Le sommeil dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust : une étude intertextuelle

Mersiha Bruncevic

INSTITUTIONEN FÖR
SPRÅK OCH LITTERATURER

UNIVERSITY OF
GOTHENBURG

Le sommeil dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust : une étude intertextuelle

Le sommeil dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust : une étude intertextuelle

Mersiha Bruncevic

UNIVERSITY OF GOTHENBURG

© Mersiha Bruncevic

Avhandlingar framlagda vid
Institutionen för språk och litteraturer,
Göteborgs universitet

Institutionen för språk och litteraturer 2021

Tryck: Stema Specialtryck AB, Borås 2021
ISBN: 978-91-8009-512-9 (TRYCK)
ISBN: 978-91-8009-513-6 (PDF)

SVANENMÄRKET
Trycksak
3041 0234

Sammanfattning

Titel: Le sommeil dans *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust : une étude intertextuelle.
Författare: Mersiha Bruncevic
Språk: Franska med sammanfattning på svenska
ISBN: 978-91-8009-512-9 (tryck)
ISBN: 978-91-8009-513-6 (pdf)
Nyckelord: Marcel Proust, sömn, dröm, intertextualitet, rumslighet, Michael Riffaterre, hypogram, kulturella koder, deskriptiva system

Denna avhandling undersöker de intertextuella aspekterna av sömnmotivet i Marcel Prousts romansvit *À la recherche du temps perdu*. Litteraturforskare och teoretiker har generellt identifierat två huvudsakliga sätt att skildra sömn inom litterär gestaltning. Det ena tillvägagångssättet är det psykologiska, vari det som upplevs i sömnen anses vara en falsk psyko-affektiv upplevelse. Det andra perspektivet däremot, behandlar sömn som en reell och rumslig upplevelse, där insomnandet anses vara en resa in i en annan värld. Studien fokuserar på den rumsliga uppfattningen av sömn och hur den sammanstrålar med Prousts egen skildring av sömnmotivet. Det teoretiska ramverket präglas av Michael Riffaterres begrepp hypogram, deskriptiva system och *intertextualité obligatoire*.

Studien är indelad i två avsnitt. Den första delen undersöker de rumsliga aspekterna av sömnmotivet. Begrepp som sömnens förrumsligande och sömngeografi, vilka redan har etablerats inom Proustforskningen, belyser hur Proust konstruerar en sömnvärld i romansviten, en värld som löper parallellt med protagonistens vakna existens. I det andra avsnittet fokuserar analysen på de specifika intertextuella sammanstrålningarna mellan sömnvärlden i *La Recherche* och andra litterära alster som använder sig av samma rumsliga tillvägagångssätt vad gäller skildringen av detta motiv.

Dessa analyser söker främst att understryka kontinuiteten i Prousts skildring av sömn och det underliggande, komplexa intertextuella nätverk som styrker motivets rumsliga gestaltning. Denna studie visar att de passager som behandlar sömn inte bör läsas som digressioner eller som fristående passager utan någon relation till varandra. Det argumenteras snarare för att de bildar en helhet inom romansviten – en parallell värld där protagonisten lever ett andra liv.

Remerciements

Ceci est la fin. Le commencement de ce livre représente aussi la fin d'un voyage. Une thèse de doctorat ne constitue pas une entreprise évidente, il n'existe jamais de ligne droite. Je débute donc par la fin, et dans ce cas, je dois commencer par exprimer ma gratitude, la plus profonde, à Christina Lindqvist, professeur à l'université de Göteborg et directrice de ma thèse. Son expertise, ses conseils et ses propos toujours sensés et bienveillants se sont révélés indispensables pour moi. À un moment où je n'étais plus sûre de savoir comment continuer mes recherches et mener à terme ce travail, Professeur Lindqvist m'a aidée et guidée. Je lui en serai reconnaissante pour toujours.

Je tiens également à remercier chaleureusement Linda Karlsson Hammarfelt, maître de conférences à l'université de Göteborg. Pendant la dernière étape de ce projet, Mme Karlsson Hammarfelt détenait toujours une solution et a su gérer chaque obstacle pratique et logistique, obstacles qui s'avèrent d'ailleurs nombreux pendant l'écriture d'une thèse. Parfois, ces obstacles sont plus éprouvants que le travail de recherche lui-même, et j'ai réussi à les surmonter grâce à elle.

Par ailleurs, sans le soutien financier de la fondation Bo Linderoth-Olson, je n'aurais pu consacrer plusieurs années de ma vie plongée dans le monde merveilleux de Proust. À l'époque où j'ai commencé mon doctorat, Ingmar Söhrman, professeur à l'université de Göteborg, était le président de la fondation. Je pourrais toujours compter sur lui pour les conseils les plus utiles. Professeur Söhrman m'a continuellement assurée qu'il restait toujours beaucoup à dire sur Proust, et qu'il fallait toujours croire que l'on pouvait contribuer, même si l'on se sent tout petit dans un champ vaste. De plus, Professeur Söhrman a remarqué, très sagement, que je faisais mon travail sur Proust pendant la période des centenaires : les cent ans de la parution du premier tome de la *Recherche*, puis du Prix Goncourt obtenu par Proust pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, et enfin de chaque tome consécutif de la *Recherche* (cela durera quelques années encore jusqu'en 2027).

Même si écrire une thèse pendant une période si riche en évènements représente une grande opportunité, comme l'avait été celle-ci pour les Proustiens, cela constitue aussi un grand défi. Le risque est alors d'avoir trop d'informations, trop de nouvelles parutions de livres et d'études, ce qui aurait pu s'avérer accablant. Heureusement, j'ai eu la possibilité de passer ce temps à Paris, où le réseau de recherche dans ce domaine est excellent et pédagogique. Les séminaires et journées d'étude organisés par Mme Nathalie Mauriac et Mme Pyra Wise à l'ITEM, au sein de l'équipe Proust, se sont révélés indispensables, tout comme les séminaires et colloques organisés par Mme Mireille Naturel à la Sorbonne. Je les remercie pour ce qu'elles accomplissent pour les jeunes Proustiens, en créant un milieu sans égal, inspirant et plein d'encouragements. Je n'ai jamais été plus motivée dans mon travail qu'en sortant de l'une de ces séances organisées à l'ITEM ou à la Sorbonne. Les idées principales de cette thèse me sont venues lors de promenades le long de la rue d'Ulm ou de la rue Saint-Jacques.

Outre Proust, je parlerai, dans cette thèse, beaucoup de l'intertextualité – cette trace particulière que laisse une œuvre d'art dans une autre. En fait, en assistant aux cours organisés par Professeur Laurence Bertrand Dorléac au Musée d'Orsay, j'ai compris l'importance et la vaste portée de la trace de l'intertexte. Ainsi, Professeur Bertrand Dorléac m'a appris à voir dans *Les Pommes* de Cézanne, la forme de certaines statues grecques antiques, subtilement rejouée, ou encore dans *Le Verre d'absinthe* de Picasso, le portrait caché d'Apollinaire. Sans ses analyses instruites, je n'aurais pu découvrir toute seule cette nouvelle façon de regarder et de lire une œuvre d'art.

Bien que mon travail ait été mené pendant cette période de centenaires, je le termine l'année où Proust aurait eu 150 ans. La dernière chose que j'ai écrite sur la *Recherche*, en tant que doctorante, était un commentaire sur ma partie préférée du roman. M. Jérôme Bastianelli, président de la Société des amis de Proust, m'a invitée à écrire cette contribution pour l'anthologie commentée qu'il a dirigée, *Proust 150*. Dans ce recueil, cent-cinquante Proustiens ont réfléchi sur ce qu'ils aiment le plus dans l'œuvre et qui les a le plus touchés. J'ai choisi le dernier texte publié par Proust de son vivant, la partie souvent appelée « La Regarder dormir ». Ce même passage, lorsque je l'avais lu pour la première fois, m'avait déjà influencée afin d'écrire une thèse sur Proust et le sommeil. Ainsi, la boucle a été bouclée, le début et la fin sont réunis. J'aimerais donc aussi remercier M. Bastianelli pour cette opportunité de partager mes pensées sur la partie sans laquelle je ne serais jamais devenue Proustienne.

Un projet de recherche ne peut exister sans les bibliothèques qui le nourrissent et le rendent possible. Il aurait été impossible de consulter tous les ouvrages étudiés et parcourus, si aisément, sans les ressources apparemment inépuisables disponibles à la Bibliothèque nationale de France. Les bibliothécaires et les documentalistes qui y travaillent m'ont énormément aidée, je n'imagine pas comment j'aurais pu mener ce travail sans leur aide experte.

Puis, j'aimerais également mentionner le cadre historique et l'atmosphère de la bibliothèque Mazarine, au cœur de Paris, un endroit qui a été très spécial pour moi. La plupart de ces pages y ont été écrites, en écoutant quelques sonates de Fauré ou de Saint-Saëns, ou bien quelques morceaux de Reynaldo Hahn, afin de mieux évoquer l'esprit de Proust. Le plus souvent, j'écoutais *À Chloris* de Hahn qui, selon moi, incarne l'univers proustien.

Enfin, je veux surtout exprimer ma gratitude et mon amour éternels à ma famille. Ce livre leur est dédié.

Mersiha Bruncevic, le 28 août, Île de Tjörn

Table des matières

1. Introduction **1**

1.1 Objectif de l'étude et questions de recherche 8

1.2 Recherches antérieures 11

1.3 Organisation de l'étude 24

2. Cadre théorique et méthodologie **27**

2.1 L'œuvre de Proust face à l'intertextualité 28

2.1.1 L'intertextualité et sa trace dans le texte : définitions et précisions des termes 33

2.1.2 Décodage du texte : comment cerner l'intertexte aléatoire et l'intertexte obligatoire 43

2.1.3 Hypogramme : l'intertexte en tant que « code » littéraire et culturel 50

2.2 Méthode et matériaux 60

2.2.1 Méthode : établir un système descriptif du sommeil chez Proust 61

2.2.2 Corpus : les paramètres de nos choix 68

2.2.3 La question du personnage principal : héros, narrateur ou Marcel ? 75

Analyse : première étape **81**

3. Le monde du sommeil dans la *Recherche* et la seconde vie du héros **83**

3.1 La conception spatiale du sommeil à travers le temps : une tradition millénaire reprise par Proust 84

3.2 L'endormissement du héros menant à un voyage onirique dans un autre monde 97

3.3 Comment décrire un monde onirique qui échappe à la saisie et à la mimesis ? 104

3.4 Bilan de chapitre 118

4. La structure de la *Recherche* reflétée dans le sommeil 119

4.1 Le plan initial de l'œuvre de Proust : « un ouvrage dogmatique et une construction » 120

4.2 La structure finale de la *Recherche* : trois volets mouvants et changeants 129

4.3 Bilan de chapitre 138

Analyse : deuxième étape 141

5. Volet I : Le sommeil en tant que voyage sacré inspiré par la tradition scripturaire judéo-chrétienne 143

5.1 Le sacré selon Proust : comment Proust rejoue des images scripturaires dans son œuvre 144

5.2 Les visions dans la Bible et les visions oniriques du héros 151

5.3 Adam et Ève de l'ouverture : la genèse de la *Recherche* 166

5.4 Le viatique : provisions pour un voyage dans le sommeil chez Proust 175

5.5 La colonne de feu qui guide dans la nuit : le rôle de la « lanterne magique » revisité 184

5.6 Bilan de chapitre 198

6. Volet II : Le sommeil en tant que descente aux Enfers à la manière du romantisme noir 201

6.1 Qu'est-ce que le romantisme noir ? 201

6.2 La conception d'une descente onirique aux Enfers au XIXe siècle et chez Proust 210

6.2.1 Le Léthé et la catabase : le héros traversant des souterrains nocturnes 215

6.2.2 La Mort et la décadence : décompositions du corps et de l'identité du héros dans le sommeil 231

6.2.3 Le monde du sommeil se mue en labyrinthe infernal 239

6.3 Bilan de chapitre 247

7. Volet III : Le sommeil, le lieu de la crise existentielle propre au modernisme **249**

7.1 L'importance des *Mille et une nuits* dans le contexte moderniste : ce que Proust et ses contemporains doivent aux contes orientaux 250

7.2 Le modernisme errant de Proust rejoué dans son monde du sommeil 257

7.2.1 Crise du dormeur : le héros empiète sur le sommeil des autres personnages 262

7.2.2 Crise du lieu : le sommeil déborde dans l'état de veille 268

7.2.3 Le héros devient un dormeur éveillé : personnage à la fois moderniste et inspiré des *Mille et une nuits* 277

7.3 Bilan de chapitre 298

8. Conclusion **299**

Bibliographie **305**

Appendice **325**

Our life is twofold; Sleep hath its own world,
A boundary between the things misnamed
Death and existence: Sleep hath its own world,
And a wide realm of wild reality

- Lord Byron

1. Introduction

« Je m'endors »[1]. Ces premiers mots prononcés au début d'*À la recherche du temps perdu* nous mettent sous le signe du sommeil dès l'incipit. Dès la première phrase du récit annonçant « [l]ongtemps, je me suis couché de bonne heure »[2], le sommeil est évoqué, et il paraîtra et reparaîtra jusqu'à la fin. Mais, pour le protagoniste du roman proustien, s'endormir n'a rien à voir avec une simple jouissance du repos. Au contraire, dans le sommeil il est toujours agité, errant, ambulant – toujours en quête de quelque chose qui lui échappe. Nous allons tenter de mieux comprendre le rôle et la signification de ce sommeil que Marcel Proust évoque tout au long de son roman.

La présente étude sera consacrée à la représentation[3] du sommeil dans la *Recherche*. Le sommeil, à cause de sa position initiale dans l'ouverture du roman et de sa présence récurrente à travers le texte jusqu'à la fin mérite, à notre avis, d'être considéré dans sa totalité comme un enjeu central de la *Recherche*. Notre intention est de mener une discussion approfondie sur les implications du motif[4] du sommeil et l'importance de l'expérience du dormeur chez Proust.

Même si notre étude n'est pas d'ordre linguistique, car ici il sera question du motif du sommeil et de sa représentation littéraire chez Proust, nous voulons néanmoins à ce stade évoquer les propos du linguiste anglais John Rupert Firth : "You shall know a word by the company it keeps"[5]. Partant de cette phrase, nous

---

1 *RTP*, I, 3. Nous utiliserons l'édition suivante : Marcel Proust *À la recherche du temps perdu*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989. *À recherche du temps perdu* sera cité de façon suivante : *RTP*, tome, page.

2 *RTP,* I, 3.

3 Selon la définition de « représentation » dans Larousse, ce mot signifie : « *Action de rendre sensible* quelque chose au moyen d'une figure, d'un symbole, d'un signe ; *Image*, figure, symbole, signe qui représente un phénomène, une idée ; Action de représenter *par le moyen de l'art ; œuvre artistique* figurant quelque chose, quelqu'un ; action d'évoquer quelque chose, quelqu'un par le langage », nous soulignons. Dans la présente étude, il s'agit de mieux comprendre comment Proust *rend sensible* le sommeil, à travers *l'image* qu'il en crée dans son roman, c'est-à-dire *par le moyen d'art, dans une œuvre artistique*. https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/représentation/68483. Accédé le 1er avril 2021.

4 La question du motif versus thème est une question qui revient souvent. Dans le contexte de la présente étude, nous catégorisons le sommeil en tant que motif car le motif est quelque chose de plus concret tandis qu'un thème est plus abstrait. Par exemple : la violence est un thème, tandis que les armes, les poings, les frappes en sont un motif ; le temps est un thème, une horloge, en revanche, en est un motif. Étant donné que notre étude traite du sommeil en tant qu'expérience physique et matérielle et que nous allons nous concentrer surtout sur sa manifestation spatio-corporelle, il nous semble que « motif » convient mieux que « thème ». Voir Véronique Klaber, « Motif, poétique », *Encyclopédie Universalis*, https://www.universalis.fr/encyclopedie/motif-poetique/.

5 J.R. Frith, *A Synopsis of Linguistic theory. Studies in linguistic analysis*, Oxford, Blackwell, 1957, p.11.

allons nous en inspirer, en considérant quels mots entourent, ou pour reprendre la logique de Firth, quels mots côtoient le mot « sommeil » dans la *Recherche*. Nous allons donc montrer que Proust établit un « système descriptif »[6] autour du sommeil, c'est-à-dire un système qui se fait voir à travers certains mots et certains enjeux esthétiques[7] particuliers qui sont méthodiquement évoqués et reviennent continuellement dans ces occurrences racontant le sommeil. L'un de ces aspects, que nous avons pu observer, est le fait que ce qui se passe dans le sommeil apparaît souvent comme une expérience spatiale et matérielle où l'endormissement mène à un autre monde. Le sommeil est vécu comme un véritable déplacement dans un autre lieu et comme une expérience réelle.

Dans les représentations du sommeil chez Proust, il y a une fréquence importante de mots et d'expressions mettant en relief sa spatialité, tels : « monde du sommeil »[8], « monde des rêves »[9], « monde inaccessible »[10], « monde merveilleux et magique »[11], « paysage du rêve »[12], « contrée »[13], « cité »[14]. Le sommeil se manifeste en tant que « promontoire » du songe[15], « presqu'île »[16], il se mue en un jardin dont le dormeur est le « jardinier » et dont les « fleurs »[17] sont les rêves. Aussi le sommeil est-il représenté dans la *Recherche* en tant que « plateau » d'un théâtre où les rêves sont les pièces jouées[18], parfois c'est même une « étoile filante »[19]. Ailleurs, dans certains passages qui sont les plus connus traitant de ce motif chez Proust, le

---

6 Le « système descriptif » est un terme établi par Michel Riffaterre. Le terme sera présenté en détail dans notre chapitre 2, où le cadre théorique et la méthodologie de cette étude seront présentés. En bref, le système descriptif littéraire fonctionne ainsi : il y a toujours un « mot noyau » (ici sommeil) qui est entouré par des « mots satellites », c'est-à-dire certains mots/images spécifiques qui reviennent systématiquement autour du mot noyau, afin de le décrire. Pour une discussion détaillée là-dessus, voir chapitre 2.1.3.

7 Selon Larousse : « Principes esthétiques à la base d'une expression artistique, littéraire, etc. : L'esthétique romantique ; Caractère esthétique d'une forme d'art quelconque ; harmonie, beauté : L'esthétique d'une construction. », https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/esthétique/31174, accédé le 1er avril 2021.

8 *RTP,* III, 629.

9 *RTP*, II, 473.

10 *RTP*, II, 220

11 *RTP*, III, 621.

12 *RTP*, II, 78.

13 *RTP*, I, 5.

14 *RTP*, II, 444.

15 *RTP*, II, 220.

16 *RTP*, II, 384.

17 *RTP*, III, 631.

18 *RTP*, II, 177.

19 *RTP*, II, 631.

sommeil prend la forme d'un « appartement »[20], une « demeure »[21], une « cime », un « gouffre » [22], une « zone »[23], un « trou »[24], une « alcôve »[25], un « nid »[26], même un « tombeau »[27] ou une « tombe »[28], pour ne mentionner que quelques termes décidément spatiaux employés par Proust dans ses représentations de l'expérience du sommeil et de l'endormissement[29].

Ainsi, l'une des premières choses que nous devons soulever dès maintenant – et c'est vraiment le nexus et le point de départ de notre étude – c'est cette caractéristique si marquante dans les représentations du sommeil, à savoir sa *spatialité*.

Un autre aspect qu'il faut mentionner d'emblée, outre la spatialité, c'est que dans la *Recherche*, l'expérience vécue à la suite de l'endormissement est souvent décrite comme une autre vie, menée dans un monde à part, parallèle à celle de l'état de veille :

> Certes on peut prétendre qu'il n'y a qu'un temps, pour la futile raison que c'est en regardant la pendule qu'on a constaté n'être qu'un quart d'heure ce qu'on avait cru une journée. Mais au moment où on le constate, on est justement un homme éveillé, plongé dans le temps des hommes éveillés, on a déserté l'autre temps. Peut-être même plus qu'un autre temps : une autre vie. Les plaisirs qu'on a dans le sommeil, on ne les fait pas figurer dans le compte des plaisirs éprouvés au cours de l'existence. […] C'est comme du bien perdu. On a eu du plaisir dans une autre vie qui n'est pas la nôtre[30].
>
> Malgré tout, le monde dans lequel on vit pendant le sommeil est tellement différent que ceux qui ont de la peine à s'endormir cherchent avant tout à sortir du nôtre[31].

---

20 *RTP*, III, 370.

21 *RTP*, I, 6.

22 *RTP*, III, 691.

23 *RTP*, I, 7.

24 *RTP*, II, 387.

25 *RTP*, I, 7.

26 *RTP*, I, 5.

27 *RTP*, I, 28.

28 *RTP*, III, 862.

29 Dans notre Appendice, nous avons établi un schéma qui rend compte de cette utilisation des mots spatiaux dans les passages de la *Recherche* évoquant le sommeil.

30 *RTP*, III, 372.

31 *RTP*, II, 385.

Dans les passages cités ici, le sommeil est dépeint comme une vie qui n'est pas « la nôtre » : en s'endormant, le dormeur sort d'un monde, « le nôtre », afin d'accéder à celui dans lequel « on vit pendant le sommeil ». Ce qui surprend dans la représentation du sommeil chez Proust est son aspect spatial et matériel : le dormeur se déplace d'une existence vers une autre en s'endormant. Les plaisirs éprouvés pendant le sommeil sont des plaisirs propres à une autre vie, ils ne sont pas des chimères ou des phantasmes engendrés par la psyché.

Que signifient donc cette spatialité et cette vie parallèle ? La critique a vu chez Proust l'évocation d'« un espace instable et mobile »[32] dans les représentations du sommeil. Elles mobilisent dans le texte la notion d'une « spatialisation du sommeil », et une « géographie du sommeil » « à partir de la carte du corps »[33] ainsi qu'une « architecture mobile du sommeil »[34]. Notre étude sera consacrée à l'analyse de cet aspect spatial et matériel du sommeil dans la *Recherche*.

Cette façon de représenter le sommeil comme un monde à part où le dormeur vit une autre vie n'est pas une innovation poétique de la part de Proust. Dans les arts et la littérature, il y a eu deux traditions dominantes liées à la conception et à la description du sommeil. Dans le contexte de la présente étude, elles seront respectivement nommées la conception *psychoaffective* et la conception *spatio-corporelle*[35] du sommeil. Considérons ce que ces deux idées impliquent dans le cas présent.

La notion psychoaffective du sommeil est celle qui domine d'habitude la perception socio-culturelle de ce phénomène de nos jours. Souvent, on perçoit l'expérience vécue à la suite de l'endormissement comme quelque chose qui met en mouvement la psyché, les névroses, les désirs refoulés et les souvenirs fragmentés de celui qui dort. Stephen F. Kruger affirme :

> Ours is a century of the private dream. In the wake of Sigmund Freud's *Die Traumdeutung* (1900), we have learned to read our night-time experience psychologically, as expressions of our intimate thoughts and desires. […] Recently, researchers working on the physiology of sleep and dreams have challenged the dominant psychological, and particularly psychoanalytic, theories of dreaming - but in such a way to confine the dream even more strictly to the realm

32 Céline Yu, « La pensée du sommeil dans *À la recherche du temps perdu », Littérature*, no. 129, 2003, p. 33.

33 Fanny Déchanet-Platz, *L'écrivain, le sommeil et les rêves*, Paris, NRF, 2008, p. 183.

34 Yu, *op. cit.*, p. 38.

35 Nous allons discuter de cette distinction au cours de la présente étude en évoquant plusieurs études et interprétations d'une telle notion, mais pour une présentation et un résumé des enjeux centraux de cette division, voir Yves Hersant, *La Renaissance et le rêve*, Paris, RMN Grand Palais, 2013 ; et Stephen F. Kruger *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge : New York, Cambridge University Press, 1992.

