des cadres, sont bien les adversaires qui conviennent à ces immobiles combattants. Elles accourent en rangs pressés et l'on est stupéfait de l'infini de leur nombre, elles remplissent l'espace de leurs larges bords, elles se brisent comme des glaives contre les parois inflexibles, elles se dissolvent en ruissellements. On a à la fois l'impression de l'eau lointaine, immobile à l'horizon livide, des espaces d'eau frissonnant sous le ciel, des perceptibles formations de vagues, de leur arrivée tumultueuse et pressée, des mouvements incessants et tout proches qu'elles font pour mordre et desceller les assises des rochers. Au contraire, à l'entrée de cette grotte, cette eau agitée se fait calme, la traîtresse effleure la pierre, la baise, la caresse, devient transparente, se fige en ses profondeurs vertes et bleues. Le long de ces côtes sauvages, par une journée de beau temps qui ressemble à une accalmie, la mer est rigide, des remous et des cercles reproduisent encore très loin vers le large la forme du cap, les lames qui se déroulent lentement se brisent avec des cassures de marbre, l'écume qui ourle cette avancée de la terre est un bleu de pierreries.[633]

Monet met en scène une lutte entre la mer et les pierres, une rencontre violente et chaotique. Dans cette métaphore belliqueuse, les vagues sont des adversaires à la hauteur des remparts, qui sont présentés comme les « immobiles combattants ». En revanche, les vagues sont très dynamiques, elles forment de grands bataillons bien rangés et sont comparées à des glaives s'écrasant contre les murs. Le côté agressif des vagues est aussi souligné par l'emploi du verbe « mordre » pour décrire l'attaque aux rochers. Les ondes deviennent ainsi des êtres animés, on pourrait même parler d'une personnification de la mer qui continue dans la ligne suivante. Elle devient une traîtresse qui effleure, baise et caresse la pierre, un élément perfide et hostile, contraire du *locus amoenus*. Le *topos* épique hérité de l'Antiquité,mer des naufrages et des monstres marins, colère de Neptune, la verticalité des gouffres amers et les lieux de

[633] *Ibid.*, p. 63-64.

perdition. Les personnifications sont utilisées pour décrire le contact entre l'eau et les parois rocheuses et nous remarquons que cette rencontre n'est plus violente, mais au contraire prend aussi des formes plus douces et sensuelles. Cependant, cette image est tout de suite après démentie par la dernière partie, lorsque les vagues se transforment en lames se brisant « avec des cassures de marbre ». Tout l'extrait se base sur le contraste entre le mouvement et l'immobilité, les pierres sont toujours statiques alors que la mer change selon les conditions atmosphériques : elle est agitée lors des tempêtes et calme et rigide pendant les jours de beau temps :

> Enfin, voici le paysage de mer dans toute son horreur, pendant la tempête d'octobre 1886. Toute l'étendue de l'eau est dans le même mouvement. La vague inconsciente semble se jeter vers un but qu'elle perçoit, les rochers disparaissent sous les trombes, vont se désagréger sous l'effort furieux de cette meute qui griffe et qui mord, l'écume savonneuse et liliacée est crachée vers la côte par les vents du Sud. C'est le règne de l'eau et de l'ouragan. Monet, ce peintre de la mer, est en même temps le peintre de l'air et du ciel. Il ne saurait en être autrement. Ces tableaux sont vus d'ensemble. Toutes ces formes et toutes ces lueurs se commandent, se rencontrent, influent les unes sur les autres, s'imprègnent mutuellement de leurs couleurs et de leurs reflets. Ce rustique alchimiste, vivant toujours en plein air, actif au point de commencer dans la même après-midi plusieurs études du même aspect sous des lumières différentes, a acquis une singulière aptitude pour voir immédiatement les dispositions et les influences des tons. Hâtivement, il couvre sa toile des valeurs dominantes, en étudie les dégradations, les oppose, les harmonise. De là, l'unité de ces tableaux qui donnent, en même temps que la forme de la côte et le mouvement de la mer, l'heure du jour, par la couleur de la pierre et la couleur de l'eau, par la teinte de la nuit et la disposition des nuages.[634]

Dans cette dernière partie du texte de Geffroy, nous lisons la description de la mer en tempête de la série de Belle-Isle. L'ambiance est marquée par le substantif « horreur » qui est employé ici pour qualifier l'atmosphère caractérisant ce paysage marin. Les vagues encore une fois personnifiées sont inconscientes et sensibles et elles sont aussi comparées à des bêtes féroces, étant donné qu'elles deviennent une meute qui griffe et qui mord les rochers. Monet est toujours capable de représenter plusieurs mondes et dimensions en même temps, lorsque dans une seule toile, il arrive à rendre les particularités de l'eau, de l'air et du ciel. Le critique explique très bien ce que le maître impressionniste réussit à faire dans ses tableaux consacrés au paysage, à savoir capturer toute une série de choses à la fois, comme dans ces marines, les mouvements de la mer, les signes du temps atmosphérique et chronologique, la solidité de la pierre et la consistance de la mer. Le caractère indivisible de certains éléments du paysage que nous observons chez Monet est aussi une caractéristique que nous retrouvons très souvent dans les marines de Proust. Le peintre de Giverny est capable de rendre tout cela par le biais de la richesse et de la finesse des tons et des nuances qu'il utilise dans ses toiles pour reproduire une nature attirante.

[634] *Ibid.*, p. 64.

CHAPITRE V - Le paysage végétal normand

1. Le paysage végétal normand de Proust

Thanh-Vân Ton-That s'est intéressée dans son article « Faune et flore proustiennes : métaphores et métamorphoses dans "Sodome et Gomorrhe" »[635] à la représentation florale de quelques personnages de la *Recherche* et l'explication de certaines dynamiques interrelationnelles par le biais des exemples du royaume des plantes. Le paysage végétal normand des textes proustiens représente un décor naturel et verdoyant précis dont les caractéristiques sont des clichés de cette région de la Manche.

> Laissant le duc et la duchesse faire des visites aux environs ou simplement des promenades en voiture, Jean et Henri préféraient faire de grandes promenades dans la campagne. Parfois un orage les surprenait. Ils se mettaient sous un pommier touffu et regardaient la pluie tomber, certains qu'ils n'en avaient pas pour longtemps. Devant eux, des champs gorgés de trèfles sombres à force d'être verts, les pommiers innombrables dénonçant à la pourpre de leurs pommes la maturité de leur force […] comme un voile sombre à gros fils dans lequel étaient pris les pommiers verdoyants, les pommes rouges où survivait, dans les couleurs mûries par le soleil jusqu'à tout à l'heure, la promesse du retour de l'été, après lequel, s'il était fini, elles ne seraient pas ainsi solidement attachées aux arbres mais depuis longtemps emportées dans les fermes ou pourries sur les chemins.[636]

Ici, nous avons toute une série de déclinaisons d'un élément typique de la Normandie, à savoir les pommes. Proust présente les pommes et les pommiers selon une riche palette chromatique, des nuances qui mettent en évidence les facettes multiples de cet arbre et de ses fruits qui correspond, peut-être, à l'image la plus marquante et la plus célèbre de la Normandie végétale. Les couleurs donnent des indications sur l'apparence extérieure des arbres et les conditions climatiques et en général sur le paysage, un changement de saison, le signe du temps qui passe non seulement pour les personnes mais aussi pour la terre.

> C'était, moins loin de Balbec que le paysage tout terrien ne l'aurait fait croire, une de ces petites cités aristocratiques et militaires, entourées d'une campagne étendue où, par les beaux jours, flotte si souvent dans le lointain une sorte de buée sonore intermittente qui - comme un rideau de peupliers par ses sinuosités dessine le cours d'une rivière qu'on ne voit pas - révèle les changements de place d'un régiment à la manœuvre, que l'atmosphère même des rues, des avenues et des places, a fini par contracter une sorte de perpétuelle vibratilité musicale et guerrière, et que le bruit le plus grossier de chariot ou de tramway s'y prolonge en vagues appels de clairon, ressassés indéfiniment aux oreilles hallucinées par le silence.[637]

Dans cette description de Doncières, la ville de garnison où se trouve Saint-Loup, il est intéressant de remarquer la proposition incise signalée par les deux tirets qui peut être considérée comme une véritable référence à la série des peupliers de Monet. La rangée des arbres est comparée à un rideau, comme cela est souvent précisé aussi dans les articles de

[635] Thanh-Vân Ton-That, « Faune et flore proustiennes : métaphores et métamorphoses dans "Sodome et Gomorrhe" », *Littératures* 43, automne 2000, p. 143-152.
[636] *JS*, p. 460-461.
[637] *CG*, II, p. 369-370.

critique artistique concernant les tableaux de cette première série de Monet. La disposition des arbres permet également de deviner la présence d'un cours d'eau qui coule discrètement derrière le rideau en bois. En outre, nous notons que cet aperçu du territoire normand n'est pas seulement visuel, étant donné que le côté sonore et musical de cet espace est aussi très important dans ce tableau littéraire.

2. Le paysage végétal normand de Monet

Nous savons que Monet a commencé à réaliser des séries en peignant des paysages à mi-chemin entre Paris et la Normandie et parmi les premières tentatives de séries nous pouvons citer les Peupliers.

> Fondamentali per la vicenda intellettuale di Monet, i Covoni, e ancor più i Pioppi, raramente attingono il livello di una eccelsa pittura: come se l' impegno progettuale che Monet profonde in queste prime organiche serie ne freni e ne ottunda in parte la felicità inconsapevole della mano.[638]

Même si les Peupliers ne sont peut-être pas le plus grand chef-d'œuvre du maître de Giverny, comme l'affirme le critique Fabrizio D'Amico, il s'agit d'un sujet fondamental pour la production du peintre. En fait, nous pouvons considérer les Peupliers comme un moment charnière, entre la peinture de paysage et la production des séries, l'un des traits majeurs de l'esthétique de Monet.

639

« Des prairies s'étendent où frissonnent les peupliers, où le mince sentier liliacé court dans le vert jauni de l'herbe, où l'espace est aperçu à travers une branche de premier plan, dont chaque feuille est modelée dans la lumière »[640]. Dans cette description d'une toile des Peupliers, nous retrouvons des caractéristiques typiques de l'impressionnisme de Monet, comme la

[638] Nous traduisons : « Les meules, encore plus les peupliers, sont des sujets fondamentaux pour la vision intellectuelle de Monet, qui atteignent rarement un niveau excellent de peinture : comme si le travail conceptuel que Monet investit dans ces premières séries organiques en freine et en engourdit le bonheur inconscient de la main. », Fabrizio D'Amico, « Tutti i pioppi di Monet », *La Repubblica*, 14 settembre 1990.
[639] Claude Monet, *Peupliers près de Giverny, temps couvert*, Moa Museum Art, Atami, 1891.
[640] Gustave Geffroy, *Claude Monet : sa vie, son œuvre 1855-1926*, Paris, G. Crès et cie, 1922, p. 283.

position centrale des couleurs et de la lumière. Les formes de l'arbre, en particulier des feuilles, sont façonnées par la lumière, comme si le soleil était à l'origine des choses, en d'autres termes ce qui nous permet d'apercevoir et d'apprécier les différentes couleurs de notre réalité.

> Il n'eut pas à s'éloigner beaucoup de son cher Giverny pour trouver les motifs de ses grandes séries de paysages, les Meules (1890-91), les Peupliers (1890-92), les Cathédrales (1894), auxquels la pièce d'eau de son jardin allait lui permettre d'ajouter, à partir de 1904 et surtout depuis 1914, cette féerique suite des Nymphéas qui resteront comme les plus émouvants poèmes de la fleur et de l'eau.[641]

Les *Nymphéas* sont une autre composante importante du paysage végétal de Monet et de Proust qui semble les unir inextricablement dans une sorte de lien emblématique. Ces plantes sont un véritable trait d'union entre l'univers de la flore et celui des eaux. Le bassin de Giverny avec les nénuphars est peut-être le sujet le plus célèbre parmi tous ceux qui ont été peints par le maître impressionniste. Il s'agit d'une série qui l'a accompagné durant toute la dernière partie de la vie et de la production du peintre. Nous pourrions même affirmer que les *Nymphéas* sont la série la plus connue et la plus iconique de Monet. Dans la dernière phrase de cet extrait, nous retrouvons la déclaration du caractère extraordinaire de ces toiles : le côté magique, la métaphore littéraire et la rencontre de l'élément végétal avec l'élément aquatique. Il est intéressant de considérer aussi que les séries de Monet commencent et se terminent avec des représentations du paysage végétal normand.

> Depuis qu'on parle de peinture pure et de poésie pure, depuis qu'on tente de séparer, dans les arts, ce qui est sentiment, expression, musique, et de l'isoler de tous les éléments terrestres du poème ; depuis qu'on recherche un art plastique, un langage émouvant en dehors de toute représentation distincte, comme le cœur est touché par une faïence persane, par le charme d'un tapis, sans tenir compte du contenu moral, de la chose peinte ou décrite ; depuis que l'on se tourmente pour inventer un art qui n'imite plus rien, mais se contente d'évoquer, ne soit qu'allusion, suggestion, symbole, je ne crois pas qu'on ait trouvé une formule supérieure à celle des *Nymphéas* de Claude Monet.[642]

Dans cette réflexion sur les *Nymphéas*, nous comprenons ce que cette série représente pour la peinture et les arts en général. Monet a été capable de tout changer. Il l'a fait une première fois au début de sa carrière avec l'invention de l'impressionnisme et une seconde fois à la fin, où sa perception de la réalité et surtout sa façon de la reproduire se transforment à nouveau. Les tableaux des *Nymphéas*, en particulier les derniers, sont l'expression d'une nouvelle forme de peinture. Monet ne recherche plus que l'imitation impressionniste de ce qu'il voit mais il va plutôt vers l'ébauche d'une évocation de la nature qui l'entoure. Même si nous serions déjà tenté de parler d'art abstrait, nous savons pourtant que l'aspect extrêmement fugace et esquissé des nénuphars correspond toujours à une volonté de reproduction fidèle de la réalité selon un système de perception personnel basé sur les impressions. Effectivement, nous devons garder à l'esprit que Monet, quand il peint ses derniers Nymphéas, est atteint de cataracte et

[641] Arsène Alexandre, « Claude Monet », *Le bulletin de la vie artistique*, 15 décembre 1926, p. 373.
[642] Louis Gillet, « Les "Nymphéas" de Claude Monet », *Le Gaulois*, 28 mai 1927, p. 3.

c'est surtout à cause de cette dégénérescence de la vue que le maître de Giverny change sa manière de reproduire son bassin et ses plantes aquatiques.

> A-t-il réussi ? Quel rang tiendront les *Nymphéas* dans la pensée humaine, dans le ciel des idées, auprès des grands Olympes et des Parnasses de l'humanisme, de *L'Enfance de sainte Geneviève* et de *La Chapelle des Saints-Anges* ? Il faut y voir peut-être la seule œuvre d'Europe qui s'apparente vraiment à la pensée chinoise, aux vagues oraisons de l'Extrême-Orient sur les eaux et les brumes et l'écoulement des choses, le détachement, le nirvana, la religion du Lotus.[643]

Le public de l'époque avait déjà compris que les *Nymphéas* deviendraient une œuvre majeure de l'histoire de l'art et l'une des merveilles de l'histoire de l'homme. En plus, le critique Louis Gillet remarque aussi l'influence orientale, en particulier chinoise, qu'il est possible de reconnaître immédiatement dans le sujet et le style de cette série. L'adjectif « chinoise » nous surprend un peu, étant donné que Monet s'intéressait plutôt au Japon et que la mode de l'Extrême-Orient de l'époque correspondait plutôt au japonisme. Le bassin, le petit pont et les nymphéas nous font surtout penser aux jardins du Pays du soleil levant.

> Dès leur apparition, ces poèmes picturaux de la lumière, de la plante et de l'eau suscitèrent la réprobation des amateurs de l'Impressionnisme autant que de ses détracteurs. Les premiers furent déroutés par cette nouvelle manière, et les seconds ne surent pas voir l'élargissement de vision qu'elle représentait. Incompréhension prolongée jusqu'à l'éclatante revanche actuelle.[644]

Tout comme *Impression, soleil levant*, les œuvres qui ont marqué une rupture avec la tradition et le début d'une nouvelle expression artistique ne laissent pas le public indifférent. Cela ne fait que confirmer l'importance et le caractère extraordinaire de ces toiles d'autant plus que très souvent les travaux exceptionnels ne sont pas immédiatement compris par la plupart des gens.

3. Analyse du *Genius Loci*

SITE : le paysage végétal normand de Proust et de Monet se compose principalement de deux types d'arbres et d'une variété de plante aquatique, à savoir les peupliers, les pommiers et les nymphéas. Même si ces trois éléments n'appartiennent pas qu'au territoire normand, il est évident que ceux-ci sont majoritaires dans cette région et certains d'entre eux sont devenus de véritables symboles de cette terre, comme par exemple la pomme. Pour ce qui est des *Peupliers* de Monet, nous savons qu'il s'agit surtout des paysages qui ont été peints entre Paris et la Normandie, à savoir dans les environs d'Argenteuil, de Vétheuil et de Giverny. Quant aux *Nymphéas*, la plupart des toiles représentent les plantes que le maître impressionniste cultivait dans son jardin à Giverny. Quand nous parlons du paysage normand, nous sommes obligé de

[643] *Ibid.*
[644] Denis Rouart, Léon Degand, *Claude Monet*, Lausanne, Skira, 1958, p. 99.

citer, ne serait-ce que rapidement, la notion de bocage. Une partie importante de la région correspond au bocage normand. La définition du bocage est la suivante : « Type de paysage où les terres et les prairies sont encloses par des levées de terre plantées d'arbres, de haies vives et où l'habitat est dispersé. Le bocage breton, normand, vendéen. »[645] Le bocage est donc une caractéristique paysagère reliant ces trois régions de la France. Il est de plus en plus évident que pour de nombreuses raisons notamment géographiques, la Bretagne et la Normandie représentent deux versions de la même réalité.

PAYSAGE : les arbres et les plantes constituent le rideau vert de la scène picturale, une composante fondamentale des décors des œuvres de Monet et de Proust. Même si ce type de paysage est minoritaire, par exemple, par rapport aux marines, il ne faut pourtant pas le considérer comme moins important ou secondaire.

> Mais, dès que je fus arrivé à la route, ce fut un éblouissement. Là où je n'avais vu, avec ma grand'mère, au mois d'août, que les feuilles et comme l'emplacement des pommiers, à perte de vue ils étaient en pleine floraison, d'un luxe inouï, les pieds dans la boue et en toilette de bal, ne prenant pas de précautions pour ne pas gâter le plus merveilleux satin rose qu'on eût jamais vu et que faisait briller le soleil ; l'horizon lointain de la mer fournissait aux pommiers comme un arrière-plan d'estampe japonaise ; si je levais la tête pour regarder le ciel entre les fleurs, qui faisaient paraître son bleu rasséréné, presque violent, elles semblaient s'écarter pour montrer la profondeur de ce paradis. Sous cet azur, une brise légère mais froide faisait trembler légèrement les bouquets rougissants. Des mésanges bleues venaient se poser sur les branches et sautaient entre les fleurs, indulgentes, comme si c'eût été un amateur d'exotisme et de couleurs qui avait artificiellement créé cette beauté vivante. Mais elle touchait jusqu'aux larmes parce que, si loin qu'on allât dans ses effets d'art raffiné, on sentait qu'elle était naturelle, que ces pommiers étaient là en pleine campagne comme des paysans, sur une grande route de France. Puis aux rayons du soleil succédèrent subitement ceux de la pluie ; ils zébrèrent tout l'horizon, enserrèrent la file des pommiers dans leur réseau gris. Mais ceux-ci continuaient à dresser leur beauté, fleurie et rose, dans le vent devenu glacial sous l'averse qui tombait : c'était une journée de printemps.[646]

Dans cette représentation du paysage végétal normand, nous avons déjà quelques métaphores pour décrire les arbres, comme les pommiers aux pieds pleins de boue et à la toilette de bal, pour décrire le contraste entre la partie des racines et celle du feuillage. L'aspect riche et précieux de ce tableau littéraire est exprimé aussi par la phrase où l'on cite « le plus merveilleux satin rose qu'eût jamais vu et que faisait briller le soleil », comme s'il s'agissait d'un tissu luxueux et raffiné mis en valeur par la lumière du soleil. L'image du tissu du « satin rose » est une synesthésie renvoyant à la sensation du toucher. Quand on parle de la flore normande chez Proust, il n'est pas surprenant de retrouver des références directes ou indirectes à l'Extrême-Orient. C'est pourquoi cette ambiance rappelle immédiatement le style des estampes japonaises. L'importance des couleurs dans la description du décor spatial est un autre indice de la composante picturale de la géographie proustienne. Pour ce qui est de la description

[645] *TLF*.
[646] *SG*, III, p. 177-178.

de la couleur du ciel, la tonalité du bleu est qualifiée de violente soulignant ainsi la profondeur véhiculée par cette teinte, les feuilles et les fleurs des arbres deviennent comme le cadre d'un tableau représentant un environnement paradisiaque. Les couleurs ont ici un pouvoir créateur, elles façonnent la réalité du paysage ; outre le bleu, il y a aussi l'azur, le rouge et vers la fin de l'extrait le gris et le rose qui participent à la conformation chromatique de cet espace naturel, « de couleurs qui avait artificiellement créé cette beauté vivante. » Nous remarquons aussi une comparaison concernant les pommiers, une personnification où les arbres sont comparés à des paysans travaillant dans les champs. Dans la dernière partie du passage, la pluie fait son apparition, l'atmosphère et les tons changent aussi, les nuances deviennent plus sombres mais les tonalités rose des pommiers ne sont pas atténuées. La phrase finale introduite par le présentatif à l'imparfait nous rappelle le fameux « c'était la pluie », cette formule que l'on retrouve assez souvent chez Proust et qui nous confirme ici que le tableau que nous venons d'admirer est un aperçu du printemps normand.