> governed by internal human process. [In such theories] the dream's neurobiological function becomes paramount and its content not worthy of consideration[36].

Selon cette conception, dormir n'implique pas d'autre chose que certains processus mentaux et affectifs. Ce paradigme voit le sommeil comme une expérience uniquement biologique, pour ainsi dire, et tout à fait subjective et privée. Pour cette raison, la tendance est souvent, lorsqu'il est question d'analyser le sommeil dans les arts et la littérature, de considérer les aspects psychologiques, neurobiologiques et affectifs du personnage[37]. Dans la présente étude, lorsque nous parlons d'une conception psychoaffective du sommeil, nous le faisons dans cette optique-là où le sommeil n'est lié qu'à ce que Kruger appelle "the realm governed by internal human process" et "the dream's neurobiological function".

Mais la prédominance de cette approche est relativement nouvelle, ne datant que du XIXe siècle et de l'avènement de la psychanalyse et des neurosciences[38]. Des siècles, et même des millénaires durant, c'était la conception que nous appelons spatio-corporelle qui dominait la perception répandue du sommeil[39].

Ce que nous entendons par spatio-corporel englobe donc une longue histoire liée aux représentations du sommeil. Il s'agit d'une perspective qui présuppose qu'une âme ou un esprit fait partie du corps. Yves Hersant, en abordant cette autre perception, l'explique ainsi :

> […] le songe échappe à la saisie. Conduit hors temps et dans un domaine autre, le rêveur « voit » s'ouvrir une autre scène ; arraché à un monde familier et bien ordonné régi par le Moi, il est entrainé […] dans un monde nouveau, dans un ailleurs insituable où il se dédouble, où l'ordre naturel des choses est rompu, où abondent méta-

---

36 Kruger, *op. cit.*, p. 1.

37 "Even though Freud's theories have been extensively modified and deeply challenged, and various post-Freudian schools now argue vehemently over the 'proper' way to read dreams, we have largely followed Freud in his suggestion that the dream is the 'royal road to… the unconscious' […] other researchers have denied that dreams can, or should be interpreted. [The Crick-Mitchinson Theory suggests] that dreaming serves as a kind of 'reverse learning' or 'unlearning' by which 'unwanted or parasitic modes of behaviour' in 'the cortical system' can be erased." Kruger, *op. cit.*, p. 1.

38 Hersant, *op. cit.* p. 5.

39 Chose qu'affirme Kruger aussi : "The confinement of dreaming to a psychological or physiological realm is, of course, relatively recent. For most of its long history, the dream has been treated not merely as an internally-motivated phenomenon (although as we shall see, such explanations of dreaming have their own ancient roots) […] [Dreams] allowed the human soul access to a transcendent, spiritual reality." Kruger, *op. cit.*, p. 2.

> morphoses et *meraviglie*. Son âme comme on disait alors, se déprend de l'agitation du corps, mais se rend plus sensible aux mouvements du monde lointain ; une autre existence s'éveille, à mesure que la conscience s'endort[40].

Nous allons, pour notre part, analyser et discuter les entrecroisements explicites et implicites entre la représentation du sommeil chez Proust dans la *Recherche* et cette autre perspective du sommeil spatio-corporel telle qu'elle est évoquée, entre autres, par Hersant. Néanmoins, il faut souligner le fait que ces deux perspectives, psychoaffective et spatio-corporelle, ne sont en aucun cas des catégories strictes et détachées l'une de l'autre. Elles sont justement des perspectives, entre lesquelles il existe une porosité, un va-et-vient. Historiquement, les deux conceptions ont toujours figuré dans les arts et la littérature mais il y a des cas où l'on peut observer la prédominance de l'une en ce qui concerne la conception dominante du sommeil au niveau culturel ou historique.

Revenons à ce que nous avons dit au début de la présente étude. L'intérêt de notre étude réside dans le rôle fondamental du sommeil dans la *Recherche*, car la première scène du roman raconte un endormissement :

> Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors. » Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait ; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière ; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et de Charles-Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil ; elle ne choquait pas ma raison mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé. Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsycose les pensées d'une existence antérieure ; le sujet du livre se détachait de moi, j'étais libre de m'y appliquer ou non ; aussitôt je recouvrais la vue et j'étais bien étonné de trouver autour de moi une obscurité, douce et reposante pour mes yeux, mais peut-être plus encore pour mon esprit, à qui elle apparaissait comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure[41].

---

40 Hersant, *op. cit.*, p. 6.

41 *RTP*, I, 3.

Les incertitudes s'enchaînent et se multiplient dans ce premier passage du roman : incertitude quant au temps et quant à l'espace (le dormeur, où se trouve-t-il et à quelle époque ?) ; incertitude quant à son état d'esprit (dort-il vraiment ? est-il éveillé ?) ; incertitude même quant à l'identité de celui qui parle (qui est le dormeur, ce « je » qui s'endort ?). Proust accorde ainsi une place primordiale au sommeil dès l'incipit. Malgré cela, c'est un sommeil qui n'est pas facile à comprendre à cause de sa complexité. Mais cette complexité recèle à notre avis une richesse qui mérite d'être explorée.

Nous disons sommeil et non pas rêve. Il faut pour cette raison indiquer la distinction que nous faisons entre les deux termes dans le contexte de cette étude. Si le sommeil se manifeste dans la *Recherche* de façon spatiale (comme un autre monde et une seconde vie), qu'est-ce que le rêve dans ce cadre ?

Selon la conception psychoaffective du sommeil, les rêves sont des images engendrées par la psyché. De façon fragmentée, ces images rejouent des souvenirs, des désirs (refoulés ou pas), des angoisses et d'autres vestiges des pensées et sentiments de l'état de veille. Dans une telle optique, les rêves sont une sorte de projection psychologique et une manifestation neurologique ou biologique. Cette conception est largement basée sur ce que les sciences médicales et psychologiques ont pu observer ou prouver [42].

Comme nous l'avons constaté, la conception spatiale du sommeil s'inscrit dans une autre tradition qui précède les sciences modernes et qui a été largement, sinon oubliée, du moins marginalisée de nos jours. Toutefois, elle existe dans des textes clés de la culture occidentale comme la Bible et d'autres textes scripturaires judéo-chrétiens. Cette idée revient également dans la pensée antique, par exemple chez Hippocrate[43] et Héraclite[44]. La tradition où le sommeil est conçu comme

---

42 Deux articles abordent cette question dans *Encyclopedia of Sleep and Dreaming*, New York, Macmillan, 1993. Il s'agit des articles de Carlos H. Schenck, "REM Sleep" pp. 498 et Jerome Siegel, "Function of REM sleep", pp. 507, respectivement. D'après les sciences médicales, les rêves ont lieu, pour la plupart, pendant la phase appelée « le sommeil paradoxal » (aussi connu sous le terme du sommeil REM). D'un côté, le cerveau y présente des signes de fonctionnement rappelant ceux de la vigilance, et de l'autre côté, le corps du dormeur est à son maximum d'atonie musculaire. « Cette phase [le sommeil paradoxal] a été considérée au début comme un stade de sommeil léger analogue à l'endormissement. On sait maintenant qu'il s'agit d'un état aussi différent du sommeil que celui-ci l'est de l'éveil ». Maurice Pergnier, *Le Sommeil et les signes*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004, p. 37-38.

43 « Mais quand le corps se tient tranquille, l'âme, mise en mouvement et éveillée, administre son domaine propre et accomplit toute seule toutes les actions du corps : car ce dernier dort et ne sent rien, tandis que l'âme éveillée connaît tout, voit ce qui est visible, entend ce qui est audible, marche, touche, s'afflige, réfléchit dans l'espace étroit où elle se tient. » Hippocrate, *Du Régime* IV, « Des rêves », éd. et trad. Joly, R., Paris, Belles Lettres, 1967, p. 97.

44 « Les hommes dans leur sommeil travaillent et collaborent aux événements de l'univers. », Héraclite cité par Pergnier, *op. cit.*, p. 9.

une expérience spatio-corporelle perdure même au Moyen Âge, en grande partie grâce aux représentations du sommeil telles qu'elles apparaissent dans la Bible. Et pendant la Renaissance aussi, inspirée par les anciens philosophes grecs, cette idée reparaît sous le nom de *vacatio animae*[45], où l'âme du dormeur déambule dans d'autres mondes lorsque le corps de celui-ci reste ici-bas. Celui qui dort reste donc à la fois immobile tout en se déplaçant dans des environnements inconnus. En cela consiste le rêve d'après cette conception – c'est l'expérience que le dormeur fait de cet autre monde, c'est le vécu de la seconde vie.

Jusqu'à l'avènement de la psychologie moderne au XIXe siècle, la représentation spatio-corporelle du sommeil semble dominer dans les arts et dans la littérature. Mais elle finit par s'effacer progressivement. Nous allons considérer les liens qu'entretient la représentation du sommeil chez Proust avec la conception spatio-corporelle qui existe depuis des millénaires. Même après l'apparition de la psychologie et de la psychanalyse, il est toujours possible d'en observer les traces et nous retrouvons des exemples d'une représentation spatiale du sommeil encore au XIXe et même au début du XXe siècle. Nous allons pouvoir le montrer dans nos chapitres analytiques, où nous avancerons que la nature spatio-corporelle du sommeil chez Proust peut être considérée comme une trace de cette tradition millénaire. Dans ce cadre-là, la théorie de l'intertextualité devient indispensable. La spatialité du sommeil chez Proust ne peut en effet être saisie de façon globale si elle n'est pas considérée en lien avec d'autres textes littéraires qui ont employé une logique semblable.

1.1 Objectif de l'étude et questions de recherche

L'objectif de la présente étude est d'élucider l'importance du motif du sommeil dans *À la recherche du temps perdu* dans le but d'apporter une contribution à la compréhension de sa manifestation spatio-corporelle que nous pensons y discerner. Nous allons examiner si les passages racontant le sommeil, au lieu d'être considérés comme étant sans rapport les uns aux autres, créent un ensemble à l'intérieur de l'œuvre – un monde en soi. Nous chercherons à comprendre la structure narrative de la représentation de ce monde et à voir si celle-ci finit par refléter la structure globale de la *Recherche*[46]. Notre cadre théorique intertextuel nous servira à examiner la spatio-corporalité du sommeil telle qu'elle figure chez Proust et son rapport à d'autres textes littéraires. Notre objectif vise à souligner la possibilité de

45 Hersant, *op. cit.*, p. 16.

46 L'intertextualité figurera dans tous les chapitres analytiques (chapitres 3-8). Mais l'intertextualité jouera un rôle plus ciblé dans les chapitres 5-7, où nous allons nous concentrer surtout sur la façon dont l'intertextualité varie et change, ainsi que la stratification des intertextes. Ces variations et stratifications intertextuelles affectent le sens engendré dans la *Recherche* d'une manière spécifique.

lire le monde du sommeil de la *Recherche* comme un monde à part dans lequel le héros vit une seconde vie.

Notre analyse sera divisée en deux étapes qui seront guidées par des questions auxquelles il faut répondre afin d'atteindre notre objectif :

1. *La manifestation spatio-corporelle du sommeil* : en quoi consiste la spatialité du sommeil dans la *Recherche* et comment se manifeste-t-elle sous la plume de Proust ?

Cette question fait partie de la première étape de notre analyse. En analysant la spatialisation du sommeil, nous tâcherons de souligner que les occurrences du sommeil forment un ensemble, un monde à part, à l'intérieur du roman. Cette question sera abordée dans notre chapitre 3.

2. *La structure des deux mondes de la Recherche* : si le héros vit dans deux mondes, celui de l'état de veille où se déroule la plupart du roman, et celui du sommeil, quel est le rapport entre ces deux mondes ?

Nous allons examiner la structure narrative des deux mondes en cherchant un rapport entre eux qui pourrait renforcer la notion des deux existences du héros. Cette question sera abordée dans notre chapitre 4. Les deux chapitres 3 et 4 représentent la première étape de notre analyse.

3. *Les rapports intertextuels du motif* : comment les aspects intertextuels de la représentation du sommeil peuvent-ils éclairer la qualité spatio-corporelle de ce motif et son statut en tant que monde à part dans la *Recherche* ?

La complexité du motif du sommeil chez Proust ne peut être saisie qu'en étant comparée aux autres textes littéraires qui ont employé une logique similaire (celle de la spatio-corporalité). Les chapitres 5-7 répondront à cette question. Ces trois chapitres forment la deuxième étape de notre analyse.

Ainsi, le sommeil en tant que monde à part est donc notre préoccupation centrale. En ce qui concerne cette spatialité récurrente que nous pensons distinguer dans la représentation du sommeil chez Proust, il nous semble qu'elle pourra être mieux comprise en la considérant par rapport à d'autres œuvres littéraires qui ont eu une même approche spatio-corporelle au sommeil. Pour cette raison, nous placerons principalement notre étude dans un cadre théorique intertextuel. Les traces d'autres textes et d'autres traditions littéraires dans la manifestation du sommeil de la *Recherche* seront centrales pour nos analyses.

Notre démarche théorique a principalement été informée par les travaux de Michael Riffaterre et surtout ses notions du *code culturel* qu'il nomme également l'*hypogramme*, et du *système descriptif*[47]. Néanmoins, l'approche riffaterrienne sera

47 Ces termes et notre cadre théorique seront explicités et définis dans notre chapitre 2.

continuellement mise en dialogue avec celle d'autres théoriciens et chercheurs traitant de l'intertextualité en général et de ceux qui ont spécifiquement abordé l'intertextualité face à l'œuvre de Proust.

Le motif du sommeil parcourt toute la *Recherche*, mais il n'a pas jusqu'ici constitué le centre de l'intérêt de la critique. Certes, il y a plusieurs études sur des passages isolés évoquant le sommeil ou les rêves de la *Recherche*, mais les études traitant ce sujet demeurent, à notre connaissance, rares et fragmentés. Pour notre part, nous ne traiterons pas ces passages spécifiques de la *Recherche* comme des digressions éparpillées à travers le texte : nous allons au contraire suggérer que l'un est toujours lié aux autres, formant ainsi un ensemble, *une représentation du monde ou le héros vit sa seconde vie*[48].

Cette idée de regrouper la représentation du sommeil en un ensemble s'inscrit dans la pratique proustienne de la description qui finit souvent par construire, à travers des fragments, une totalité/unité[49]. Cela est également vrai de la façon dont certains personnages et certains lieux du roman sont décrits, par exemple Swann ou Combray. Chaque fois que Combray est mentionné, la partie du texte qui le traite contribue à notre compréhension de ce village. Il en va de même avec Swann : toute représentation de Swann apporte quelque chose à notre compréhension de ce personnage.

Il faut imaginer le sommeil chez Proust comme un puzzle : chaque passage qui l'évoque est un morceau qu'il faut recueillir et intégrer dans un ensemble qui finira par en donner une image totalisante. Il nous semble que ce motif de la *Recherche* ne peut être compris autrement.

Deux recueils ont déjà essayé cette approche « puzzle ». Les deux sont parus en 2010 et réunissent, dans deux livrets séparés, d'une part des instants de la *Recherche* où paraissent le sommeil et des rêves, et d'autre part des instants de la mémoire involontaire dans la *Recherche*. Ainsi, dans ces deux recueils, les passages de la *Recherche* formant le puzzle « sommeil » et « mémoire » ont été regroupés. Mais sans analyse et sans discussion. Les recueils sont justement cela : un regroupement de

---

48 Nous considérons et analyserons principalement la représentation du sommeil liée au personnage principal, qui est parfois appelé « héros », « narrateur », « héros-narrateur », « Marcel », etc. Nous expliciterons comment nous considérons la problématique de la distinction entre « héros » et « narrateur » et les conséquences de cela pour nos analyses particulièrement dans notre chapitre 2.2.3.

49 Voir par exemple la discussion menée par Stéphane Chaudier dans *Proust ou le démon de la description*, Paris, Classiques Garnier, 2019. Chaudier aborde, entre autres, comment la description chez Proust se fait voir par « le remembrement des indications éparses, la recollection de cet ensemble mouvant et copieux d'informations », car dans la *Recherche* l'objet décrit s'appréhende « par le biais de ces morceaux […] d'une collection de détails linguistiquement portés par des segments de natures diverses, qu'ils soient regroupés ou dispersés dans le roman. », Chaudier (2019), *op. cit.*, p. 432.

citations de la *Recherche* qui réunissent toutes les occurrences du sommeil et des souvenirs, respectivement, dans le roman de Proust.

Ce que les deux tomes montrent en revanche est la portée considérable de notre sujet. Le livret *Le sommeil et les rêves : montage inédit des textes d'À la recherche du temps perdu*[50], regroupe les instants liés au sommeil et aux rêves dans la *Recherche* et fait cent trois pages, un nombre non négligeable. L'autre ouvrage, dont le titre est *La mémoire involontaire : montage inédit des textes d'À la recherche du temps perdu*[51], compte soixante-trois pages, c'est-à-dire un peu plus de la moitié des pages consacrées au sommeil dans la *Recherche*.

Les livrets donnent la possibilité d'étudier deux aspects monumentaux de la *Recherche* dans leur totalité, isolés pour ainsi dire, de toute la masse de la *Recherche*, afin de mieux pouvoir les comprendre.

Malgré sa forte présence dans la *Recherche*, le sommeil n'a donc pas été étudié de façon systématique et approfondie : il n'a pas été traité comme une unité, comme un ensemble qui parcourt et informe tout le roman. Au lieu de cela, la critique proustienne a souvent eu tendance à séparer chaque partie où figure le sommeil des autres parties similaires, traitant chacune comme une partie distincte, presque comme une digression indépendante. Nous proposerons en revanche ici une lecture qui abordera les instants du sommeil comme des parties constituant un ensemble, et cela entre autres pour la bonne raison qu'il nous semble qu'une telle lecture pourrait fournir une vue globale de la représentation du sommeil, où les différents instants peuvent s'éclairer les uns les autres et, par conséquent, éclairer aussi la *Recherche* dans sa totalité.

1.2 Recherches antérieures

Proust est probablement l'un des écrivains les plus étudiés dans l'histoire littéraire, tout comme Shakespeare, Dante et d'autres auteurs canoniques de la littérature occidentale. Quand on entame une thèse doctorale sur lui (ou sur n'importe quel auteur canonique), on entend souvent : « Mais que reste-t-il à dire, n'a-t-on pas tout dit sur Proust/Dante/Shakespeare, etc. ? ». Pour nous, au moins en ce qui concerne le sommeil chez Proust, il reste beaucoup à dire.

Mais cela ne rend pas la tâche plus facile. Le sommeil, lui aussi, est probablement l'un des sujets les plus discutés et analysés par la critique littéraire. Dans le cas de la présente étude, faire le point des recherches antérieures de notre champ d'étude qui regroupe Proust et le sommeil pourrait être une tâche énorme, même impossible.

---

50 Marcel Proust, *Le sommeil et les rêves : montage inédit de textes d'À la recherche du temps perdu*, Paris, Typographies expressives, 2010.

51 Marcel Proust, *La mémoire involontaire : montage inédit de textes d'À la recherche du temps perdu*, Paris, Typographies expressives, 2010.

Pour cette raison, nous avons décidé de restreindre ce sous-chapitre, en nous concentrant uniquement sur des textes qui ont traité du sommeil chez Proust. Et de préférence, nous voulons mettre en relief des textes qui évoquent au moins un aspect spatio-corporel ou intertextuel de ce motif de la *Recherche*. Les œuvres et les théoriciens qui ont informé nos choix théoriques et méthodologiques seront abordés dans le chapitre 2 de notre étude. D'autres œuvres, avec lesquelles notre thèse va dialoguer, qui ne traitent pas de Proust ou du sommeil spécifiquement, seront présentées et contextualisées au fur et à mesure.

Ici, nous voulons vraiment évoquer un point très spécifique. Il s'agit d'une part de souligner ce que la critique proustienne a déjà mis en exergue sur le sommeil, d'autre part de cerner ce qui reste encore à étudier, et enfin de montrer ce que notre étude espère apporter au champ d'étude consacré à Proust et le sommeil.

Le sommeil est un enjeu de la *Recherche* dont la critique proustienne, de nos jours, reconnaît l'importance, malgré le fait que les premiers lecteurs en ignoraient l'intérêt. L'éditeur Alfred Humblot en disait à l'époque : « [j]e ne sais pas si je suis bouché à l'émeri, mais je ne comprends pas l'intérêt qu'il peut y avoir à lire trente pages sur la façon dont un Monsieur se retourne dans son lit avant d'endormir »[52]. Sigmund Freud, l'homme dont les travaux ont influencé quasiment toute représentation du sommeil pendant le XXe siècle, écrit à Marie Bonaparte : « Je ne crois pas que l'œuvre de Proust puisse être durable. Et ce style ! Il veut toujours aller vers les profondeurs et ne termine jamais ses phrases… »[53]. Freud abandonne la lecture, il ne lit pas le reste du roman[54].

Beaucoup a changé depuis ces premières lectures de la *Recherche*. De plus en plus, la critique proustienne met l'accent sur l'importance du sommeil chez Proust. Jean-Yves Tadié, par exemple, souligne son importance dans la *Recherche* en faisant remarquer qu'« aucun roman ne réserve une telle place au héros endormi, aucun n'a su décrire les degrés indéfinis qui descendent dans le sommeil »[55]. Nous allons, dans ce sous-chapitre, montrer le contexte critique de la présente étude en introduisant certains ouvrages portant sur le sujet spécifique de la représentation du sommeil chez Proust. Il s'agit avant tout de présenter la situation actuelle de notre champ de recherche afin de situer notre étude et de préciser son rapport avec les recherches antérieures.

---

52 Humblot cité par Roland Barthes dans « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *Inédits du Collège de France* no. 3, 1982, p. 10.

53 Elisabeth Roudinesco, « Freud et Proust, parallèle impressionniste », *Le Monde*, Publié le 07 juin 2012, https://www.lemonde.fr/livres/article/2012/06/07/freud-et-proust-parallele-impressionniste_1713980_3260.html., accédé le 3 mai 2020.

54 Cela ne surprend pas tant, peut-être, vue que Barthes propose quant à la *Recherche* : « ce sommeil n'a rien de freudien ; il n'est pas onirique (il y a peu de rêves véritables dans l'œuvre de Proust) » Barthes (1982), *op. cit.*, p. 9.

55 Jean-Yves Tadié, *Proust : le dossier*, Paris, Belfond, coll. « Agora », 1983, p. 114.

Il faut considérer plusieurs aspects dans ce contexte : comment la critique proustienne a traité la notion d'un sommeil, son côté spatio-corporel ainsi que psycho-affectif ; comment elle a abordé le paradoxe de l'endormissement qui mène à un éveil dans une autre existence, ou une autre vie ; et enfin comment la critique a traité les enjeux intertextuels du sommeil proustien. Nous avons ainsi consulté des recherches antérieures qui, d'une manière ou d'une autre, traitent d'un ou de plusieurs de ces questionnements.

Il y a naturellement plusieurs façons de lire et comprendre cet aspect de l'œuvre proustienne, et il existe d'autres voies qu'une approche basée sur la théorie intertextuelle. Les plus communes sont celles qui abordent les rêves (et non pas le sommeil) de la *Recherche*, considérant leurs implications psychanalytiques ou psychologiques[56]. D'autres études mettent en relief le côté neurologique et médical de la représentation du sommeil chez Proust et sa justesse par rapport à l'empirique[57]. Il existe également des études soulignant l'importance des rêves de point de vue poétique : la matière onirique en tant que source d'inspiration, ou en tant que moyen d'accéder aux « muses »[58]. Ces études-ci se fondent souvent sur le fait que vers la fin de la *Recherche*, il y a une longue réflexion sur les rêves et la possibilité de considérer les rêves comme une sorte de « muse nocturne »[59].

Toute étude sur le sommeil chez Proust doit inévitablement commencer par la seule monographie consacrée spécifiquement au sommeil et aux rêves dans la *Recherche*, l'ouvrage de William Stuart Bell, *Proust's Nocturnal Muse*[60], paru en 1962. Signe de son temps, les années 1960, le texte de Bell fournit une discussion des enjeux psychanalytiques des rêves de la *Recherche*. Il s'agit d'une analyse psychanalytique des rêves que font les personnages proustiens. Cette étude vise à contribuer à notre compréhension des vies intérieures des personnages. L'ouvrage de Bell ne creuse pas vraiment la question de la description littéraire du sommeil, spécifiquement. Pour cette raison, nous n'allons pas souvent faire référence à Bell, puisque nous allons explorer d'autres aspects du sommeil de la *Recherche* que ceux examinés dans *Proust's Nocturnal Muse*.

---

56 Voir par exemple : William Stuart Bell, *Proust's Nocturnal Muse*, New York, Columbia University Press, 1962 ; Aline Petitier, « Nous sommes toujours séparés de sommeil... Essai sur le lieu où se crée la Recherche », *Revue française de psychanalyse*, vol. 63, no. 2, 1999, pp. 473-490 ; Jean-Yves Tadié, *Le Lac inconnu : entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, 2012 ; Fanny, Déchanet-Platz, « Le sommeil et les rêves dans *À la recherche du temps perdu* : Proust lecteur d'Alfred Maury », http://www.fabula.org/colloques/document1638.php, 2012, accédé le 6 juin 2021.

57 Voir Edward Bizub, *Proust et le moi divisé. La Recherche : creuset de la psychologie expérimentale 1874-1914*, Paris, Librairie Droz, 2005.

58 Ci-dessous, dans le sous-chapitre présent, nous discuterons de quelques ouvrages qui traitent de cette notion des muses et de l'influence quant aux rêves chez Proust.

59 *RTP*, IV, 490-493.

60 Stuart Bell, *op. cit.*

Par conséquent, et en nous inspirant en partie de Simon Kemp et de son article "Postpsychoanalytic Proust"[61], nous avons choisi de nous éloigner de la conception psychanalytique du sommeil et des rêves. Le texte de Kemp propose, comme le dit le titre, une approche dépassant le côté Freud. Nous sommes donc motivée par ce désir d'aller au-delà de Freud et la psychologie, pour voir ce que le sommeil était dans la littérature avant lui, et comment cela a pu influencer les descriptions du sommeil dans la *Recherche*. Poursuivant une telle piste, les études avec une orientation psychanalytique seront laissées en arrière-plan de nos analyses, malgré le fait que ce genre d'études restent un champ fécond.

La critique proustienne a souvent cherché à saisir la complexité du sommeil de la *Recherche* qui échappe à une compréhension évidente dans un premier temps. Dans *L'espace proustien*[62], Georges Poulet réfléchit au chaos lié à ce que vit le dormeur à la suite de l'endormissement et aux confusions spatio-temporelles qui y sont éprouvées. Selon Poulet, il s'agit d'un

> [m]oment totalement dépourvu de rapport avec le reste de la durée ; moment suspendu en lui-même et profondément angoissé, parce que celui qui le vit ne sait littéralement *quand* il vit. Perdu dans le temps, il est réduit à une vie toute momentanée. Mais l'ignorance de ce dormeur réveillé est plus grave encore qu'il ne semble. S'il ne sait pas *quand* il vit, il ne sait pas non plus *où* il vit. Son ignorance n'est pas moindre quant à sa position dans l'espace que quant à sa situation dans la durée[63].

« Ce dormeur réveillé » qui ne sait « où il vit », et il ne sait « quand » il vit, comme le propose Poulet, vit néanmoins dans un domaine inconnu, un monde du sommeil. Le sommeil dans la *Recherche* paraît, nous semble-t-il, être une expérience vécue hors temps et dans un espace insaisissable. Poulet ajoute ailleurs la possibilité d'envisager celui qui dort dans la *Recherche* comme « cet être que Pascal imagine transporté, pendant qu'il dormait, dans une île déserte, et s'y éveillant dans la terreur 'sans connaître où il est, et sans moyen d'en sortir' »[64]. Ce qui ressort de cette réflexion de Poulet, c'est la notion que l'endormissement implique, paradoxalement, un éveil dans un autre monde, dans lequel le dormeur « vit » une autre vie.

---

61 Simon Kemp, "Postpsychoanalytic Proust", *Modern Language Quarterly*, no. 75, vol. 1, pp. 77-101, 2014.

62 Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.

63 Poulet souligne, *op. cit.*, pp. 11-12.

64 Poulet, *op.cit.*, p. 13.

Fanny Déchanet-Platz considère aussi des aspects similaires. Dans son ouvrage *L'écrivain, le sommeil et les rêves : 1800-1945*[65], Déchanet-Platz emploie le terme « spatialisation du sommeil » pour décrire la représentation de ce motif chez Proust. Son étude ne traite pas uniquement de la *Recherche*, mais elle se concentre sur une période spécifique dans la littérature qui est pertinente dans le cas de notre étude. Proust, la *Recherche* et sa représentation du sommeil jouent souvent un rôle central dans les analyses de Déchanet-Platz, et cette étude touche donc de près à notre sujet, particulièrement les observations de Déchanet-Platz concernant la spatialité du sommeil, qu'elle considère comme inhérente à l'œuvre de Proust et à laquelle nous allons souvent revenir dans nos analyses.

« La pensée du sommeil dans *À la recherche du temps perdu* » de Céline Yu est un article qui fait face à plusieurs contradictions du sommeil proustien. Les paradoxes considérés par Yu sont principalement : le héros qui s'éveille dans une autre existence en s'endormant et la différence entre l'état de veille et celui du sommeil, vécus comme deux modes d'être séparés. Yu affirme que :

> [e]ntre le sommeil et le réveil, le dormeur éveillé s'écarte légèrement de la réalité du présent, tout en conservant le regard tourné vers le passé. Or, pour maintenir un tel processus, il doit rester dans cet état d'entre-deux[66].
> […]
> Le regard double et perméable du dormeur éveillé lui permet de voguer sans contrainte entre sommeil et éveil, entre souvenirs et pensées, à travers des époques différentes, dans une intemporalité diffuse, sans frontières, au sein même des mouvements de conscience passés et présents enlacés dans un ensemble fluide et changeant[67].

Déchanet-Platz et Yu abordent continuellement cette idée de deux existences ou de plusieurs existences et de différents modes d'être du personnage proustien qui vit soit dans le sommeil, soit dans l'état de veille. Leurs analyses mettent en relief la division qui semble exister dans la *Recherche* entre ces deux mondes et existences.

Yves Hersant discute également de la notion du sommeil spatialisé, qu'il appelle pour sa part « l'ancien régime »[68] de la représentation des rêves et du sommeil. Hersant oppose cette notion à la nouvelle ère de la psychanalyse et des neurosci-

65 Fanny Déchanet-Platz, *L'écrivain, le sommeil et les rêves : 1800-1945*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2008.

66 Yu, *op. cit.*, p. 43.

67 *Ibid.*, p. 46.

68 Hersant, *op. cit.*, p. 5.

ences[69] où l'endormissement ne mène qu'à une projection de la psyché ou ne sert qu'une fonction purement biologique du repos. Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, pour Hersant cet « ancien régime » implique le déplacement dans un « domaine autre » qui peut se manifester comme une « scène », un « monde nouveau », ou un « monde lointain », c'est un « ailleurs insituable » et une « autre existence qui s'éveille » à la suite de l'endormissement – mots rappelant ceux que nous allons explorer dans la *Recherche* aussi quant à la représentation du sommeil. L'« ancien régime », d'après Hersant, renvoie à cette idée née pendant la Renaissance de *vacatio animae* :

> Le statut du sommeil [peut s'éclairer] grâce au concept de *vacatio animae*, ou vacance de l'âme, [concept qui] explique qu'il est possible à l'âme médiatrice entre le corps et le monde, de se libérer temporairement des servitudes de la matière : l'occasion en est fournie, notamment, par le sommeil et par la mélancolie. Détachée plus ou moins complètement du corps, l'âme de certains endormis peut s'élever vers un principe supérieur[70].

Quel est donc le rôle du rêve dans cette autre tradition, celle du sommeil spatio-corporel, où l'âme s'est libérée « temporairement des servitudes de la matière » ? Il existe plusieurs façons d'aborder cette question. Dans *Le sommeil et les signes*, Maurice Pergnier affirme qu'au cours des siècles, dans les arts et la littérature, il y eu une conception du sommeil en tant que « contenant » où les rêves en sont le « contenu »[71]. Dans un premier temps, cela fait penser à certains passages de la *Recherche*, en particulier la partie où le sommeil est décrit comme un « jardin », dont les rêves sont les « fleurs » et où le dormeur est le « jardinier »[72]. Mais d'autres passages chez Proust peuvent aussi être lus dans cette optique de sommeil-contenant/rêve-contenu et seront abordés dans nos analyses.

Des tendances semblables à celles cernées par Hersant, qui considère avant tout la Renaissance, transparaissent dans l'étude d'Alexander Kristianpoller et ses discussions sur la conception du sommeil selon la pensée scripturaire juive :

> Le Midrash emploie deux termes pour l'âme : *nechama* et *ruah* – *nechama* désignant l'âme extrait au corps pendant le sommeil. D'après le Talmud, elle s'éloigne quelques fois pour entrer en contact prolongé avec les êtres célestes. L'homme assoupi, elle s'attarde dans les cieux pour y recueillir de nouvelles forces vitales ; le corps

69 *Loc. cit.*

70 *Ibid.*, p. 16.

71 Pergnier, *op. cit.*, p. 128.

72 *RTP*, III, 631.

> est délaissé, l'âme plane dans les airs autour du monde, et ce qu'elle y glane forme la matière onirique, si bien que les expériences vécues sont des événements réels, non pas des chimères absurdes[73].

Ce qui est particulièrement intéressant pour notre propos est la division qui existe dans la pensée juive au sujet de l'esprit et de l'âme : il y a le *ruah* qui appartient à l'homme réveillé et le *nechama* qui appartient à l'homme endormi. C'est le *nechama* qui quitte le corps et déambule pendant le sommeil. Cela rappelle, nous semble-t-il, une distinction qui existe aussi chez Proust : celle entre « l'homme r/éveillé » et « le dormeur éveillé », celui-là appartenant à l'état de veille et celui-ci s'éveillant dans le monde du sommeil à la suite de l'endormissement, chose que nous avons déjà soulignée. Dans la pensée juive alors, le rêve est ce que le dormeur vit et voit lorsque son âme « de dormeur » sort du corps : les rêves sont tout simplement les expériences qu'a l'âme pendant le sommeil – le vécu de sa seconde vie. Notons également que les rêves sont présumés être des expériences réelles et non pas de chimères.

Afin de montrer que c'est une conception qui revient dans différentes traditions et cultures, Kristianpoller compare cette notion scripturaire à d'autres mythes, comme ceux présents chez les Aborigènes et certains peuples indiens :

> Cette croyance est encore vivace dans de nombreuses peuplades. Pour les Aborigènes, l'esprit quitte le corps pendant le sommeil et les rêves relatent les choses qu'il voit lors de ses pérégrinations. En Inde [certains peuples] expliquent : pendant le sommeil l'esprit se promène au bout du monde, les rêves expriment ce qu'il voit, ce qu'il éprouve pendant ces excursions[74].

Notre conception du rêve proustien se rapproche donc de ces conceptions-là : le sommeil et le rêve ont ce rapport de contenant-contenu où ce que le dormeur vit dans son monde du sommeil (le contenant, un monde, un « jardin ») englobe les rêves (le contenu, les expériences vécues dans ce monde, les « fleurs »). L'être qui se rend dans ce monde, c'est l'esprit du dormeur (*nechama*, le dormeur éveillé, le « jardinier » du sommeil). Kristianpoller ajoute :

> « Le rêve engendré par l'âme vagabonde » : l'âme ressemble à une sauterelle ailée, à la patte de laquelle serait attachée une chaînette reliée à la moelle épinière. Quand l'homme dort, son âme s'évade dans le monde et ce sont ses rêves[75].

---

73 Kristianpoller souligne. Alexander Kristianpoller, *Les rêves et leur interprétation dans le Talmud*, Paris, Verdier, coll. « Les dix paroles », [1923] 2017, p. 17.

74 *Loc. cit.*

75 *Ibid.*, p. 52.

Déjà dans un tout premier temps et à travers ce survol historique et culturel de la notion d'un sommeil spatio-corporel, nous pouvons affirmer que la compréhension de la manifestation spatiale du sommeil chez Proust implique des enjeux intertextuels qu'il faut comprendre et analyser.

Parallèlement à des études portant sur certaines manifestations spatiales du sommeil dans lequel un « dormeur éveillé » se déplace, nous avons également consulté des études qui considèrent les racines intertextuelles de cet aspect spécifique et d'autres aspects spatiaux du sommeil de la *Recherche*. Un ouvrage de référence a été l'anthologie *Mille et une nuits dans la Recherche*[76] qui regroupe plusieurs études sur les traces intertextuelles dans la représentation du sommeil chez Proust.

L'article « Le Fauteuil magique »[77] de Bernard Brun souligne l'importance des *Mille et une nuits* en ce qui concerne la genèse et les premières ébauches de la *Recherche.* Mais, dans son étude, Brun en montre également des traces dans le texte final du roman, soulignant ainsi l'importance des contes orientaux dès les premiers jets du texte jusqu'à la version définitive de l'œuvre. Le fait que « dormeur éveillé » soit un terme tiré de ce recueil canonique, dont l'un des contes porte justement ce titre, suggère selon Brun que la notion centrale du sommeil proustien, celle de ce dormeur éveillé, est une trace intertextuelle explicite, une reprise évidente d'un titre des *Mille et une nuits*.

L'article d'Anna Isabella Squarzina[78] traitant de l'influence virgilienne et le concept de la « catabase » (la descente aux Enfers) sur le sommeil de la *Recherche* nous a aidée à comprendre que l'endormissement fonctionne comme un déplacement ou un voyage, parfois même une véritable descente dans un monde souterrain.

L'étude de Héctor Pérez-Rincón[79] relie la fameuse lanterne magique proustienne au sommeil, et des traces des pensées scripturaires qui y figurent. Son article nous a donc montré l'importance de comprendre la complexité des références scripturaires dans la représentation du sommeil chez Proust.

D'autres articles de cette anthologie ont aussi contribué à notre compréhension de la stratification intertextuelle du sommeil dans la *Recherche*, par exemple l'article de Timothée Picard sur l'importance du paradigme de la nuit romantique dans la description du sommeil chez Proust. D'une manière ou d'une autre, tous les articles regroupés dans *Mille et une nuits dans la Recherche* ont influencé et informé nos analyses dans la présente étude.

---

76 Éds. Sjef Houppermans et coll., *Mille et une nuits dans la Recherche*, Amsterdam : New York, Rodopi, 2004.

77 Bernard Brun, « Le Fauteuil magique », dans éds. Houppermans et coll. (2004), pp. 11-29.

78 Anna Isabella Squarzina « Bis Nigra Videre Tartara : Proust et la catabase virgilienne », dans éds. Houppermans et coll. (2004), pp. 45-64.

79 Héctor Pérez-Rincón « La Lanterne magique : Illusion, imagination et rêve chez Marcel Proust et chez sœur Juana Inès de la Cruz », dans éds. Houppermans et coll. (2004), 65-82.

Nous avons également consulté d'autres articles qui abordent l'intertextualité du sommeil proustien ailleurs. Jacqueline Risset montre dans « Hiéroglyphes palimpsestes : les rêves de Proust »[80] comment la matrice de la poétique proustienne se retrouve dans les passages traitant du sommeil de la *Recherche* et que ces passages sont des palimpsestes littéraires dont le sens est stratifié tout comme la poétique proustienne.

Anne Simon trace pour sa part dans « De *Sylvie* à la *Recherche* : Proust et l'inspiration nervalienne » l'influence des récits oniriques de Gérard de Nerval sur la *Recherche*[81], surtout la phrase bien connue de l'œuvre nervalienne : « Le rêve est une seconde vie ». Simon, tout comme Brun, montre l'importance des récits oniriques dans la conception de la *Recherche*. La genèse de la *Recherche* et la façon dont le sommeil y est décrit par la suite ont été profondément marquées par des œuvres dominées par le sommeil (tels les récits oniriques de Nerval ou les *Mille et une nuits*). Cela montre non seulement l'importance des études intertextuelles dans ce domaine, mais aussi le rôle que joue le sommeil dans la *Recherche* dans son ensemble.

Revenons à d'autres aspects qui sont importants pour nous, à savoir la spatialisation du sommeil et le paradoxe de l'éveil dans le monde du sommeil, caractérisé par le « dormeur éveillé ». La critique proustienne a fréquemment abordé ce thème et le rôle qu'il joue dans l'œuvre proustienne.

Masafumi Oguro considère dans « L'énigme du lieu : enjeux de la représentation d'un dormeur éveillé »[82] la représentation du dormeur éveillé et son existence dans le sommeil comme un accès privilégié à l'inspiration artistique pour le héros. Oguro présente la connaissance obtenue dans le sommeil comme ce qui permettra un jour la naissance de l'œuvre que le héros cherche à écrire. Oguro attribue donc au monde du sommeil un statut plus élevé que celui du monde de la veille, car c'est dans le sommeil et à travers le dormeur éveillé que l'inspiration artistique peut enfin être réalisée dans la *Recherche*.

L'article de Sara Fadabini, « Sommeil et réveil chez Proust »[83], tire une conclusion similaire en analysant la fonction du sommeil proustien. En le comparant à une porte onirique, Fadabini établit ainsi un lien intertextuel avec les portes de corne et d'ivoire à travers lesquelles le sommeil surgit dans la littérature de l'an-

---

80 Jacqueline Risset, « Hiéroglyphes palimpsestes : les rêves de Proust », *Palimpsestes Poétiques. Effacement et superposition*, Paris, Honoré Champion, 2015.

81 Anne Simon, « De *Sylvie* à la *Recherche* : Proust et l'inspiration nervalienne », *Romantisme*, no. 95, 1997, pp. 39-49.

82 Masafumi Oguro, « L'énigme du lieu : enjeux de la représentation d'un dormeur éveillé », *Swann le centenaire : Colloque de Cerisy-la-Salle* [27 juin-4 juillet 2012], Paris, Hermann, 2013, pp. 325-339.

83 Sara Fadabini, « Sommeil et réveil chez Proust », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 21, no. 3, 2017, pp. 290-297.

tiquité gréco-romaine. Selon Fadabini, c'est justement cette porte qui permet au dormeur d'entrer en contact avec un monde qui neutralise la raison en donnant libre cours à l'imaginaire et à la puissance créatrice :

> Portes qui s'ouvrent, portes qui claquent, portes qui s'ouvrent sur ce qui est fermé, et l'inverse. Au fond, il s'agit de la même porte. Car cette dernière, comme le temps, est un dispositif au visage de Janus. En raison de sa duplicité, en particulier de sa forme, la porte nous éclaire sur l'expérience individuelle, où les espaces clos coexistent avec les espaces ouverts, les adieux avec les bonjours, la nostalgie du passé avec le désir de l'inconnu […] En effet, ils correspondent aux deux cotés d'une porte tournante, ouverte, la nuit, sur un espace forclos à la conscience, et refermée, le jour, sur son contraire : l'inconscient, le non-moi […]. La question, à présent, est de savoir de quel côté de la porte, nocturne ou diurne, la vérité insiste ou subsiste. À moins, naturellement, qu'elle ne se loge dans l'entre-deux, qu'elle soit non pas jour ou nuit, mais aube et crépuscule, non pas lieu, mais passage[84].

Erika Fülöp « Becoming body : sleep and writing in Proust's *A la recherche du temps perdu* »[85] considère la corporalité du sommeil et l'importance de la chair physique du dormeur en tant que force, spatialisante. L'étude de Gro Bjørnerud Mo, "Marcel Proust on Erotic Dreams and Oneiric Knowledge"[86] poursuit une idée similaire de la matérialité corporelle du héros dormant dans la *Recherche*. L'article de Bjørnerud Mo montre que le sommeil en tant que source de connaissance a longtemps été caractérisé par des aspects corporels et concrets si l'on considère sa représentation d'un point de vue historique et littéraire, philosophique et psychologique. Bjørnerud Mo trace les rapports entre la représentation du sommeil et un réseau intertextuel datant de l'Antiquité et du Moyen Âge. L'auteur observe également la position privilégiée du sommeil en tant que lieu d'accès à l'inspiration, à une connaissance plus profonde du soi.

Dans « Nous sommes toujours séparés de sommeil. Essai sur le lieu où se crée la *Recherche* »[87], Aline Petitier réfléchit elle aussi sur la possibilité de considérer le sommeil comme le lieu de la création de la *Recherche*, mais elle le fait dans un

---

84 Fadabini, *op. cit.*, pp. 290-291.

85 Erika Fülöp, "Becoming body: sleep and writing in Proust's *À la recherche du temps perdu", The flesh in the text*, Oxford: Bern: Berlin, Peter Lang, 2007, pp. 109-121.

86 Gro Bjørnerud-Mo, "Marcel Proust on Erotic Dreams and Oneiric Knowledge", *The Medieval Presence in the Modernist Aesthetic*, Leiden: Boston, Brill, 2017, pp. 62-78.

87 Aline Petitier, « Nous sommes toujours séparés de sommeil... Essai sur le lieu où se crée la Recherche », *Revue française de psychanalyse*, no. 63, vol. 2, 1999, pp. 473-490.

contexte avant tout psychanalytique – une approche qui tente à relier une conception spatiale et psychique de l'expérience de dormir.

On affirme souvent que Proust n'a pas connu les travaux de Freud[88], mais son père, le docteur Adrien Proust travaillait à la même époque que Freud à l'hôpital la Salpêtrière à Paris, où les idées sur la nature du sommeil étaient à cette époque-là au premier plan. Adrien Proust participait aux recherches de Jean-Martin Charcot qui étudiait des personnes souffrant de troubles du sommeil et du somnambulisme, les troubles des « dormeurs éveillés » comme on les appelait jadis, un terme qui ne passera pas inaperçu dans le contexte présent[89]. Le terme « dormeur éveillé », que nous avons rattaché à une conception « spatio-corporelle » du sommeil et des sources littéraires comme *Les Mille et une nuits*, se révèle ainsi être un terme figurant également dans les sciences naissantes de la psychologie à l'époque de Proust. Il n'est donc pas possible de séparer de façon nette une tradition de l'autre, même si la psychanalyse pourrait sembler éloignée d'une conception spatiale du sommeil.

Edward Bizub propose dans *Proust et le moi divisé* une discussion sur l'émergence du somnambulisme, appelé « état de dormeur éveillé » en tant que trouble répandu au XIXe siècle, et la manière dont ce phénomène se manifeste dans la *Recherche*. Il affirme qu'il y a des liens étroits entre le roman Proust et ce que l'auteur lui-même aurait pu savoir sur les troubles de sommeil de point de vue médical[90].