> […] sans rien de ces grandes décorations des chambres d'aujourd'hui où, sur un fond d'argent, tous les pommiers de Normandie sont venus se profiler en style japonais pour halluciner les heures que vous passez au lit ;[647]

Les pommiers de Normandie deviennent comme un motif décoratif, un ornement au goût oriental, comme nous l'avons déjà constaté plusieurs fois, le correspondant normand des cerisiers japonais, une idée qui est confirmée par la ressemblance des couleurs et des fruits des deux arbres.

> Dans les tableaux des Peupliers, cette présence réelle des formes et leur subtile évaporation sont exprimées avec une noblesse et un charme véritablement exquis et émouvants. Les hautes tiges sont en même temps des lueurs. Les feuillages qui dessinent le bord sinueux de la rivière tournent comme une ronde ailée. En retrait de la première plantation d'arbres, l'ellipse des arbres du fond s'avance, s'allonge, presque triangulaire, à la façon d'un vol d'oiseaux migrateurs conduits par un chef.[648]

Cette description du paysage des toiles des *Peupliers* est une représentation où l'on retrouve plusieurs éléments renvoyant à une idée générale de dynamisme. Tout est en mouvement et cette sensation est présente tout au long de l'extrait. Gustave Geffroy s'attarde ici sur le charme sinueux et émouvant de ce spectacle naturel. Les arbres semblent comme participer à un jeu de mouvements, dirions-nous presque une danse, où finalement les *Peupliers* sont comparés à des oiseaux migrateurs qui prennent leur vol. Le mouvement et au sens large la notion de changement sont aussi évoqués par l'effet d'évaporation que le critique cite pour décrire la façon dont Monet peint les corps de ces arbres :

> Monet n'est pas moins scrupuleusement attentif à la structure linéaire de la composition qu'aux valeurs de lumière et de couleur. Les peupliers aux fûts grêles et flexibles s'élancent délicatement vers le ciel et forment sur toute la surface de la toile un rideau léger continu de frissonnante verdure qu'éclairent

[647] *TR*, IV, p. 275.
[648] Gustave Geffroy, *Claude Monet : sa vie, son œuvre 1855-1926*, Paris, G. Crès et cie, 1922, p. 300-301.

> les lueurs roses du soleil levant. On sent à la fois la présence réelle des formes et leur subtile évaporation dans l'atmosphère matinale. En 1890, Monet peindra les peupliers durant trois saisons consécutives. La stylisation linéaire décorative annonciatrice du modern-style, associée aux mouvantes ondulations de la lumière, atteint ici un degré de raffinement et de pureté presque abstraits. Les plus subtiles variations de couleurs se déplacent selon le réseau de rectangles légers qui composent dans le ciel et dans l'eau la savante et sensible géométrie de cette peinture.[649]

Il est intéressant de constater que cette analyse du paysage des *Peupliers* par Denis Rouart a beaucoup de points en commun avec celle que nous venons de lire de Geffroy et de beaucoup d'autres. La rangée des arbres est souvent comparée à un délicat rideau frissonnant de verdure, l'aspect subtil du tronc et des branches évoque, dans la lumière floue du matin, les changements de forme et de matière, comme l'évaporation dont parlait aussi Geffroy. C'est justement cette ambiance particulière à mi-chemin entre l'état solide et l'aérien qui rend attirante et inédite cette série, un premier pas vers l'abstraction que l'on retrouvera aussi dans les dernières toiles. Comme dans la plupart des paysages de Monet le ciel et l'eau complètent le décor et servent de cadre aux *Peupliers*.

LIEU DE MÉMOIRE : les arbres et les nymphéas sont parfois l'objet d'une riche description métaphorique où ces éléments végétaux deviennent, en quelque sorte, les protagonistes de la scène présentée et ne font plus seulement partie, de manière passive, du décor.

> Swann, avant sa mort, aurait pu répondre, lui qui avait été amateur de fantômes. De fantômes poursuivis, oubliés, recherchés à nouveau, quelquefois pour une seule entrevue, et afin de toucher à une vie irréelle laquelle aussitôt s'enfuyait, ces chemins de Balbec étaient pleins. En pensant que leurs arbres, poiriers, pommiers, tamaris, me survivraient, il me semblait recevoir d'eux le conseil de me mettre enfin au travail pendant que n'avait pas encore sonné l'heure du repos éternel.[650]

Dans ce bref extrait nous retrouvons une description métaphorique importante du paysage végétal de Balbec. Les arbres deviennent ici comme des esprits de la nature qui communiquent avec le héros du roman, comme des êtres appartenant à une culture para-celtique où ces plantes se transforment en vieux sages prodiguant des conseils aux hommes. Cela nous fait penser aux deux quatrains du sonnet baudelairien « Correspondances », où nous retrouvons la même image de la nature dialoguant avec les êtres humains :

> La Nature est un temple où de vivants piliers
> Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
> L'homme y passe à travers des forêts de symboles
> Qui l'observent avec des regards familiers.
>
> Comme de longs échos qui de loin se confondent
> Dans une ténébreuse et profonde unité,

[649] Denis Rouart, Léon Degand, *op. cit.*, p. 83-85.
[650] *SG*, III, p. 401.

Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.[651]

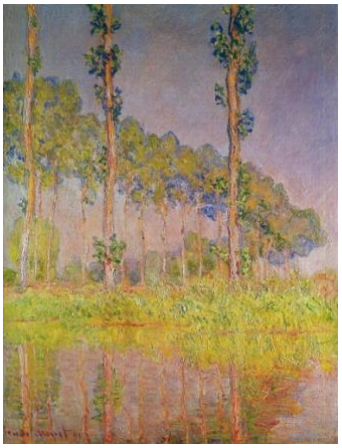
Comme chez Proust, la nature s'exprime de différentes manières en touchant à plusieurs champs sensoriels, comme l'odorat, la vue et l'ouïe. Cette représentation est fortement synesthésique chez les deux auteurs.

652

La Normandie apparaît aussi par le biais de représentations chromatiques correspondant au fruit typique de cette région : « un teint normand à la rougeur de pommes ».[653] Cela confirme l'importance des éléments végétaux comme symbole et emblème du territoire normand. Il est intéressant aussi de constater la comparaison arboricole soulignant les points de contact entre le caractère du narrateur de la *Recherche* et les pommiers de Balbec, « Ma sympathie un peu prématurée avait fleuri trop tôt ; et comme ces pommiers dont vous parliez poétiquement à Balbec, elle n'a pu résister à une première gelée »[654] comme s'il y avait une empathie des lieux envers les personnes qui les habitent et comme si les lieux et les personnes ne formaient plus qu'une seule entité[655].

> Nous descendîmes sur Hudimesnil ; tout d'un coup je fus rempli de ce bonheur profond que je n'avais pas souvent ressenti depuis Combray, un bonheur analogue à celui que m'avaient donné, entre autres, les clochers de Martinville. Mais cette fois il resta incomplet. Je venais d'apercevoir, en retrait de la route en dos d'âne que nous suivions, trois arbres qui devaient servir d'entrée à une allée couverte et formaient un dessin que je ne voyais pas pour la première fois, je ne pouvais arriver à reconnaître le lieu dont ils étaient comme détachés, mais je sentais qu'il m'avait été familier autrefois ; de sorte que mon esprit ayant trébuché entre quelque année lointaine et le moment présent, les environs de Balbec vacillèrent et je me demandai si toute cette promenade n'était pas une fiction, Balbec un endroit où je n'étais jamais allé que par l'imagination, Mme de Villeparisis un personnage de roman et les trois vieux arbres la réalité qu'on retrouve en levant les yeux de dessus le livre qu'on était en train de lire et qui vous décrivait un milieu dans lequel on avait fini par se croire effectivement transporté. Je regardais les trois arbres, je les voyais bien, mais mon esprit sentait qu'ils recouvraient quelque chose sur quoi ils n'avaient pas prise, comme sur ces objets placés trop loin dont nos doigts allongés au bout de notre bras tendu effleurent seulement par instant l'enveloppe sans arriver à rien saisir.[656]

[651] Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de broise libraires-éditeurs,1857, p. IV.
[652] Claude Monet, *Le pommier*, collection privée, 1879.
[653] *SG*, III, p. 304.
[654] *CG*, II, p. 849.
[655] Voir Georges Poulet, *L'espace Proustien*, Paris, Gallimard, « Tel », 1982.
[656] *JF*, II, p. 76-77.

 [657]

L'image des trois arbres d'Hudimesnil est un exemple d'un moment d'épiphanie et de mémoire involontaire dont l'atmosphère et le décor appartiennent à l'univers des bois et des plantes. Cet épisode reprend analogiquement l'extrait des trois clochers de Martinville. Ce lieu est fortement lié à l'idée de Balbec et, tout comme cette ville, il s'agit d'un endroit oscillant entre la réalité et le songe. Le héros est confus, il ne comprend plus ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas, ce qui fait partie de la fiction d'un roman et ce qui fait partie de sa vie. La seule chose dont il est sûr c'est qu'il avait déjà vu les trois arbres, que ces plantes faisaient partie de son passé, constituant un souvenir spatial de ses séjours normands :

> Cependant tous trois, au fur et à mesure que la voiture avançait, je les voyais s'approcher. Où les avais-je déjà regardés ? Il n'y avait aucun lieu autour de Combray où une allée s'ouvrît ainsi. Le site qu'ils me rappelaient il n'y avait pas de place pour lui davantage dans la campagne allemande où j'étais allé une année avec ma grand'mère prendre les eaux. Fallait-il croire qu'ils venaient d'années déjà si lointaines de ma vie que le paysage qui les entourait avait été entièrement aboli dans ma mémoire et que, comme ces pages qu'on est tout d'un coup ému de retrouver dans un ouvrage qu'on s'imaginait n'avoir jamais lu, ils surnageaient seuls du livre oublié de ma première enfance. N'appartenaient-ils au contraire qu'à ces paysages du rêve, toujours les mêmes, du moins pour moi chez qui leur aspect étrange n'était que l'objectivation dans mon sommeil de l'effort que je faisais pendant la veille, soit pour atteindre le mystère dans un lieu derrière l'apparence duquel je le pressentais, comme cela m'était arrivé si souvent du côté de Guermantes, soit pour essayer de le réintroduire dans un lieu que j'avais désiré connaître et qui du jour où je l'avais connu m'avait paru tout superficiel, comme Balbec ? N'étaient-ils qu'une image toute nouvelle détachée d'un rêve de la nuit précédente, mais déjà si effacée qu'elle me semblait venir de beaucoup plus loin ? Ou bien ne les avais-je jamais vus et cachaient-ils derrière eux, comme tels arbres, telle touffe d'herbes que j'avais vus du côté de Guermantes, un sens aussi obscur, aussi difficile à saisir qu'un passé lointain, de sorte que, sollicité par eux d'approfondir une pensée, je croyais avoir à reconnaître un souvenir. Ou encore ne cachaient-ils même pas de pensées et était-ce une fatigue de ma vision qui me les faisait voir doubles dans le temps comme on voit quelquefois double dans l'espace ? Je ne savais.[658]

Les trois arbres deviennent ici une occasion pour le héros de creuser dans sa mémoire, un moment d'introspection, une recherche personnelle d'un cliché d'un paysage pris dans un souvenir quelque part dans les environs de Balbec. La première partie du texte présente une perception en mouvement qui semble faire déclencher, par un passage depuis l'extérieur vers

[657] Claude Monet, *Les trois arbres, printemps*, collection privée, 1891.
[658] *JF*, II, p. 78.

l'intérieur, les réflexions et les pensées du protagoniste. Cet extrait présente une réflexion psychologique, une sorte de mirage ou d'hallucination, un doute qui s'installe à mi-chemin entre une double réalité, celle objective de tous et celle subjective n'appartenant qu'à l'univers perceptif et émotionnel du narrateur. Ce processus relevant d'une quête intime est signalé, d'un point de vue stylistique et syntaxique, par la série de questions que le héros se pose à lui-même :

> Cependant ils venaient vers moi ; peut-être apparition mythique, ronde de sorcières ou de nornes qui me proposait ses oracles. Je crus plutôt que c'étaient des fantômes du passé, de chers compagnons de mon enfance, des amis disparus qui invoquaient nos communs souvenirs. Comme des ombres ils semblaient me demander de les emmener avec moi, de les rendre à la vie. Dans leur gesticulation naïve et passionnée, je reconnaissais le regret impuissant d'un être aimé qui a perdu l'usage de la parole, sent qu'il ne pourra nous dire ce qu'il veut et que nous ne savons pas deviner. Bientôt à un croisement de routes, la voiture les abandonna. Elle m'entraînait loin de ce que je croyais seul vrai, de ce qui m'eût rendu vraiment heureux, elle ressemblait à ma vie. Je vis les arbres s'éloigner en agitant leurs bras désespérés, semblant me dire : ce que tu n'apprends pas de nous aujourd'hui, tu ne le sauras jamais. Si tu nous laisses retomber au fond de ce chemin d'où nous cherchions à nous hisser jusqu'à toi, toute une partie de toi-même que nous t'apportions tombera pour jamais au néant. En effet, si dans la suite je retrouvai le genre de plaisir et d'inquiétude que je venais de sentir encore une fois, et si un soir — trop tard, mais pour toujours — je m'attachai à lui, de ces arbres eux-mêmes, en revanche je ne sus jamais ce qu'ils avaient voulu m'apporter ni où je les avais vus.[659]

Après tous les questionnements du monologue intérieur où le héros s'interrogeait sur l'origine de sa vision, sa tête et son imagination commencent à retravailler et à transformer les figures des trois arbres en êtres mythiques. Proust recourt ici à différentes figures qui mettent en relief le côté surnaturel de cette apparition. Les arbres deviennent des sorcières, des nornes, des fantômes du passé, des compagnons de l'enfance du héros, des amis disparus. Ces plantes sont comparées également à des personnes ayant perdu le don de la parole, comme s'il s'agissait de nouveaux Yahoos[660] ne pouvant pas communiquer. La personnification des arbres est indiquée aussi par deux gestes, « la gesticulation naïve et passionnée » et le fait d'agiter « leurs bras désespérés ». Le héros comprend que cette apparition du paysage est liée à une sensation de plaisir passée qu'il pourrait tenter de récupérer dans l'avenir, mais il est conscient que cela sera très difficile parce qu'il s'agit d'un mécanisme de sa mémoire involontaire qu'il n'arrive pas à contrôler.

> Et quand, la voiture ayant bifurqué, je leur tournai le dos et cessai de les voir, tandis que Mme de Villeparisis me demandait pourquoi j'avais l'air rêveur, j'étais triste comme si je venais de perdre un ami, de mourir moi-même, de renier un mort ou de méconnaître un Dieu. Il fallait songer au retour. Mme de Villeparisis qui avait un certain sens de la nature, plus froid que celui de ma grand'mère, mais qui sait reconnaître, même en dehors des musées et des demeures aristocratiques, la beauté simple et majestueuse de certaines choses anciennes, disait au cocher de prendre la vieille route de Balbec, peu fréquentée, mais plantée de vieux ormes qui nous semblaient admirables. Une fois que nous connûmes cette vieille route, pour changer, nous revînmes, à moins que nous ne l'eussions prise à l'aller, par une autre qui traversait les bois de Chantereine et de Canteloup.[661]

[659] *Ibid.*, p. 78-79.
[660] Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, 1726.
[661] *JF*, II, p. 79.

Dans cette partie conclusive du passage des trois arbres d'Hudimesnil, nous pouvons remarquer l'effet que cette vision du paysage végétal a eu sur le héros. Le sentiment éprouvé par le narrateur est puissant, les comparaisons pour décrire l'état d'âme du protagoniste ont une tonalité solennelle et tragique. À la fin de l'extrait, nous comprenons que les personnages du roman préfèrent parcourir les chemins boisés, les grandes plantes étant comme des monuments méritant le détour. Les bois de Chantereine et de Canteloup participent également au charme du pays de Balbec, le côté marin de cette station balnéaire est enrichi par cet autre côté verdoyant constituant une facette importante de cette terre mythique du Finistère normand. En outre, nous signalons que dans l'entrée « Hudimesnil » du *Dictionnaire Marcel Proust*, nous pouvons lire une citation tirée du texte *La poésie ou les lois mystérieuses*[662], que Proust écrit à la même époque que *Jean Santeuil*, où il est question de l'arbre : « il reste devant cet arbre, mais ce qu'il cherche est sans doute au-delà de l'arbre, car il ne sent plus ce qu'il a senti, puis tout d'un coup il le ressent de nouveau, mais ne peut l'approfondir, aller plus loin »[663]. L'arbre, tout comme beaucoup d'autres éléments naturels représentent une sorte de seuil à franchir pour que le héros puisse entamer un dialogue intérieur avec lui-même.

3.1 Les nymphéas

Bien que les Nymphéas de Proust ne se trouvent pas en Normandie, nous avons quand-même choisi de présenter les références principales renvoyant à cet élément majeur du paysage végétal chez les deux auteurs pour deux raisons. Tout d'abord, il nous semble impossible de parler de Proust et de Monet sans mentionner le chef-d'œuvre, peut-être aussi le plus célèbre, du maître impressionniste. De surcroît, l'extrait de Proust consacré aux nénuphars est probablement une reproduction littéraire des *Nymphéas* de Giverny.

664

662 *EA*, p. 417.
663 Annick Bouillaguet, Brian G. Rogers (sous la direction de), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 483-484.
664 Claude Monet, *Nymphéas*, LACMA, 1897-1898.

> Bientôt le cours de la Vivonne s'obstrue de plantes d'eau. Il y en a d'abord d'isolées comme tel nénufar [sic] à qui le courant au travers duquel il était placé d'une façon malheureuse laissait si peu de repos que, comme un bac actionné mécaniquement, il n'abordait une rive que pour retourner à celle d'où il était venu, refaisant éternellement la double traversée. Poussé vers la rive, son pédoncule se dépliait, s'allongeait, filait, atteignait l'extrême limite de sa tension jusqu'au bord où le courant le reprenait, le vert cordage se repliait sur lui-même et ramenait la pauvre plante à ce qu'on peut d'autant mieux appeler son point de départ qu'elle n'y restait pas une seconde sans en repartir par une répétition de la même manœuvre. Je la retrouvais de promenade en promenade, toujours dans la même situation, faisant penser à certains neurasthéniques au nombre desquels mon grand-père comptait ma tante Léonie, qui nous offrent sans changement au cours des années le spectacle des habitudes bizarres qu'ils se croient chaque fois à la veille de secouer et qu'ils gardent toujours ; pris dans l'engrenage de leurs malaises et de leurs manies, les efforts dans lesquels ils se débattent inutilement pour en sortir ne font qu'assurer le fonctionnement et faire jouer le déclic de leur diététique étrange, inéluctable et funeste. Tel était ce nénufar, pareil aussi à quelqu'un de ces malheureux dont le tourment singulier, qui se répète indéfiniment durant l'éternité, excitait la curiosité de Dante, et dont il se serait fait raconter plus longuement les particularités et la cause par le supplicié lui-même, si Virgile, s'éloignant à grands pas, ne l'avait forcé à le rattraper au plus vite, comme moi mes parents.[665]

Dans cette première partie du tableau littéraire, nous retrouvons une description imagée de cette plante aquatique. Proust se concentre surtout sur la représentation du rapport de la plante à l'eau, de l'idée de mouvement en continu qui en découle. La répétition toujours pareille des actions que le nymphéa doit subir évoque deux images qui expriment le côté cyclique et obsédant de la scène : la neurasthénie et le châtiment infernal. Le trouble du comportement que le héros associe à sa tante Léonie est le portrait d'une condition mécanique, le dysfonctionnement d'un processus mental et physique, un engrenage menant à une réitération compulsive des actions et des mouvements. L'autre métaphore touche à l'enfer de Dante. Les Nymphéas deviennent de nouveaux suppliciés des cercles infernaux. Tout comme les pécheurs que Dante et Virgile rencontrent dans l'au-delà sont condamnés à des châtiments répétitifs et éternels, dans la mesure où la dimension temporelle de l'enfer est un non-temps puisqu'il s'agit d'un royaume où les punitions sont perpétuelles et où le temps ne passe jamais, le nénuphar est la victime d'une torture qui lui est imposée d'en haut et pour laquelle il ne peut rien. À la fin de ce passage, le héros se compare à Dante. En effet, sa halte pour observer le nénuphar balloté par courant de la Vivonne nous fait penser aux pauses que Dante faisait tout au long de son voyage dans l'au-delà pour regarder ou entrer en contact avec les âmes des morts des trois royaumes. Ici, nous avons encore une fois le rapport entre une âme morte ou prisonnière et l'élément végétal ; il est donc probable que la légende celtique concernant les arbres et les plantes soit un substrat très fort chez Proust. En outre, la métaphore dantesque continue avec la figure des parents du héros qui essayent de rappeler leur enfant pour qu'il continue sa promenade avec eux et afin qu'il ne s'attarde pas trop longtemps avec le nénuphar supplicié, comme le faisait Virgile avec le poète florentin. Nous précisons aussi que la référence dantesque

[665] *CS*, I, p. 166-167.

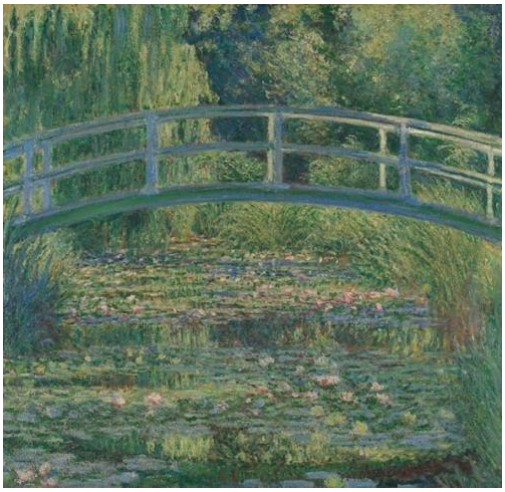
n'est pas un élément surprenant et n'est pas un hasard puisque la vocation poétique et littéraire de la *Recherche* est développée surtout à la fin dans *Le Temps retrouvé*.