Les troubles oniriques propres à Marcel Proust sont abordés dans *Le Sommeil de Marcel Proust*[91] de Dominique Mabin. C'est une étude consacrée à la vie nocturne et l'insomnie de l'auteur lui-même. Mabin discute le fait que Proust dormait le jour et écrivait la nuit, ainsi que les médicaments et les thérapies auxquels Proust avait recours pour gérer sa vie noctambule, ce qui a pu dans une certaine mesure nourrir son œuvre. Mais puisque nous ne n'allons pas nous concentrer sur les aspects biographiques de Proust, cet ouvrage ne fera pas partie de nos analyses.

L'atmosphère scientifique chez les Proust (son père et son frère étaient médecins) aura sans doute affectée les connaissances du jeune Marcel, qui s'intéressait d'ailleurs beaucoup aux sciences naturelles et aux progrès scientifiques de son époque. Sa propre lecture du *Sommeil et les rêves* d'Alfred Maury montre à quel point Proust fut versé dans les études psychologiques contemporaines. Fanny Déchanet-Platz a écrit un article à ce propos : « Le sommeil et les rêves dans *À la recherche du temps perdu* : Proust lecteur d'Alfred Maury »[92].

La psychologie ou la psychanalyse ne sont donc jamais très éloignées du sommeil proustien. Dans « L'imaginaire : écrire la sensation, le regard, le sommeil et le rêve ;

---

88 Kemp, *op. cit.*, p. 78.

89 Bizub, *op. cit.*, aborde continuellement la notion du « dormeur éveillé » dans son étude.

90 *Ibid.*, pp. 113.

91 Dominique Mabin, *Le Sommeil de Marcel Proust*, Paris, PUF, 1992.

92 Déchanet-Platz (2012), *op. cit.*

Proust, auteur moderne », Julia Kristeva[93] mène une analyse des enjeux psychiques du sommeil. *Le Lac inconnu*[94] de Jean-Yves Tadié piste les entrecroisements entre la *Recherche* et la psychanalyse. *Le Sens de la mémoire*[95], ouvrage écrit par le même auteur avec Marc Tadié, évoque le sommeil dans la littérature, explorant le rapport entre la neuroanatomie et les représentations littéraires du sommeil chez Proust et d'autres écrivains.

Nicole Deschamps réfléchit à ces polarisations dans « Le sommeil-rêve comme laboratoire du texte proustien »[96]. D'après son article, les études portant sur la représentation du sommeil et des rêves chez Proust semblent s'orienter vers l'un de deux pôles d'interprétation principaux, ces deux pôles descendants principalement de Gérard de Nerval ou de Sigmund Freud, respectivement. Le pôle Nerval aborde le sommeil en tant qu'« immémorial lieu commun de la littérature » : c'est la notion du rêve en tant que seconde vie. Le côté Freud, en revanche, entrevoit d'après Deschamps « la 'voie royale' d'un savoir sur l'inconscient »[97]. Deschamps trouve qu'une focalisation trop nette sur l'un de ces pôles est réductrice et affirme par conséquent qu'il faut plutôt réunir les deux perspectives afin de comprendre la complexité de l'approche proustienne :

> Proust est bien le sorcier, l'enchanteur, le créateur de merveilleux qu'est tout poète […]. Bien que par des méthodes très différentes, les principales études directement ou indirectement consacrées au rêve chez Proust semblent s'orienter vers l'un ou l'autre de ces deux pôles d'interprétation qu'il faudrait englober [98].

Un autre fait que Deschamps soulève est que des approches thématiques par rapport au sommeil ne servent qu'à marginaliser l'importance du sommeil, celui-ci étant d'après elle beaucoup plus complexe qu'un thème.

En général, ce que nous avons observé est que le sommeil est souvent associé à d'autres thèmes « majeurs » de la *Recherche* et rarement traité de façon autonome. Dans de telles études, il n'est pas considéré comme un composant essentiel du texte en lui-même, assumant ainsi un rôle subalterne par rapport à, par exemple, la mémoire involontaire, la création artistique, la jalousie ou la connaissance de soi

---

93 Julia Kristeva, *Un été avec Proust*, Sainte-Marguerite-sur-Mer, Éditions des Équateurs, 2014, pp. 123-146,

94 Jean-Yves Tadié, *Le Lac inconnu : entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, 2012.

95 Jean-Yves Tadié et Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Folio, collection « Folio Essais », 1999.

96 Nicole Deschamps, « Le sommeil-rêve comme laboratoire du texte proustien », *Études Françaises*, vol. 30, no. 1, 1994, pp. 59-79.

97 *Ibid.*, p. 61.

98 *Ibid.*, p. 62.

et du subconscient. Le sommeil est souvent relégué aux marges de la critique dit « thématique ». Les parties de la *Recherche* racontant le sommeil sont présentées comme le moyen qui rend possible un but ultérieur, à savoir une manière d'accéder au temps perdu pour « présentifier l'absent »[99] , ou à la muse, en substituant le « réel pour créer un monde artistique »[100], pour retrouver un amour perdu[101] ou des personnes mortes que l'on regrette, car dans le sommeil, les morts « deviennent de véritables fantômes »[102] mi-vivants.

Luc Fraisse évite ce piège de la marginalisation thématique en montrant que le sommeil est beaucoup plus qu'un accessoire à un thème car en fait, toute la structure de la *Recherche* surgit du sommeil initial de l'ouverture. Dans « Longtemps, je me suis couché de bonne heure »[103], Fraisse explore la fonction structurante et matricielle du sommeil. La représentation du sommeil dans l'ouverture fait surgir : « un schéma narratif [qui] s'amorce »[104] et Fraisse constate que « [l]'œuvre reposera donc sur une gigantesque symétrie, qui demeure pour l'instant cachée »[105]. D'après Fraisse, dans l'ouverture

> commence un voyage au pays des représentations, selon un mouvement du concret à l'abstrait et suivant la règle des membres de phrase croissants propre à la prose classique et à la rhétorique française[106].

Fraisse voit le héros ainsi : c'est un « voyageur, c'est le dormeur éveillé dans son activité imaginative ». La même idée paraît dans l'article de Mireille Naturel qui aborde la fonction matricielle du rêve dans la *Recherche* et son rôle central dans la genèse de l'œuvre, déjà dans les carnets préparatoires de Proust[107]. Ce qui est particulièrement pertinent en ce qui concerne notre étude est que dans cette fonction matricielle cernée par Naturel et Fraisse, une structure en trois temps

---

99 Misako Nemoto, « Le Sommeil proustien ou une nouvelle phénoménologie du présent », dans éds. Houppermans et coll. (2004), Amsterdam : New York, Rodopi, p. 121.

100 Yvonne Goga, « Le rêve de la mer gothique », dans éds. Houppermans et coll. (2004), p. 139.

101 Eric C. Hicks, « Swann's dream and the World of Sleep », *Yale French Studies*, no. 34, 1965, p. 108.

102 Sjef Houppermans, « Randonnée onirique », *Proust constructiviste*, Amsterdam : New York, Rodopi, 2007, p. 109.

103 Luc Fraisse, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 2016, pp. 217-235.

104 *Ibid.*, p. 235.

105 *Ibid.*, p. 218.

106 *Ibid.*, p. 226.

107 Mireille Naturel « La fonction matricielle du rêve », dans éds. Houppermans et coll. (2004), pp. 29-44.

surgit. D'après Naturel, tous les aspects centraux de la *Recherche* se déroulent en trois temps, chose qu'elle observe aussi dans la fonction matricielle du rêve. Cette conclusion nous a permis d'explorer le rapport qu'il pourrait y avoir entre la représentation des occurrences oniriques de la *Recherche* et l'œuvre dans sa totalité.

À travers cette présentation du contexte critique de notre étude et le survol des recherches antérieurs menées sur le sujet du sommeil chez Proust, nous avons pu observer qu'il y a une prédominance des études qui se concentrent sur la conception psychoaffective du sommeil. L'autre tendance que nous avons pu observer est la marginalisation du sommeil ou de rêves à un autre enjeu ou thème de la *Recherche*, le plus souvent la vocation artistique du héros, mais également qu'un chemin menant vers le temps perdu, ou une personne perdue.

Même si certains chercheurs abordent la manifestation matérielle et spatiale du sommeil chez Proust, ils n'ont pas considéré les implications de ce genre de représentation pour la totalité de la *Recherche* et quel sens une telle conception du sommeil engendre. Nous tâcherons par la présente étude de combler cette lacune, permettant ainsi, nous l'espérons, une meilleure compréhension globale du sommeil et de son rôle dans la *Recherche*.

1.3 Organisation de l'étude

Après ce premier chapitre où nous avons présenté le sujet, l'objectif et l'intérêt de notre étude, nous allons considérer les aspects plus spécifiques de nos analyses.

Le chapitre suivant sera consacré au cadre théorique et méthodologique employé dans cette thèse. Ci-dessus, nous avons mentionné que la spatialité du sommeil chez Proust serait mieux saisie si elle était considérée dans un contexte intertextuel, en lien avec d'autres textes ou mouvements littéraires qui ont employé une approche similaire, prônant la notion spatio-corporelle du sommeil. Il nous a donc paru comme un choix naturel de mener nos analyses dans un cadre théorique principalement intertextuel.

Une telle démarche permettra l'élucidation de cette spatialité du sommeil et la façon dont Proust s'inscrit dans une tradition littéraire plus ancienne que celle de la psychanalyse ou la psychologie. Afin de mieux comprendre les traces intertextuelles présentes dans les descriptions du sommeil de la *Recherche*, nous allons également considérer la manière dont le sommeil est décrit, ce qui nous permettra de voir que Proust emploie une description systématique dans ses représentations du sommeil. Une lecture intertextuelle des passages analysés sera donc appuyée sur certains aspects liés à la description dans le but de mettre en valeur la spatialité et la matérialité de la représentation du sommeil.

Après le chapitre théorique et méthodologique commencera la première étape de notre analyse. Le troisième chapitre, le premier analytique, sera entièrement

consacré à l'analyse de la notion du « monde du sommeil » telle qu'elle apparaît dans la *Recherche*, et à la façon dont elle tire ses racines de la notion spatio-corporelle, une tradition littéraire millénaire qui se trouve reprise sous la plume de Proust. Là, nous allons comparer certaines occurrences racontant le sommeil dans la *Recherche* avec d'autres qui ont considéré l'expérience du sommeil non pas comme psychoaffective mais plutôt spatio-corporelle. En considérant des traditions antiques (Mésopotamie, Égypte, Grèce) ainsi que les récits apocalyptiques bibliques, nous allons tenter de répondre à la première question posée dans chapitre 1.1 sur *la manifestation spatio-corporelle du sommeil et comment Proust la fait voir*.

Notre quatrième chapitre aborde le rapport entre la structure du monde du sommeil et la structure globale de la *Recherche*. C'est dans ce chapitre que nous allons étudier des idées comme celles proposées par Fraisse et Naturel (mentionnées dans notre survol des « Recherches antérieures »), sur les trois temps ou mouvements de la *Recherche*. Nous allons essayer de montrer comment ces trois temps sont également repris en structurant les « deux vies » du héros proustien, celle de l'état de veille et celle du sommeil. Dans cette partie, nous proposerons que les trois mouvements que la critique a discernés de façon générale au niveau structurel du roman se font voir le plus souvent à travers des changements esthétiques et certaines péripéties. Les trois temps de la *Recherche* changent, souvent, en fonction de l'esthétique et cette structuration est reprise même dans les représentations du sommeil. Dans ce chapitre, nos analyses et discussions chercheront à examiner la deuxième question : *si le héros vit dans deux mondes, celui de l'état de veille où se déroule la plupart du roman, et celui du sommeil, y a-t-il un rapport entre ces deux mondes ?*

En définissant ainsi certains mouvements centraux propres à la structure générale de la *Recherche*, les chapitres cinq à sept vont mettre en relief la façon dont chacun de ces mouvements structurants de la *Recherche* sont également repris dans la représentation du sommeil. Ces trois derniers chapitres analytiques constituent la deuxième étape de notre analyse, et ils aborderont la dernière question formulée dans chapitre 1.1 : *comment les enjeux intertextuels de la représentation du sommeil peuvent-ils élucider la qualité spatio-corporelle de du motif onirique, et son statut en tant que monde à part dans la Recherche ?*

La présente étude se terminera avec une conclusion soulignant ce que nos analyses ont pu apporter au champ d'étude portant sur le sommeil dans la *Recherche*, surtout en ce qui concerne les aspects intertextuels de ce motif chez Proust, et leur rapport à une conception spatio-corporelle de ce même sujet.

2. Cadre théorique et méthodologie

Dans le chapitre présent, nous allons présenter notre cadre théorique et notre démarche méthodologique. Pour commencer, dans la première partie du chapitre, nous allons considérer l'importance et la pertinence d'une approche intertextuelle dans une analyse de l'œuvre de Proust. Puis nous allons spécifier quelle définition du terme « intertextualité » nous utiliserons afin que ce terme puisse être employé dans un sens précis.

En définissant ce terme, il ne suffit pas de simplement reprendre l'affirmation célèbre de Barthes, « tout texte est un intertexte », supposition qui ne sera aucunement remise en cause, mais qu'il faut nuancer. Il est nécessaire de considérer ce que ce terme veut dire dans le contexte spécifique des analyses proposées ici, tout en restant conscients du fait que ce terme a des sens multiples et changeants. Pierre-Marc de Biasi indique dans « La théorie de l'intertextualité » : « loin d'être parvenu à son état d'achèvement, [la théorie de l'intertextualité] entre vraisemblablement aujourd'hui dans une nouvelle étape de redéfinition »[108].

Après une discussion et une définition initiale du terme, nous allons présenter certains aspects spécifiques liés à notre choix théorique qui sont particulièrement pertinents pour la présente étude. Il s'agit en particulier de la notion du « code » intertextuel. C'est quelque chose qui apparaît, d'une manière ou d'une autre, chez plusieurs critiques fondateurs de l'intertextualité : Julia Kristeva, Roland Barthes et Michael Riffaterre, entre autres. Pour notre part, nous allons surtout nous concentrer sur le développement de cette idée qu'a fournie Riffaterre, selon laquelle un tel code littéraire est appelé « hypogramme »[109].

Pour nous, l'intérêt du code, ou hypogramme, réside dans la façon dont les réseaux intertextuels peuvent être créés entre des textes qui ne sont pas normalement rapprochés les uns des autres. Cela est un aspect important dans le contexte de notre étude, car nous allons discuter le lien entre la représentation du sommeil chez Proust avec des textes dont le rapport intertextuel avec la *Recherche* n'est pas toujours évident. Il nous faut un outil qui permettra d'étudier ce type des liens.

La création de tels réseaux pourrait, à notre avis, enrichir la compréhension du texte et dévoiler ses significations latentes. Il nous semble que la notion d'un code intertextuel peut faciliter la mise en relief des rapports latents entre des textes, des rapports oubliés et même délibérément cachés par un auteur. Cet aspect théorique nous aidera à élucider les points d'entrecroisement entre la représentation du sommeil dans la *Recherche* et d'autres textes qui mobilisent la conception du som-

108 Pierre-Marc de Biasi, « Théorie de l'intertextualité », https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/, accédé le 15 mai 2021.

109 Une discussion sur cette terminologie code/hypogramme suivra dans le sous-chapitre 2.1.3 ci-dessous.

meil que nous avons nommé spatio-corporelle, telle que nous l'avons présentée ci-dessus.

Finalement, dans la deuxième partie de ce chapitre nous allons aborder l'axe méthodologique de la présente étude et notre choix de corpus. Si souvent les théoriciens discutent ce que le terme « intertextualité » veut dire, ils ne fournissent pas explicitement de réponses définitives quant à la question de comment mener une analyse intertextuelle de point de vue méthodologique. Ayant considéré certaines approches méthodologiques proposées par Roland Barthes, Michael Riffaterre et Philippe Hamon, nous allons présenter la méthode que nous avons employée pour réaliser une étude intertextuelle. En ce qui concerne le choix de notre corpus, nous y inclurons également une discussion sur la définition du personnage principal : s'agit-il d'un héros, du narrateur, ou enfin de « Marcel » ? – qui est le dormeur de la *Recherche* ? Dans son ensemble, le chapitre présent vise à nous positionner dans le champ théorique et à présenter notre méthodologie ainsi qu'à définir la terminologie qui sera employée au cours de nos analyses.

2.1 L'œuvre de Proust face à l'intertextualité

L'évolution de la théorie de l'intertextualité et l'œuvre de Proust sont imbriquées. Dans les textes fondateurs de ce concept littéraire, les chercheurs qui l'ont développé renvoient souvent à Proust pour expliciter ses enjeux et comment ils se manifestent dans la littérature. Nous retrouvons Proust à maintes reprises chez Julia Kristeva, Roland Barthes, Gérard Genette et Michael Riffaterre ainsi qu'Antoine Compagnon, entre autres chercheurs de ce domaine. On pourrait presque avoir l'impression que la théorie de l'intertextualité telle qu'elle est généralement connue aujourd'hui n'aurait pas existé sous sa forme actuelle sans l'influence de la *Recherche* et sans Proust.

Afin de comprendre ce qu'une telle approche peut apporter spécifiquement en ce qui concerne la représentation du sommeil chez Proust, il faut tout d'abord la comprendre par rapport à la *Recherche*, plus globalement. Parmi de nombreux ouvrages qui traitent le rapport entre l'œuvre de Proust et l'intertextualité, nous avons avant tout trouvé des démarches qui nous ont aidée dans les ouvrages suivants : *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*[110] de Julia Kristeva, *Proust Among the Stars*[111] de Malcolm Bowie et *Proust, la mémoire et la littérature*[112] ouvrage collectif édité par Antoine Compagnon et Jean-Baptiste Amadieu.

---

110 Julia Kristeva, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.

111 Malcolm Bowie, *Proust Among the Stars*, London, Harper Collins, 1998.

112 Éds. Antoine Compagnon et Jean-Baptiste Amadieu, *Proust, la mémoire et la littérature. Séminaire 2006-2007 au Collège de France*, Paris, Odile Jacob, 2009.

Ce qui nous a paru comme utile dans ces ouvrages, en ce qui concerne la présente étude, c'est qu'ils considèrent la trace intertextuelle à plusieurs niveaux. Cette trace peut se faire voir au niveau du détail : le moindre mot, image, symbole engendrant du sens. Elle peut surgir au niveau du réseau littéraire : l'évocation de mouvements littéraires, ou de tendances esthétiques qui suggèrent des rapports sous-jacents entre des textes. Enfin, dans ces ouvrages, les chercheurs discutent également de l'autonomie du texte, où le texte lui-même se souvient de la littérature, car le langage et les mots portent en eux des sens qui sont par la suite rejoués dans un autre texte, engendrant ainsi continuellement un sens nouveau. D'après ces chercheurs, les traces intertextuelles chez Proust doivent être considérées sur ses trois niveaux continuellement pour que la compréhension de cet engendrement du sens soit possible.

Ces trois niveaux de l'intertextualité sont abordés par Kristeva dans *Le Temps sensible* dans sa discussion sur la signification implicite et explicite de la petite madeleine de Proust. C'est une analyse qui est devenue bien connue désormais et qui est souvent citée par la critique proustienne.

Kristeva discute de l'immense richesse intertextuelle de cette image emblématique de la *Recherche*. Dans sa discussion, elle souligne la stratification intertextuelle de la madeleine en y dévoilant des sources scripturaires[113] (Madeleine, pécheresse qui repente), littéraires[114] (Madeleine, le prénom de la mère incestueuse dans *François le Champi*, roman cité au début de la *Recherche*) et socio-historiques[115] (la coquille de Saint-Jacques, forme du gâteau, qui est le symbole du pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle). Ces significations intertextuelles font voir, d'après Kristeva, à travers le simple nom et la forme du gâteau, toute une complexité littéraire et culturelle. En analysant ces contextes socio-culturels et littéraires, Kristeva montre comment le choix d'une madeleine, et non pas d'une autre friandise, est capital dans ce cas, car seule la madeleine peut renvoyer à certains sens spécifiques liés à la littérature, la sexualité, à la religion et à l'histoire.

Ce qui en ressort est la nécessité de la part de la critique littéraire, ou proustienne, à mieux comprendre les strates d'une trace intertextuelle au niveau du mot, de l'image, de l'esthétique et de la connotation. Un croissant n'est pas porteur des mêmes renvois culturels comme en est la madeleine et il n'aurait pas créé le même effet. L'importance d'une telle compréhension s'avère impérative en considérant les significations de la madeleine, comme le soulève Kristeva dans *Le Temps sensible*. La mise en relief des traces intertextuelles va au cœur de la compréhension d'une œuvre comme la *Recherche*, nous semble-t-il.

Malcolm Bowie s'interroge aussi dans son ouvrage *Proust Among the Stars* sur la complexité des intertextes chez Proust. Dans cet ouvrage, on cherche à l'expliquer

113 Kristeva (1994), *op. cit.*, p. 16.

114 *Ibid.*, p. 17.

115 *Ibid.*, pp. 20-25.

et à la comprendre. Sur un plan général, Bowie affirme : "works go underground for long periods and, stored in the reader's memory, continue to have an active, shaping role in the procession of key episodes"[116]. Bowie fait remarquer, par la suite :

> [Proust's work] is unique within the French literary tradition for its alternating copiousness and restraint. Proust's language now takes risks and now plays safe. It is full of lexical curiosities and of residual deposits left by earlier literary works[117].

Les curiosités lexicales et les dépôts résiduels de la littérature, c'est de cette manière-là que l'intertextualité se sédimente et se stratifie chez Proust. Une telle façon de penser la trace des autres œuvres littéraires chez Proust n'est donc pas trop éloignée de ce que Kristeva propose dans son analyse de la madeleine. De plus, Bowie remarque :

> Proust's characters use literary references and allusions as a versatile common currency in social exchange. Proust's novel re-dreams European literature, giving a further lease of imaginative life to favourite characters from fiction and drama and new pungency to the memorable sayings of essayists. The monumental weight of a centuries-old literary tradition dissolves into the light-limbed dance of the narrator's fantasies and talk[118].

Il y a donc dans *Proust Among the Stars* une volonté d'éclairer l'immensité des réseaux intertextuels de la *Recherche* et de voir ce qu'ils pourraient ajouter à la compréhension de l'œuvre de Proust. Il faut saisir quelles traces littéraires peuvent être cernées dans ce roman et quels sens en surgissent. Bowie montre aussi combien la pratique intertextuelle de Proust était innovatrice à l'époque :

> The narrator's unforgettable *mot* on Mme de Sévigné and Dostoevsky […] is a pre-echo of the Borges story in which Céline and Joyce are imagined as the authors of the *Imitation of Christ*[119].

Qu'est-ce que ce *mot* ? Antoine Compagnon en traite aussi dans *Proust, la mémoire et la littérature*. Compagnon le cite en lien avec une autre citation qui évoque la même complexité intertextuelle dans la *Recherche*. Il s'agit des phrases suivantes :

---

116 Bowie, *op. cit.*, p. 93-94.

117 *Ibid.*, p. xvi.

118 *Ibid.*, p. 91.

119 Bowie souligne. *Ibid.*, p. 93.

> C'est comme le côté Dostoïevski dans des lettres Mme de Sévigné[120].
>
> Il y a des morceaux de Turner dans l'œuvre de Poussin, une phrase de Flaubert dans Montesquieu[121].

Ces deux citations montrent la façon dont Proust envisage la trace d'une œuvre dans une autre. Il ne s'agit pas forcément d'une influence chronologique au sens où un écrivain a lu un texte et l'inclut par la suite dans son œuvre. Non, il y a plutôt une autre logique propre à la littérature qui est au fond une simultanéité de la littérature qui, sous la plume de Proust, permet de concevoir :

> Sevigné et Dostoïevski, Montesquieu et Flaubert, Racine et Baudelaire [comme des] contemporains. Pas de meilleure image de la simultanéité de la littérature que la perpétuité dynastique : « Le roi est mort. Vive le roi ! » [122].
> […]
> C'est ainsi que toute la littérature vit dans *À la recherche du temps perdu*. La littérature donne vie à la littérature comme une « résurrection de la vie intégrale » à la manière de l'histoire de Michelet[123].

L'idée d'une simultanéité littéraire est présentée par Compagnon en tant que « mémoire de la littérature », notion qu'il explique ainsi :

> Il semble donc qu'on ait le droit de lire la *Recherche* comme un « palais de mémoire », de voir la *Recherche* comme une mémoire de la littérature au sens d'une « espèce d'espace », comme disait Perec, d'un volume, d'un théâtre ou d'une bibliothèque, d'un terrain ou d'un pays[124].

Compagnon continue plus loin :

> L'expression « mémoire de la littérature » ne désigne-t-elle pas elle-même la recherche d'une voie moyenne entre la tradition et l'intertextualité, entre la convention et la désorientation ?[125]

---

120 *RTP*, III, 880.

121 *RTP*, II, 211.

122 Compagnon (2009), *op. cit.*, p. 44.

123 *Ibid.*, p. 45.

124 *Ibid.*, p. 14.

125 *Ibid.*, p. 21.

La trace littéraire devient dans la *Recherche*, nous semble-t-il, détachée de la mémoire de l'auteur : la littérature et le langage ont une mémoire propre, ils se souviennent de choses qu'ignore un écrivain. La madeleine par exemple, pleine de significations, rappelle tous ces sens qui sont inhérents en elle.

D'après Compagnon, la *Recherche* est caractérisée par de telles mémoires inhérentes à la littérature, aux images littéraires, à la langue elle-même. Mais ce sont des mémoires qui ne se construisent pas de façon forcément chronologique ou historique. La *Recherche* ne doit pas être lue comme une œuvre figée dont le sens est fixé, car :

> une allusion de Proust – par exemple à Baudelaire – montre comment la littérature porte et transporte la littérature, en fait non pas un monument, mais un mouvement : la mémoire de la littérature, c'est donc la littérature en mouvement[126].

La trace intertextuelle d'un texte dans un autre fait donc de la littérature un mouvement et non pas un monument. Ainsi, le texte est toujours en flux, changeant et non pas absolu, jamais figé. La lecture du *Temps sensible, Proust, la mémoire et la littérature* ainsi que de *Proust Among the Stars* nous a fait comprendre à la fois l'immense importance de la trace intertextuelle dans la Recherche, ainsi que sa stratification épaisse et complexe.

Étudier les aspects intertextuels de la *Recherche* implique selon Compagnon l'adoption d'une démarche qui peut saisir

> [l]a *Recherche* comme complexité et contradiction, comme mémoire incarnée de la littérature, [c'est] un composite impur et un peu monstrueux, non un roman moderne de la table rase et de la page blanche[127].
> […]
> *À la recherche du temps perdu* est […] la somme de la littérature, intégrale de la culture, condensé patrimonial ou mémoire incarnée[128].

L'œuvre de Proust est ainsi, d'après Compagnon, une œuvre qui est la somme de la littérature, un condensé patrimonial : il ne s'agit pas de la table rase moderne qui commence avec la page blanche. Il faut donc lire tout aspect de cette œuvre ainsi, et surtout l'un de ses motifs majeurs, c'est-à-dire le sommeil. Déjà sur la première page de la *Recherche* Proust, comme les scribes du Moyen Âge, greffe son roman sur la surface d'un palimpseste bien épais.

---

126 *Ibid.*, p. 11.

127 Compagnon (2009), *op. cit.*, p. 30.

128 *Ibid.*, p. 31.

2.1.1 L'intertextualité et sa trace dans le texte : définitions et précisions des termes

Nous proposons une lecture intertextuelle de la représentation du sommeil dans la *Recherche*. Pour cela, il faut fournir une définition de ce terme, la façon dont il sera utilisé et comment il peut faciliter nos analyses. Dans cette partie, nous voulons présenter comment une telle approche permet une nouvelle lecture du sommeil chez Proust. Comme l'a proposé de Biasi ci-dessus, le terme « intertextualité » a des sens multiples et il n'a pas atteint un sens figé. L'intertextualité est en fait entrée dans une ère de redéfinition, chose dont il faut tenir compte.

Afin d'expliquer notre définition du terme « intertextualité », il faut tout d'abord considérer son sens répandu et notre positionnement par rapport à ce sens. Qu'est-ce que l'intertextualité en ce moment et quelle en est notre conception ? Nous allons ci-dessous montrer l'écart, en quelque sorte, entre la notion répandue de ce terme et ce que nous proposons. Si les textes phares dans ce domaine ont souvent conçu le rapport texte-intertexte en tant que « tissu », « mosaïque » ou bien un « entrelacs », comme il sera présenté par la suite, nous avons ci-dessus plutôt exploré l'idée de concevoir ce rapport en tant que « mouvement ».

Julia Kristeva, Roland Barthes, Gérard Genette et Michael Riffaterre ont chacun d'entre eux contribué aux définitions initiales dans ce domaine et ils ont également informé notre compréhension de l'intertextualité et de ce que cette théorie peut apporter à une analyse littéraire. Néanmoins, nous allons (pour commencer) citer des propos moins canoniques mais tout autant utiles de Nathalie Limat-Letellier. La raison du choix de cette citation est qu'elle résume de façon illustrative la notion la plus répandue de l'intertextualité, généralement informée par le sens étymologique du mot. Souvent, dans une étude littéraire, lorsque l'intertextualité est abordée, c'est une variation de cette conception qui en est présentée :

> Il est d'usage de remonter à l'étymologie pour établir le sens élémentaire d'un concept. En ce qui concerne l'intertextualité, le préfixe latin « inter- » indique la réciprocité des échanges, interconnexion, interférence, l'entrelacs ; par son radical dérivé du latin « textere », la textualité évoque la qualité du texte comme « tissage », « trame » ; d'où un redoublement sémantique de l'idée de réseau, d'intersection[129].

L'étymologie est donc souvent cela : le premier arrêt sur le chemin d'une définition. Rien ne frappe dans cette citation. Il y a deux idées ici : d'abord celle d'un rapport, d'une « réciprocité des échanges », puis il y a cette idée de tissage et de

129 Nathalie Limat-Letellier, « Historique du concept de l'intertextualité », *L'Intertextualité*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 1998, p. 17.

réseau. (*Ex*)« changes », (*inter*)« connexion » et (*inter*)« férences » : les préfixes indiquent qu'il faut sortir hors (*ex*) du texte lui-même, il faut aller entre (*inter*) des textes, il s'agit d'une réciprocité, d'un va-et-vient qui génère du sens et éclaire la compréhension d'une œuvre donnée.

Le texte n'est jamais dépourvu d'interrelation avec d'autres textes, d'autres mouvements littéraires, ou d'autres courants esthétiques[130]. C'est en fait cela qui constitue une étude intertextuelle dans un premier temps – la compréhension et la mise en relief de ces strates inhérentes au texte, les brins qui construisent le texte-tissu, selon cette conception étymologique. Comprendre les aspects intertextuels d'une œuvre littéraire implique un dévoilement de ce qui est encodé dans le texte et de ce qui fait partie intégrante de son sens toujours changeant.

La stratification du sens d'un texte est le nœud qui revient dans les définitions les plus canoniques de l'intertextualité, comme chez Barthes :

> tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues[131].

Barthes revient à la même idée dans un autre ouvrage où le texte est conçu comme :

> *rhapsodique* (étymologiquement) cousue ; c'est d'ailleurs une métaphore proustienne : l'œuvre se fait comme une robe ; le texte *rhapsodique* implique un art original, comme l'est celui de la couturière : des pièces, des morceaux sont soumis à des croisements, des arrangements, des rappels, une robe n'est pas un *patch-work*[132].

Ce qui paraît comme un texte-tissu chez Barthes, prend une autre forme chez Kristeva, qui y voit, non pas un tissu, mais une mosaïque. Néanmoins, le texte en tant que configuration et assemblage d'autres textes demeure central dans la notion de l'intertextualité :

---

130 Anne Souriau, « Esthétique : les catégories esthétiques », *Encyclopédie Universalis* : « Chaque grande époque de l'art et de la littérature a généralement été marquée par l'apparition de nouvelles catégories esthétiques et d'une nouvelle forme de sensibilité à ces catégories. », https://www.universalis.fr/encyclopedie/esthetique-les-categories-esthetiques/. Accédé le 1er avril 2021.

131 Roland Barthes, « Théorie du Texte », https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/, *Encyclopédie Universalis*, 1974, accédé le 14 décembre 2020.

132 Barthes souligne. Roland Barthes (1982), *op. cit.*, p. 10.

> Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) […] Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme double[133].

Ces citations parlent du texte en tant que tissu ou mosaïque, des choses fixes en quelque sorte. Même si nous nous concentrons plutôt sur la possibilité de lire le rapport intertextuel comme un « mouvement », il y a ici des aspects qui sont pertinents pour la présente étude. Considérons-les.

Ce que nous voulons retenir des propos de Barthes et de Kristeva est l'importance de la culture antérieure et environnante qui *résonne dans* le texte, qui a été *absorbée par* le texte, car là on retrouve du mouvement – non pas dans le tissu ou mosaïque, mais dans la résonnance et l'absorption. Il est important aussi de souligner l'idée de la culture et de la littérature environnantes et antérieures absorbées par le texte, car elle sert à distinguer une étude intertextuelle des études appartenant aux champs similaires comme l'histoire littéraire ou des études des sources.

C'est ici que notre discussion sur l'intertextualité se serre. Il ne faut pas confondre une étude intertextuelle avec les études dans le domaine de l'histoire littéraire, où c'est avant tout le contexte biographique de l'auteur, c'est-à-dire ses contextes sociaux et historiques qui sont considérés ainsi que la manière dont ils s'insèrent dans l'œuvre en question[134]. Il ne faut pas, non plus, la confondre avec l'étude des sources qui étudie une œuvre à travers les connaissances littéraires et culturelles de son auteur, ou des références littéraires que l'auteur introduit dans le texte intentionnellement et ouvertement. Une telle analyse considère l'intention de l'auteur explicitement[135] et non pas l'*absorption* d'un texte d'un autre, ou

---

133 Julia Kristeva, *Sèméiôtikè*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1969, p. 84-85.

134 C'est-à-dire : « l'idée que l'écrivain et son œuvre doivent être compris dans leur situation historique [...] les sources et les influences deviennent les maîtres mots de l'histoire littéraire », Antoine Compagnon et Marc Cerisuelo, « Critique Littéraire », *Encyclopédie Universalis*, https://www.universalis.fr/encyclopedie/critique-litteraire/, accédé le 13 août 2020. Voir aussi « Par histoire littéraire, j'entends en revanche un discours qui insiste sur des facteurs extérieurs à l'expérience de la lecture, par exemple sur la conception ou sur la transmission des œuvres, ou sur d'autres éléments qui en général n'intéressent pas le non-spécialiste. » Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun* (édition Kindle), Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 20.

135 Pour une étude des sources proprement dites de la Recherche, voir : Luc Fraisse *La petite musique de style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, 2011. C'est un ouvrage qui trace les sources de la *Recherche* non seulement dans le sens traditionnel du terme « source » mais également en poursuivant les possibilités vastes de ce que source veut et peut dire. Dans l'introduction de cette étude il y a également une discussion utile sur les différences entre une étude des sources et une étude de l'intertextualité d'une œuvre littéraire et spécifiquement une étude de la *Recherche*.

la résonance d'un texte dans un autre comme le proposent Kristeva et Barthes ci-dessus.

La lecture intertextuelle, que nous avons proposée jusqu'ici et dont nous avons présenté quelques axes préliminaires, repose donc sur les concepts suivants : la *mémoire* du texte et du langage ; l'*absorption* d'un texte d'un autre ; et la *résonance* des textes à travers des images, des mots et des esthétiques évoqués dans une œuvre littéraire donnée. C'est ici qu'un premier défi théorique pourrait être cerné : que veulent dire ces termes, enfin ? Comment un texte (ou un langage) peut-il se souvenir de quelque chose, que cette chose soit matérielle ou culturelle (par exemple un lieu ou un mouvement littéraire) ? Cette notion de la mémoire langagière et littéraire est, en fait, ce qui permet la conception, par la suite, d'une absorption et d'une résonnance entre les textes et au sein d'un texte.

William Irwin[136] s'est montré critique envers ces notions. D'après Irwin, le terme intertextualité ne comporte pas d'autre chose que l'allusion et l'influence[137], des éléments liés exclusivement aux intentions de l'auteur – et le terme de « l'intertextualité » ne fait que double emploi. D'après ce chercheur, il ne peut y avoir d'analyse littéraire sans la considération expresse de l'intention de l'auteur, toute autre lecture du texte ne peut être que politique, ou idéologiquement motivée[138], d'après lui.

Des idées telles que la mort de l'auteur de Barthes[139] ont fait corrompre les sciences humaines[140], selon Irwin. Le chercheur s'appuie, entre autres, sur les travaux de John M. Ellis et son ouvrage *Literature Lost: Social Agendas and the Corruption of the Humanities*[141], ainsi que l'article de Göran Hermerén "Allusions and Intentions"[142], afin d'avancer sa perception de la théorie de l'intertextualité et des analyses qui pourraient en découler. Irwin divise ainsi les études littéraires en deux champs : "intentionalist and anti-intentionalist theories"[143]. Celles-là sont fondées sur les intentions expresses de l'auteur, et peuvent être considérées comme étant « objectives » et celles-ci sont politiquement et idéologiquement motivées.

Il y a une appréhension, dans l'argument proposé par Irwin, envers des lectures intertextuelles qui pourraient, potentiellement, faire dire au texte n'importe quoi,

---

136 William Irwin, "Against Intertextuality", *Philosophy and Literature*, vol. 28, no. 2, 2004, pp. 227-242.

137 *Ibid.*, p. 228.

138 *Ibid.*, p. 233.

139 *Ibid.*, p. 231.

140 *Ibid.*, p. 239.

141 John M. Ellis, *Literature Lost: Social Agendas and the Corruption of the Humanities*, New Haven, Yale University Press, 1997.

142 Göran Hermerén, "Allusions and Intentions", *Intention and Interpretation*, éd. Gary Iseminger, Philadelphia, Temple University Press, 1992.

143 Irwin, *op. cit.*, 227.

dans le but de servir une idée idéologique ou politique. Et c'est ainsi là où Irwin présente sa méfiance envers des notions telles que *mémoire, absorption* et *résonnance* (même si elles ne sont pas évoquées expressément), car

> the use of the term intertextuality is dubious, as it implies that language and texts operate independently of human agency.[144]

Irwin met les chercheurs en littérature en garde :

> The method of reading that intertextuality provides is meant as a model for political and social action and change. Based on Kristeva's intertextual insight that texts derive their meaning only through relations to other texts, Barthes declares the death of the author and the birth of the reader. What the author intended matters not at all, since not an author, but only other texts, can supply meaning. The reader, then, can and should revel in the "pleasure of the text," making associations and noting relations with other literary and social texts. Power shifts from the author, who becomes a scriptor, to the reader, who is given hedonistic sanction for unfettered freedom in reading.[145]

Le texte ne peut donc pas « se souvenir » de quelque chose, car une telle lecture laisse le texte dépourvu de ce *human agency*, au mieux, ou le charge d'une intention idéologique que l'auteur n'a pas envisagée, au pire.

Irwin s'oppose donc à trois aspects supposés de l'intertextualité. Tout d'abord, s'il y a de l'intertextualité, selon son argument, les termes « allusion » ou « intention » suffisent et un terme additionnel n'est pas nécessaire. Or, des chercheurs (tels que Genette, Compagnon et Riffaterre) qui ont dédié une grande partie de leurs travaux au sujet de l'intertextualité ne partagent pas cet avis. Genette, par exemple, catégorise l'allusion comme *un type* d'intertextualité parmi d'autres, tels la citation ou le plagiat.

La définition très fameuse de Genette, peut-être aussi connue que celle de Kristeva, est celle qui a toujours été considérée comme la plus conservatrice et moins ouverte, pour ainsi dire, que celle de Kristeva, ou de Barthes. Malgré cela, Genette reconnaît également que l'intertextualité implique plus que l'allusion :

> L'intertextualité […] je définis [ce terme] pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire […] par la présence effective

144 Irwin, *op. cit.*, p. 240.

145 *Ibid.*, p. 233.

> d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat*, qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de *l'allusion*[146]

Ainsi, en parlant de l'intertextualité comme rien de plus qu'une allusion, Irwin occulte toute une gamme d'autres manifestations et aspects importants de ce genre de trace. L'intertextualité n'est pas un terme générique, elle a des niveaux, des strates, des dégrées, des finesses. Ailleurs dans ce chapitre (sous-chapitre 2.1.2), nous allons considérer avant tout les notions de l'intertexte aléatoire (dû au souvenir subjectif du lecteur) et de l'intertexte obligatoire (dû aux constats formels, littéraires et culturelles d'un texte donné).

Puis il y a la question de l'intentionnalité de l'auteur. Irwin s'oppose à la notion de « la mort de l'auteur » comme étant idéologiquement motivée. Et dans le contexte de la présente étude, cette discussion n'est pas anodine. Proust lui-même, dans son fameux *Contre Sainte-Beuve*, se portait critique envers la notion de lire un texte à la manière proposée par le critique littéraire Sainte-Beuve – c'est-à-dire une manière qui exigeait la considération du contexte social, historique et l'intention de l'auteur.

Proust, tout comme Barthes, considérait le texte comme étant indépendant, où la vie et la volonté de l'écrivain n'était pas la seule optique à travers laquelle un texte pourrait, ou devrait, être lu. Une telle optique n'était même pas désirable pour Proust. Malgré cela, une grande partie de la critique proustienne, durant tout un siècle, n'a fait d'autre chose que de considérer les aspects biographiques et « intentionnels » de Proust, même si Proust lui-même ne voulait pas de telles lectures, même si, paradoxalement, cela n'était pas *son intention*.

Sophie Rabau problématise la question de l'intentionnalité de l'auteur et son rapport au degré politique d'une interprétation littéraire qui ne reste pas fidèle à cette intention. Dans son article « L'engagement du lecteur : autonomie de l'œuvre & autonomie de l'interprétation »[147], Rabau aborde la prise de position de ceux qui s'opposent aux lectures qui ignorent l'intention de l'auteur, lectures apparemment « politiques ». La chercheuse constate que c'est important de « distinguer interprétation politique et interprétation historique ou contextuelle »[148]. Elle se pose la question suivante :

---

146 Genette souligne. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 8.

147 Sophie Rabau, « L'engagement du lecteur : autonomie de l'œuvre & autonomie de l'interprétation », vol. 16, no. 3 *Acta fabula, Pourquoi l'interprétation* ?, https://www.fabula.org/revue/document9179.php, 2015, accédé le 20 avril 2021.

148 *Loc. cit.*

> toute interprétation en contexte est-elle politique et toute interprétation anhistorique ou hors de tout contexte est-elle apolitique ou, plus exactement, porteuse d'un discours politique implicite et refoulé[149] ?

Dans son article, Rabau discute de l'œuvre du philosophe idéaliste et théoricien de l'esthétique Benedetto Croce – un penseur italien et un opposant du fascisme de son époque. Celui-ci se « présente comme un défenseur acharné de l'autonomie de l'art. Mais défendre l'autonomie de l'art contre des lectures fascistes totalisantes, c'est évidemment prendre une position politique ». Alors, l'intention de Croce était d'écrire des textes qui ne pourraient pas être utilisés dans l'avancement d'une idéologie ou lus comme étant « politiques », mais il le faisait parce qu'il ne voulait pas que les fascistes s'emparent de ses travaux. L'intention apolitique de Croce était politique en soi.

Si nous revenons à notre thèse, une partie considérable de cette étude, surtout l'analyse de la structure de la *Recherche* (dans notre chapitre 4), a considéré les intentions que Proust avait en rédigeant son œuvre et des structures qu'il envisageait. Nous allons les considérer, malgré le fait que Proust n'aurait pas « approuvé » cette analyse, pour ainsi dire. Ne pas tenir compte, donc, de l'intention d'un écrivain n'est pas toujours une prise de position idéologique, parfois elle est avant tout pratique, car en tant que chercheur on veut comprendre et en savoir plus sur l'œuvre. Cette posture implique aussi de chercher une manière de renforcer ou de prouver une supposition. Parfois cela implique (et doit impliquer) le dépassement de la volonté de l'écrivain que l'on est en train d'étudier.

Enfin il y a cette idée de *human agency*, qui est apparemment effacée dans une lecture intertextuelle, en proposant que le texte est capable de « se souvenir » de quelque chose en dehors de l'intention de l'auteur. Certains chercheurs considèrent une telle analyse comme forcément idéologique. Dans notre étude, il n'y a pas, vraiment, d'axe social/politique, même si l'œuvre de Proust est très riche en la matière, vu son traitement extensif de l'homosexualité, de l'antisémitisme et des classes sociales, entre autres sujets. Notre analyse va considérer deux perceptions historiques du sommeil qui ont toujours existé côte à côte : s'agit-il d'un processus psychobiologique ou d'une expérience métaphysique et transcendantale ? En comparant les aspects esthétiques et structuraux des deux conceptions, il nous semble peu probable qu'il soit possible d'avancer une lecture trop politique ou idéologiquement motivée.

Ainsi, nous allons, dans nos analyses, chercher à illustrer comment l'intertexte se manifeste, parfois en considérant l'intention de Proust et parfois en l'ignorant. Dans la présente étude, nous allons considérer ce qui constitue la trace intertextuelle et avant tout comment cela génère du sens en tenant compte de plusieurs

149 *Loc. cit.*

niveaux d'intention : explicite ainsi qu'implicite, culturelle, langagière et littéraire. Et ce, afin d'élucider la compréhension du texte analysé. Pour cela, il faut donc revenir aux racines de cette théorie – ces propos de Kristeva et de Barthes auxquels se réfère Irwin. Afin de comprendre un texte, il faut comprendre les textes qui l'ont précédé *ainsi* que l'intention de son auteur.

C'est une question dont traite Kristeva spécifiquement, en abordant le roman du XVe siècle. Kristeva discute la présence implicite des différentes formes littéraires et des traditions diverses dans les romans de cette époque. Ces formes sont présentes malgré l'intention de l'auteur :

> Ainsi la structure du roman français au XVe siècle peut être considérée comme le résultat d'une transformation de plusieurs *autres code*s : la scolastique, la poésie courtoise, la littérature orale de la ville, le carnaval. La méthode transformationnelle nous mène donc à situer la structure littéraire dans l'ensemble social considéré comme un ensemble textuel. Nous appellerons intertextualité cette inter-action textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte[150].

En étudiant la forme du roman français du XVe siècle, Kristeva fait remarquer que les « codes » que sont la scolastique, la poésie courtoise, le carnaval, et d'autres formes littéraires, se trouvent transformés dans la forme du roman de l'époque : ils font partie du roman de l'époque implicitement. Ce que nous en retenons est avant tout la notion de code en général et de code transformé en particulier, car dans cette transformation nous retrouvons de nouveau quelque chose qui rappelle le « mouvement » du rapport intertextuel. Le code se fait connaître à l'intérieur du texte et affecte son sens ainsi que sa structure. Nous allons tenir compte de cet aspect, car c'est en fait l'étude des codes (transformés, changés, absorbés, résonnants) qui sera centrale dans la présente étude.