> Mais plus loin le courant se ralentit, il traverse une propriété dont l'accès était ouvert au public par celui à qui elle appartenait et qui s'y était complu à des travaux d'horticulture aquatique, faisant fleurir, dans les petits étangs que forme la Vivonne, de véritables jardins de nymphéas. Comme les rives étaient à cet endroit très boisées, les grandes ombres des arbres donnaient à l'eau un fond qui était habituellement d'un vert sombre mais que parfois, quand nous rentrions par certains soirs rassérénés d'après-midi orageux, j'ai vu d'un bleu clair et cru, tirant sur le violet, d'apparence cloisonnée et de goût japonais. Çà et là, à la surface, rougissait comme une fraise une fleur de nymphéa au cœur écarlate, blanc sur les bords. Plus loin, les fleurs plus nombreuses étaient plus pâles, moins lisses, plus grenues, plus plissées, et disposées par le hasard en enroulements si gracieux qu'on croyait voir flotter à la dérive, comme après l'effeuillement mélancolique d'une fête galante, des roses mousseuses en guirlandes dénouées. Ailleurs un coin semblait réservé aux espèces communes qui montraient le blanc et rose propres de la julienne, lavés comme de la porcelaine avec un soin domestique, tandis qu'un peu plus loin, pressées les unes contre les autres en une véritable plate-bande flottante, on eût dit des pensées des jardins qui étaient venues poser comme des papillons leur ailes bleuâtres et glacées sur l'obliquité transparente de ce parterre d'eau ; de ce parterre céleste aussi : car il donnait aux fleurs un sol d'une couleur plus précieuse, plus émouvante que la couleur des fleurs elles-mêmes ; et, soit que pendant l'après-midi il fît étinceler sous les nymphéas le kaléidoscope d'un bonheur attentif, silencieux et mobile, ou qu'il s'emplît vers le soir, comme quelque port lointain, du rose et de la rêverie du couchant, changeant sans cesse pour rester toujours en accord, autour des corolles de teintes plus fixes, avec ce qu'il y a de plus profond, de plus fugitif, de plus mystérieux — avec ce qu'il y a d'infini — dans l'heure, il semblait les avoir fait fleurir en plein ciel.[666]

La seconde partie de l'extrait des nymphéas de la Vivonne est un véritable tableau littéraire, une *ekphrasis* de la célèbre série de Monet. Dans la dernière édition de la Pléiade, ce passage est présenté comme une véritable reprise verbale des travaux du maître impressionniste[667]. Toute la description des plantes, du décor végétal et aquatique tourne autour des couleurs de la nature qui ressortent ainsi comme la caractéristique principale de ce passage. Nous remarquons la référence au japonisme, un élément que l'on retrouve souvent quand il est question des nymphéas et des bassins de Giverny : il suffit de penser au petit pont des étangs artificiels de Monet qui est aussi considéré comme un trait japonisant du paysage des toiles des *Nymphéas*. Nous savons que Monet, tout comme Proust et d'autres artistes de l'époque, est influencé par l'Orient et notamment l'art japonais. Monet s'intéresse tout particulièrement aux estampes peintes par Hiroshige et Hokusai[668]. En 1893, il visite une exposition d'estampes d'Outamaro et de Hiroshige organisée par Durand-Ruel. Les murs de sa salle à manger de Giverny sont décorés avec des dessins et des estampes du Japon[669]. Chez Monet, les références au style de l'Extrême-Orient sont donc présentes un peu partout, aussi bien à l'intérieur de la maison qu'à l'extérieur, dans son jardin aquatique. Les séries des *Nymphéas* ne sont pas les

[666] *Ibid.*, p. 167-168.
[667] Le passage suivant apparaît comme une transposition littéraire des *Nymphéas* de Claude Monet. Ces tableaux avaient été exposés chez Durant-Ruel en 1900, puis de 1905 à 1909, sous le titre *Nymphéas : paysages d'eau.* Dans *Sodome et Gomorrhe*, Proust rapproche explicitement les nymphéas de Monet de ceux de Combray ; il commente dans *Essais et articles* (éd. Citée, p. 539-540) ces tableaux de Monet en des termes très proches de ceux qu'il emploie ici. Voir aussi la *Correspondance*, t. XII, p. 390, *Ibid.*, p. 1177.
[668] Daniel Wildenstein, *Monet ou le triomphe de l'Impressionnisme*, Cologne, Taschen, 1996, p. 100.
[669] *Ibid.*, p. 291-308.

seules qui rappellent le Japon, les toiles norvégiennes de Monet, celles représentant les sommets enneigés, lui faisaient penser au Fujiyama[670], pensons aussi aux *Trente-six vues du Mont Fuji*[671] de Hokusai.



672

Les différentes nuances chromatiques sont aussi à l'origine des comparaisons que l'on peut lire dans toute la description, comme le rouge écarlate qui nous fait voir des fraises, les tonalités de rose qui font penser à un « effeuillement mélancolique d'une fête galante, des roses mousseuses en guirlandes dénouées », le blanc qui transforme les plantes en porcelaine, des tons pastels plus doux (rose, blanc, bleu) que le rouge précédent et le bleu « de ce parterre d'eau ; de ce parterre céleste aussi » qui unit le paysage d'eau des nymphéas au ciel, comme cela est aussi indiqué dans la dernière phrase du passage. Nous constatons aussi que l'expression « fête galante » renvoie à la production de deux auteurs majeurs, d'un côté les toiles de Watteau qui crée une scène de genre et de l'autre un recueil de poèmes de Verlaine inspiré par le peintre du XVIII^{e} siècle. La particularité et la richesse délicate des couleurs de ces fleurs aquatiques les font ressembler à « des pensées des jardins qui étaient venues poser comme des papillons leur ailes bleuâtres et glacées sur l'obliquité transparente de ce parterre d'eau ». C'est justement l'effet transparent et cristallin des nénuphars qui les font devenir des entités abstraites comme des pensées-papillons. L'hétérogénéité chromatique de ce tableau littéraire est bien explicitée dans la phrase suivante : « pendant l'après-midi il fît étinceler sous les nymphéas le kaléidoscope d'un bonheur attentif, silencieux et mobile », où il est possible de saisir aussi la nature polysensorielle de cette scène marquée par une explosion de couleurs, un manque de sons et un dynamisme important. Dans la dernière partie du texte, nous avons l'exemple de la création d'un autre univers par le truchement des fleurs qui s'épanouissent « en plein ciel » et

[670] *Ibid*.
[671] Katsushika Hokusai, *Trente-six vues du Mont Fuji*, 1831-1833.
[672] Claude Monet, *Le Bassin aux nymphéas*, National Gallery, 1899.

le renversement des coordonnées spatiales haut/bas. Cette description d'un ciel fleuri et de ces mouvements verticaux renvoient au poème de Rimbaud « Mystique »[673] où l'on peut observer des images comme « la douceur fleurie des étoiles » et « l'abîme fleurant et bleu ».

> […] à certaine teinte d'un rose sensuel et vif qui s'épanouissait dans ses joues pâles, pareille à celle qui mettait son incarnat au cœur des nymphéas blancs de la Vivonne, je croyais sentir qu'elle eût facilement permis que je vinsse chercher sur elle le goût de cette vie si poétique qu'elle menait en Bretagne,[674]
>
> « Elles ont, dis-je, en parlant des mouettes, une immobilité et une blancheur de nymphéas. »[675]

Dans ces deux courts extraits ressort l'importance métaphorique des couleurs des nymphéas. Dans les deux cas, il s'agit d'une tonalité claire, un mélange de rose et de blanc qui peut décrire aussi bien le visage d'une fille que le plumage des mouettes. Le paysage végétal et le paysage humain glissent l'un dans l'autre, il y a une correspondance entre les lieux, les personnes et les animaux et cela est confirmé aussi dans le premier de ces deux passages : la couleur des nénuphars, qui est celle aussi des joues de Mlle de Stermaria, représente un peu de sa terre bretonne. Dans le premier passage, nous remarquons que le « rose sensuel » peut évoquer plusieurs choses à la fois, comme par exemple les aubépines et ce mélange de dévotion, de sensualité renvoie aussi à la rencontre avec Mlle Vinteuil, avec l'évocation des premiers bouleversements amoureux.

> Les Nymphéas, donc. Avec cette nouvelle série, Monet allait déterminer son œuvre à l'ordre d'une investigation encore plus audacieuse, totalement innovante. Dans le temps, d'une part, en s'attelant à un motif qui devait devenir comme une signature ; non la marque d'un style mais le sceau incontestable d'une identité. Dans l'espace, d'autre part, en poussant la peinture jusque dans ses retranchements les plus extrêmes et en lui offrant une étendue jusqu'alors inexpérimentée, un horizon à 360 degrés. Si Claude Monet a décliné le motif des Nymphéas, vingt-sept ans durant, il lui a surtout inventé un lieu. Un lieu propre. Conçu, fabriqué de toutes pièces. Un lieu totalement artificiel, comme s'il s'agissait de souligner que le propre de l'art relève de cette « cosa mentale » dont parle Léonard. Si l'on a abondamment glosé sur le résultat plastique de l'œuvre que le peintre a réalisée dans ce contexte, on n'a peut-être pas suffisamment insisté sur la qualité inaugurale de son attitude. De son geste « créateur », au sens le plus fort de ce qualificatif, dans une acception qui rapproche l'artiste de la figure suprême de l'auteur de la nature. Dans cette façon pionnière et pleinement contemporaine de se donner à soi-même les moyens de sa quête. Non de les « trouver » comme l'a revendiqué en son temps Picasso – « Je ne cherche pas, je trouve » disait-il – mais de les créer, c'est-à-dire d'en être le grand ordonnateur. Tout en se servant de la nature elle-même, en la convoquant à ses nécessités, là, *in situ*. En un lieu défini, choisi et entretenu, de sorte à gérer et à prévenir soi-même toutes les transformations, pour composer avec elles selon un programme préétabli, commandé par la peinture.[676]

Cette analyse propose une réflexion inédite de la série des *Nymphéas*. Dans la première partie de l'extrait, on souligne la dimension unique et extraordinaire de ces toiles qui sont devenues le symbole pictural par excellence de Monet, reconnu et apprécié dans le monde entier. Ensuite, le critique s'attarde sur la notion de « lieu » dans ces œuvres. Il signale le caractère novateur de ces travaux, à savoir la modalité de représentation et d'invention d'un

[673] Arthur Rimbaud, « Mystique », *Illuminations, une saison en enfer,* Paris, Léon Vanier libraire-éditeur, 1892, p. 6.
[674] *JF*, II, p. 49.
[675] *SG*, III, p. 203.
[676] Philippe Piguet, *Claude Monet prospectif : les nymphéas, une œuvre in situ*, Paris, L'Échoppe, 2010, p. 120-121.

lieu. Monet a été capable de transposer une idée de son imaginaire à la réalité des choses et à la réalité de ses toiles, il a mis en acte ce que Philippe Piguet assimile à la théorie de la *cosa mentale* de Léonard de Vinci. Il a créé *ex novo* un paradis artificiel pour ses fleurs et pour ses chefs-d'œuvre. Tout comme il a détourné la petite rivière qui passait à côté de sa propriété à Giverny pour construire ses bassins d'eau artificiels, il a réussi à reproduire dans ses tableaux son propre paysage végétal et aquatique. Monet a bâti, à la fin de sa carrière, un véritable atelier en plein air, un espace délimité mais ouvert, une sorte de jardin japonais où il pouvait observer à tout moment les mouvements et les changements de la nature.

> Les Nymphéas procèdent d'une volonté de circonscrire l'espace par le truchement de la peinture. C'en est fini du bon vieux principe de la mimesis ; l'objectif du peintre n'est plus, comme aux temps passés de l'impressionnisme, de capter et de reproduire un instant du monde, il est bien plus de dire son ampleur et sa splendeur en nous invitant à entrer en peinture.[677]

Dans cet autre extrait, le même critique rebondit encore une fois sur le concept de création spatiale que l'on peut retrouver dans cette série. Monet a changé sa façon de voir le monde et de travailler. L'aspect spatial devient plus important que l'aspect temporel. Les *Nymphéas* représentent une nouvelle vision du peintre de la réalité et une évolution de son esthétique.

> Mais ce n'est là encore que la trame, les basses, les marches harmoniques. Les nymphéas tiennent le chant, modulent, flûtes blanches et cuivres pourpres. L'étang est une palette sonore indéfiniment neuves. Claude Monet l'entend, la voit, la domine. Des ébauches d'abord pour se mesurer et mûrir sa pensée. Mais déjà sa résolution est prise de transcrire dans une décoration à la taille du sujet la symphonie où éclate le rire éternellement jeune du vieux Pan.[678]

Les tableaux de Monet deviennent ici une expérience auditive. La démarche du critique est fondée sur une synesthésie, pensons aussi à « Correspondances »[679] de Baudelaire et aux synesthésies rimbaldiennes, entre peinture et musique et c'est ainsi que les fleurs de ces plantes aquatiques se transforment en « flûtes blanches et cuivres pourpres ».

> La tonalità del quadro è concentrata sui rosa chiari. Le ninfee sono raffigurate molto da vicino e sembrano poggiare sulle acque da secoli. Monet nel suo giardino abbandona il contatto con la contemporaneità. Da giovane era stato felice di dipingere vedute cittadine, ma ora sembra rifuggire dal chiasso e dal brulicare della metropoli. Ciò che dipinge ora è fermo. Tuttavia egli coglie lo scorrere del tempo sui fiori inerti, rappresentandoli nel loro sfiorire e rifiorire.[680]

[677] *Ibid.*, p. 128.
[678] Arsène Alexandre, « Claude Monet », *Le bulletin de la vie artistique*, 15 décembre 1926, p. 376.
[679] Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du mal*, 1857, Paris, Poulet-Malassis et de broise libraires-éditeurs,1857.
[680] Nous traduisons : « La tonalité du tableau se concentre sur les roses clairs. Les nymphéas sont représentés de très près et semblent se poser sur les eaux depuis des siècles. Dans son jardin, Monet abandonne le contact avec la contemporanéité. Quand il était jeune, il avait été content de peindre des paysages urbains mais maintenant il semble fuir le bruit et la foule de la métropole. Ce qu'il peint maintenant ne bouge pas. Toutefois, il saisit l'écoulement du temps sur les fleurs inertes, les représentant au moment où elles fleurissent et se fanent. », Vanessa Gavioli (sous la direction de), *Monet*, Rizzoli, 2003, p. 138.

[681]

Cette série correspond à un regard intime et privé du peintre sur la nature, une sorte d'introspection et indirectement un refus de la vie sociale. Ces plantes sont aussi une contradiction temporelle, un cliché d'un paysage apparemment statique, mais qui est en réalité un miroir de l'écoulement du temps.

> Le romancier semble inspiré par l'art de son temps, il décrit lui-même dans une lettre à Mme Straus « les admirables Nymphéas de Cl. Monet. » (Ph. Kolb, 1970-1993, tome VIII: 96). Il dépeint une « vraie transposition d'art, plus encore que modèle de tableau déjà exécuté à même la nature » et met en relief l'exceptionnel mélange de « tons » et de « couleurs ».[682]

L'*ekphrasis* proustienne des *Nymphéas* de Monet représente un degré artistique en plus. La sobriété, l'élégance et en même temps la force des couleurs sont des caractéristiques qui sont exprimées aussi dans les descriptions de Proust. Cela nous rappelle l'habitude de la grand-mère du héros de la *Recherche* qui, pour apprécier des monuments artificiels et naturels, préfère les admirer par le biais d'une reproduction artistique, encore plus qu'en photo, à cause de l'augmentation du charme et de la beauté conférée par la sublimation de la médiation artistique.

[681] Claude Monet, *Nymphéas*, Artizon Museum, 1907.
[682] Fallah Nejad, Mohammad Reza, « Monet, Manet, et la formation de l'univers pictural proustien » *Plume,* n° 11, printemps-été 2010, p. 9.

CONCLUSIONS

Nous allons à présent reprendre et reformuler les données que nous avons récoltées tout au long de notre travail pour tâcher de répondre aux questions que nous nous sommes posées au début. Après avoir passé en revue la bibliographie concernant les rapports entre Proust, Monet et la Normandie, nous nous sommes concentré dans le détail sur la conception de l'impressionnisme pictural et littéraire chez les deux auteurs et sur la présentation des expériences normandes des deux hommes, mais aussi sur un panorama culturel plus général de la région. Ensuite, nous avons utilisé les fondements de la géographie littéraire à partir de la méthode du génie du lieu de Michel Butor, revue par Michel Collot. Par rapport à la géocritique de Westphal, Collot nous a fourni une approche plus approfondie et plus élargie ; celle-ci se base en effet sur une géographie littéraire qui est plus ou moins imaginaire, où l'espace littéraire peut se détacher de la géographie réelle et devient un lieu de langage à mi-chemin entre une géographie concrète et une autre plus abstraite.

Voici en synthèse le premier point d'aboutissement de notre analyse. Cette dimension hydride, entre réalité et fiction, offre une vision complète de l'espace normand chez Proust et Monet. Le fait de ne considérer que l'une des deux dimensions, tout en négligeant l'autre, ne représenterait qu'une analyse partielle. Par conséquent, il a été fondamental de travailler toujours à cheval entre ces deux aspects de la géographie normande des deux auteurs pour avoir une vue d'ensemble complète. Pour ce qui est des tableaux du maître de Giverny, nous avons choisi de travailler surtout avec les essais et les articles de critique artistique de l'époque et que Proust, lui-même, étant un lecteur friand de critique d'art et de journaux, aurait pu lire.

À présent, il convient de s'attarder sur les considérations finales que nous pouvons tirer des résultats de notre analyse de géographie littéraire. Nous reprenons ici les pistes de réflexions qui ont guidé nos recherches. Proust et Monet ne se sont jamais rencontrés en personne mais ils ont vécu à la même époque et ont connu les mêmes espaces. Ils ont été charmés et ravis par la beauté du paysage normand. Pourquoi ? Quelles sont les caractéristiques de cette région qui les ont séduits ? Encore aujourd'hui, la Normandie est connue comme la région de l'impressionnisme et ses paysages, à la fois sauvages et suggestifs, sont porteurs de l'héritage littéraire des grands écrivains et poètes qui les ont connus et aimés. Qui a donné le plus à qui ? La Normandie à Proust et Monet ? ou le contraire ? À l'aune de ce que nous avons pu constater dans les pages précédentes, les deux auteurs, comme beaucoup d'autres écrivains et peintres mais peut-être aussi plus que les autres, ont décidé de consacrer une grande partie de leur création aux paysages de Normandie. Cette région les a attirés pour ses atmosphères

spectaculaires et pittoresques. Certains endroits de cette terre ont un charme gothique, la pierre des falaises, leur grandeur et leur puissance sont l'équivalent naturel des célèbres églises et cathédrales normandes. Si l'on a un intérêt pour l'architecture religieuse, il est impossible de ne pas aimer le paysage urbain et côtier de ce territoire. La structure imposante, la verticalité et la richesse des bâtiments du gothique normand semblent imiter la conformation des côtes rocheuses des plages de la haute Normandie, un véritable exemple de mimesis, où l'homme s'adapte aux modèles de la nature environnante. Dans certaines séquences de Proust, où les falaises sont les protagonistes des descriptions, on pourrait même affirmer le processus inverse. Les parois rocheuses semblent reprendre les mouvances, les formes et les couleurs des grandes cathédrales normandes.

Un autre élément de notre bilan concerne la structure du paysage normand chez les deux artistes. Le paysage urbain et le paysage naturel se mélangent et se confondent si bien qu'il devient compliqué de les distinguer et cela est le signe d'une unité et d'une cohérence tant sur le plan symbolique que matériel. C'est la nature qui imite l'art et qui commet ainsi un péché d'idolâtrie. Nous avons vu que dans des toiles de la *Gare Saint-Lazare* de Monet, quelques couleurs, comme les verts et les gris, annonçaient déjà respectivement les prés et les nuages de Normandie. Cette gare parisienne est une fenêtre ouverte idéale vers l'univers normand. Lors du voyage en train, il est possible d'admirer une évolution progressive des lieux. Une fois sorti des remparts de la ville, le train traverse l'arrière-pays avec ses campagnes et ses bocages, les villes et les villages du Moyen-Âge et arrive, enfin, sur les côtes de la Manche. La notion de Normandie que nous avons prise en considération dans notre analyse ne correspond pas uniquement aux frontières administratives de cette région. Nous avons identifié une typologie de paysage constituée par tous les éléments et les caractéristiques que nous avons examinés, une série de symboles et de points de repère formant le caractère géographique normand. Il s'agit donc d'une définition spatiale précise, mais non fermée ni rigide, un modèle de *locus* flexible, mais pas pour autant incohérent ou temporaire. Les paysages de cette zone du nord-ouest de la France ont une configuration proche de ceux de la Bretagne, néanmoins différente. Le Finistère normand est un lieu à la fois mythique et à la mode. D'un côté, nous avons le pays du brouillard et des Cimmériens où la terre des êtres humains rencontre une mer mystérieuse. Cette dimension historique, presque mythique projette, depuis le passé, la représentation que Proust en fait au début du XX^{e} siècle. De l'autre, des plages avec des stations balnéaires très en vogue, le XXI^{e} arrondissement de la capitale, où toute la bonne société se rend pour passer ses vacances, faire du tourisme balnéaire ou profiter des soins thérapeutiques de la mer. Des villes comme celle de Cabourg-Balbec deviennent des hauts lieux d'échanges sociaux, un endroit où

les personnes vont pour se montrer et pour observer les autres, un ballet mondain sur des plages célèbres et prisées de France. À travers les siècles, ces localités se transforment en symboles, un cliché temporel de leur moment le plus éclatant. Ce voyage normand que nous avons entrepris tout au long de notre analyse est une exploration spatiale mais aussi temporelle. Monet et surtout Proust nous ont montré les souvenirs de leur Normandie. Par le truchement de leurs représentation artistiques nous avons pu apprécier un aperçu de cette région baignant dans les fastes de la Belle Époque.