À ce stade, des questions spécifiques s'imposent : comment identifier la trace de l'intertexte ? ; et qu'est-ce que ce code ? Différents chercheurs ont fourni différentes réponses à ces questions. Pour certains, la trace intertextuelle doit être une présence explicite (citation, allusion, plagiat, etc.) tandis que pour d'autres, la trace ne peut être cernée que par une approche analytique et critique. Revenons à la trace apparemment explicite, qui joue un rôle central dans la définition de Genette :

> L'intertextualité […] je définis [ce terme] pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire […] par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus lit-

150 Nous soulignons. Julia Kristeva, « Problèmes de la structuration du texte », *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 61.

> térale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat*, qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de *l'allusion*[151].

Il apparaît dans un premier temps que Genette fournit une définition restreinte de cette trace : l'intertextualité se fait voir selon Genette à travers la citation, renvoyant à une source, l'influence (déclarée ou non déclarée), ou l'allusion. La citation, le plagiat, tout cela semble constituer des traces évidentes à première vue. Mais si nous considérons les propos suivants d'Antoine Compagnon, il ressort que même l'idée de la citation n'est pas si évidente, car enfin qu'est-ce qu'une citation ? Lorsque Compagnon discute la nature de la citation, ce qui en surgit est qu'elle n'est pas une unité textuelle aussi claire qu'il le semble initialement :

> Écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère guère de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture ; elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture[152].

Pour Roland Barthes et Michael Riffaterre, en revanche, c'est un détail portant du sens qui caractérise la trace d'un texte dans un autre. Barthes et Riffaterre, quoique de manières différentes, agissent dans le domaine du détail, de l'écho, de la résonance réciproque entre textes, loin de la certitude présumée de la citation. Commençons par Barthes :

> Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui) j'y retrouve Proust par un détail minuscule […] Ailleurs mais de la même façon, dans Flaubert, c'est les pommiers normands en fleur que je lis à partir de Proust […] Proust c'est ce qui me vient, ce n'est pas ce que j'appelle une « autorité » : c'est simplement un souvenir circulaire. Et c'est bien cela l'intertexte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini […] le livre fait le sens[153].

Barthes introduit l'idée d'un « souvenir circulaire » dû à un « détail minuscule ». Ainsi, il lit et comprend Stendhal et Flaubert « à partir » de Proust et dans une op-

---

151 Genette souligne. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 8.

152 Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 34.

153 Barthes souligne. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, pp. 58-59.

tique proustienne. C'est un mouvement anachronique et paradoxal, car les deux n'auraient pu connaître l'œuvre de Proust bien évidemment. C'est un souvenir circulaire qui parcourt les textes lus par Barthes. Cette circularité, c'est ce que Barthes appelle ailleurs l'expérience du « déjà-lu »[154].

Ces propos de Barthes qui faisaient partie des discussions initiales sur la théorie intertextuelle rappellent, nous semble-t-il, « la mémoire de la littérature » abordée par Compagnon beaucoup plus tard, dont nous avons discuté ci-dessus. Ce déjà-lu, ou souvenir circulaire, ressemble aussi à ce que nous avons évoqué au sujet du « Dostoïevski de Mme Sévigné » et du « Poussin de Turner » chez Proust, ces références anachroniques et anhistoriques de la *Recherche*. Dès lors, si au début, la critique parlait du souvenir circulaire de l'intertextualité, cette notion se mue en « simultanéité » de la « mémoire de la littérature » comme nous l'avons vu ci-dessus. Compagnon dit à ce propos :

> la littérature elle-même se souvient de la littérature ; elle est à la fois l'objet et le sujet de la mémoire. Il ne s'agit pas de l'enfermer sur elle-même : la littérature ne parle pas que de la littérature, mais, à travers la littérature, elle parle de la vie et du monde[155].

Dans cette optique-là, un souvenir de Proust dans un texte de Flaubert (ou Dostoïevski chez Mme de Sévigné), commence à être plus compréhensible. Ce que le lecteur retrouve chez les deux auteurs ne provient ni de Proust ni de Flaubert, mais de la littérature elle-même. C'est un souvenir propre à la littérature, un « code », qui résonne chez chacun d'eux. Cette convergence de Proust dans un texte de Flaubert tel que Barthes le décrit n'est pas due à la citation, mais à l'écho d'un code commun propre à la culture littéraire qui a subi une transformation, qui subit plusieurs transformations en s'insérant et en étant absorbé par des différents textes.

Riffaterre prône ce genre d'approche, tout comme Barthes. La présence d'un texte dans un autre se manifeste ainsi dans la pensée riffaterrienne :

> On doit donc se représenter le texte littéraire non pas comme une séquence de mots coupés en phrases, mais comme un complexe de présuppositions, chaque mot du texte étant comme la pointe de l'iceberg proverbial[156].

---

154 Barthes, « S/Z », *Œuvres Complètes III, livres, textes entretiens 1968-1971*, Paris, Éditions du Seuil, [1970a] 2002, p. 134.

155 Compagnon (2009), *op. cit.*, p. 10.

156 Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, no. 41, 1981, p. 6.

La trace de l'intertexte se manifeste, d'après Riffaterre, comme le fait la pointe de l'iceberg : il n'y en a qu'une petite empreinte visible qui cache quelque chose de beaucoup plus vaste. Ce genre d'approche de l'intertextualité, approche qui exige un effort analytique et critique afin de saisir ce qu'est un code, semble dans un premier temps bien éloignée de la définition (apparemment stricte) de Genette. Mais cela n'est pas forcément le cas, car d'après Genette :

> [l]es rapports étudiés par Riffaterre sont toujours de l'ordre de microstructures sémantico-stylistiques, à l'échelle de la phrase, du fragment ou du texte bref, généralement poétique. La « trace » intertextuelle selon Riffaterre est donc davantage (comme l'allusion) de l'ordre de la figure ponctuelle (du détail), que de l'œuvre considérée dans sa structure d'ensemble[157].

Genette semble ranger l'approche de Riffaterre (et implicitement celle de Barthes en mentionnant le « détail »), dans le cadre de sa conception de l'allusion, qui fait partie de sa définition « serrée » de l'intertextualité. Nous pouvons donc observer que Genette ne remet pas en cause le fait qu'une telle approche fait partie de l'intertextualité, malgré la logique apparemment « stricte » de sa définition.

Il semble y avoir une convergence entre les deux manières de concevoir l'intertextualité : celle de la « présence effective » de Genette et celle des autres chercheurs prônant une trace intertextuelle plus « fine ». Et si donc la notion de la trace et des codes littéraires dont elle est indicative n'est pas tout à fait éloignée de l'allusion selon Genette, entre les deux approches, il y a nous semble-t-il, un rapport de poupées russes : l'une contient l'autre. Par conséquent, une définition de l'intertextualité qui semble restreinte à première vue ne l'est pas, car elle renferme l'autre qui est souvent considérée comme étant moins serrée.

2.1.2 Décodage du texte : comment cerner l'intertexte aléatoire et l'intertexte obligatoire

Nous avons mentionné ci-dessus qu'il faut, afin de saisir la trace intertextuelle, mener un travail analytique et critique, car la trace se manifeste de manières diverses qui ne sont pas toujours explicites. Pour Riffaterre, il y a deux pistes à suivre dans ce genre de travail : retrouver l'intertexte implique soit la recherche d'une « intertextualité aléatoire », soit la recherche d'une « intertextualité obligatoire ». Pour le dire simplement avant d'entrer dans les détails, l'intertextualité *aléatoire* est celle due à la culture personnelle du lecteur[158]. L'autre, celle qui est *obligatoire*,

157 Genette (1982), *op. cit.*, p. 9.

158 Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, no. 215, 1980, p. 4.

laisse plutôt « une trace indélébile » dans le texte, elle est « une constate formelle […] qui gouverne le déchiffrement »[159] du texte.

Considérons ce que cela veut dire plus précisément en commençant par le côté aléatoire :

> [on] se contente trop souvent d'appeler intertexte l'ensemble des œuvres qu'un lecteur peut rapprocher de celui qu'il a sous les yeux, l'ensemble des passages que lui rappelle tel morceau qui lui plaît (et qui ne lui plaît, souvent, que parce qu'il lui rappelle quelque chose). Ainsi compris, l'intertextualité varie selon le lecteur : les passages que celui-ci réunit dans sa mémoire, les rapprochements qu'il fait, lui sont dictés par l'accident d'une culture plus ou moins profonde plutôt que par la lettre du texte. […] La perception est donc aléatoire, puisqu'elle nécessite un certain degré de culture des lectures préalables[160].

Intuition, association, réminiscence instinctive : c'est cela qui donne lieu l'intertextualité aléatoire d'après Riffaterre. Certes, l'intertextualité aléatoire est une forme d'intertextualité qui enrichit la lecture pour un lecteur donné, mais elle ne laisse pas de trace dans le texte selon Riffaterre, car son occultation n'affecterait pas le sens du texte.

Pour que l'intertextualité soit obligatoire, il faut que son absence affecte la compréhension du sens du texte dans une certaine mesure et une telle trace ne peut passer inaperçue. C'est à ce stade que le concept d'intertextualité commence à se problématiser, comme l'affirme Riffaterre :

> L'intertexte comprend sans doute citations, rapprochements, allusions littéraires, thèmes et motifs, mais s'il n'était que cela, une terminologie spéciale ferait double emploi avec celle de la thématologie et de l'histoire littéraire traditionnelle. […] il y a une intertextualité aléatoire, il y a une intertextualité obligatoire. Il ne s'agit plus de cette espèce de *mémoire circulaire* […] Il ne s'agit plus d'une complémentarité à éclipses, il ne s'agit plus de répétitions dont la perception enrichit notre sentiment du texte […] Il s'agit d'une intertextualité que le lecteur ne peut pas ne pas percevoir, parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement […] c'est-à-dire son décodage[161].

---

159 *Ibid.*, p. 5.

160 *Ibid.*, pp. 4-5.

161 Nous soulignons. *Ibid.*, p. 5.

Riffaterre problématise la « mémoire circulaire » comme critère que Barthes a établi (et que nous avons cité ci-dessus). L'intertextualité n'est pas seulement subjective, liée aux associations d'un lecteur. Pour illustrer cela dans l'article que nous venons de citer, ces propos sur le côté obligatoire, Riffaterre fournit deux exemples que nous n'allons pas reprendre en entier car ils sont trop détaillés et trop longs. Néanmoins, ils méritent d'être résumés dans les grandes lignes afin de comprendre la différence entre l'axe obligatoire de l'intertextualité et son double aléatoire.

En analysant le poème de Mallarmé[162] « Le tombeau de Charles Baudelaire », Riffaterre propose une lecture qui vise à montrer que la trace de Baudelaire y est indélébile, une constante formelle – impérative pour le décodage du texte. Ce poème de Mallarmé, paru à la suite de la mort de Baudelaire, avait pour but de servir de monument, de tombeau symbolique à l'auteur des *Fleurs du mal*.

Mallarmé, allant à l'encontre de son propre style, mobilise une esthétique baudelairienne, en évoquant l'imagerie très particulière propre aux *Fleurs du mal* qui juxtapose le beau à l'horrible et le Paris du XIXe siècle aux mythologies lointaines. Mallarmé reproduit ainsi le monde de Baudelaire et son œuvre *Les Fleurs du mal* à l'intérieur de son poème à lui.

Cela rend la trace de Baudelaire dans ce poème ineffaçable, d'après Riffaterre[163]. Le poème n'aurait pu exister sans Baudelaire et *Les Fleurs du mal*. Le poème ne peut être compris qu'à travers Baudelaire, car les images évoquées sont totalement chargées de l'esthétique des *Fleurs du mal* : les caractéristiques très particulières de ce recueil y ont laissé une trace permanente[164]. La trace des *Fleurs du mal* dans ce poème n'est pas subjective ou aléatoire : elle est présente au point de devenir une constante formelle, suggère Riffaterre. Mais la trace n'est que l'évocation d'une esthétique, elle n'est pas une citation où un plagiat, ni même tout à fait un pastiche.

Riffaterre affirme que même si le titre du poème, « Le tombeau de Charles Baudelaire », était un jour oublié, cela n'effacera aucunement la présence de Baudelaire dans ce poème de Mallarmé. En effet, la trace intertextuelle réside dans quelque chose beaucoup plus complexe et subtile que le titre portant le nom du poète : elle réside dans l'esthétique du poème, une esthétique qui n'aurait probablement pas existé dans le canon littéraire sans son invention par Baudelaire.

Dans une autre analyse, celle du poème « Delfica » de Nerval[165], Riffaterre montre comment un renvoi à Goethe dans ce poème, qui a été oublié au fil du temps, n'efface pas l'empreinte de l'écrivain allemand dans le texte de Nerval. Dans la simple variation de l'orthographe du nom Delfica, le nom de la protagoniste féminine du poème, Riffaterre retrouve le reste de « l'iceberg » intertextuel à l'aide d'une trace très spécifique.

---

162 Riffaterre (1980), *op. cit.*, pp. 9-14.

163 *Ibid.*, p. 10.

164 *Ibid.*, p. 11.

165 *Ibid.*, pp. 15-18.

Delfica est la personnification de la Sybille delphique Pythie dans le poème de Nerval. C'est la latinisation du nom grec de Delphica qui est le commencement de l'analyse de Riffaterre (c'est-à-dire le fait que Nerval au lieu de l'écrire avec « ph » l'écrit avec un « f »)[166]. D'après lui, dans ce changement d'orthographe se trouve une transformation porteuse de sens.

Le « f » est la trace de l'intertexte. Riffaterre se réfère aux vers suivants du poème : « Cependant la sibylle au visage latin /Est endormie encor sous l'arc de Constantin »[167]. La Sybille grecque est romanisée à travers ce changement de lettres, elle est « au visage latin ». Riffaterre montre que cette représentation d'une Sibylle romaine est contradictoire et ne peut pas passer inaperçue – elle va à l'encontre d'une logique culturelle. Il propose que cette image contradictoire soit tirée du poème « La Chanson de Mignon » paru dans *Wilhelm Meister* de Goethe où il y a une imagerie contradictoire semblable. Dans « La Chanson de Mignon », il y a également une transformation d'une Sibylle grecque en un symbole paradoxalement romain.

Riffaterre fait remarquer qu'aucune analyse qu'il a consultée de ce poème de Nerval ne mentionne cette trace en tant qu'intertexte possible. Tout d'abord *Wilhelm Meister* de Goethe, était un ouvrage très populaire à l'époque où paraît « Delfica ». De plus, Nerval est important dans ce contexte, car il était le traducteur en français de *Wilhelm Meister*[168]. Le rapprochement n'est donc pas insolite.

Riffaterre montre que le lien entre Nerval et Goethe n'est jamais mentionné dans des analyses antérieures, à sa connaissance. Toutefois, Riffaterre ajoute qu'il n'est pas nécessaire de connaître le poème, ni l'ouvrage de Goethe pour que le lecteur éprouve cet étrange sentiment d'un symbole appartenant à une culture (la Sybille grecque) transformé en symbole d'une autre culture à laquelle elle n'appartient pas, la culture romaine. Cette trace y est indélébile : c'est une constante formelle, une contradiction culturelle, retrouvée à cause d'une simple variation d'une lettre. Elle peut également être considérée comme la transformation d'un code, telle que cette transformation a été envisagée par Kristeva[169].

En reprenant ces exemples de Riffaterre, nous avons voulu tout simplement montrer comment celui-ci fait pour illustrer sa notion de l'intertextualité obligatoire, sa nature d'iceberg et comment même un seul phonème, un « f » isolé, n'est pas anodin : c'est cet aspect de son approche théorique qui est important pour nos analyses aussi.

Riffaterre propose donc deux façons de reconnaître la trace de l'intertexte dans une œuvre : soit par ce qu'il appelle une *association* aléatoire, soit par une *trace* obligatoire. La première, comme nous l'avons montré, est due à la culture personnelle du lecteur, ou même à un hasard de lecture. L'autre se manifeste comme

---

166 Riffaterre (1980), *op. cit.*, p 18.

167 *Ibid.*, p. 17.

168 *Loc. cit.*

169 Kristeva (1968), *op. cit.*, p. 61.

une trace ineffaçable dans le texte qui affecte son sens, qui guide son déchiffrage, qui exige un travail analytique et critique – un acte de décodage – afin de la comprendre[170].

Compagnon aborde aussi la notion du décodage qui implique le double acte de « reconnaissance » : reconnaissance dans le sens de « mémoire », c'est-à-dire de « reconnaître » un texte dans un autre, mais aussi reconnaissance au sens militaire du terme, c'est-à-dire une exploration d'ordre tactique et stratégique d'un terrain, un recueil de renseignements sur un champ donné[171].

Dans « Énonciation et intertexte »[172], Riffaterre décrit l'importance de la reconnaissance (au sens de « reconnaître ») d'une trace dite obligatoire. Partant, une telle trace est éprouvée comme une « défamiliarisation », inspirant « au lecteur un sentiment d'étrangeté »[173]. Cette étrangeté est vécue, comme l'est l'agrammaticalité dans un texte[174]. Cela évoque le même sentiment de défamiliarisation que le fait par exemple le vers célèbre de Rimbaud « Je est un autre », ou tout simplement une agrammaticalité simple telle que « nous êtes ». D'après Riffaterre, l'intertexte ne peut pas passer inaperçu, il frappe, il fait surgir un dépaysement – la trace est *reconnue* d'emblée par son étrangeté selon la logique du texte, tout comme l'est une agrammaticalité selon les règles de grammaire.

L'intertexte est donc une défamiliarisation inspirant un dépaysement au lecteur. Riffaterre fournit, par la suite, un exemple tiré de la *Recherche* et la représentation du sommeil pour montrer comment une telle « agrammaticalité » se manifeste. Dans un passage traitant du sommeil chez Proust, Riffaterre reconnaît la coprésence de deux types de représentation du sommeil dans le texte proustien, une représentation qu'il appelle « psychanalytique »[175] et une représentation qu'il désigne comme étant « homérique »[176]. Les deux rappellent en substance ce que nous avons appelé la représentation respectivement « psychoaffective » et « spatio-corporelle ».

Selon Riffaterre, la conception homérique du sommeil est vécue dans cette partie de la *Recherche* comme une agrammaticalité, car elle va à l'encontre de la conception répandue et culturelle, le « sociolecte » lié au sommeil à l'époque. Le contexte culturel qui détermine la compréhension d'un mot ou d'une image et de ses connotations, c'est ce que Riffaterre appelle le « sociolecte ». C'est un terme qu'il définit ainsi ailleurs dans son ouvrage *Fictional Truth* :

---

170 Riffaterre (1980), *op. cit.*, p. 5.

171 Compagnon (2009), *op. cit.*, p. 17.

172 Michael Riffaterre, « Énonciation et intertexte », *Énonciation et parti pris. Actes du colloque de l'université d'Anvers (5, 6, 7 février 1990)*, Amsterdam : New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 1992, pp. 301-309.

173 Riffaterre (1992), *op. cit.*, p. 302.

174 *Loc. cit.*

175 *Ibid.*, p. 303.

176 *Loc. cit.*

> [the sociolect is] language both as grammar and repository of the myths, traditions, ideological and esthetic stereotypes, commonplaces and themes harbored by a society, a class or a social group. Literary texts exploit the sociolect as does any other utterance, shaping their own original usage (*idiolect*) in conformity or in contradistinction to the sociolect. Aside from syntactic structures, the sociolect contains ready-made narrative and descriptive models that reflect a group's idea of or consensus about reality[177].

D'après Riffaterre, la conception psychologique du sommeil est, à l'époque où paraît la *Recherche*, la norme, l'idée répandue. Le sommeil en tant que manifestation de la psyché fait partie du « sociolecte moderne du rêve, lequel est censé révéler une vérité refoulée, les profondeurs cachées du moi »[178]. Ce qui frappe chez Proust comme agrammaticalité dans ce passage cité par Riffaterre, est qu'ici dans la *Recherche*, le texte évoque « Ulysse allant aux Enfers interroger les ombres sur l'avenir ». Nous voyons alors qu'il s'agit d'un déplacement dans un autre monde.

Selon Riffaterre, ce passage décrivant le sommeil dans la *Recherche* « relève à la fois de l'intertexte homérique et du discours de la psychanalyse »[179]. La présence d'une référence à la *nekuia*[180] est ce qui frappe : c'est ce qui est la discordance, pour ainsi dire, ce conflit entre la représentation psychanalytique du sommeil et celle d'Homère.

La présence de la conception antique du sommeil dans cette partie va à l'encontre de celle qui était répandue à l'époque de Proust (et de nos jours d'ailleurs) qui s'inspire, avant tout, des approches psychologiques ou neurologiques. En cela consiste l'agrammaticalité de l'intertexte, son étrangeté, sa défamiliarisation, sa trace indélébile. La trace de l'intertexte est reconnue parce qu'elle va à l'encontre d'une logique présumée de la culture dominante.

Dans cette analyse de Riffaterre, la notion psychologique du sommeil est confrontée à une conception antique/homérique qui rapprochait le sommeil à une descente aux Enfers, ou plutôt une convocation des morts. D'ailleurs, le sommeil en tant que déplacement dans un autre monde, en tant qu'acte spatial, s'aligne sur ce qui a déjà été proposé quant à la conception spatio-corporelle du sommeil. Riffaterre *reconnaît* une trace homérique dans le sommeil proustien, ce qui facilite le *décodage* de ce passage.

---

177 Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, Baltimore : London, Johns Hopkins University Press, 1990. p. 130.

178 Riffaterre, (1992), *op. cit.*, p. 303.

179 *Loc. cit.*

180 *Loc. cit.*

Toutes ces approches liées à l'intertextualité ont en commun le fait qu'elles soulèvent le rapport ouvert entre le texte lui-même et d'autres textes : il n'y a jamais une fermeture totale vers la culture environnante, vers la littérature précédente et la langue elle-même qui est toujours porteuse des sens cachés. C'est cela que Barthes affirme en proposant que « le livre fait le sens »[181], c'est le livre, le texte lui-même qui crée du sens. Compagnon l'explique ainsi :

> Distincte de l'histoire, la mémoire de la littérature est compliquée, contradictoire, impure, comme un terrain à la géologie enchevêtrée. Non linéaire, elle rend possibles les remontes à contre-courant, les réminiscences anticipées et les ressouvenirs inconscients[182].

Enfin, l'intertextualité est cela : le dialogue des textes, comme l'a proposé Bakhtine en traitant du « dialogisme », étude qui a d'ailleurs inspiré Kristeva à former sa théorie de l'intertextualité. Mais ce dialogue des textes se manifeste aussi comme un mouvement du sens et des rapports : il ne reste pas clos sur lui-même car il agit et interagit toujours avec une culture changeante. Dans « La théorie de l'intertextualité » Pierre-Marc de Biasi affirme qu'il s'agit de mettre :

> en évidence les phénomènes de résurgence qui font de la culture le lieu de réapparition brutale de traditions oubliées et démontre comment [le texte] possède structurellement une prédisposition à intégrer, sous forme polyphonique, une grande diversité de composants linguistiques, stylistiques et culturelles[183].

L'intertextualité est enfin, telle que nous l'envisageons, cette notion du dialogue culturel en mouvement qui génère du sens à l'intérieur d'un texte donné. Le rapport entre le texte et son intertexte est donc cela : une « réapparition brutale » et « polyphonique » capable d'intégrer et de mobiliser des différents composants, comme par exemple des élément linguistiques (phonème, un seul « f »), stylistiques (esthétique à la manière d'un écrivain ou d'un mouvement littéraire) ou culturels (les connotations socio-historiques d'une image ou d'un mot). Ces éléments se retrouvent donc rejoués dans une œuvre littéraire, engendrant du sens continuellement.

---

181 Barthes (1973), *op. cit.*, p. 59.

182 Compagnon (2009), *op. cit.*, p. 27.

183 De Biasi, *op. cit.*, https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/.

2.1.3 Hypogramme : l'intertexte en tant que « code » littéraire et culturel

En abordant l'intertextualité obligatoire, Riffaterre parle de la trace de l'intertexte en tant que pointe d'iceberg[184]. Cette pointe, c'est un code[185] (littéraire avant tout, mais aussi culturel et langagier) tiré soit du sociolecte courant, soit d'un sociolecte oublié. Dans tous les cas, la pointe d'iceberg est néanmoins toujours porteuse d'un sens plus vaste.

Ce code, Riffaterre l'appelle « hypogramme »[186]. Il s'agit des codes qui, au moyen d'une reconnaissance, et puis après leur décodage, font voir l'intertextualité obligatoire dans un texte. Voici comment Riffaterre décrit ce processus :

> [le code doit être] reconnu, c'est-à-dire perçu comme représentant et condensant une phrase dont il est le nucleus, une phrase déjà vue ailleurs et dont nous sentons que nous la trouverons ailleurs, en un lieu antérieur au texte : l'hypogramme[187].

Ces codes relient un texte à d'autres textes en étant reconnus et déchiffrés. Une telle trace n'a pas de forme fixe : elle peut être des phonèmes porteurs du sens culturel ou littéraire (comme nous l'avons vu avec le poème de Nerval analysé par Riffaterre) ou une conception culturelle établie (la descente aux Enfers, une esthétique donnée). Un hypogramme peut donc consister en différents fragments textuels.

Néanmoins, c'est toujours quelque chose qui donne au lecteur soit un sens de déjà-lu en lisant une œuvre littéraire[188], soit un sens d'étrangeté, cette « agrammaticalité » que nous avons évoquée. C'est donc cette impression double, où le texte

---

184 Michael Riffaterre « Compulsory reader response: the intertextual drive », *Intertextuality. Theories and practices*, éds. Michael Worton et Judith Still, Manchester, Manchester University Press, 1990, p. 71.

185 Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 41 ; Voir aussi, *Ibid.* pp. 136-141. Sur ces pages Riffaterre discute le verbe « passer » et comment il se manifeste, dans un poème de Raymond Queneau, comme trois codes différents, vu les trois différentes significations du verbe sur lesquelles le poète joue. Le « conflit intertextuel » qui surgit à partir de ces trois significations finit par engendrer un sens additionnel et « donne naissance à un jeu de mots. Celui-ci rend la répétition du mot équivoque et nécessaire et fait de cette répétition le lieu même de la signification. », *ibid.*, p. 137. Les trois significations du verbe englobent donc « les signes porteurs de la signifiance » littéraire ainsi qu'intertextuelle, *ibid.*, p. 138. Enfin, « cette intertextualité [des trois codes du verbe passer] est l'agent même de la *textualité*. » Riffaterre souligne, *ibid.*, p. 140.

186 Riffaterre (1983), *op. cit.*, p. 25.

187 *Ibid.*, p. 65.

188 John Hopkins, « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », *Cahiers de Narratologie*, http://narratologie.revues.org/37, 2005, mis en ligne le 20 avril 2005, accédé le 11 avril 2021.

nous met en face de quelque chose de vaguement familier (on reconnaît/*déjà-lu*) ainsi que de quelque chose d'étrange (mais d'où reconnait-on cela ? /*agrammaticalité*), qui fait la base de la reconnaissance d'un hypogramme et son intertexte.

Pour Riffaterre, les hypogrammes sont un lieu commun de la littérature qui se font connaître dans le texte sous différentes formes, toujours portant et générant du sens :

> Lorsque le lecteur reconnaît l'intertexte et décode le texte en fonction de sa référence à [un] hypogramme, son interprétation ne se limite pas à un décodage, elle implique aussi la connaissance d'une tradition ou d'une filiation. Cette connaissance informe et guide son évaluation esthétique car, dans ce cas, l'intertextualité est parallèle à la chronologie, à la genèse du texte[189].

La tradition et la filiation que Riffaterre évoque ci-dessus rappelle ce que Compagnon aborde ailleurs en évoquant certaines idées sur la littérature de T.S. Eliot:

> T. S. Eliot, dans son article célèbre de 1919, "Tradition and the individual talent", s'intéressait à la manière dont un texte vraiment nouveau redistribue le système de tous les textes, notre mémoire commune de la littérature[190].

Cet acte de décodage et de déchiffrage implique l'acte de tracer le réseau des codes culturels, des hypogrammes. Une telle analyse se construit donc autour d'une reconnaissance double qui cherche à comprendre ce que communique l'intertexte, quel sens il engendre.

Parfois, lorsque certains codes tombent dans l'obscurité ils retiennent néanmoins leur sens :

> Les conditions de formation culturelle varient avec chaque lecteur. Il arrive donc très souvent, lors du procès de lecture, que l'on ne découvre l'hypogramme que longtemps après avoir lu le texte dont cet hypogramme résout les problèmes de décodage. […] Il est tout à fait possible qu'un lecteur passe à côté de l'hypogramme, ne serait-ce que parce que le corpus intertextuel tend à s'effacer avec le temps et les changements culturels. […] cependant, bien que le sens individuel de chacune des phrases successives puisse être saisi séparément, la signifiance […] reste ensevelie dans l'hypogramme perdu[191].

---

189 Riffaterre (1983), *op. cit.*, p. 182.

190 Compagnon (2009), *op. cit.*, p. 22.

191 Riffaterre (1983), *op. cit.*, p. 183.

Un hypogramme ne peut donc être complètement perdu même si les références culturelles qui le mettent en évidence s'effacent ou changent. Il y a donc un sens d'inachèvement perpétuel quant au code culturel, où le sens et son rapport à d'autres textes, à d'autres intertextes, sont toujours en train de se construire ou de remonter au jour. Ou comme le propose Compagnon, le rapport réciproque entre des textes différents est « non scolaire, non encyclopédique, cette mémoire est faite d'oublis et de hasards, comme il y a des trous dans les bibliothèques aristocratiques déposées par la vie »[192].

Jusqu'ici, nous avons évoqué quelques aspects généraux de la notion d'hypogramme. Considérons maintenant de plus près ce que tout cela signifie dans une étude littéraire intertextuelle. Au fond, un hypogramme, d'après Riffaterre, est ce qui charge un texte de poéticité et de littérarité[193]. Un texte doit viser d'autre chose qu'une simple imitation de la nature, une mimésis « pure » pour ainsi dire. Riffaterre cite *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, pour expliquer : « Si les Arts sont imitateurs de la Nature, ce doit être une imitation sage et éclairée, qui ne la copie pas servilement »[194]. « Le signe depuis la mimésis », ajoute Riffaterre, s'intègre dans le texte et acquiert un « niveau de la signifiance ». Ainsi, il y a une « actualisation » qui fait de ce signe « une marque littéraire » reconnaissable « dans n'importe quel contexte »[195].

Généralement donc, la production du sens à travers un hypogramme dépasse la mimésis dite servile, en se muant en mimésis « sage et éclairée » (c'est-à-dire littéraire, c'est-à-dire chargée de poéticité). Riffaterre le décrit ainsi :

> Un mot ou un groupe de mots est poétisé quand il renvoie à […] un énoncé verbal préexistant. L'hypogramme est un système de signes comprenant au moins déjà un énoncé prédicatif, et il peut être aussi

192 Compagnon (2009), *op. cit.*, p. 23.

193 Dans cet ouvrage, *Sémiotique de la poésie* (1983), où Riffaterre développe son idée sur les hypogrammes, il y traite principalement (mais pas exclusivement) de la poésie. Cela n'empêche aucunement que cette théorie soit employée en analysant une œuvre telle la *Recherche*. Enfin, évoquons les propos de Baudelaire sur *Les Misérables* de Victor Hugo qui démontrent bien le problème éternel de la définition d'une œuvre qui dépasse les contraints de toute définition traditionnelle : « Est-il bien nécessaire de faire l'analyse matérielle des *Misérables* […] Il me paraît plus important d'observer la méthode dont l'auteur s'est servi pour mettre en lumière les vérités dont il s'est fait le serviteur. […] Quant à la forme littéraire du livre, *poème d'ailleurs plutôt que roman*, nous en trouvons un symptôme précurseur dans la préface de *Marie Tudor*, ce qui nous fournit une nouvelle preuve de la fixité des idées morales et littéraires chez l'illustre auteur. » Nous soulignons. Charles Baudelaire, « *Les Misérables*, par Victor Hugo », *Baudelaire. Écrits sur la littérature*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de poche, [1862] 2005, p. 471.

194 Riffaterre (1983), *op. cit.*, p. 46.

195 *Ibid.*, p. 36.

> étendu qu'un texte. L'hypogramme peut exister à titre potentiel dans la langue ou peut avoir été déjà actualisé dans un texte antérieur. […] Si le signe renvoyant à un hypogramme est composé de plusieurs mots, c'est leur relation commune à l'hypogramme qui définit ces mots comme constituants d'une seule unité de signifiance[196].

Afin d'illustrer cela, Riffaterre donne l'exemple du vers suivant, tiré du poème « Hymne à la Beauté » de Baudelaire :

> Ô Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !

Le sens engendré dans ce vers, est stratifié et intertextuel. Le vers renvoie au contexte littéraire contemporain de Baudelaire (le romantisme), à la littérature antique de Virgile et à l'esthétique qui deviendra emblématique des *Fleurs du mal* qui influera par la suite des générations littéraires successives. Riffaterre l'explique ainsi :

> à la manière romantique, ce vers évoque un idéal du beau à la fois céleste et infernal. Ce parti pris esthétique est déjà très efficacement résumé par le titre même du recueil : *les Fleurs*, mais *du mal*. Ce syntagme sert de modèle générant chaque poème du volume et il est, d'autre part, la référence verbale de chaque narration, description, image et symbole baudelairien. […] Chaque mot est lié au mot noyau beauté non seulement grammaticalement, mais aussi par une relation sémantique sous-jacente[197].

L'hypogramme (celui de la beauté effrayante) crée un « code culturel », reconnaissable par les lecteurs, propre non seulement au romantisme et à Baudelaire mais également aux vers de Virgile dans l'*Énéide*, selon Riffaterre qui cite le vers suivant :

> monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum

D'après lui, Baudelaire joue sur la prononciation française de ce « ingens » de Virgile, en fournissant son « ingénu ». Tout cela amène à la conclusion suivante sur les hypogrammes et la manière dont ils engendrent du sens littéraire, créant ainsi des réseaux intertextuels :

> la mise ensemble de monstre, énorme, effrayant a pour hypogramme les présuppositions du mot noyau, monstre. L'union de monstre et

196 Riffaterre (1983), *op. cit.*, p. 39.

197 *Ibid.*, p. 40

> beauté dérive d'un cliché ou d'un ensemble de clichés fondes sur la réunion de deux pôles opposés dont la Belle et la Bête est l'exemple le plus classique. D'une certaine manière, ils sont tous confondus ici, mais ce qu'il importe de souligner c'est qu'une opposition binaire crée un rapport exceptionnellement efficace et *produit une imagerie saisissante*[198].

Ailleurs, Riffaterre constate aussi :

> La signifiance se présente plutôt comme une praxis de la transformation par le lecteur, la réalisation qu'il est convié à jouer, à célébrer un rituel – l'expérience d'une succession circulaire, d'une manière de dire qui ne cesse de tourner autour d'une mot clé, d'une matrice réduite au statut de marque. […] Il s'agit d'une hiérarchie de représentation imposée au lecteur en dépit de ses préférences personnelles par l'expansion plus ou moins grande des constituants de la matrice, une direction imposée au lecteur en débit de ses habitudes linguistiques, un saut de référence qui sans cesse repousse le sens vers un texte absent de la linéarité […] vers un hypogramme[199].

Considérons comment Riffaterre emploie cette notion de l'hypogramme dans une analyse littéraire. Les exemples que nous empruntons à Riffaterre sont peut-être nombreux mais nous allons les considérer dans le but d'illustrer comment une étude intertextuelle peut à l'aide d'hypogrammes *établir des réseaux littéraires inattendues* grâce à la présence de codes littéraires transformés.

Riffaterre divise les hypogrammes dans deux groupes les « sème-présupposition »[200] et les « cliché-système descriptif »[201]. Les deux sont définis ainsi (respecti-

---

198 Nous soulignons. Riffaterre (1983), *op. cit.*, p. 42.

199 *Ibid.*, p. 25.

200 Ici, pour illustrer ce type d'hypogramme, Riffaterre donne, entre autres l'exemple suivant : « Une flûte, par exemple, présuppose un flûtiste, implique un auditoire et contient des sèmes tels que 'harmonie' mais aussi 'rusticité', puisque parmi toute les flûtes, il y a celle de Pan », *ibid.*, p. 42.

201 Pour ce genre d'hypogramme, Riffaterre fournit l'exemple du mot « soupirail » qui donne lieu à un système descriptif, à la fois métaphorique et symbolique. « Le soupirail permet à la lumière et à l'air de pénétrer dans une cave ou un sous-sol et, plus dramatiquement peut-être, dans un cul-de-basse-fosse. [...] de l'extérieur, il faut s'accroupir pour regarder à travers et, de l'intérieur, il faut tendre le cou pour voir dehors [...] Les fenêtres 'littéraires' servent de cadre à la contemplation et symbolisent le contacte entre la vie intérieure et le monde des sensations ; leurs vitres permettent une communication visuelle mais empêchent tout contact direct et, par conséquent, peuvent être une métaphore d'absence, de séparation, d'aspiration, d'attente, de souvenir. Tandis que *soupirail*, pour sa part, n'a ni l'avantage de la vitre ni celui de l'élévation qui fait des fenêtres un topos des sentiments

vement) : « L'hypogramme est formé par les sèmes d'un mot et/ou ses présuppositions »[202] et « ce type d'hypogrammes diffèrent de la catégorie précédente parce qu'ils sont déjà actualisés sous une forme établie dans l'esprit du lecteur. Ils font partie de sa compétence linguistique et, bien souvent, des connotations littéraires y sont attachées »[203].

Même si Riffaterre fait une différence entre les deux groupes, dans ses discussions et analyses il y a, quand même, un chevauchement entre les deux. Surtout, en ce qui concerne la notion du système descriptif[204] qui finit par revenir dans les discussions concernant les deux types, même si cette idée est, dans un premier temps, liée à seulement un groupe d'hypogrammes[205]. Par conséquent, nous sommes d'avis qu'il n'est pas nécessaire de les considérer comme des types d'hypogrammes différents. Davantage, il est possible (et peut-être plus pratique) de les considérer comme les différentes manières dont un hypogramme peut se faire voir dans un texte littéraire.

Ainsi, pour revenir brièvement à notre sujet, lorsque nous considérons le mot « sommeil » chez Proust, nous le faisons en considérant les deux manifestations d'un hypogramme potentiel. Il y a le « sommeil » en tant que *sème* engendrant des *présuppositions* : lit, dormir, yeux fermés, rêves, etc. Puis il y a le « sommeil », notion basée sur les *clichés*, exigeant une réflexion symbolique, métaphorique et esthétique, afin de comprendre son « système descriptif » complexe et les images/le vocabulaire que ce système implique. Dans les deux cas, de toute façon, il s'agit de dépeindre le sommeil non pas « servilement », en poursuivant une simple imitation de la nature, mais plutôt par le biais d'une représentation « sage » et « enluminée », comme il a été mentionné ci-dessus.

Deux exemples de ces « types » d'hypogrammes dans un contexte littéraire sont fournis par Riffaterre afin d'illustrer son concept de manière pratique : les images poétiques du *miroir sans tain*[206] (hypogramme sème-présupposition) et de la *fleur-abîme*[207](cliché-système descriptif). Les deux reviennent dans la littérature et

---

poétiques ou de la méditation. » Riffaterre souligne, *ibid.*, pp. 61-62.

202 *Ibid.*, p. 42.

203 *Ibid.*, p. 58.

204 Il y aura une discussion détaillée de la notion du « système descriptif » dans notre chapitre 2.2.1.

205 Riffaterre (1983), *op. cit.*, p. 49. Ici en discutant de l'hypogramme sème-présupposition, Riffaterre parle néanmoins des systèmes descriptifs, il y a donc un va-et-vient, ou un entrecroisement au moins, quant à la terminologie employée pour décrire le deux.

206 *Loc. cit.*

207 *Ibid.*, p. 58.

la poésie française. C'est important de les considérer tous les deux, car nous pouvons y observer deux types de manifestations d'hypogrammes : le premier est assez explicite car les mots « miroir » et « tain » figurent dans le texte. L'autre exemple, plus implicite, est lié à l'image de la fleur-abîme, qui évoque un sentiment plutôt que quelque chose de tangible. Il s'agit donc de deux types de traces : une qui est plus tangible et qui surgit à travers une image précise, et l'autre qui n'évoque qu'une impression allusive.

Riffaterre montre comment ces deux codes créent tout un réseau intertextuel entre des textes qui ne sont pas normalement rapprochés les uns des autres. Considérons tout d'abord le premier code, tel que Riffaterre le présente :

> [M]iroir sans tain […] constitue un motif important dans la littérature moderne. Le thème du miroir, par lui-même, est certainement un des plus productifs en littérature. Sa richesse s'explique aisément : le miroir tolère des comparaisons faciles et se prête à des interprétations morales – le miroir comme emblème de vérité ou d'illusion ; de plus il permet des variations sans fin sur la réflexion comme fait physique ou mental[208].
>
> Tain, mot technique pour commencer, est devenu mot littéraire en fonctionnant comme le métonyme du miroir même, ou, plus exactement, comme le substitut de la spécularité même du miroir[209].

Ici, Riffaterre attire notre attention sur une modification de l'image poétique du miroir, en y ajoutant le tain. Dans ce code, il y a la double évocation du miroir et ses connotations figuratives, ainsi que du miroir et sa matérialité physique évoquée par le mot tain.

> [m]iroir sans tain est un mot composé. Le mot composé a un sens complexe qui laisse place au jeu de mots. En fait, la combinaison a trois référents possibles, et tous trois se présentent comme des paradoxes naturels qui peuvent très bien se convertir en paradoxes verbaux. Le premier peut être l'objet même que l'on désigne sous ce nom – un côté fait miroir, l'autre permet de voir à travers ; le deuxième sera une simple plaque de verre qui n'est pas un miroir à proprement parler mais peut réfléchir une image ; le troisième sera un miroir dont le tain s'est effacé. Dans les deux derniers cas, il est possible de voir à travers mais une réflexion existe ; réflexion voilée ou brouillée par les formes aperçues derrière le verre. Ces deux derniers

208 *Ibid.*, p. 49.

209 Riffaterre (1983), *op. cit.*, p. 50.

> sens jouent un rôle significatif en poésie, car lorsque miroir sans tain est utilisé avec ces valeurs, il devient une métaphore de tristesse ou, plus généralement, une image aux connotations mélancoliques[210].

Cette image poétique du miroir sans tain nous offre une autre façon de concevoir le miroir en tant qu'image littéraire. Ce qui était auparavant l'avatar de la vérité ou de la déception se mue en quelque chose qui nous fait voir plusieurs significations, relativisant la notion habituelle du miroir et fournissant plusieurs voies interprétatives comme celle de la mélancolie et une métaphore de la tristesse.

L'hypogramme du *miroir sans tain* peut selon Riffaterre figurer dans le texte explicitement, comme dans les citations suivantes de Verlaine et de Milosz respectivement :

> Vides et clairs ainsi que des miroirs sans tain
> Ses yeux ne vivent pas dans son masque d'argile[211]

> Au fond d'un miroir sans tain,
> Étrange, secret, tintouin,
> Intérieur et lointain[212]

Il y a une façon variée d'inclure l'expression : Riffaterre donne des exemples de Desnos, de Leiris et de Péret, que nous reproduisons ici (où Péret remplace même le mot tain) :

> Brûlez les vieux billets et puissiez-vous ternir
> À jamais le miroir dont le tain mord la glace[213]

> Ils ne pouvaient pas hanter que d'étranges coulisses
> Où les baisers vendus par des lèvres sans tain
> Permettent d'entrevoir triste feu d'artifice
> Les miroirs éclatés au fond des spasmes feints.[214]

> lourd sommeil… caverne habitée d'anciennes joies
> à conserver dans l'herbier des miroirs déteints.[215]

---

210 *Ibid.*, pp. 49-50.

211 « Le Clown » de Paul Verlaine, cité par Riffaterre, *ibid.*, p. 52.

212 « La Gamme » de Oscar Milosz, cité par Riffaterre, *loc. cit.*

213 « La Sieste » de Robert Desnos, cité par Riffaterre, *loc. cit.*

214 « Les Veilleurs de Londres » de Michel Leiris, cité par Riffaterre (1983), *op. cit.*, p. 53.

215 « Dernier malheur, dernière chance » de Benjamin Péret, cité par Riffaterre, *ibid.*, p. 55.

Enfin, l'hypogramme peut se manifester plutôt allusivement, comme dans ces poèmes de Verlaine et de Mallarmé :

> Tous mes souvenirs s'abattent sur moi,
> S'abattent parmi le feuillage jaune
> De mon cœur mirant son tronc plié d'aune
> Au tain violet de l'eau des Regrets[216]
> O miroir !
> Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
> Que de fois et pendant des heures, désolée
>
> Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
> Comme des felles sous ta glace au trou profond[217]

Explicitement, comme une variation, ou bien allusivement, un hypogramme peut se faire connaître dans un texte sous plusieurs formes. Mais si on le considère comme un code culturel, il devient plus facile de le comprendre et aussi de voir sa valeur interprétative dans un contexte analytique et intertextuel. Chaque fois que cette image de miroir sans tain apparaît, elle le fait en tant que symbole d'une incertitude existentielle aux connotations mélancoliques, évocateur de la tristesse[218]. Il n'est donc plus question d'une séparation nette entre la vérité et le mensonge dont le miroir (tout seul, sans la mention du tain) est le symbole.

Considérons à présente l'autre hypogramme présenté par Riffaterre afin de vraiment comprendre ce terme. Il y sera question du mot composé *fleur-abîme* :

> Il y a ainsi un cliché tout particulièrement productif qui, à titre d'hypogramme, fait de la collocation de *fleur et abîme* (parfois *gouffre*) un signe poétique[219].
>
> [l]'image stéréotypée de la fleur au bord de l'abîme. Cette image a connu son plus grand succès durant la période romantique, comme il convient dans le cas d'une esthétique qui privilégie les contrastes pittoresques et les antithèses naturelles ou artificielles. Le trait déterminant de l'hypogramme est l'opposition bipolaire qui unit les contraires de manière oxymorique, alliant terme à terme la petitesse fragile de la fleur à l'immensité terrifiante du gouffre, le délicat au

216 « Le Rossignol » de Paul Verlaine, cité par Riffaterre, *ibid.*, p. 56.

217 *Hérodiade* de Stéphane Mallarmé, cité par Riffaterre, *ibid.*, p. 50.

218 *Loc. cit.*

219 Riffaterre souligne, *ibid.*, p. 58.

> sublime, la beauté à l'horreur, le charme au danger, l'attirance de la fleur à l'attirance du vide[220].
> […]
> [cette image] sert de noyau à deux types de métaphores : la beauté destinée à mourir (la fleur au bord du gouffre, ses pétales se dispersant dans le vide) ou la beauté masquant le danger (la fleur dissimulant l'escarpement dangereux et attirant vers lui)[…][221]

Avant d'évoquer quelques exemples de cet hypogramme particulier, notons bien la différence entre celui du miroir sans tain et celui de la fleur-abîme. Le premier a pour base un image symbolique liée à un objet, un miroir. Celui-ci, en revanche, est de l'ordre esthétique et allusif : il s'agit d'une impression, de tout signe capable d'évoquer la fragilité d'une fleur juxtaposée au danger d'un abîme ou d'un gouffre.