1. Considérations méthodologiques : une géographie littéraire normande

La connaissance du monde, non seulement en termes objectifs et géographiques, mais aussi à travers les mots et les images des narrateurs et des peintres peut être une manière efficace pour découvrir l'essence de certains lieux. Les espaces littéraires et les espaces géographiques suivent la réalité introspective, l'expérience territoriale de l'être humain et la dimension qualitative qui est définie par des aspects sensoriels, culturels et psychologiques complémentaires. Cependant, certains géographes préfèrent rester à distance des hommes de lettres. Parfois, ils n'utilisent la narration littéraire que comme introduction pours leurs études scientifiques : le beau, l'élément esthétique et la subjectivité deviennent des composantes suspectes parce qu'elles manquent de rigueur. Ce comportement dérive de l'héritage historique d'une pensée géographique qui a traversé plusieurs phases, les environnementalistes, les historiques, les quantitatives et les objectives. Ce n'est que plus récemment qu'une autre composante est survenue, une nouvelle vision humaniste qui ne se limite pas à enquêter sur les liens traditionnels existant entre les êtres humains et l'environnement, mais qui considère également les suggestions de la fiction littéraire. D'autres géographes éprouvent des émotions devant les espaces littéraires et comprennent que la géographie peut profiter des contributions de la production romanesque. Les écrivains et les artistes, avec leur talent et leur intuition, rendent explicites les perceptions collectives, présentent toute une palette d'expériences humaines et évoquent les *inscapes*, les paysages intérieurs et indirectement la géographie elle-même. Cela nous a permis, lors de notre lecture des textes et des tableaux, de nous concentrer sur un type d'espace qui ne correspond pas forcément à des coordonnées géographiques précises. C'est ainsi que nous avons pu analyser des espaces imaginaires comme la station balnéaire de Balbec ou le port de Carquethuit et des territoires qui, bien qu'ils ne soient pas officiellement normands, appartiennent quand même à une certaine idée de la Normandie ayant inspiré une grande partie de la mémoire artistique de Monet et de Proust.

D'ailleurs, Westphal observe aussi qu'il faut se concentrer sur une approche géocentrée de la représentation d'un lieu. Le critique décide d'aborder le réel d'un point vue diachronique et synchronique, tout en considérant les visions transculturelles s'opposant à une méthode égocentrée, une vision qui ne tiendrait compte que des sensations personnelles relevant de la poétique de chaque écrivain. L'espace et ses représentations sont interdépendants et participent à un dialogue constant dans le contexte d'une évolution dynamique. La cartographie de la littérature et de l'art est un élément essentiel pour mieux cerner le rôle des lieux dans les œuvres, il suffit de penser aux travaux de Davide Papotti, par exemple sa contribution *Le mappe letterarie: immagini e metafore cartografiche nella narrativa italiana*[683]. Cette analyse nous aide à comprendre ce qu'il faut faire pour dessiner une carte géographique à partir d'un roman ou d'un tableau, afin de saisir les indices qui indiquent la création d'un cadre géographique, paysager ou environnemental. Ces caractéristiques que l'on retrouve dans certains textes littéraires et représentations artistiques mettent en évidence des aspects nouveaux sur le plan littéraire, pictural et artistique en général. Un autre exemple est *L'Atlante del romanzo europeo*[684] où Franco Moretti utilise pour ses enquêtes des outils typiques de l'analyse géographique : les cartes. Il s'agit de plans qui suivent le récit des œuvres et qui alternent avec les textes tout en participant à la création du raisonnement critique. Ces cartes ne font pas office d'annexes ni d'éléments décoratifs de l'histoire, loin de là, ce sont de véritables outils analytiques qui complètent activement l'œuvre et nous aident à mieux en comprendre le sens. À ce propos, dans l'article « Le carte parlano chiaro. Strategie di interferenza testo-mappa nella letteratura contemporanea »[685], Giulio Iacoli s'est penché sur la fonction des cartes géographiques dans leur rapport avec certains textes littéraires de la modernité et de la postmodernité. Les déplacements des personnages et les transformations des lieux dans le temps sont également des faits importants à considérer dans une analyse de géographie littéraire. Le mappage devient ainsi une composante fondamentale des logiques postmodernes d'observation, de catalogage et de représentation du réel.

[683] Davide Papotti, « Le mappe letterarie: immagini e metafore cartografiche nella narrativa italiana » *[Les cartes littéraires : images et métaphores cartographiques de la narration italienne]*, contributo in volume, *Dall'Uomo al satellite*, Milano, Franco Angeli, 2001, p. 181-195.
[684] Franco Moretti, *L'Atlante del romanzo europeo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 202, Franco Moretti, *Atlas du roman européen 1800-1900*, Paris, Le Seuil, 2000.
[685] Giulio Iacoli, « Le carte parlano chiaro. Strategie di interferenza testo-mappa nella letteratura contemporanea », *[Les cartes parlent clairement. Stratégies d'interférence texte-carte dans la littérature contemporaine]*, *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, Macerata, Quodlibet, 2012, p. 127-149.

2. Le rôle de l'art et de la peinture impressionniste dans l'esthétique proustienne

Quel est le rôle de l'art ? L'art ne doit pas décrire le détail mais doit nous faire ressentir, par le biais du particulier, ce qui va au-delà. Il ne s'agit pas de quelque chose que l'artiste peut créer, car c'est plutôt une essence qu'il fait ressortir par ses travaux :

> Le opere sono anzitutto oggetti fisici, […] Che l'arte abbia a che fare con l'*aísthesis*, con la sensazione, non è una opinione, […] le opere provocano *necessariamente* sentimenti […] Ciò che ci si attende dalle opere sono sentimenti ed emozioni.[686]

Comme l'affirme aussi Ferraris, l'art est un sentiment, un élément qui apparaît face à l'artiste et que celui-ci essaie de saisir, d'interpréter et de reproduire à sa façon. C'est une sensation comme celle dont parlait Proust dans « Choses Normandes ». Proust et Monet sont donc des chasseurs de sensations, d'impressions, de souvenirs, d'instants passés et présents qui les interpellent. Les lieux, les personnes, les paysages et la nature communiquent avec ces artistes qui disposent de moyens pour déchiffrer ces messages cachés. Les deux artistes courent après ces signes fuyants qui sont si précieux et déterminants pour leurs œuvres :

> Le Rappel publiait à la veille de la vente une note dont l'auteur était probablement Ernest d'Hervilly : « Nous savons infiniment gré à des peintres de réaliser avec leur palette ce que les poètes de leur temps ont su rendre avec un accent tout nouveau : l'ardeur de l'azur pendant l'été, les feuilles de peuplier changées en louis d'or par les premières gelées blanches; les longues ombres portées des arbres, l'hiver, sur les guérets ; la Seine à Bougival; ou la mer sur la côte, frissonnant sous le souffle du matin; les enfants se roulant dans les gazons piqués de fleurettes. Ce sont comme de petits fragments de la vie universelle, et les choses rapides et colorées, subtiles et charmantes, qui s'y reflètent, ont bien droit qu'on s'en occupe et qu'on les célèbre. »[687]

L'art, autant la peinture que la littérature, est une manière sublime et multiforme de chanter les beautés des paysages aussi bien réels que imaginaires. Chez Proust, il y a un personnage qui incarne parfaitement l'évolution et le résultat de cette quête artistique et géographique, personnification de cette attention toute particulière aussi bien pour les arts, surtout les visuels, que pour les lieux : Albertine. Cette figure féminine apparaît avant et après Gilberte ; on pourrait affirmer que les deux protagonistes féminins sont finalement deux expressions d'un seul personnage, dont Albertine représente un point de perfection, le produit le plus réussi de la narration proustienne en rapport avec les thématiques abordées dans notre analyse. À un moment donné, Albertine est présentée comme « une grande déesse du Temps »[688]. Pareillement, nous pourrions affirmer qu'Albertine, l'Albertine des souvenirs du protagoniste, est aussi la grande déesse de l'Espace et tout particulièrement de la Normandie.

---

[686] Nous traduisons : « Les œuvres sont surtout des objets physiques, […] Il est certain que l'art a à voir avec l'*aísthesis* , avec la sensation, […] les œuvres provoquent nécessairement des sentiments […] l'on s'attend à ce que les œuvres suscitent des sentiments et des émotions. » Maurizio Ferraris, *Arte. Perché certe cose sono opere d'arte?,* Torino, La biblioteca di repubblica, 2012, p. 13-14.
[687] Gustave Geffroy, *Claude Monet : sa vie, son œuvre 1855-1926*, Paris, G. Crès et cie, 1922, p. 56.
[688] *P*, III, p. 888.

Comme nous l'avons constaté dans les chapitres précédents, Albertine devient l'allégorie des paysages côtiers normands. Dans la mémoire du héros, la jeune fille fait partie de l'image des plages et de la mer de Normandie et des mouettes qui volent au-dessus des vagues, elle est la personnification de cette lisière du Finistère normand, le point de rencontre entre la terre et la mer. Nous retrouvons le même charme pictural dans les marines normandes de Monet, des impressions de paysages romantiques qui se transforment en œuvre d'art par le biais de la littérature et de la peinture. La mort d'Albertine représente un déclic, une incitation à la création littéraire. En outre, nous n'oublions pas non plus, que la toute première tentative d'écriture a été inspirée par un autre symbole du paysage normand, à savoir les clochers de Martinville qui correspondraient en réalité aux clochers de Caen. Si l'art est une pièce cruciale de la mosaïque romanesque de Proust, nous avons compris que la Normandie sert de scène de théâtre pour la naissance et l'évolution de cette sensibilité et de cette conscience artistiques si développées.

Tout au long de notre analyse, nous avons pu constater que l'écriture comme la peinture, l'art en général, deviennent des formes de résistance au temps qui passe, aux effets du temps sur notre vie. La seule manière de la conjurer consiste à laisser une trace de notre existence qui nous survivra et l'œuvre laissée en héritage est peut-être la meilleure façon de ne pas mourir. La mémoire et l'art sont donc ici deux armes dont l'être humain dispose pour ne pas céder à ces deux grandes menaces qui sont ici le temps et la mort. Par conséquent, la *Recherche* peut être considérée comme un hymne à la vie, une lutte pour la survie, une invitation à prendre en main notre propre présent, tout en passant par le passé et visant à l'avenir. Il s'agit d'un conflit où la géographie et les arts ne veulent pas tomber dans le piège de l'histoire, étant donné que le chef-d'œuvre de Proust n'est pas un récit au passé, le souvenir d'un vécu, mais plutôt l'expression d'un besoin de recherche inéluctable d'un présent hors-temps, toujours vivant. Le héros-écrivain essaye de créer une dimension éternelle pour fuir la tyrannie du Temps. Même si sa chair ne pourra pas échapper à l'emprise du Temps, son esprit et ses idées ne périront jamais.

Le mécanisme de la mémoire involontaire rappelle également celui de la création artistique. La réminiscence chez Proust n'est pas la répétition d'un événement passé, mais plutôt une première prise de conscience de quelque chose qui ne se passe vraiment que grâce à cet effet de reprise de la mémoire. Étant donné que le héros ne saisit l'intensité et la force de ces épiphanies que lors de ces épisodes de mémoire involontaire, nous pourrions les considérer comme une expérience vécue pour la première fois. Par conséquent, nous comprenons que ces moments ne sont véritablement vécus que la seconde fois, quand ils remontent à la surface grâce à la mémoire involontaire, et non pas immédiatement la première fois. Bien que la source de ces épiphanies soit involontaire, la capacité de les décrypter, d'en saisir le message et ensuite

de le traduire en art est sans aucun doute une forme de création. Cette réflexion nous mène à établir un rapprochement avec le processus d'invention artistique où l'artiste réélabore à sa manière dans un second temps, ce qu'il a observé du réel dans un premier temps. Le véritable moment de création est exactement ce second temps où la sensibilité artistique entre en jeu concrètement et permet d'apprécier et de vivre une expérience qu'autrement on aurait laissée de côté et qu'on aurait perdue à jamais. Ces deux moments liés à la perception du réel rappellent aussi la « double vision », la *doppia vista* dont parle Giuseppe di Giacomo[689]. L'artiste est capable de voir à travers, d'aller au-delà de la première couche d'apparence que tout le monde voit, il peut voir une nouvelle fois pour voir véritablement. Le peintre aussi bien que l'écrivain savent voir, regarder et observer les choses. Nous ne parlons pas ici d'un voir *sic et simpliciter*, nous pensons plutôt à un talent de l'observation et après de la traduction, comme le dirait Proust, pour pouvoir exprimer artistiquement ce que l'artiste a su retenir des expériences qui l'ont frappé.

L'art est donc un langage et celles et ceux qui le pratiquent sont des traducteurs. Le héros de la *Recherche* découvre les différentes facettes de l'art et il lui arrive de voir les choses une seconde fois, pour la première fois, serions-nous tenté de dire, en Normandie. Cette terre permet à Proust d'ouvrir les yeux sur des détails et des aspects de la réalité qui ne sont pas compris par tout le monde. Nous reprenons donc ici la citation avec laquelle nous avons commencé notre travail : « J'envie celui qui peut passer l'automne en Normandie, pour peu qu'il sache penser et sentir. »[690] L'artiste doit traduire ce qu'il ressent pour pouvoir communiquer cela aux autres. Nous pourrions comparer la Normandie, où le héros de la *Recherche* découvre sa sensibilité artistique, à une métaphore de traductologie, à la Bible, l'un des textes parmi les plus importants dans l'histoire de la traduction. Si nous pensons à l'histoire de la traduction de ce livre sacré en allemand, notamment à la traduction de Luther, qui a représenté une contribution majeure pour la formation de la langue allemande standard, la traduction est une pratique fondamentale de transmutation et de recréation. La Normandie serait donc ici l'équivalent d'un hypotexte qui a permis au protagoniste du roman proustien de peaufiner et d'affiner ses qualités artistiques :

> Sargent, Helleu professaient que Monet était le plus grand peintre vivant. Les romanciers, les poètes symbolistes virent la nature en impressionnistes. L'œuvre de Marcel Proust serait l'avatar psychologique de cette vision de peintre.[691]

[689] Giuseppe di Giacomo, « Prospettive concettuali proustiane », Giardino Filosofico e Inventificio Poetico, 27 febbraio 2012.
[690] Marcel Proust, Jérôme Prieur, *Le Mensuel retrouvé : Précédé de Marcel avant Proust*, Paris, Des Busclats, 2012, p. 133.
[691] Jacques-Émile Blanche, « Cl. Monet », *La Revue de Paris*, 1 février 1927, p. 572.

Si le chef-d'œuvre proustien présente le monde d'une manière impressionniste, la Normandie est le berceau réel et symbolique de ce courant artistique. Lors du voyage en train jusqu'à Balbec, le narrateur observe une série de tableaux représentant l'aube, lui permettant d'apprécier la richesse de la lumière matinale. Ces toiles correspondent aux fenêtres du train qui donnent sur ce premier aperçu normand du paysage normand. La reproduction en série, l'idée de dynamisme, l'importance du paysage et des couleurs du jour naissant ne peuvent être que des indices d'une sensibilité artistique proche de celle de l'impressionnisme, l'allusion aux séries de Monet étant envisageable. La Normandie est la terre de l'impressionnisme. Même si cet extrait a été déjà apparenté à plusieurs courants picturaux, il suffit de penser à la lecture cubiste qui en a été fait par Keller, dont nous avons déjà parlé, une interprétation impressionniste est aussi possible. Une sorte d'anticipation et d'introduction à l'esthétique impressionniste que le narrateur découvrira à Balbec, grâce à sa rencontre avec Elstir, avec Albertine et à son expérience sensorielle du paysage normand. Le train de l'impressionnisme, dont le trajet est très proche de celui de Proust, part de la gare de Paris Saint-Lazare et permet de découvrir les principales destinations impressionnistes de Normandie.

3. Proust, Monet et la Normandie : un triangle

Proust et Monet représentent l'apogée de cette région, le point culminant d'un mythe et d'un rêve. Ils sont les principaux symboles du climax littéraire, artistique et culturel d'un territoire. Désormais, la Normandie est indissolublement liée à l'histoire et à l'aura de ces deux artistes. Des pèlerinages ont lieu dans les sites les plus représentatifs : Giverny pour Monet et Cabourg pour Proust. Mais il y a beaucoup d'autres endroits normands qui renvoient à la mémoire de ce peintre et de cet écrivain et certains de ces lieux s'entrecroisent et se mêlent sur un plan apparemment indéfinissable où la réalité et la fiction se mélangent. Proust et Monet ont connu la fin de l'ascension culturelle et sociale de cette région côtière. Après le premier conflit mondial, l'intérêt s'est porté sur d'autres régions maritimes françaises, notamment la Côte d'Azur. Cependant, la Normandie est marquée par l'effervescence culturelle et sociale du pays, un point focal sur lequel se concentre l'attention du monde entier qui veut découvrir la vitrine la plus exquise et la plus fine de l'entre-deux siècles. L'analyse du génie du lieu nous a aidé à mieux cerner ce que la dimension Normandie signifie dans la production du romancier et du peintre. Les catégories les plus intéressantes et enrichissantes au terme de nos recherches sont les deux dernières : le paysage et le lieu de mémoire.

Dans la première, nous avons identifié les descriptions des lieux, dans les textes proustiens et la critique artistique des tableaux de Monet, présentant une idée précise de paysage dans un sens pictural, comme nous l'avons vu, le paysage, contrairement au pays, est une vision artificielle de l'espace, une représentation esthétique qui peut être sous plusieurs formes artistiques, parmi lesquelles nous retrouvons bien sûr la peinture et la littérature. L'analyse de ces extraits nous a permis de mettre en lumière le rapport profond entre le paysage normand et ces deux expressions artistiques. Il est difficile de comprendre si c'est la nature de la Normandie qui se prête particulièrement bien à la représentation artistique ou si c'est plutôt le génie et le talent de certains esprits qui ont su sublimer les traits de ce territoire. Nous pensons que la réponse se trouve entre les deux et qu'il serait utile de reprendre ici la théorie des impressions doubles dont parlait Fraisse dans son livre consacré à l'esthétique proustienne[692] évoqué au début de notre travail. Si la création artistique est le résultat de l'union de deux parties d'une seule impression, l'une qui se trouverait dans l'artiste et l'autre dans la chose observée, c'est la rencontre de ces deux aspects, le premier dérivant de la sensibilité de Proust et Monet et le second inhérent à la Normandie, qui est à l'origine de la création du « paysage normand ».

Dans notre étude du lieu de mémoire, nous avons récolté une série de métaphores et d'images littéraires et picturales, comme la falaise-éléphant, la falaise-cathédrale, la mer-montagne et la mer-terre. Ces images font alors partie de l'héritage culturel d'une nation, devenant des monuments plus durables et pérennes, ancrés dans la mémoire et la conscience des personnes qui découvrent ces lieux, lisent ces descriptions et admirent ces tableaux. La représentation métaphorique de ces paysages est une expression artistique prégnante qui permet aux gens de les apprécier et de s'en rapprocher. La métaphore donne un regard particulier aux choses et sans en altérer l'essence elle en met en valeur des aspects moins apparents. Cette vision extraordinaire des lieux normands les a inscrits dans le patrimoine et la mémoire d'un peuple. La polysensorialité empruntée à la *Géocritique* de Westphal a joué un rôle fondamental. Le fait de pouvoir s'approprier des lieux par le biais de plusieurs sens est un enrichissement mental et sensoriel, parce que cela nous donne la possibilité découvrir d'autres qualités d'un même paysage qu'on n'aurait pas pu apprécier en se limitant à un seul sens. Les scènes normandes que nous avons analysées présentent aussi des caractéristiques thermiques, sonores et olfactives qui font tout aussi partie du paysage que la composante visuelle. Cet aspect est confirmé par les nombreuses synesthésies que nous avons relevées dans notre analyse du Génie du lieu. Dans la première catégorie de notre analyse, nous avons présenté le lieu réel, le site

[692] Luc Fraisse, *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, Sedes, « Esthétique », 1995, p. 43.

justement, ce qu'avaient déjà fait plusieurs critiques aussi bien pour Proust que pour Monet. Quant à la géographie littéraire et notamment proustienne, il suffit de penser aux travaux d'André Ferré, que nous avons déjà cités à plusieurs reprises, *Géographie littéraire*[693] et *Géographie de Marcel Proust*[694], où l'auteur identifie sur une carte les lieux principaux des œuvres de Proust et essaye de faire la part des choses entre la géographie concrète et la géographie imaginaire. Dans notre cas, nous ne nous sommes pas attardé sur l'écart entre la dimension réelle et fictionnelle, parce que la force du « paysage normand » et des « lieux de mémoire normands » que Proust et Monet ont créés vient de la superposition des deux dimensions. Ce côté imaginaire est également lié à l'idée de représentation métaphorique dont nous parlions plus haut, ce qui permet parfois à un lieu de passer dans la troisième catégorie où celui-ci acquiert un statut presque mythique. C'est exactement à travers cette géométrie spatiale et temporelle de géographies réelles et fictionnelles et dans les récits transmédiaux que nous avons pu répondre aux questionnements initiaux. Tout au long de nos recherches, nous avons toujours travaillé avec les éléments de notre triangle et ainsi nous avons saisi les connexions profondes qui ont incité ces deux artistes à chanter les beautés du territoire normand qui fait partie du patrimoine culturel français et mondial.

[693] André Ferré, *Géographie littéraire*, Paris, Sagittaire, 1946, 94 p.
[694] André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, Paris, Sagittaire, 1939, 163 p.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres et articles de Marcel Proust

« Ruskin à Notre-Dame d'Amiens », *Mercure de France*, avril 1900.

« La mort des cathédrales » (1904), cité dans Patrice Béghain, *Guerre aux démolisseurs ! Hugo, Proust, Barrès, Un combat pour le patrimoine*, Vénissieux, Éditions Paroles d'Aube, 1997.

À la recherche du temps perdu, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol., 1987-1989.

RUSKIN John, *La Bible d'Amiens* [1904], traduction, notes et préface par Marcel Proust, Paris, *Mercure de France*, 1947.

Contre Sainte-Beuve, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

Jean Santeuil, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

Écrits sur l'art, édition et choix des textes, présentation, notes, chronologie, bibliographie et Index par Jérôme Picon, Paris, Flammarion, « GF Garnier-Flammarion », 1999.

Le Mensuel retrouvé : Précédé de Marcel avant Proust, publié par Jérôme Prieur, Paris, Des Busclats, 2012.

Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits, édition établie par Nathalie Mauriac Dyer et préface de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 2021.

2. Correspondance de Marcel Proust

DAUDET Lucien, *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, « Cahiers Marcel Proust », n° 5, 1929.

Correspondance générale de Marcel Proust, édition publiée par Robert Proust et par Paul Brach, Paris, Plon, « La Palatine », 6 vol., 1930-1936.

Correspondance avec sa mère, (sous la direction de) Jean-Claude Zylberstein, Paris, 10/18, Plon, « Domaine Français », 1953.

Correspondance de Marcel Proust, édition établie par Philip Kolb, Paris, Plon, 21 vol., 1970-1993.

Correspondance avec Daniel Halévy, texte établi, présenté et annoté par Anne Borrel et Jean-Pierre Halévy, Paris, Éditions de Fallois, 1992.

Correspondance avec Madame Straus, (sous la direction de) Jean-Claude Zylberstein, Paris, éditions 10/18, « Domaine Français », 1994.

Index général de la correspondance de Marcel Proust d'après l'édition de Philip Kolb, (sous la direction de) Kazuyoshi Yoshikawa, Kyoto, Presses de l'Université de Kyoto, 1998.

Lettres (1879-1922), sélection et annotation revue par Françoise Leriche avec le concours de Caroline Szylowicz à partir de l'édition de la *Correspondance de Marcel Proust* établie par Philip Kolb, Plon 2004.

Lettres au duc de Valentinois, édition établie et annotée par Jean-Marc Quaranta, Paris, Gallimard, 2016.

Mon cher petit – lettres à Lucien Daudet 1895-1897 1904,1907,1908, édition établie, préfacée et annotée par Michel Bonduelle, Paris, Gallimard, 1991.

3. Études sur Marcel Proust

3.1 Témoignages et biographies

ALBARET Céleste, *Monsieur Proust*, souvenirs recueillis par Georges Belmont, Paris, Robert Laffont, 1973.

CARTER William C., *Marcel Proust: A life*, New York, Yale University Press, 2000.

ERMAN Michel, *Marcel Proust. Une biographie*, Paris, La Table Ronde, 2018.

PAINTER, George D., *Marcel Proust (1871-1922)*, traduit de l'anglais par Georges Cattaui et Roger-Paul Vial, Paris, Tallandier, « Texto. Le goût de l'histoire », 2008.

TADIÉ Jean-Yves, *Marcel Proust. Biographie*, Paris, Gallimard, « Nrf biographies », 1996.

3.2 Revues consacrées à Marcel Proust

Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray, Illiers-Combray, paru depuis 1950, devenu Marcel Proust en 1990, n° 40.

Bulletin d'Informations proustiennes, Paris, Presses de l'E.N.S., depuis 1975.

Marcel Proust aujourd'hui, revue annuelle bilingue de la Société Néerlandaise Marcel Proust, Amsterdam-New York, Rodopi, depuis 2003.

3.3 Ouvrages collectifs consacrés à Marcel Proust

Hommage à Marcel Proust, La Nouvelle Revue française, 1er janvier 1923, Paris, Gallimard, 1990, reproduction en fac-similé.

Proustiana. Atti del convegno internazionale di studi sull'opera di Marcel Proust, Padova, Liviana, 1973.

Recherche de Proust, textes réunis par Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, « Points », 1980.

Proust oggi, (sous la direction de) Luciano De Maria, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1990.

Proust et les peintres, catalogue de l'exposition au Musée de Chartres (1er juillet – 4 novembre 1991), Chartres, 1991.

Marcel Proust, l'écriture et les arts, (sous la direction de) Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard-Bibliothèque nationale de France-Réunion des Musées Nationaux, 1999.

Le Siècle de Proust. De la Belle époque à l'an 2000, Paris, hors-série du *Magazine littéraire*, n° 2, 2000.

Proust et ses peintres, études réunies par Sophie Bertho, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000.

Marcel Proust und die Belle Époque, (Hrsg.) Luzius Keller und Thomas Hunkeler, Frankfurt am Main, Marcel Proust Gesellschaft, Insel, 2002.

Proust et les images : peinture, photographie, cinéma, vidéo, (sous la direction de) Jean Cléder et Jean-Pierre Montier, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

Dictionnaire Marcel Proust, (sous la direction de) Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Paris, Champion, 2004, rééd. 2008.

Proust et les moyens de la connaissance, textes réunis par Annick Bouillaguet, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2008.

Marcel Proust. Proust e lo spazio, (a cura di) Marisa Verna et Alberto Frigerio, Milano, Educatt, 2009.

Proust, la mémoire et la littérature : séminaire 2006-2007 au Collège de France, (sous la direction de) Antoine Compagnon, textes réunis par Jean-Baptiste Amadieu, Paris, Odile Jacob, 2009.

Un été avec Proust, AA.VV., Paris, Les Équateurs/France Inter, 2014.

3.4 Monographies sur Marcel Proust et son œuvre

AGOSTI Stefano, *Realtà e metafora. Indagini sulla Recherche*, Milano, Feltrinelli, 1997.

AUBERT Nathalie, *Proust. La traduction du sensible*, Oxford, Legenda, 2002.

AUBERT Nathalie, *Proust and the Visual*, Cardiff, University of Wales Press, 2013.

AUTRET Jean, *L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*, Genève, Droz, 1995.

BENHAÏM André Panim, *Visages de Proust*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

BERETTA ANGUISSOLA Alberto, *Proust e la Bibbia*, Torino, San Paolo, 1999.

BERETTA ANGUISSOLA Alberto, *Proust: guida alla Recherche*, Roma, Carocci, 2018.

BIZUB Edward, *La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, La Baconnière, 1991.

BLAIN Michel, *À la recherche des lieux proustiens : Un périple l'œuvre en main*, Paris, L'Harmattan, « Amarante », 2016.

BONGIOVANNI BERTINI Mariolina, *Guida a Proust*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981.

BONGIOVANNI BERTINI Mariolina, *Redenzione e metafora. Una lettura di Proust*, Milano, Feltrinelli, 1981.

BONGIOVANNI BERTINI Mariolina, *Proust e la teoria del romanzo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

BONNET Henri, *Alphonse Darlu (1849-1921) le maître de philosophie de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1961.

BOUILLAGUET Annick, *Marcel Proust. Bilan critique*, Paris, Nathan Université, « 128 », 1994.

BOUILLAGUET Annick, *Proust et les Goncourt. Le pastiche du* Journal *dans* Le Temps retrouvé, Paris, Minard, « Lettres Modernes », 1996.

BOUILLAGUET Annick, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert : l'imitation cryptée*, Paris, Champion, 2000.

BOYER Philippe, *Le Petit Pan de mur jaune*, Paris, Le Seuil, 1986.

BRASSAÏ, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997.

BRÉE Germaine, *Du Temps perdu au Temps retrouvé*, Paris, Les Belles-Lettres, 1950.

BREEUR Roland, *Singularité et sujet. Une lecture phénoménologique de Proust*, Grenoble, Éd. Jérôme Million, 2000.

BRIOT Aude, *Le Plaisir chez Proust*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2017.

BRUNET Étienne, *Le Vocabulaire de Proust*, Paris, Slatkine-Champion, 3 vol., 1983.

BUCKNALL Barbara J., *The religion of art in Proust*, Champaign-Urbana, University of Illinois press, 1969.

CARBONE Mauro, *Ai confini dell'esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, Milano, Guerini e Associati, 1990.

CATTAUI Georges, *Proust et ses métamorphoses*, Paris, Nizet, 1972.

CAZEAUX Jacques, *L'Écriture de Proust ou l'art du vitrail*, Paris, Gallimard, « Cahiers Marcel Proust », n° 4, 1971.

CHERNOWITZ Maurice Eugène, *Proust and painting*, New York, New York International University Press, 1945.

COMPAGNON Antoine, *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust*, Paris, Le Seuil, 1983.

COMPAGNON Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Le Seuil, 1989.

CONTINI Annamaria, *La Biblioteca di Proust*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988.

CONTINI Annamaria, *Marcel Proust. Tempo, metafora, conoscenza*, Bologna, Clueb, 2006.

COUDERT Raymonde, *Proust au féminin*, Paris, Grasset-Le Monde de l'Éducation, 1988.

CZONICZER Elisabeth, *Quelques antécédents de* À la Recherche du Temps perdu. *Tendances qui peuvent avoir contribué à la cristallisation du roman proustien*, Genève, Droz, 1957.

DEBENEDETTI Giacomo, *Proust*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

DE LATTRE Alain, *La Doctrine de la réalité chez Proust*, Paris, José Corti, 3 vol., 1978-1985.

DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, Paris, P.U.F., 1964, rééd. 1970.

DE MAN Paul, *Allégories de la lecture. Le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust*, Paris, Éditions Galilée, 1989.

DESCOMBRES Vincent, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

ERMAN Michel, *L'Œil de Proust. Écriture et voyeurisme dans* À la Recherche du temps perdu, Paris, Nizet, 1988.

ERAMN Michel, *Le Bottin des lieux proustiens*, Paris, La Table Ronde, 2011.

FAERBER Johan, *Proust à la plage, la recherche du temps perdu dans un transat*, Malakoff, Dunod, « À la plage », 2018.

FERRARIS Maurizio, *Ermeneutica di Proust*, Milano, Guerini e Associati, 1987.

FERRÉ André, *Géographie de Marcel Proust, avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Paris, Sagittaire, 1939.

FESTA-McCORMICK Diana, *Proustian Optics of clothes. Mirrors, Masks, Mores*, Saratoga (California), Anma Libri&Co, 1984.

FRAISSE Luc, *Le Processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Paris, José Corti, 1988.

FRAISSE Luc, *L'Œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, José Corti, 1990, rééd. Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2014.

FRAISSE Luc, *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, Sedes, 1995.

FRAISSE Luc, *Proust au miroir de sa correspondance*, Paris, Sedes, 1996.

FRAISSE Luc, *Proust et le japonisme*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

GAMBLE Cynthia J., *Proust as Interpreter of Ruskin. The seven lamps of translation*, Birmingham (Alabama), Summa Publications Inc., 2002.

GUINDANI Sara, *Lo Stereoscopio di Proust. Fotografia, pittura e fantasmagoria nella Recherche*, Milano, Mimesis, 2005.

HASSINE Juliette, *Essai sur Proust et Baudelaire*, Paris, Nizet, 1979.

HENRY Anne, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.

HENRY Anne, *Proust romancier. Le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, 1983.

HINDUS Milton, *The Proustian Vision*, New York, Columbia University Press, 1954.

HOUPPERMANS Sjef, *Marcel Proust constructiviste*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007.

KADI Simone, *La peinture chez Proust et Baudelaire*, Paris, La Pensée universelle, 1973.

KARPELES Eric, *Le Musée imaginaire de Marcel Proust : tous les tableaux de* À la recherche du temps perdu, Londres, Thames&Hudson, 2009.

KELLER Luzius, *Marcel Proust: Bezüge und Strukturen*, Frankfurt am Main, Insel Verl., 1987.

KELLER Luzius, *Proust lesen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.

KELLER Luzius, *Lire, traduire, éditer Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

KRISTEVA Julia, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.

LE PICHON Yann, *Le musée retrouvé de Marcel Proust*, Paris, Stock, 1990.

LOURIA Yvette, *La Convergence stylistique chez Proust*, Paris, Nizet, 1971.

MACCHIA Giovanni, *Tutti gli scritti su Proust*, Torino, Einaudi, 1997.

MACÉ Gérard, Le Manteau de Fortuny, Paris, Gallimard, 1987.

MAGILL Michèle, *Répertoire des références aux arts et à la littérature dans* À la recherche du temps perdu *de Marcel Proust*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, INC, 1991.

MARANINI Lorenza, *Proust. Arte e conoscenza*, Firenze, Novissima Editrice, 1933.

MATHIEU Patrick, *Proust, une question de vision : pulsion scopique, photographie et représentations littéraires*, Paris, L'Harmattan, 2009.

MATORÉ Georges et MECZ Irène, *Musique et structure romanesque dans la* Recherche du temps perdu, Paris, Klincksieck, 1973.

MAURIAC-DYER Nathalie, *Proust inachevé. Le dossier* Albertine disparue, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2005.

MAYA Kazuko, *L'« Art caché » ou le style de Proust*, Tokyo, Keio University Press, 2001.

MENDELSON David, *Le Verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, Paris, José Corti, 1968.

MIGUET-OLLANGNIER Marie, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles-Lettres, 1982.

MILLY Jean, *Proust et le style*, Paris, Minard, « Lettres Modernes », 1970.

MILLY Jean, *Les Pastiches de Proust*, Paris, Armand Colin, 1970.

MILLY Jean, *La Phrase de Proust* [1975], Paris, Honoré Champion, 1983.

MILLY Jean, *La Longueur des phrases dans* Combray, Paris, Slatkine-Champion, 1986.

MONNIN-HORNUNG Juliette, *Proust et la peinture*, Genève, Droz, 1951.

MOUTON Jean, *Le Style de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1973.

MULLER Marcel, *Les Voix narratives dans la* Recherche du temps perdu, Genève, Droz, 1983.

MURPHY Jonathan Paul, *Proust's Art – Painting, Sculpture and Writing in* À la recherche du temps perdu, Bern, Peter Lang, 2001.

NATTIEZ Jean-Jacques, *Proust musicien*, Paris, 2e édition revue et corrigée, Christian Bourgeois éditeur, 1999.

NATUREL Mireille, *Proust et Flaubert : un secret d'écriture*, édition nouvelle et augmentée, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007.

PASCO Allan A., *The Color-Keys to* À la recherche du temps perdu, Genève, Droz, 1976.

PICON Gaëtan, *Lecture de Proust*, Paris, Mercure de France, 1963, rééd. Gallimard, « Folio/Essais », 1995.

PIERRON Sylvie, *Ce beau français un peu individuel. Proust et la langue*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005.

PLACELLA SOMMELLA Paola, *Marcel Proust e i movimenti pittorici d'avanguardia*, Roma, Bulzoni, 1982.

PLACELLA SOMMELLA Paola, *La Moda nell'opera di Marcel Proust*, Roma, Bulzoni, 1986.

POGGI Stefano, *Gli Istanti del ricordo. Memoria e afasia in Proust e Bergson*, Bologna, Il Mulino, 1991.

POULET Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.

RICHARD Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Le Seuil, « Points », 1974.

ROBIN Chantal, *L'Imaginaire du* Temps retrouvé. *Hermétisme et écriture chez Proust*, Paris, Minard, « Lettres Modernes », 1977.

ROGERS Brian G., *Proust et Barbey d'Aurevilly. Le dessous des cartes*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2000.

ROGERS Brian G., *The narrative techniques of* À la Recherche du temps perdu, *revised and augmented edition of Proust's Narrative Techniques*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2004.

ROSASCO Joan, *Voies de l'imagination proustienne*, Paris, Nizet, 1980.

SCHMID Marion, *Proust dans la décadence*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2008.

SIMON Anne, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans* À la recherche du temps perdu, Paris, P.U.F., 2000, rééd. Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2018.

SIMON Anne, *La Rumeur des distances traversées, Proust une esthétique de la surimpression*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2018.

SOLLERS Philippe, *L'œil de Proust*, Paris, Stock, 1999.

SPARVOLI Eleonora, *Contro il corpo. Proust e il romanzo immateriale*, Milano, Franco Angeli, 1997.

SPIZTER Leo, *Le style de Proust*, Paris, Gallimard, « Tel », 1980.

TADIÉ Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971.

TADIÉ Jean-Yves, *Proust, le dossier*, Paris, Pierre Belfond, « Agora », 1983.

TAMRAZ Nayla, *Proust Portrait Peinture*, Paris, Orizons, 2010.

TON-THAT Thanh-Vân, *Proust avant la* Recherche. *Jeunesse et genèse d'une écriture au tournant du siècle*, Oxford-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien, Peter Lang, 2012.

TORRES Monique, *La lumière et l'ombre dans la création esthétique de Marcel Proust*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 1979.

TRAHARD Pierre, *L'art de Marcel Proust*, Paris, Dervy, « Sainte-Beuve », 1953.

TSUMORI Keiichi, *Proust et le paysage : des écrits de jeunesse à la* Recherche du temps perdu, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2014.

UENISHI Taeko, *Le style de Proust et la peinture*, Paris, Sedes, 1988.

VAGO Davide, *Proust en couleur*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2012.

VANNUCCI François, *Marcel Proust à la recherche des sciences*, Monaco, Éd. du Rocher, 2005.

YOO Yae-Jin, *La peinture ou les leçons esthétiques chez Marcel Proust*, Washington D.C., Peter Lang, 2012.

YOSHIKAWA Kazuyoshi, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2010.

ZUBER Isabelle, *Tableaux littéraires : les marines dans l'œuvre de Marcel Proust*, Bern-Frankfurt-New York, Peter Lang, 1998.

3.5 Articles et essais sur Proust parus en revue ou en recueil

ALBERTI Frank, « Balbec ou le Polo noir », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 25, 1975, p. 70-79.

ARAHARA Kunihiro, « La critique d'art dans "Le côté de Guermantes" : Conversation mondaine sur Manet et sa nouvelle source », *Bulletin D'informations Proustiennes*, Paris, n° 39, 2009, p. 57-70.

AUBERT Nathalie, « D'une parole à l'état naissant : Proust et Merleau-Ponty », *Romanic Review*, Duke University Press, n° 91, janvier-mars 2000, p. 105-115.

AUBERT Nathalie, « Proust et le paysage dans Du côté de chez Swann », *Marcel Proust Aujourd'hui "Swann à 100 ans"*, Amsterdam-New York, n° 12, 2015, p. 153-167.

BACKUS David, « La leçon d'Elstir et la leçon de Chardin », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 32, 1982, p. 535-539.

BAILEY Ninette, « Le rôle des couleurs dans la genèse de l'univers proustien », *Modern Language Review*, Cambridge, n° 60, 1965, p. 188-196.

BAILEY Ninette, « Couleur picturale et couleur poétique dans "Les Plaisirs et les Jours" », *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n° 6, 1966, p. 411-422.

BAILEY Ninette, « Symbolisme et composition dans l'œuvre de Proust. Essai de "lecture colorée" de "À la Recherche du temps perdu" », *French Studies*, Oxford University Press, vol. XX, n° 3, 1966, p. 253-266.

BALDWIN Thomas, « Proust and Zola: name that picture », *Forum for Modern Language Studies*, Oxford, n° 46, Issue 1, January 2010, p. 29-42.

BALES Richard, « Proust et Émile Mâle », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 24, 1974, p. 1925-1936.

BARTHES Roland, « Proust et les noms », *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critique*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 121-134.

BERNARD Michel, « Sylvie ou le pourpre proustien », *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n° 46, 1996, p. 72-108.

BERNARD Suzanne, « Rimbaud, Proust et les impressionnistes », *Revue des Sciences humaines*, Presses Universitaires du Septentrion, n° 78, avril-juin 1955, p. 257-262.

BOUCHART François-Xavier, « Les Paysages proustiens », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 25, 1975, p. 124-126.

BOUCQUEY Éliane, « Les trois arbres d'Hudimesnil », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 38, 1988, p. 74-92.

BUTOR Michel, « Les œuvres d'art imaginaire chez Proust », *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p. 252-292.

BUTOR Michel, « Les sept femmes de Gilbert Le Mauvais – autre heptaèdre », *Répertoire IV*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 293-322.

CANU Jean, « Marcel Proust et la Normandie », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 6, 1956, p. 208-223.

CANU Jean, « Marcel Proust et la Normandie II », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 7, 1957, p. 351-375.

CHAUDIER Stéphane, « "Comme", morphème de poéticité », *Bulletin d'Informations proustiennes*, Paris, n° 35, 2005, p. 105-115.

CHELET-HESTER Claudie, « La galerie des Guermantes ou la leçon de vérité d'Elstir », *Bulletin d'Informations proustiennes*, Paris, n° 22, 1991, p. 37-51.

COURTIAL Marie-Thérèse, « Un pèlerinage à Cabourg », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 22, 1972, p. 1456-1467.

COURTIAL Marie-Thérèse, « La vision impressionniste de la mer de dans la Recherche », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 26, 1976, p. 267-276.

COURTIAL Marie-Thérèse, « La vision impressionniste de la mer dans la Recherche (fin) », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 27, 1977, p. 449-461.

DEBRAY-GENETTE Raymonde, « Thème, figure, épisode : genèse des aubépines », *Recherches de Proust*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 105-141.

DEVOTO Giacomo, « Il "ritmo" proustiano », *Studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1950, p. 136-172.

EELLS Emily, « L'envers De Quelques Tableaux. », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n° 32, 2001, p. 107-119.

FRAISSE Luc, « Impression au soleil levant », *Bulletin Marcel Proust*, Paris, n° 44, 1994, p. 85-101.

FRAISSE Luc, « Proust au cœur de la modernité : la vision fragmentée », *Thélème (Revista complutense de estudios franceses)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, n° 14, 1999, p. 43-56.

FRANGNE Pierre-Henry, « La peinture selon Proust et Mallarmé : impressionnisme et symbolisme », *Proust et les images : peinture, photographie, cinéma, vidéo*, (sous la direction de) Jean-Louis Cléder et Jean-Pierre Montier, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 51-67.

GAILLARD Françoise, « Les célibataires de l'art. Le découragement de Marcel ou le "contre Goncourt" de Proust », *Les Frères Goncourt : art et écriture*, édition préparée par Jean-Louis Cabanès, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 323-337.

GALATERIA Daria, « Contre Taine. Sur une source théorique de la Recherche », *Bulletin d'Informations proustiennes*, Paris, n° 29, 1998, p. 31-39.

GENETTE Gérard, « Métonymie chez Proust », *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 41-63.

GENETTE Gérard, « L'âge des noms », *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Le Seuil, 1976, p. 315-328.

GIORGI Giorgetto, « Barocco ed impressionismo in Proust », *Rivista di letterature moderne e comparate*, Pisa, n° 18, n° 4, décembre 1965, p. 283-298.

HACHEZ Willy, « Balbec et ses environs dans "La Recherche" », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 28, 1978, p. 677-684.

IONESCU Tudor, « Quelques aspects de la couleur dans la peinture et la littérature », *Synthesis, Bulletin du comité national de littérature comparée de la république socialiste de Roumanie*, Bucarest, n° 13, 1986, p. 27-34.

IONESCU Tudor, « La boîte de couleurs de Marcel Proust », *Marcel Proust au début du Troisième millénaire*, (sous la direction de) Yvonne Goga et Corina Moldovan, Cluj-Napoca, Limes, 2002, p. 50-57.

JOHNSON Théodore J. Jr, « Proust, Ruskin, et la petite figure au portail des libraires à la Cathédrale de Rouen », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 23, 1973, p. 1721-1736.

JOHNSON Théodore J. Jr, « Marcel Proust et l'architecture : considérations sur le problème du roman-cathédrale », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 25, 1975, p. 16-34.

JOHNSON Théodore J. Jr, « Proust's "impressionism" reconsidered in the Light of the Visual Arts of the twentieth century », *Twentieth century French fiction. Essays for Germaine Brée*, (sous la direction de) George Stambolian, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 1975, p. 27-56.

JOST Werner, « Le Refuge à Doncières », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 33, 1983, p. 69-82.

JULLIEN Dominique, « La cathédrale romanesque », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 40, 1990, p. 43-57.

KATO Yasué, « Les citations des peintres réels dans les épisodes d'Elstir », *Bulletin d'Informations proustiennes*, Paris, n° 26, 1995, p. 103-118.

KATO Yasué, « La leçon impressionnisme d'Elstir et la vision du héros : Genèse du "Port de Carquethuit" », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n° 28, 1997, p. 43-54.

KELLER Luzius, « Proust au-delà de l'impressionnisme », *Proust et ses peintres*, (sous la direction de) Sophie Bertho, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, p. 57-70.

KOPMAN Henry, « L'attrait et l'appel de la nature chez Proust », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 19, 1969, p. 810-831.

LERICHE Françoise, « Vinteuil, ou le révélateur des transformations esthétiques dans la genèse de la Recherche », *Bulletin d'Informations proustiennes*, Paris, n° 16, 1985, p. 25-39.

MAGILL Michèle, « Art et littérature dans "À la recherche du temps perdu" : étude quantitative des références et des comparaisons artistiques » *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n° 18, 1987, p. 79-88.

MAGILL Michèle, « Le monde artistique dans "À la recherche du temps" perdu », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n° 25, 1994, p. 167-175.

MARANTZ Enid, « Les lieux amovibles », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 40, 1990, p. 88-99.

MATORÉ Georges, « À propos du vocabulaire des couleurs », *Annales de l'Université de Paris*, Paris, XXVIII, 1958, p. 137-150.

MATORÉ Georges, « Regard, couleurs et lumières dans "Combray" », *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n° 27, 1977, p. 434-448.

MAVRAKIS Annie, « les leçons de la peinture. Proust et l'*ut pictura poesis* », *Poétique*, Paris, n° 94, avril 1993, p. 171-184.

MEIN Margaret, « Proust et le réel », *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n° 18, 1968, p. 691-702.

MONNERET Sophie, « Voir l'univers avec les yeux d'un autre, Proust et Renoir », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 36, 1986, p. 469-476.

QUÉMAR Claudine, « Rêveries onomastiques proustiennes à la lumière des avant-textes », *Essais de critique génétique*, (sous la direction de) Jean Bellemin-Noël, Paris, Flammarion, 1979, p. 69-102.

ROUGERIE Colette, « Les structures symboliques du visage dans "À l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs" », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 22, 1972, p. 1468-1473.

SONNENFELD Albert, « L'*ekphrasis* proustienne », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 41, 1991, p. 91-103.

SPARVOLI Eleonora, « Un "Rembrandt" di Proust: analisi di un passo del "Côté de Guermantes" », *L'Analisi linguistica e letteraria*, Educatt, Milano, n° 1-2, 2002, p. 461-469.

SPITZER Leo, « La phrase de Proust », *Études de styles*, Paris, Gallimard, 1970, p. 397-473.

TOFFANO Piero, « Proust e la critica francese », *M.PROUST, All'ombra delle fanciulle in fiore,* traduzione di Maria Teresa Nessi Somaini, Milano, Rizzoli 1986.

TON-THAT Thanh-Vân, « Faune et flore proustiennes : métaphores et métamorphoses dans "Sodome et Gomorrhe" », *Littératures 43*, automne 2000, p. 143-152.

TON-THAT Thanh-Vân, « Nature et monde de l'enfance dans "Jean Santeuil" », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 46, 1996, p. 127-132.

TON-THAT Thanh-Vân, « Peinture imaginaire et fantasme romanesque chez Proust : l'art du portrait dans "Jean Santeuil" », *La littérature et les arts figurés de l'antiquité à nos jours*, université de Limoges, Paris, Les Belles-Lettres, 2001, p.699-708.

TORRES Monique, « La lumière, instrument créateur de l'image proustienne », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 34, 1984, p. 228-236.

ULLMANN Stephen, « Transposition of sensations in Proust's imagery », *Style in the French novel*, Oxford, Barnes & Noble, 1964, p. 189-209.

VAGO Davide, « Une texture secrétant la couleur : Proust », *Sigila*, Paris, n ° 47, 2021, p. 87-94.

VERNA Marisa, « La synesthésie comme véhicule d'extase dans le "Côté de chez Swann" de Marcel Proust », Colloque International, « Linguistique et Littérature. Diachronie et Synchronie. Autour des travaux de Michèle Perret », (sous la direction de) Dominique Lagorgette, Chambéry, Université de Savoie, cédérom, vol. 2, 2002, p. 510-524.

VERNA Marisa, « Proust et l'art de la langue : la synonymie comme idolâtrie linguistique », *La Sinonimia tra* langue *e* parole *nei codici francese e italiano*, textes réunis par Sergio Cigada et Marisa Verna, Milano, Vita e Pensiero, 2008, p. 231-254.

VERNA Marisa, « Jouir des aubépines : sur quelques pages de Proust et la synesthésie », Die Korrespondenz der Sinne. Wahrnehmungsästhetische und intermediale Aspekte im Werk von Proust, textes réunis par Uta Felten et Volker Roloff, München, Wilhelm Fink, 2008, p. 269-283.

VERNA Marisa, « D'une chevelure odorante au temps de l'extase : sur des synesthésies proustiennes », *Simbolismo e naturalismo fra lingua e testo*, textes réunis par Sergio Cigada et Marisa Verna, Milano, Vita e Pensiero, 2010, p. 477-494.

VON HAGEN Kirsten, « Kann man Kunst schmecken? – Proust und das Drama des Japanischen Salats », *Ein unerhörtes Glücksgefühl..." – Von der Kunst des Genießens bei Marcel Proust,* Proustiana XXIV, Frankfurt/M., Insel Verlag, 2006, p. 30-48.

VON HAGEN Kirsten, « Je ne peux pas téléphoner sans cela je ne vous aurais ennuyée d'une lettre – Brief und Telefon in Marcel Prousts *Recherche* », *Cher ami... Votre Marcel Proust: Marcel Proust im Spiegel seiner Korrespondenz,* zweisprachiger Katalog anlässlich der Ausstellung « Marcel Proust im Spiegel seiner Korrespondenz », Köln, Snoeck Verlag, 2009, p. 73-82.

VON HAGEN Kirsten, « Musikalische Landschaften. Aspekte eines Zusammenspiels der Sinne und Medien bei Marcel Proust und Herman Hesse », *Magischer Einklang, Dialog der Künste im Werk Herman Hesse*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2011, p. 71-84.

WILSON Clothilde, « Proust's color vision », *The French Review*, Marion, vol. 16, n° 5, (mars 1943), p. 411-415.

YOSHIDA Jo, « La genèse de l'atelier d'Elstir à la lumière de plusieurs versions inédites », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n° 8, automne 1978, p. 15-28.

YOSHIDA Jo, « Métamorphose de l'église de Balbec : un aperçu génétique du voyage au Nord », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n° 14, 1983, p. 41-62.

YOSHIKAWA Kazuyoshi, « Proust et Carpaccio : un essai de synthèse », *Travaux de littérature* publiés par l'ADIREL, Paris, n° XIII, 2000, p. 271-286.

YOSHIKAWA Kazuyoshi, « Turner dans le "Port de Carquethuit" », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n° 33, 2003, p. 41-50.

YOSHIKAWA Kazuyoshi, « Vision et style dans les marines d'Elstir », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, n° 35, 2005, p. 93-104.

YOSHIKAWA Kazuyoshi, « Proust et Rembrandt », *Marcel Proust 6. Proust sans frontières*, textes réunis et présentés par Bernard Brun, Masafuri Oguro et Kazuyoshi Yoshikawa, Caen, Minard, « Lettres Modernes », 2007, p. 105-120.

4. Études sur Monet et l'impressionnisme

ALEXANDRE Arsène, *La Collectionne Canonne*, Paris, Éditions Bernheim jeune et renaissance de l'art, 1930.

ALPHANT Marianne, *Monet. Une vie dans le paysage*, Vanves, Hazan, 2010.

ARCANGELI Francesco, *Monet*, introduction de Roberto Tassi, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989.

BUSCH Günter, *CLAUDE MONET «CAMILLE» «Die Dame im grünen Kleid» Vom Realismus zum Impressionismus*, München, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, « Themen », 1981.

CLEMENCEAU Georges, *Claude Monet, Les Nymphéas*, Paris, Librairies Plon, 1928.

CLEMENCEAU Georges, *Claude Monet*, Paris, Perrin, Paris, 2000.

GAVIOLI Vanessa, *MONET*, Milano, Corriere della Sera/Rizzoli/Skira, « I classici dell'arte », 2003.

GEFFROY Gustave, *Claude Monet : sa vie, son œuvre 1855-1926*, Paris, G. Crès et cie, 1922.

GILLET Louis, *Trois variations sur Claude Monet*, Paris, Plon, 1927.

GOLDIN Marco (sous la direction de), *Monet: i luoghi della pittura*, Treviso, Linea d'Ombra Libri, 2002.

HOOG Michel, *Les Nymphéas de Claude Monet au Musée de l'Orangerie*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1984.

LECOMTE Georges, *L'Art impressionniste*, Paris, Typographie Chamerot et Renouard, 1892.

LEMAIRE Gérard-Georges, *Monet*, Giunti, « Dossier d'art », 2016.

LE MEN Ségolène, *Monet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010.

LEVINE Steven Zalman, *Monet and his critics*, London, Garland Publishing Inc., 1976.

MATHIEU Marianne (sous la direction de), *Monet, Chefs-d'oeuvre du Musée Marmottan Monet*, Vanves, Hazan, « Catalogues d'exposition », 2018.

MICHEL André, *Notes sur l'art moderne*, Paris, Armand Colin & Cie Éditeurs, 1896.

PIGUET Philippe, *Claude Monet prospectif : les nymphéas, une œuvre in situ*, Paris, L'Échoppe, 2010.

POUZET-DUZER Virginie, *L'impressionnisme littéraire*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, « Culture et Société, 2014.

ROUART Denis et DEGAND Léon, *Claude Monet*, Lausanne, Skira, « Le goût de notre temps », 1958.

SPATE Virginia, *Claude Monet***,** Milano, Fabbri, 1993.

TASSI Roberto, *L' atelier di Monet: arte e natura: il paesaggio nell'Ottocento e nel Novecento*, Milano, Garzanti, « Saggi blu », 1989.

TUCKER Paul Hayes, *Claude Monet Life and Art*, Milano, Yale University Press New Haven and London, 1995.

WILDENSTEIN Daniel, Catalogue Raisonné - Werkverzeichnis, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 4 vol., 1996.

WILDENSTEIN Daniel, *Monet ou le Triomphe de l'Impressionnisme*, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1 vol., 1996.

5. Articles sur Monet et l'impressionnisme

ALEXANDRE Arsène, « Claude Monet », *Le bulletin de la vie artistique*, 15 décembre 1926.

BLANCHE Jacques-Émile, « Cl. Monet », *La Revue de Paris*, 1 février 1927.

CASTAGNARY Jules-Antoine, « Exposition du boulevard des Capucines. Les Impressionnistes », *Le Siècle*, mercredi 29 avril 1874.

D'AMICO Fabrizio, « Tutti i pioppi di Monet », *La Repubblica*, 14 settembre 1990.

DE LASTLOT Alfred, « Exposition des œuvres de Cl. Monet », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1883.

DUMONTHIER Ernest, « La collection W. Hansen », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1922.

ÉON Henry, « Les cathédrales de Cl. Monet », *La Plume*, 1er juin 1895.

FÉNÉON Felix, « Ve exposition internationale de peinture et de sculpture », *Les impressionnistes en 1886*, octobre 1886.

FERN-PANIL, « Petites expositions. De quelques tableaux de Manet et de Monet exposés chez Durand-Ruel », *Le Soir*, 29 mars 1906.

FOUQUIER Henry, « L'exposition internationale de peinture et de sculpture », *Le XIXe siècle*, 17 juin 1886.

GEFFROY Gustave, « Chronique. Cl. Monet », *La Justice*, 15 mars 1883.

GEFFROY Gustave, « Salon de 1887. Hors du Salon : Cl. Monet », *La Justice*, 2 juin 1887.

GEFFROY Gustave, « Claude Monet », *Le Journal*, 7 juin 1898.

GEFFROY Gustave, « Exposition Claude Monet », *Le Gaulois*, 16 juin 1898.

GEFFROY Gustave, « Cl. Monet ». *L'Art et les artistes*, n° 11, 1920.

GILLET Louis, « Les "Nymphéas" de Claude Monet », *Le Gaulois*, 28 mai 1927.

JAMOT Paul, « la collection Camondo au Louvre », *GBA*, juillet 1914.

LABARRIÈRE Paul, « Exposition de Cl. Monet », *Journal des artistes*, 16 mars 1883.

MELLERIO André, « Exposition des peintres impressionnistes à la "Libre Esthétique" », *La Chronique des Arts*, 26 mars 1904.

MIRBEAU Octave, « Notes sur l'art. Cl. Monet », *La France*, 21 novembre 1884.

NEJAD Fallah, REZA Mohammad, « Monet, Manet, et la formation de l'univers pictural proustien », *Plume,* n° 11, printemps-été 2010.

RÉGAMEY Raymond, « La formation de Claude Monet », *Gazette des Beaux-Arts*, 1er janvier 1927.

RIVIÈRE Georges, « L'exposition des impressionnistes », *L'Impressionniste*, 6 avril 1877.

RIVIÈRE Georges, « Claude Monet aux expositions des impressionnistes », *L'Art vivant : revue bi-mensuelle des Amateurs et des Artistes éditée par les nouvelles littéraires*, janvier 1927.

ROGER-MILES Léon, « Exposition Claude Monet », *Le Gaulois*, 16 juin 1898.

VAGO Davide, « Écrire en impressionniste : petit tour d'horizon », *Modèles linguistiques*, Toulon, Université de Toulon, n° 75, 2017, p. 7-19.

6. Œuvres et articles sur Monet et Proust

GIULIETTI Giuliana, *Proust e Monet: i più begli occhi del 20. Secolo*, Roma, Donzelli, « Saggine », 2011.

YOSHIKAWA Kazuyoshi, « Proust et les *Nymphéas* de Monet », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 48, 1998, p. 77-93.

7. Études sur la Normandie

BULÉON Pascal, *Atlas de la Basse-Normandie*, Paris, Éditions Autrement, « Atlas / Monde – Régions de France, Territoires d'Europe », 2006.

CHALINE Olivier, *La Normandie : un destin entre terre et mer*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard : histoire », 2010.

CLARY Daniel, *La Normandie*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1987.

LEMÉNOREL ALAIN (sous la direction de), *Nouvelle Histoire de la Normandie, entre terre et mer*, Toulouse, Privat, 2004.

LEROND Michel (sous la direction de), *Rouen*, Paris, Christine Bonneton éditeur, « Encyclopédies des villes », 1990.

JACOB Yves, *La Normandie comme ils l'ont aimée*, Paris, Omnibus, 2017.

PELLETIER Yannick (sous la direction de), *Côtes d'Armor*, Paris, Christine Bonneton éditeur, « Encyclopédies régionales », 1992.

RAGACHE Jean-Robert (sous la direction de), *Normandie*, Paris, Christine Bonneton éditeur, « Encyclopédies régionales », 1986.

8. Œuvres et articles sur Proust et la Normandie

BENREKASSA Geneviève, « Un motif-clef de la recherche du temps perdu », *Le paysage normand dans la littérature et dans l'art*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 1980, p. 115-135.

BUSSILLET Dominique, *Marcel Proust du côté de Cabourg*, Cabourg, Cahiers du Temps, 2002.

COULON Bernard, *Promenades en Normandie avec un guide nommé Marcel Proust*, Condé-sur-Noireau, Charles Corlet, 1986.

HENRIET Jean-Paul, *Proust et Cabourg*, Paris, Gallimard, 2020.

HENRY Anne, « Proust et la Normandie : excursions dans l'arrière-pays des noms », *Le paysage normand dans la littérature et dans l'art*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 1980, p. 139-140.

MAGNER Michael, « Marcel Proust und die normannische Kirchenbaukunst », *Proustiana XXII*, Frankfurt/M, Insel Verlag, 2003, p. 76-104.

9. Études sur Monet et la Normandie

BERGERET-GOURBIN Anne-Marie, *Monet : La Normandie*, Paris, Herscher, 2013.

BRISSON Marion, *Claude Monet : les falaises*, Rouen, éd. des Falaises, 2013.

CLARKE Michael, THOMPSON Richard, *Monet – The Seine and the Sea*, Edinburgh, National Galleries of Scotland, 2005.

FOWLE Frances, *Monet and French landscape: Vétheuil and Normandy*, Edinburgh, Visual arts research institute, 2006.

GRANDJEAN Gilles, *Rouen, les cathédrales de Monet*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 1994.

GUILLAUD Jacqueline, *Claude Monet au temps de Giverny*, Paris, Centre culturel du Marais, 1983.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Monet au risque d'une cartographie : du territoire à sa dilution* en *Impressionnisme : du plein air au territoire*. Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013.

LEFEBVRE Géraldine, *Monet au Havre : les années décisives*, Vanves, Hazan, 2016.

METROPOLITAN Museum of Arts, *Monet's years at Giverny: beyond impressionism*, New York, Metropolitan Museum of Arts, 1978.

PATIN Sylvie, *Le musée intime de Monet à Giverny : ses toiles et les œuvres de ses amis*, Montreuil Giverny, Musée Claude Monet, 2016.

SAGNER Karin, *Monet at Giverny*, Munich, New York, Prestel, 1994.

10. Études et articles sur Proust, Monet et la Normandie

MAGNER Michael, « Claude Monet, Marcel Proust, die normannische Küste und der Wegfall der Grenzlinie », *Proustiana XXII*, Frankfurt/M, Insel Verlag, 2003, p. 26-49.

11. Études sur la notion d'espace et de géographie littéraire

AMATULLI Margareth, BUCARELLI Anna, COMUNE Antonio, DE AGOSTINI Daniela, TOFFANO Piero, AA.VV., *Leggere il tempo e lo spazio. Studi in onore di Giovanni Bogliolo*, München, Peter Lang, 2011.

BUTOR Michel, *Le Génie du lieu*, Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 2015.

COLLOT Michel, *Pour une Géographie littéraire*, Paris, Corti, « Les essais », 2014.

D'ANGELO Biagio, *Espaces Topographies & imaginaires. Écrits parisiens 2017-2018, 1*, Paris, L'Harmattan, 2018.

FERRÉ André, *Géographie littéraire*, Paris, Sagittaire, 1946.

IACOLI Giulio, « Il critico e le dense trame del mondo. Ritrovare "La Production de l'espace" di Henri Lefebvre », S*ocietà degli individui*, Milano, Franco Angeli, fascicolo 35, 2009.

IACOLI Giulio, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.

IACOLI Giulio, « Le carte parlano chiaro. Strategie di interferenza testo-mappa nella letteratura contemporanea », *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, Macerata, Quodlibet, 2012, p. 127-149.

LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000.

MORETTI Franco, *L'Atlante del romanzo europeo*, Torino, Einaudi, 1997. (*Atlas du roman européen 1800-1900*, Paris, Le Seuil, 2000).

NORA Pierre (sous la direction de), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997.

PAPOTTI Davide, « Le mappe letterarie: immagini e metafore cartografiche nella narrativa italiana », *Dall'Uomo al satellite*, (a cura di) Claudia Morando, Milano, Franco Angeli, 2001, p. 181-195.

RICHARD Jean-Pierre, *Pages Paysages – Microlectures II*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1984.

SOJA Edward W., *Thirdspace – journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, London, Blackwell publishing, 1996.

WESTPHAL Bertrand, *La géocritique : mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000.

WESTPHAL Bertrand, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

WHITE Kenneth, *On The Atlantic Edge: A Geopoetics Project*, Inverness, Sandstone Press, 2006.

12. Littérature et critique littéraire

ALIPRANDI Giuseppe, « Il Vico e l'etimologia», *aevum*, Milano, vol. 24, n° 5, Vita e Pensiero – pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1950, p. 423-33.

APOLINNAIRE Guillaume, *Calligrammes*, Paris, Mermod, 1918.

BARRÈS Maurice, *Les Déracinés*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1897.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de broise libraires-éditeurs,1857.

DE CHATEAUBRIAND François-René, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Garnier Frères, 1899.

DE JULLEVILLE Louis Petit (sous la direction de), *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, Paris, Armand Colin & Cie, 1898.

DE NERVAL Gérard, *Œuvres complètes*, Paris, Didier, 1853.

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Classiques Pocket, 2019.

HARROW Susan, *Colourworks: Chromatic Innovation in Modern French Poetry and Art Writing*, London-New York, Bloomsbury, 2020.

HUGO Victor, *En voyage*, tome II, texte établi par G. Simon, Paris, Librairie Ollendorff, 1910.

HUGO Victor, *Œuvres complètes*, Paris, Imprimerie Nationale, 1947.

MAUPASSANT (de) Guy, *Une Vie*, Paris, Victor Havard, 1883.

MAUPASSANT (de) Guy, *L'Ivrogne, Contes du jour et de la nuit*, Paris, Marpon et Flammarion, 1885.

MAUPASSANT (de) Guy, *Pierre et Jean*, Paris, P. Ollendorff, 1888.

MAUPASSANT (de) Guy, *Un Normand*, dans : Maupassant, *Contes et Nouvelles*, tome I, texte établi et annoté par Louis Forestier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.

RIMBAUD Arthur, *Illuminations, une saison en enfer*, Paris, Léon Vanier libraire-éditeur, 1892.

RIMBAUD Arthur, *Poésies*, Paris, Léon-Vanier libraire-éditeur, 1883.

ZOLA Émile, *La bête humaine*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Charpentier et Fasquelle éditeurs, 1893.

13. Autres ouvrages et articles critiques

BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

FERRARIS Maurizio, *Arte. Perché certe cose sono opere d'arte?*, Torino, La biblioteca di Repubblica, 2012.

FRAISSE Luc, « Proust Et Viollet-Le-Duc : De l'église de Combray à l'esthétique de "La Recherche" », *Revue d'Histoire Littéraire de La France* 100, n° 1, 2000, p. 45-90.

LEYMARIE Jean, *L'impressionnisme*, Lausanne, Skira, « Le goût de notre temps », 1959.

MELDOLESI Tommaso, « Une transformation pour l'avenir : le chemin de fer (considéré à travers des pages de littérature) », Paris, Éditions du CTHS, 2009, p. 113-118.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.

RUSKIN John, *Les sept lampes de l'architecture*, Paris, Société d'édition artistique, 1916.

VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, Paris, B. Bance éditeur jusqu'au tome VI, A. Morel éditeur à partir du tome VII, 1854-1875.

VAGO Davide, « Couleur, lumière et fondu dans *Le spleen de Paris* », *Entre linguistique et littérature*, textes réunis par Marisa Verna et Joelle Tamine, Berne, Peter Lang, 2013, p. 31-47.

14. Sitographie

https://mba.caen.fr/sites/mba/files/2020-08/5.Claude%20MONET-Etretat%2C%20la%20Manneporte-oct%202019.pdf. Musée des Beaux-Arts de Caen (05/12/2021).

http://givernews.com/2011/09/04/l-aiguille-et-la-falaise-d-aval/. Givernynews (05/12/2021).

https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/loi_de_s%C3%A9paration_des_%C3%89glises_et_de_l%C3%89tat/143934. Larousse (05/12/2021).

INDEX

INDEX DES NOMS DES PERSONNAGES DE *À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU*

NOTA BENE : l'index ne comporte pas le nom de Marcel (héros)

ANDRÉE 103, 156, 207, 244

BERGOTTE 53, 104, 114, 217, 240, 243, 244, 245, 249

BICHE (M) 89

BLOCH Albert 160

BONTEMPS (tante) 155

BOURBON-SICILE Marie-Caroline de (Duchesse de Berry) 118

BRICHOT 151, 157, 161, 248

CAMBREMER (les) 154, 155, 163, 164

CAMBREMER (Mme) 57, 160

CAMBREMER de (Marquis) 159

CAMBREMER de (Marquise) 56, 164

CHARLUS de (M) 155, 159

COTTARD 155

COTTARD (Mme) 17

COTTARD (les) 89

CRÉCY Odette de 70, 249

D'EU (Comte) 159

DURHEIM (Princesse) 57

ELSTIR 11, 19, 21, 39, 42, 46, 47, 55, 58, 64, 69, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 84, 89, 92, 93, 95, 96, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 141, 142, 156, 158, 159, 160, 162, 163, 190, 192, 193, 207, 209, 240, 257, 263, 264, 286, 287, 288, 293, 300, 326

FILLES D'AMBRESAC 159

GILBERTE 103, 245, 246, 247, 249, 292, 323

GUERMANTES (les) 72, 95, 99, 108, 153, 166, 243, 247, 248, 249, 291

GUERMANTES Basin (duc de) 88

GUERMANTES Oriane (duchesse de) 70, 209, 221, 249

GUERMANTES Marie (princesse de) 82, 208

LEGRANDIN 56, 146, 152, 153, 166, 208, 267, 268, 269, 271

LÉONIE (Tante) 94, 313

LUXEMBOURG (princesse de) 159

MARIA 244, 245, 247

MOREL 155

NORPOIS (marquis de) 161

PUTBUS (baronne) 153

RÉVEILLON (marquis de) [*JS*] 40

SAINT-LOUP Robert de 71, 107, 155, 302

SIMONET Albertine 16, 17, 21, 22, 32, 42, 55, 56, 68, 71, 103, 140, 144, 153, 154, 155, 156, 160, 166, 192, 244, 245, 247, 249, 284, 291, 292, 323, 324, 326

STERMARIA (Mlle de) 316

SWANN Charles 17, 41, 42, 43, 101, 143, 152, 153, 161, 211, 246, 249
SWANN Gilberte 103, 245, 246, 247, 249, 292, 323
VERDURIN (les) 166
VERDURIN (Mme) 145, 154, 155, 164, 165, 166, 257
VILLEPARISIS (marquise de) 23, 42, 46, 156
VINTEUIL (Mlle) 154, 316
VINTEUIL 21, 114

INDEX DES NOMS D'AUTRES PERSONNAGES

BOVARY Emma 252
CLOPINET 136
DANTE (personnage de la Divine Comédie) 280, 313
DUPUIS Léon 253
ESMERALDA 257
GLAUKONOMÉ 280
LAMARE Julien de (Vicomte) 213
LASTIQUE (le Père) 213
LE PERTHUIS DES VAUDS Jeanne 213
NAUSICAA 285
NEPTUNE 300
QUASIMODO 257
ULYSSE 208
VÉNUS 275
VIRGILE (personnage de la Divine Comédie) 313

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

NOTA BENE : l'index ne comporte ni le nom de Marcel Proust ni le nom de Claude Monet

AGOSTINELLI Alfred 139, 140
AINSLIE Douglas 41
ALBARET Céleste 24, 123, 140
ALBARET Odilon 139, 140
ALLAIS Alphonse 131, 137
ALPHANT Marianne 28
AMETTE Jacques-Pierre 137
APOLLINAIRE Guillaume 222
ARAHARA Kunihiro 11
ARMAND Alfred 187
ASTRUC Gabriel 53
AUBERT Nathalie 11, 25, 88, 89, 90
AURORE (petite-fille de George Sand) 136
AUTRET Jean 162
BACH Johann Sebastian 235
BAIGNÈRES Jacques 147
BAIGNIÈRES Arthur 145
BAIGNÈRES (les) 138
BAKHTINE Mikhaïl 149
BALDWIN Thomas 89, 90
BALES Richard 21
BALZAC Honoré de 53, 161
BARTHES Roland 131

BAUDELAIRE Charles 56, 85, 86, 135, 158, 165, 277, 278, 279, 295, 317
BAZILLE Jean-Frédéric 126, 128, 168
BENREKASSA Geneviève 152
BÉRAUD Jean 112
BERGERET-GOURBIN Anne-Marie 25, 167, 168, 181
BERGSON Henri 56
BERNARD Tristan 142
BERNARDIN de Saint-Pierre Jacques-Henri 118
BERNHEIM Jeune 44, 45, 58, 79, 109
BERTHO Sophie 16, 90, 95
BESNIER Michel 137
BEYLE Marie-Henri (Stendhal) 132, 219
BIBESCO Antoine 142
BIBESCO Emmanuel 141
BIZET Jacques 139
BLAIN Michel 20, 138, 142, 143, 144, 156, 166, 167
BLANCHE Jacques-Émile 8, 112, 145, 235, 265
BOCCIONI Umberto 45
BONINGTON Richard Parkes 129
BONNARD Pierre 69, 129
BOTTICELLI Sandro 84, 101, 249
BOUCHART François-Xavier 23
BOUCHER François 143
BOUDIN Eugène 28, 42, 56, 62, 71, 78, 109, 112, 113, 125, 127, 129, 131, 167, 168, 171, 202, 203, 204, 261, 284
BRAQUE Georges 128
BRETON André 132
BRIAND Astrid 216, 237
BRISSON Marion 26
BRUNETIÈRE Ferdinand 66
BRUNOT Ferdinand 75
BUCKNALL Barbara J. 14,
BULÉON Pascal 127, 128, 129, 132, 136, 137
BUSSILLET Dominique 119
BUTOR Michel 29, 177, 178, 319
CAILLEBOTTE Gustave 128, 190
CALS Adolphe Félix 128
CAMONDO Isaac de (comte) 41
CANU Jean 8, 19, 37, 38
CARAMAN-CHIMAY de (Mme) 136
CARPACCIO Vittore 84, 86
CARRÀ Carlo 16
CHALINE Olivier 126, 132 , 134, 169
CHARDIN Jean-Baptiste Siméon 78
CHARPENTIER Georges 90
CHARTIER Émile (Alain) 129, 131
CHATEAUBRIAND François-René de 163, 242, 273, 286
CHELET-HESTER Claudie 11
CHEVALIER Anne 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165
CHEVREUL Michel-Eugène 98
CLEMENCEAU Georges 27, 52, 172
COCKING John 88
COLIN Achille 120
COLLOT Michel 29, 30, 177, 319

COMPAGNON Antoine 35
CONTEVILLE Odon de (évêque) 236
CORNEILLE Pierre 130
CORNEILLE Thomas 130
COROT Jean-Baptiste Camille 48, 49, 62, 87, 124, 168
COULON Bernard 20
COURBET Gustave 62, 78, 118, 124, 128, 129, 169, 173, 194, 201
COURTIAL Marie Thérèse 10, 20, 166
CURTIUS Ernst Robert 223
D'AMICO Fabrizio 303
D'AUREVILLY Jules Barbey 131, 151, 161, 163
D'EYRAGUES Charles (marquis) 141
D'EYRAGUES Henriette (marquise) 141
DANTE Alighieri 180, 313
DAUBIGNY Charles-François 56, 78, 168
DAUDET Alphonse 66
DAUDET Lucien 141
DAUMIER Honoré 184
DAVID (architecte)120
DAVID-SAUVAGGEOT A. 75
DECOIN Didier 137
DEGAS Edgar 67, 69, 71, 78, 110, 112, 114, 235
DELACROIX Eugène 97, 125, 126, 129, 201
DELARUE-MADRUS Lucie 131
DELERM Philippe 137
DEPEAUX François 129
DESCARTES René 55, 56
DIDEROT Denis 86
DOCHE Eugénie 118
DONGEN Kees Van 128, 129
DOSTOÏEVSKI Fëdor 76, 106
DUBOURG Louis-Alexandre 125
DUBUFFET Jean 128
DUCHAMP Marcel 128
DUFY Raoul 127, 128, 129
DURAND-MORIMBEAU Henri 120
DURAND-RUEL Paul 10, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 50, 51, 52, 79, 90, 314
DURAS Marguerite 137, 144
EELLS Emily 11, 56, 57
ÉON Henry 256, 257
EPHRUSSI Charles 41, 42, 44, 49, 50, 88, 90
ERMAN Michel 178
ERNAUX Annie 137
FAERBER John 139, 140, 149
FAURE Jean-Baptiste 171
FÉNÉON Félix 213
FERRARIS Maurizio 323
FERRÉ André18, 29, 30, 327
FINALY (les) 147, 164
FINALY Horace 145
FINALY Hugo Mme145
FLACHAT Eugène 187
FLAUBERT Gustave 130, 151, 252, 253
FONTENELLE Bernard de 130
FOULDS Senn 129
FRAISSE Luc 12, 13, 15, 46, 80, 81, 82, 83, 93, 107, 108, 217, 218,

220, 224, 242, 243, 244, 246, 249, 250, 327
FRANCE Anatole 152, 163, 267
FRANGNE Pierre-Henry 77, 105
FREED-THALL Hannah 262
FREUD Sigmund 56
FRIESZ Othon 128
GABRIELLE
(petite-fille de George Sand) 136
GANGER Hrolf
(Rollon duc de Normandie) 236
GANGNAT Robert 141
GAUDIBERT Louis Joachim 168
GAUGIN Paul 69
GAUTIER Théophile 120
Geffroy Gustave 169, 170, 257, 258, 264, 301, 307, 308
GÉRICAULT Théodore 125
GERVEX Henri 112
GIACOMO Giuseppe di 325
GIDE André 136
GILLET Louis 183, 190, 305
GIOTTO 84, 96, 101
GIULIETTI Giuliana 12, 59, 60, 61, 62, 63
GODEAU Florence 72, 73
GOETHE Johann Wolfgang von 219
GONCOURT Edmond de 62, 95
GONCOURT Jules de 62, 95
GOURMONT Rémy de 172,
GOYAU Geoges 219
GRAINVILLE Patrick 137
GRASSET Bernard 143
GREGH Fernand 147
GUICHE (les) 141, 142
GUILLAUME le Conquérant 142, 222, 236
GUILLAUMIN Jean-Baptiste 129
GUITRY Sacha 137
HACHEZ Willy 19, 153, 154, 155, 156
HAHN Reynaldo 61, 62, 142, 259
HARRISON Thomas Alexander 112
HAYWARD Cecilia 143
HÉLION Jean 128
HELLEU Paul César 42, 109, 112, 142
HENDERSON Joseph 110
HENRIET Jean-Paul 140, 142, 143
HENRY Anne 147, 148, 150, 151
HENRY Thomas 129,
HESSEL Jospeh 142
HESSEL Lucy 142
HIROSHIGE Utagawa 314
HOKUSAI Katsushika 314, 315
HOSCHEDÉ Alice 168, 169, 194, 195
HUET Paul 125
HUGO Victor 132, 133, 134, 135, 172, 214, 215, 218, 237, 253, 257
HUYGHE René 55, 56
IACOLI Giulio 32, 323
INNESS Georges 204
ISABEY Eugène 128
JACOB Yves 34
JAMOT Paul 255, 256, 258
JONGKIND Johan Barthold 62, 112, 128, 129, 168
JOSSIEN (chauffeur) 139
JOYCE James 34
JOYEUX-PRUNEL Béatrice 170, 172
KADI Simone 55, 56, 84, 85, 110, 111
KANT Emmanuel 81

KATO Yasué 11, 108, 109, 110
KELLER Luzius 16, 17, 22, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 90, 91, 326
KENNA Michael 205
KOPMAN Henry 23
LA FONTAINE Jean de 298
LABARRIÈRE Paul 200
LAMARTINE Alphonse de 242
LANDAU Horace de 145
LARTIGUE Henri 205
LAURIS Georges de 141, 142
LE MEN Ségolène 188
LE PICHON Yann 10, 111, 112, 113
LE POITTEVIN Eugène 118
LE SIDANER Henri 112
LEBOURG Albert 129
LEFEBVRE Géraldine 27
LEFEBVRE Henri 30, 31
LÉGER Fernand 128
LEMAIRE (Mme) 8, 37
LEMATTE Fernand 204
LEROSSIGNOL (fleuriste)144
LEROY Louis 67
LINA (belle-fille de George Sand) 136
LOISEAU Gustave 204
LOOS Adolf 160
LORRAIN Jean 167
LOSTALOT Alfred de 200
LUTHER Martin 325
MAGILL Michèle 18, 98
MAGNER Michael 13, 14, 21
MÂLE Émile 21, 108, 139, 140, 141, 146, 147, 148, 161, 162, 217, 218
MALHERBE François de 130
MALLARMÉ Stéphane 73, 78, 105
MALRAUX André 129
MANET Édouard 11, 34, 41, 69, 78, 88, 105, 110, 112, 128, 184
MANTEGNA Andrea 44, 101, 189, 209
MARANTZ Enid 24
MAROT Clément 129
MARQUET Albert 128
MATHILDE de Flandre 142
MATISSE Henri 129, 204, 205
MAUPASSANT Guy de 118, 124, 125, 130, 151, 169, 213, 214, 215, 294
MAURICE (fils de George Sand) 136
MAUROIS André 131
MELDOLESI Tommaso 184
MERLEAU-PONTY Maurice 25
Michel André 233, 234
MICHEL-ANGE 101
MICHELET Jules 132, 160, 163
MIGUET-OLLAGNIER Marie 180, 189
MILLET Jean-François 125, 127, 129, 170
MITTERAND François 111
MONNIER Henry 95
MONNIN-HORNUNG Juliette 10, 14, 15, 73, 74, 104, 115
MONTAIGNE Michel 30
MONTESQUIEU DE SECONDAT Charles-Louis de (Baron) 242
MONTESQUIOU Robert de 95, 141
MORBELLI Angelo 184
MOREAU Gustave 69, 84, 114, 209, 238
MORETTI Franco 322

MORIN Catherine-Virginie (La mère Toutain) 127, 135
MORNAND Louisa de 141, 142, 148, 164
MORNY (duc de) 119
MOUTON Jean 85
MURPHY Jonathan Paul 91, 92, 94
NADAR (Gaspard-Félix Tournachon) 67
NAHMIAS Albert 143
NERVAL Gérard de 222, 241
NEUVILLE Aubernon de Mme145
NEWTON Isaac 89
NICOLE Eugène 288
NOAILLES Anna de 51, 68, 75, 79, 142
NODIER Charles 132
OCTAVE 160
ONFRAY Michel 137
ONO Pauline 129
PAINTER George D. 114, 115, 143, 144
PAPOTTI Davide 322
PELLISSER Georges 75
PERRAULT Gilles 137
PETIT Georges 50, 171
PIGUET Philippe 317
PIRANÈSE Jean-Baptiste 215
PISSARRO Camille 43, 67, 78, 108, 112, 128, 129, 184
PLANTEVIGNES Marcel 146
PLATON 55, 56
POLIGNAC (les) 90
POULET Georges 22
POUSSIN Nicolas 127
POUZET-DUZER Virginie 75
PRÉVERT Jacques 136
PROUST Robert 138
QUENEAU Raymond 132
RACINE Jean 22
RAGACHE Jean-Robert 129
RÉGAMEY Raymond 297, 298
RÉGNIER Henri de 131
AMÉLIE (reine) 187
MATHILDE (reine) 222
RENAN Ernest 163
RENARD Jules 137
RENOIR Pierre-Auguste 67, 69, 73, 74, 78, 110, 112, 114, 129
REY Pierre-Louis 146
RICHARD Georges 139
RICHARD Jean-Pierre 30, 32
RICHARD-CŒUR-DE-LION 237
RIJN Rembrandt Harmenszoon van dit Rembrandt 46, 78, 89
RIMBAUD Arthur 221, 274, 286, 316
RIVIÈRE Georges 182, 184, 186
ROBBE-GRILLET Alain 137
ROGER Martin du Gard 136
ROGER-MILÈS Léon 299
ROGERS Brian G. 162
LOUIS PHILIPPE (roi) 187
ROSSETTI Maestro 122
ROUART Denis 308
ROUSSEAU Théodore 62, 69
RUBENS Pieter Paul142
RUSKIN John 44, 57, 77, 80, 84, 85, 86, 89, 95, 114, 148, 161, 162, 163, 165, 216, 217, 218, 221, 225, 228, 229, 231, 238, 239, 250, 251

RUSSOLO Luigi 45
SAGAN Françoise 137
SAND George (Amantine Aurore Lucile Dupin) 136
SATIE Erik 131
SCHLEGEL Dorothée 219
SCHLEGEL Friedrich 219
SCHOPENHAUER Arthur 81
SCUDÉRY Madeleine de 130
SEGRAIS Jean de 130
SÉGUR de (comtesse) 132
SEILLIÈRE Jeanne (Princesse de Sagan) 145
SEM (Goursat Georges) 142
SÉRUSIER Paul 129
SEURAT Georges 128
SÉVIGNÉ de (Mme) 75, 76, 106, 145, 162
SIGNAC Paul 97, 128
SIMON Anne 32, 272
SISLEY Alfred 48, 67, 110, 112, 128, 129
SOJA Edward W. 31, 177
SOLLIER Paul Auguste 142
SONNENFELD Albert 13
SPENCER Hebert 160
SPITZER Leo 222, 223, 226
STAËL Nicola de 128
STRAUS (les) 90, 141,142, 145
STRAUS Erwin 41
STRAUS Geneviève 8, 41, 50, 52, 79, 121, 138, 144, 146,147, 216
SWANN Alfred 143
SWANN Alfred Thomas 144
SWANN Harry 144
SWANN Henry Hind 143
TADIÉ Jean-Yves 147
TAINE Hippolyte 298
TAMRAZ Nayla 94, 95, 96
TASSI Roberto 25
TON-THAT Thanh-Vân 302
TORRES Monique 12
TOULOUSE-LAUTREC Henri de 69
TOUTAIN Pierre-Louis 127
TROLLIET Émile 76
TROYON Constant 168
TSUMORI Keiichi 19, 20, 64, 147, 178
TURNER William 42, 64, 78, 80, 85, 100, 106, 109, 110, 112, 114, 115, 126, 165, 184, 228, 288
UENISHI Taeko 10, 64, 65, 69
VAGO Davide 15, 16, 66, 97, 98, 99, 281, 287, 289
VALLOTTON Félix 129, 203, 204
VAN GOGH Vincent 69, 113
VARENDE Jean de la 132
VAUDOYER Jean-Louis 52
VECELLIO Tiziano (Titien) 60
VERLAINE Paul 315
VERMEER Jan 16, 52, 53, 78, 84, 85, 113
VÉRONÈSE Paul 44, 189, 209
VIAN Boris 137
VIGNY Alfred de 210
VINCI Léonard de 209, 317
VIOLLET-LE-DUC Eugène 148, 216, 220
VON HAGEN Kirsten 33
VUILLARD Édouard 69, 129, 142
WATTEAU Antoine 315

WESTPHAL Bertrand 29, 177, 319, 322, 327
WHISTLER Abbott
McNeill James 69, 77, 85, 89, 104, 110, 112, 114
WILDENSTEIN Daniel 41, 170, 177,
WISINGER-FLORIAN Olga 204
WU Mengni 262
YOO Yae-Jin 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 100, 101, 103, 104
YOSHIDA Jo 11, 222
YOSHIKAWA Kazuyoshi 10, 11, 13, 38, 39, 40, 41, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 78, 79, 106
ZOLA Émile 51, 78, 89, 125, 184, 185, 187, 190
ZUBER Isabelle 10, 48, 49, 86, 87, 259, 260

INDEX DES LIEUX

NOTA BENE : l'index ne comporte pas le nom Normandie

ABBAYE-AUX-DAMES 142
ABBAYE-AUX-HOMMES 142
ALLEMAGNE 143, 149, 172
ALPILLES 43
AMFREVILLE 142, 154
AMIENS 59, 80, 162, 220, 225, 229
ANDELYS 127
ANGERVILLE 154
ANGLETERRE 63, 69, 117, 118, 161, 172, 236, 237
ARGENTAN 129, 137
ARGENTEUIL 63, 168, 170, 305
ARMENONVILLE 142
AUTUN 219
AUVERGNE 150
AVRANCHIN 118
BAALBEK 157
BAGNOLES 118
BALBEC 13, 16, 19, 20, 21, 34, 42, 44, 46, 47, 56, 64, 68, 72, 76, 79, 80,92, 94, 97, 102, 103, 104, 107, 108, 110, 112, 114, 123, 141, 144, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 180, 189, 192, 207, 221, 223, 225, 236, 240, 241, 249, 267, 268, 270, 271, 273, 276, 281, 284, 285, 290, 291, 293, 300, 308, 309, 310, 312, 320, 321, 325, 326
BALBEC-EN-TERRE 153, 154, 157, 161, 162
BALBEC-PLAGE 154
BARBIZON 56, 62, 112, 127, 128, 168, 171
BARCELONE 223
BARFLEUR 128
BAYEUX 125, 129, 141, 143, 147, 161, 163, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 236, 237, 244, 245, 254

BEG-MEIL 61, 157, 164
BELLE-ISLE 262, 301
BELLERIVE 164
BÉNERVILLE 141, 142
BENODET 163
BENOUVILLE 154
BLAINVILLE 128
BOULEVARD DE COURCELLES 40
BOULEVARD DES CAPUCINES 67
BOULEVARD
HAUSSMANN 40, 139, 142
BOULEVARD MALESHERBES 40
BOULOGNE-BILLANCOURT 142
BREST 137, 162, 163
BRETAGNE 8, 21, 61, 62, 117,124, 137, 139, 141, 145, 146, 157, 163, 164, 259, 261, 279, 286, 299, 306, 320
BRICQUEBEC 157
BRICQUEVILLE 157
BRUCOURT 120
CABOURG 8, 20, 24, 119, 120, 121, 122, 123, 135, 136, 138 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 153, 154, 158, 159, 160, 164, 165, 166, 262, 320, 326
CABOURG-LES-BAINS 120
CAEN 117, 129, 130, 137, 141, 142, 143, 147, 154, 155, 164, 165, 166, 167, 224, 227, 228, 236, 237, 254, 324
CALVADOS 119, 120, 124, 128, 136, 157, 164, 170
CANAPVILLE 144, 156
CANTELOUP BOIS DE 156, 312
CANTERBURY 223
CAP D'ANTIBES 108
CARCASSONNE 216
CARPATES 150
CARQUEVILLE 156, 164
CARREFOUR
MARIE-ANTOINETTE 144
CARTERET 164
CASINO DE CABOURG 120, 123, 148, 157, 158
CASINO DE DEAUVILLE 137
CHALET RUSSE 141
CHAMBLAC 132
CHAMPS-ÉLYSÉES 53, 112, 246
CHANTEREINE BOIS DE 156, 312
BALLEROY (château de) 141, 143
FÉTERNE (château de) 155
PIERREFONDS (château de) 216
NOUETTES (château des) 132
BREUIL (château du) 137
TERTRE (château du) 136
CHÂTEAU ROUGE 142
BAGATELLE (chemin de)145
SOURCE (chemin de la)145
CHERBOURG 127, 129, 131, 139, 157, 165, 170, 237
CHINE 70
CLERMONT-FERRAND 223
CLOS DES MÛRIERS, 140, 141, 145
COLOGNE 219, 223
COMBRAY 39, 53, 54, 79, 94, 95, 150, 152, 154, 157, 158, 225, 282
CONCARNEAU 238, 239

CONDORCET (lycée) 139, 145, 147
CORBON (marais) 118
CÔTE D'ALBÂTRE 206
CÔTE D'AZUR 326
CÔTE FLEURIE 119, 138
COTENTIN 117, 127, 128, 136, 164
COUR BRÛLÉE 138, 140, 145
COUTANCES 117, 139, 163, 221, 223, 224, 237
COUTERNE 128
CREUNIERS (les) 47, 103, 110, 145, 156, 164, 193, 194, 200, 206, 207, 211
CRIQUEBEC 58, 107, 108
CRIQUEBŒUF 164
CRIQUETÔT 154
CRIQUEVILLE 157
CUREVILLE 136
DAUPHINÉ 150
DEAUVILLE 118, 119, 128, 137, 144, 166, 171
DECAZEVILLE 238, 239
DELFT 52, 113
DIEPPE 8, 118, 120, 124, 125, 134, 135, 138, 147, 162, 164, 168, 170, 171, 214, 265
DINAN 139
DINARD 139
DIVES-SUR-MER 118, 145, 147, 153, 160, 166
DOMAINE DE CAMBREMER 143
DOMAINE DES ROCHES 145
DONCIÈRES 155, 161, 164, 167, 302
DONVILLE 166
DOUVILLE 155, 166, 167
DOUVILLE-FÉTERNE 154, 155, 164
DOUVRES 161
DOVILLE 154, 155, 166
ÉCOSSE 117
ÉGLISE DE SAINT-EUSTACHE 161
ÉGLISE DE SAINT-JEAN-DE-LA-HAISE 154, 156
ÉGREVILLE 154, 155
ELBEUF 131
ÉPINAL 167
ÉPREVILLE 154
EPTE 41, 170
ÉQUEMAUVILLE 137
ÉTRETAT 34, 39, 47, 109, 118, 124, 125, 128, 136, 156, 168, 169, 170, 171, 173, 194, 195, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 213, 214, 215, 262, 296, 300
EURE-ET-LOIR 167
EUROPE 221, 262
ÉVIAN 138, 159, 164
ÉVREUX 167
FALAISE 139, 141, 147, 167
FÉCAMP 128, 171, 262
FERME DES AULNETTES 144
FERME SAINT-SIMÉON 62, 112, 126, 127, 128, 168
FINISTÈRE 208, 267, 271, 279, 320, 323
FLORENCE 162, 221
FONTAINEBLEAU 63, 167
CHANTEPIE (FORET DE)155
FORGES 118

FOUGÈRES 139
FRANCE 8, 26, 69, 117, 125, 127, 134, 136, 143, 149, 150, 157, 158, 159, 162, 163, 164, 171, 174, 175, 207, 211, 225, 231, 236, 237, 238, 241, 243, 259, 300, 306, 320, 321
FRANCEVILLE 154
FRÉMONTS (LES) 138, 140, 145, 147, 164, 166
FUJIYAMA 315
GALICIE 150
GARE SAINT-LAZARE 26, 44, 139, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 191, 209, 252, 326
GENÈVE 164, 259
GIVERNY 8, 27, 38, 41, 43, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 57, 60, 63, 74, 79, 90, 108, 109, 168, 169, 170, 173, 174, 183, 184, 195, 197, 200, 231, 233, 235, 261, 264, 301, 303, 304, 305, 312, 314, 317, 319, 326
GOURY 137
GRALLEVAST 154
GRAND CANAL 44, 58, 108, 109
GRAND-HÔTEL 8, 24, 121, 122, 136, 138, 139, 141, 142, 143, 147, 149, 154, 157, 158, 159, 161, 167, 270, 275, 276, 278, 279
GRANDCAMP 128
GRANTHAM 143
GRANVILLE 118
GRÉVILLE-HAGUE 127
GUERANDE 139
GUERMANTES (château de)143
GUERMANTES (côté de) 43, 112
GUERNESEY 139
HARAMBOUVILLE 155
HENNEQUEVILLE 207
HONFLEUR 28, 56, 62, 112, 124, 126, 127, 128, 129, 131, 135, 137, 147, 164, 167, 168, 171, 262
HÔTEL DES ROCHES-NOIRES 8, 137, 138, 140, 144, 162
HÔTEL DU CHEVAL BLANC 168
HOULGATE 138, 141, 144
HUDIMESNIL 23, 46, 156, 165, 310, 312
ÎLE DE FRANCE 187
ILLIERS-COMBRAY 20
INCARVILLE 154, 155
INFREVILLE 154
IRLANDE 117
ISIGNY 124
ITALIE 30, 63, 88, 124, 270
JAMBOURT 206
JAPON 305, 314, 315
JERSEY 164, 167
JUMIÈGES 141
JURA 173
L'EURE 137, 164
L'HOSTELLERIE DE GUILLAUME-LE-CONQUÉRANT 145

LA HAGUE 136, 137
LA RASPELIÈRE 153, 154, 155, 156, 164, 166
LA ROQUE-BAIGNARD 136
LA SOGNE 155
LAMBALLE 163
LANDEMER 137
LANNION 163
LE HAVRE 26, 27, 67, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 139, 167, 168, 170, 171, 261, 262
LE HÔME 154
LIBAN 157
LINCOLNSHIRE 143
LISIEUX 139, 141, 143, 167, 224
LOIRE 117
LONDRES 143
LORRAINE 167
LOZÈRE 140
LUC-SUR-MER 153, 166
MACÉDONIE 150
MAINEVILLE-LA-TEINTURIÈRE 154, 156
MANCHE 119, 124, 137, 138, 146, 147, 157, 164, 222, 261, 267, 269, 302, 320
CANTEPIE (manoir de) 143, 144
MARTINVILLE 46, 83, 133, 225, 226, 227, 228, 236, 310, 324
MÉSÉGLISE 43, 54, 112, 249
MESNIL 137
MÉZIDON 149
MILAN 223
MONACO 139
MONT EDGECUMBE 80
MONT-SAINT-MICHEL 117, 133, 134, 140, 141, 216, 224, 237
MONTARGNE-AU-PERCHE 131
MONTJOUVAIN 73
MONTMARTIN-SUR-MER 154
MUSÉE D'ORSAY 41, 44, 46, 50, 88
MUSÉE DU LOUVRE 44, 88
NEW YORK 43
NOHANT 135, 136
NORVÈGE 63
NOTRE-DAME D'AMIENS 216
NOTRE-DAME DE BAYEUX 236
NOTRE-DAME DE PARIS 216
OCCITANIE 238
OMONVILLE-LA-PETITE 136
ORLÉANS 167
ORNANS 173
ORNE 128, 132, 136, 137, 142
OUISTREHAM 139
PADOUE 95
PARIS 26, 28, 37, 44, 52, 53, 64, 78, 104, 107, 117, 119, 120, 124, 137, 139, 140, 143, 149, 155, 157, 161, 163, 167, 168, 171, 179, 180, 187, 188, 216, 223, 261, 303, 305, 326
PARVILLE 154, 155,156
PARVILLE-LE-BINGARD 154
PARVILLE-LES-MAINEVILLE 154
PAYS BAS 88
PAYS D'AUGE 136
PAYS DE CAUX 8, 124, 136
PICARDIE 117

POINTE DE SAINT-MATHIEU 163
PONT DES BELGES 144
PONT-À-COULEUVRE 154
PONT-AUDEMER 141
PONT-AVEN 163
PONTORSON 163
CARQUETHUIT (port de) 11, 21, 42, 104, 105, 106, 109, 113, 288, 289, 290, 299, 321
PORT-EN-BESSIN 128
POURVILLE 34, 124, 168, 169, 171, 214
PROMENADE DES ANGLAIS (Cabourg) 120
PROMENADE MARCEL PROUST 120
PUTEAUX 139
QUERQUEVILLE 109, 157, 161, 162, 225
QUERQUEVILLE-LE-VIEUX 161
QUESTAMBERT 163
QUETTELHOLME 154, 156
QUILLEBEUF 126
QUIMPERLÉ 162, 163
RANVILLE 154
REIMS 223, 246
RÉSIDENCE ORION-TAMARIS 145
RIVABELLA 164
RIVEBELLE 112, 155, 164, 281
ROUEN 25, 40, 41,117, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 148, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 221, 223, 224, 226, 229, 230, 231, 233, 235, 236, 237, 243, 250, 251, 253, 254, 255, 257, 258
ROUTE DE LA CORNICHE 144
RUE DE CASTIGLIONE 143
RUE DE COURCELLES 142
RUE DU GÉNÉRAL-LECLERC (Houlgate) 144
RUE DU MOULIN (Houlgate) 144
RUE LAFFITTE 40
RUE SAINT-LAZARE 187
SAINT-MARC (Venise) 59, 99, 291
SAINT-GEORGES MAJEUR 58
SAINT-GEORGES-DE-BOSCHERVILLE 141
SAINT-GERMAIN-EN-LAYE 187
SAINT-MALO 139, 164
SAINT-MARS-LE-VETU 154
SAINT-MARS-LE-VIEUX 154, 156
SAINT-MARTIN-DU-CHENE 155
SAINT-PIERRE DE DIVES 147
SAINT-PIERRE-DES-IFS 155
SAINT-POL-DE-LÉON 224
SAINT-SAUVEUR-LE-VICOMTE 131
SAINT-TROPEZ 137
SAINT-WANDRILLE 141
SAINTE-ADRESSE 156, 168, 171
SAINTE-MARIE-DU-MONT 137
SALLENELLES 154
SANTA MARIA DELLA SALUTE 58
SANTA MARIA DELLA SALUTE 58,108
SEINE 13, 49, 50, 63, 78, 117, 118, 124, 126, 127, 128, 167, 168, 170, 173, 206
SEINE-MARITIME 136
SÉRIGNY 136
SOMME 206

STRASBOURG 219
TANSONVILLE 246
TINCHEBRAY 132
TOUR EIFFEL 221
TOUR MALAKOFF 144
TOURVILLE 161
TOURVILLES-SUR-ARQUES 130
TOUTAINVILLE 154
TRÉPORT 8, 117, 138, 147
TROUVILLE 23, 112, 119, 121, 128, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 147, 162, 164, 166, 167, 168, 170, 171, 194, 207, 262, 266
VACHES NOIRES 136, 144, 147
VALOGNES 139, 141, 157, 162
VARENGEVILLE 124, 128, 169, 200, 210, 262, 296
VAUBAN 161
VENISE 58, 59, 60, 64, 79, 94, 95, 99, 109, 112, 157, 162, 188, 189, 291
VERNIER 118
VERNON 170, 171, 172
VERSAILLES 150, 167
VÉSUVE 288
VÉTHEUIL 63, 168, 170, 305
VEYS (baie des) 118
VIADUC À NEUF ARCHES DES DOUETS 144
VIENNE 223
VILLA « MON RÊVE » 141
VILLA PERSANE 144
VILLERS-SUR-MER 144
VILLERVILLE, 164, 168
VILLES-SUR-MER 138
VIRAVILLE 109
VIRE 139
VITRÉ 139, 163
VIVONNE 39, 43, 277, 313, 314
VOSGES 164
WILDENSTEIN DANIEL 170, 177
YPORT 156

TABLES DES IMAGES

Plage devant la diguette, Cabourg, 1910. p. 121

Affiche du Casino de Cabourg. p. 122

Sur la Digue-Promenade, 1913. p. 122

Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare*, Musée d'Orsay, 1877. p. 181

Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare, arrivée d'un train*,
Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge,
Massachussetts, 1877. p. 185

Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare, le train de Normandie*,
Art Institute of Chicago, Illinois, 1877. p. 186

Claude Monet, *La Manneporte*, The Metropolitan Museum
of Art (Gallery 819), 1883. p. 194

Claude Monet, *L'Aiguille et la falaise d'Aval*, Sterling and
Francine Clark Art Institute, Musée Giverny,
Williamstown, Massachusetts, 1885. p. 196

Claude Monet, *La falaise d'Aval*, collection particulière, 1885. p. 198

Claude Monet, *L'Église de Varengeville, effet matinal*,
collection particulière, 1882. p. 199

Claude Monet, *L'Église de Varengeville, soleil couchant*,
collection particulière, 1882. p. 200

Eugène Delacroix, *Les falaises d'Étretat, le Pied du cheval*,
Musée Marmottan Monet, 1838. p. 201

Gustave Courbet, *Cliff at Étretat, The Porte d'Aval*,
Norton Simon Museum, 1869. p. 201

Gustave Courbet, *Bay with Cliffs*, Wadsworth Atheneum, 1869. p. 202

Gustave Courbet, *Temps d'orage à Étretat*,
Portland Museum of Art, 1869. p. 202

Eugène Boudin, *Falaises à Étretat*, MuMa Le Havre, 1891. p. 202

Eugène Boudin, *La falaise d'Amont*
dit aussi *Barques de pêches à Étretat*, Musée d'Orsay, 1896. p. 203

Eugène Boudin, *Les laveuses d'Étretat*, collection privée, 1890. p. 203

Félix Vallotton, *Laveuses à Étretat*, collection particulière, 1899. p. 203

Eugène Boudin, *La promenade de la mer à Étretat*, collection particulière, 1899. p. 204

Henri Matisse, *Étretat*, collection particulière (A.J. Hugh Smith), début du XX^{e} siècle. p. 205

Henri Matisse, *Falaises d'Amont à Étretat*, collection particulière, 1920. p. 205

Jacques-Henri Lartigue, *Bibi*, Étretat, 1920. p. 205

Michael Kenna, *Falaise d'Aval au Crépuscule*, 2000. p. 206

Claude Monet, *La Cabane des Douaniers à Pourville*, collection privée, 1882. p. 210

Victor Hugo, *Falaise d'Étretat*, dessin au crayon, 1835. p. 215

Marcel Proust, Dessin de la cathédrale d'Amiens destiné à Reynaldo Hahn. p. 217

Marcel Proust, Brouillon de *Sodome et Gomorrhe*, (Pléiade, III, 1075-1092, « Deuxième séjour à Balbec »). Dessin situé sur une plage blanche représentant probablement une cathédrale. p. 219

Marcel Proust, dessin représentant l'église et le port de Dordrecht, 1902. p. 224

Marcel Proust, Dessin d'un vitrail, 1910. p. 229

Claude Monet, *La Cathédrale de Rouen. Le Portail, soleil matinal*, Musée d'Orsay, 1893. p. 231

Claude Monet, *La Cathédrale de Rouen*, 1894. p. 233

Victor Hugo, Dessin à crayon de la cathédrale de Bayeux, *Carnet de voyage du 25 juillet au 15 août 1835.* p. 237

Claude Monet, *La Cathédrale de Rouen, le Portail, Brouillard matinal*, Musée Folkwang, 1894. p. 247

Claude Monet, *La Cathédrale de Rouen. Le Portail et la tour Saint-Romain, plein soleil*, Musée d'Orsay, 1893. p. 254

Marcel Proust, « Dessin placé entre deux textes,
l'un évoquant le séjour à la mer avec Mme de Villeparisis,
l'autre consacré à la visite à Montargis dans *Du côté de Guermantes* ». p. 260

Claude Monet, *Fécamp, bord de mer*,
Musée des Beaux-Arts André Malraux, 1881. p. 263

Claude Monet, *Hôtel des roches noires. Trouville*, Musée d'Orsay,
1870. p. 270

Claude Monet, *The Green Wave*, Metropolitan Museum of Art, 1865. p. 282

Claude Monet, *Marine near Étretat*, Philadelphia Museum of Art,
1882. p. 283

Claude Monet, *The Sea at Le Havre*, Carnegie Museum of Art, 1868. p. 284

Claude Monet, *Camille on the Beach at Trouville*,
Yale University Art Gallery, 1870. p. 292

Claude Monet, *Tempêtes, côtes de Belle-Île*, Musée d'Orsay, 1886. p. 295

Claude Monet, *Grosse mer à Étretat*, Musée d'Orsay, 1868-1869. p. 297

Claude Monet, *Peupliers près de Giverny, temps couvert*,
Moa Museum Art, Atami, 1891. p. 303

Claude Monet, *Le pommier*, collection privée, 1879. p. 309

Claude Monet, *Les trois arbres, printemps*, collection privée, 1891. p. 310

Claude Monet, *Nymphéas*, LACMA, 1897-1898. p. 312

Claude Monet, *Le Bassin aux nymphéas*, National Gallery, 1899. p. 315

Claude Monet, *Nymphéas*, Artizon Museum, 1907. p. 318