Voici quelques exemples cités par Riffaterre à propos de ce deuxième type d'hypogramme, un hypogramme plutôt esthétique[222]:

> alors ô fleurs en vous-mêmes à son tour l'abîme se blottit[223]

> De ces grandes feuilles de calcaire, à fleur d'abîme sur des socles : dentelle au masque de la mort[224].

> Voilà ce qui est surnaturel, dit le vieillard en voyant une fleur éclose en hiver. – Un abîme ! s'écria Wilfrid exalté par le parfum[225].

> Cette fleur de prés croissant paisiblement et selon la douce loi de la nature … au centre de Paris, entre deux rues… au milieu des passants, des boutiques, des fiacres, des omnibus… cette fleur des champs voisine des pavés m'a ouvert un abîme de rêverie[226].

Et dans ce cas aussi, tout comme avec le *miroir sans tain*, il y a des variations :

---

220 *Ibid.*, p. 60.

221 Riffaterre (1983), *op. cit.*, p. 60.

222 Dans les citations qui suivent c'est Riffaterre qui souligne.

223 « Fleurs et abîme » de Jean Tardieu, cité par Riffaterre, *ibid.*, p. 59.

224 « Exil » de Saint-John de Pers, cité par Riffaterre, *loc. cit.*

225 *Séraphîta* de Balzac, cité par Riffaterre, *loc. cit.*

226 « La Pâquerette » de Victor Hugo, cité par Riffaterre, *loc. cit.*

> Je leur semai de fleurs le bord des précipices[227]

> Le vice chez lui n'était pas un abîme […] mais une floraison naturelle et extérieure[228]

Avec ces deux dernières citations, nous observons l'opération de la variation : l'abîme se transforme en *précipice* et la fleur devient *floraison*, mais les sens et l'impression évoqués par l'hypogramme restent les mêmes.

À l'aide de l'hypogramme, nous pouvons constater que l'étude des codes intertextuels sert à établir des réseaux inattendus entre des textes. Nous avons vu comment l'utilisation du « miroir sans tain » crée un réseau allant de Mallarmé à Milosz et dans le cas de la « fleur-abîme » allant de Racine jusqu'à Jean Tardieu. Dans ces exemples, nous pouvons observer comment un code culturel qui revient continuellement peut engendrer tout un réseau intertextuel inédit qui (re)met en lumière des sens et des rapports entre des textes disparates. Les poèmes cités ci-dessus sont un bel exemple des rapports intertextuels se manifestant comme un mouvement continuel et non pas comme un monument figé.

Dans notre cas, le sommeil spatio-corporel constitue l'hypogramme que nous observerons à travers nos analyses. Mais c'est un hypogramme qui s'est effacé au fil des siècles tout comme le miroir, qui auparavant était culturellement perçu comme le double signe de la vérité et de la déception, est par la suite devenu un signe de la mélancolie et de l'incertitude. Le sommeil a vécu une transformation culturelle similaire : après avoir été dépeint comme une expérience réelle et matérielle dans les arts et la littérature, à un moment donné, le sociolecte a commencé à le considérer en tant que projection de la psyché, comme une expérience avant tout affective ou neurologique. Mais en « reconnaissant » sa manifestation spatiale dans la *Recherche*, nous allons montrer qu'il y a un rapport entre cette spatio-corporalité dépeinte par Proust et d'autres textes où un tel hypogramme lié à la spatio-corporalité du sommeil est présent.

2.2 Méthode et matériaux

Après avoir considéré les éléments théoriques de la présente étude, nous allons maintenant expliquer notre méthodologie. Dans les sous-chapitres suivants, nous présenterons notre méthode et comment nous avons établi notre corpus, ce qui est aussi illustré dans notre Appendice. Nous exposerons également ce que ces choix apportent à l'étude présente. Enfin, le chapitre se terminera par une discussion sur la question du personnage principal de la *Recherche*. La manière dont on le désigne

227 *Athalie* de Racine, cité par Riffaterre, *ibid.* p. 60.

228 *Les Rougon-Macquart* d'Émile Zola, cité par Riffaterre, *ibid.,* p. 59.

(héros, narrateur, Marcel) a des conséquences sur notre corpus. Nous allons donc nous positionner par rapport au « nom » du protagoniste proustien et indiquer ce que cela implique dans notre thèse.

2.2.1 Méthode : établir un système descriptif du sommeil chez Proust

Selon Riffaterre, l'hypogramme est un code qui engendre du sens dans un texte littéraire et qui se construit à travers des présuppositions et des associations socio-culturelles qui se font voir toujours dans le cadre d'un *système descriptif*[229]. De tels codes, dans la littérature, surgissent à travers un système de mots et d'images qui les rendent identifiables :

> Achille *aux pieds légers ou l'Aurore aux doigts de rose*. La sélection de tels mots (ou groupe de mots) est réglée par la tradition, par un système esthétique historiquement définissable ; ce même système commande les interprétations des mots (tout particulièrement leur perception en tant que signes de valeurs)[230].

Un code culturel tel qu'un hypogramme, loin d'être un mot ou une image isolée, est un réseau de mots et de conceptions qui génèrent du sens. L'hypogramme peut être reconnu selon une tradition ou un contexte littéraire définissable. Afin d'analyser son sens, il faut interpréter le système de mots qui l'entourent et qui le définissent. Riffaterre affirme :

> Le réseau caché de l'hypogramme devient le moyen par lequel des mots dépourvus des connotations intellectuelles ou émotives attendues en poésie se chargent de poéticité[231].

Le système descriptif[232] est donc le « réseau caché » d'une sélection de mots qui engendrent une signification poétique et littéraire. Il est ainsi question d'une constellation de mots qui forment ce genre de réseau associatif. Selon Riffaterre, le système mobilise un rapport entre un « mot-noyau » dont le sens littéraire est mis en relief par ses mots « satellites » :

> Les similitudes sont dégagées, ou créées, entre les mots par leur co-occurrence dans des réseaux associatifs : les mots qui forment ces

229 Riffaterre (1983), *op. cit.* p. 42.

230 Riffaterre souligne. Riffaterre (1983), *op cit.*, p. 44.

231 *Ibid.*, p. 49.

232 Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 41.

> réseaux constituent le *système descriptif* d'un mot-noyau ; la fonction nucléaire de ce mot tient à ce que son signifié englobe et organise les signifiés des mots satellites[233].
>
> Pris péjorativement, le mot roi est au centre d'un système dont les satellites sont des mots comme courtisan et bouffon, des stéréotypes sur la solitude, sur l'ennui, sur l'impuissance du roi tout-puissant[234].

Afin d'illustrer ce rapport entre « mot-noyau » et la constellation de ses « mots satellites » chez Riffaterre, Johanne Prud'homme et Nelson Guilbert[235] fournissent le schéma suivant (Figure I : « Le système descriptif ») pour rendre compte d'une telle constellation, le mot-noyau y étant représenté par le mot roi :

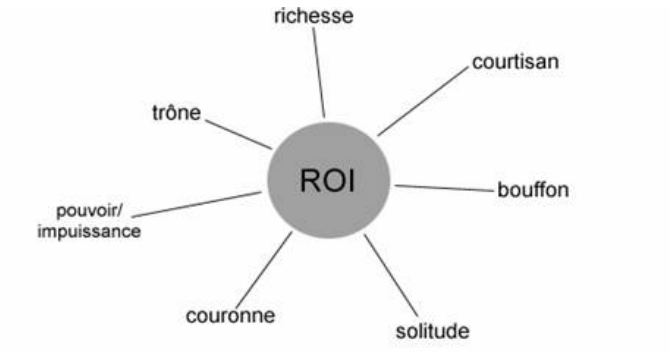

Figure I : « Le système descriptif »

D'après Prud'homme et Guilbert :

> Le système descriptif est généralement un ensemble de stéréotypes et d'idées convenues à propos du mot auquel il est associé ; c'est ainsi que, par exemple, en évoquant seulement des cheveux blancs, le lecteur comprendra que l'on parle d'une personne âgée. Ces systèmes sont situés hors du poème, font partie du sens commun, quiconque utilise le langage fait appel à ces systèmes, soit pour s'y conformer ou pour les convertir en des images inattendues[236].

---

233 Riffaterre souligne. Michael Riffaterre, « Sémantique du poème », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, no. 23, 1971, pp. 139-140.

234 Riffaterre (1979), *op. cit.*, p. 44.

235 Johanne Prud'homme et Nelson Guilbert, « Michael Riffaterre : le langage poétique », http://www.signosemio.com/riffaterre/langage-poetique.asp, accédé le 14 novembre 2020.

236 Prud'homme et Guilbert, *op. cit.*, http://www.signosemio.com/riffaterre/langage-poetique.asp.

Les systèmes descriptifs se trouvent donc *hors* du texte littéraire. Ce n'est pas l'auteur qui les « invente » en quelque sorte (chose qui renvoie à cette discussion de l'intention de l'auteur). Le mot « sommeil », comme nous avons essayé de le montrer jusqu'ici, a, dans le contexte culturel et littéraire, historiquement oscillé entre deux « systèmes descriptifs ». Il y a eu un système descriptif où le mot sommeil engendre des mots satellites plutôt liés à la psychologie ainsi qu'à la biologie du dormeur, comme par exemple : désir, souvenir, fatigue. Mais il y a également eu cet autre système, qui connote des mots rappelant des voyages dans un autre monde, une description spatiale de l'expérience onirique, la notion d'une seconde vie menée dans le sommeil. Il nous semble donc que la qualité spatiale du sommeil, où il est vécu comme un autre monde et une autre vie, appartient à cette notion-ci, celle du sommeil spatio-corporel, plutôt qu'au sommeil psychoaffectif.

Prud'homme et Guilbert ajoutent l'intérêt particulier des systèmes descriptifs dans le champ intertextuel :

> L'intertextualité est un phénomène qui est largement tributaire des systèmes descriptifs. En effet, le texte fait ici appel à un autre texte, par le biais d'un fragment, d'une phrase, parfois même d'un seul mot. Si le lecteur comprend l'allusion, c'est qu'il connaît le système descriptif lié à l'intertexte en question, et qu'en voyant la partie, il devine le tout[237].

Ce passage rappelle ce que Limat-Letellier propose ailleurs (nous avons cité ses propos ci-dessus dans un premier temps, en définissant l'intertextualité) : dans une analyse intertextuelle, « il s'agit d'actualiser des réminiscences pour faire surgir un mot-clef, un noyau générateur »[238]. Dans ces idées proposées par Riffaterre et Limat-Letellier, nous trouvons les premiers pas d'une méthodologie propre à l'intertextualité telle que nous la concevons.

Si l'hypogramme est un code culturel et littéraire, la pointe d'iceberg qui fait voir la trace intertextuelle, il est nécessaire de comprendre le système descriptif au sein duquel le code opère. Là, on se retrouve dans le domaine de la description. Il faut comprendre la *description* d'un hypogramme, considérer les parties (les mots satellites) afin de comprendre le tout (le mot noyau), comme le propose Limat-Letellier.

Que sont donc ces mot satellites, les parties qui font comprendre le tout ? D'après certaines études que nous avons considérées, menées par Hamon, Vincent Jouve, Mathieu Vernet et d'autres, les axes principaux de la description littéraire comportent :

---

237 *Loc. cit.*

238 Limat-Letellier, *op. cit.*, p. 29.

- sa « dynamisation », c'est-à-dire sa naturalisation dans le récit ; et
- son « climat intertextuel », c'est-à-dire son esthétique.

Le premier sert à naturaliser une description dans un texte pour qu'elle n'interrompe pas la trame. L'autre la situe dans un contexte littéraire et intertextuel en mobilisant une esthétique particulière capable de mobiliser du sens. Nous avons abordé cette idée-ci en particulier dans la discussion sur l'esthétique des *Fleurs du mal*.

Pour que la description ne soit pas vécue par le lecteur comme une interruption du récit, pour qu'elle s'intègre de façon efficace dans le texte, il faut un acte de « naturalisation ». Ce que Jouve appelle le « sujet décrit »[239] (dans notre cas, cela correspond au « mot-noyau ») doit être situé, ou naturalisé, au sein d'une situation dans laquelle il est décrit. Le but de cette naturalisation est de

> masquer le caractère statique de la description en la dynamisant. Cela peut se faire en la structurant sur le plan spatial […] verticalement (haut/bas), horizontalement (droite/gauche) ou en profondeur (devant/derrière) […] Animer la description revient à appliquer des verbes de mouvement (« s'étaler », « s'allonger », « s'élever », etc.) à des réalités inertes[240].

En dynamisant la description, on l'insère dans le texte comme une partie intégrante et non pas comme une pause, ou une digression – ainsi la description est « naturalisée » dans le récit, elle n'interrompt pas l'action. Et c'est cela que nous avons soulevé dès notre introduction : chaque partie où figure le sommeil n'est pas une sortie hors de la logique du texte, elle n'est pas un interlude onirique.

La structuration spatiale d'une description (verticale, horizontal ou en profondeur) est considérée comme encore une dimension de la représentation, et il est important de l'observer, de cerner quelle dimension est « privilégiée » afin de comprendre quel type de réalité est décrit.

Selon Philippe Hamon dans *Introduction à l'analyse du descriptif*[241], les différentes dimensions impliquent des sens différents dans une description romanesque. Si la chose décrite est représentée en employant une logique « verticale », cela mobilise une autre signification que si la réalité avait été décrite en privilégiant une dimension « horizontale ». D'après Hamon, considérer ces dimensions du texte implique le « dépli d'un paradigme latent » dans la description. En mobilisant une « tendance verticale »[242] dans le texte :

---

239 Vincent Jouve, *Poétique du roman* (4e édition), Paris, Armand Colin, 2015, p. 51.

240 *Ibid.*, p. 53

241 Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Classiques Hachette, 1981.

242 Hamon, *op. cit.*, p. 61.

> le référent à décrire est considéré comme constitué de deux (ou plusieurs) 'niveaux' superposés qu'il faut traverser en allant du plus explicite au moins explicite. [Il s'agit] de la volonté d'aller *sous* le réel, *derrière* le réel, chercher un sens, une vérité fondamentale derrière les apparences trompeuses ou accessoires d'une surface[243].

Une telle logique vise à :

> dévoiler, découvrir, ôter les masques, révéler, sonder, déchiffrer, lire, percer à jour, soulever le couvercle, démonter les machines, étudier les coulisses, mettre en lumière, aller au fond des choses […][244]

Si donc la description en question emploie une « logique » verticale, elle vise à dévoiler une vérité ou un sens caché du monde. Hamon considère en revanche l'horizontalité comme « une mosaïque de territoires et de champs »[245] à inventorier. Dans ce contexte, la description ne cherche pas à dévoiler un sens ou une vérité car ici le descripteur est « à la fois le périégète, le voyageur, l'arpenteur d'espace comme l'arpenteur de bibliothèques »[246] dont le but est de « mettre en scène un discours de parcours, où des personnages mobiles viendront traverser et relier [des] espaces juxtaposés » et dont « la description ambulatoire » cherche à « illustrer, justifier et rendre cohérent » [247] le référent décrit (c'est-à-dire le mot-noyau, selon notre terminologie), et non pas d'en dévoiler un aspect dérobé.

Le sens-mouvement d'une description, c'est-à-dire sa dynamisation, naturalise la présence d'une description dans une œuvre littéraire. Limido-Heulot souligne la même tendance au sujet des arts dans *Les arts et l'expérience de l'espace*[248] :

> La première expérience que l'on fait de l'espace – peut-être faut-il dire de la spatialité, si l'on veut réserver la notion d'espace au monde scientifique – est une expérience très concrète, une expérience corporelle. […] La première expérience est en même temps celle des pieds et de la marche, de l'exploration des lieux, des étendues, de la distance, de l'éloignement et de la proximité. […] La rencontre avec l'espace, c'est celle que vit l'expérience du corps tout entier qui se déplace et met en mouvement[249].

---

243 *Ibid.*, p. 63.

244 *Loc. cit.*

245 *Ibid.*, p. 63.

246 *Ibid.*, p. 62.

247 *Loc. cit.*

248 Patricia Limido-Heulot, *Les arts et l'expérience de l'espace*, Rennes, Éditions Apogée, 2015.

249 Limido-Heulot, *op. cit.*, p. 19.

> […]
> L'expérience du corps se traduit directement dans la langue qui décline de multiples déictiques – *hic* et *nunc*, près et loin, droite et gauche, devant et derrière, en haut et en bas[250].

La dynamisation de la description que nous avons considérée ci-dessus à l'aide de Jouve, Hamon et Limido-Heulot sera intégrée au système descriptif de Riffaterre dans nos analyses. Alors, en ce qui concerne l'axe de notre méthodologie englobant un recensement des mots satellites autour du mot « sommeil », nous allons à chaque fois prendre en considération quel type de mots liés à la dynamisation sont mobilisés dans la représentation du sommeil. Le mouvement du texte engage-t-il une verticalité, une horizontalité, la profondeur ? Puis nous allons analyser ce qu'une telle dynamisation et un tel sens-mouvement veulent dire par rapport au sens-signification du sommeil chez Proust.

L'esthétique de la représentation du sommeil, ou dans une description quelconque, a également été mentionnée ci-dessus comme un enjeu important. L'esthétique est l'une des voies les plus répandues à travers laquelle la trace de l'intertexte peut être reconnue. En ce qui concerne l'esthétique et ses implications intertextuelles chez Proust, Mathieu Vernet développe l'idée d'un « climat intertextuel » dans *Mémoire et oubli de Baudelaire dans l'œuvre de Proust*[251] :

> Aussi proposons-nous de désigner par le terme climat la présence, dans un même passage de l'œuvre, d'un faisceau de signes intertextuels convergents — attesté par la présence conjointe de termes, de morceaux de vers, de motifs, d'idées, que l'on trouve dans un ou parfois plusieurs poèmes ou écrits de Baudelaire — sans qu'il soit néanmoins possible de fournir les preuves d'une intention d'intertextualité. La création d'un climat nous apparaît ainsi comme le stade le plus avancé de la relation intertextuelle, en ce qu'il témoigne de l'absorption, par le texte de Proust, de l'œuvre de Baudelaire, au point qu'il devienne impossible de déterminer si l'intertextualité relève alors d'un geste intentionnel ou d'une coïncidence[252].

En cernant donc quels mots satellites figurent dans le système descriptif du sommeil, nous allons également considérer l'esthétique, car elle montre bien l'intertextualité, quoi que celle-ci soit souvent d'ordre très subtile chez Proust. L'utilité dans ce contexte de la notion d'un climat intertextuel permet donc de saisir l'intertexte

---

250 *Ibid.*, p. 20.

251 Matthieu Vernet, *Mémoire et oubli de Baudelaire dans l'œuvre de Proust*, thèse soutenue à Paris-Sorbonne, le 23 novembre 2013.

252 *Ibid.*, p. 26.

chez Proust qui, malgré sa subtilité, influence profondément le texte. Ici, Vernet aborde spécifiquement la trace de Baudelaire, mais en fait il en est de même avec la trace de l'intertexte en général dans l'œuvre de Proust :

> La difficulté principale dans l'identification de l'intertextualité baudelairienne tient à son côté diffus qui s'inscrit dans les linéaments de l'écriture. Loin d'être explicites, les renvois à l'œuvre du poète se font, dans la plupart des cas, au mieux sur le mode de l'allusion, sinon au gré d'un filtrage intertextuel et culturel qui gomme presque totalement les traces de ce souvenir[253].

Selon Vernet, il faut donc chercher l'intertextualité au niveau esthétique chez Proust, car c'est ainsi qu'elle peut être observée :

> On quitte dès lors un questionnement d'ordre textuel ou culturel pour toucher à une intertextualité d'ordre esthétique, dans laquelle les échos entre les deux œuvres ne sont pas de l'ordre de la réminiscence, mais davantage de l'ordre de la congruence[254].

Ailleurs, Vernet conclut que son terme s'inspire de la conception de l'intertextualité telle qu'elle a été envisagée par Barthes :

> Nous nous trouvons en présence de ce que Barthes désignait parfois par le *milieu*, et que nous avons proposé d'appeler le *climat*, pour décrire des moments où se produisent des synesthésies intertextuelles […] Dès lors, ce sont des thèmes, des ambiances, des moments ou des atmosphères que Proust associe — parfois indûment — [à certains textes]. Ces 'rencontres' nous paraissent être les plus fécondes, mais aussi les plus difficiles à étudier, tant il est difficile de reconstituer le cheminement intertextuel qui en a guidé la genèse, faute de percevoir les intercesseurs et les relais[255].

Notre méthode consiste ainsi à faire un recensement global, en traçant l'occurrence de notre mot-noyau (sommeil). Par la suite, nous allons dresser son système descriptif en cernant les mots satellites qui y sont associés. Ces deux axes de notre méthodologie sont illustrés dans notre Appendice, ainsi que par la figure suivante (Figure II : « Le système descriptif du sommeil ») :

---

253 Vernet, *op. cit.*, p. 23.

254 *Ibid.*, p. 31.

255 *Ibid.*, p. 481.

LE SYSTÈME DESCRIPTIF DU SOMMEIL
DANS *À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU*

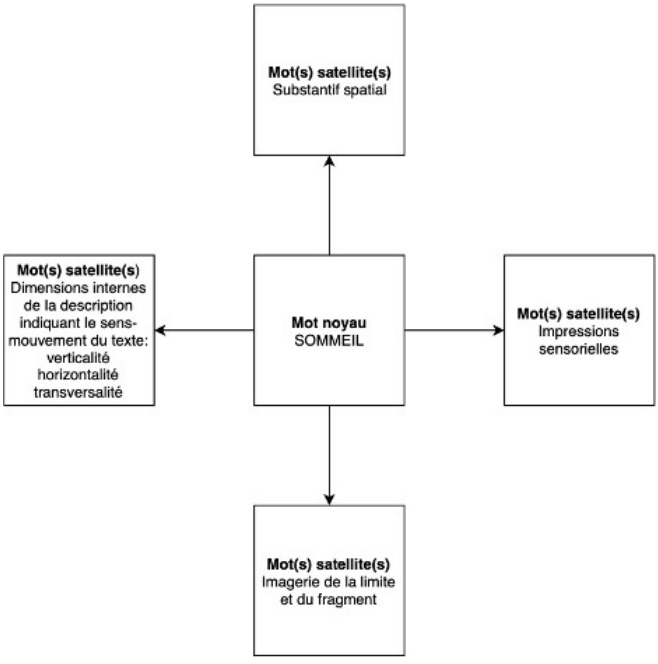

Figure II : « Le système descriptif du sommeil »

Dans nos analyses, la compréhension de l'hypogramme dépend de la compréhension de son système descriptif, y compris la dynamisation de son description (sens-mouvement, comme la verticalité, etc.) et l'esthétique qui est mobilisée dans la représentation du sommeil. Nous allons également y ajouter des aspects que nous avons déjà mentionnés avant, telle que la présence des substantifs spatiaux pour représenter le sommeil. Tout cela apparaît à travers des mots satellites qui reviennent dans chaque représentation du sommeil. Ailleurs dans notre étude, nous allons également présenter l'importance des impressions sensorielles du dormeur dans les occurrences du sommeil de la *Recherche* (voir chapitre « 3.3 Comment décrire un monde onirique qui échappe à la saisie et à la mimesis ? »).

2.2.2 Corpus : les paramètres de nos choix

Notre corpus a été établi en nous inspirant d'une démarche proposée par Barthes. Selon cette méthode, l'établissement d'un corpus pour une étude littéraire doit inclure le *découpage du texte*, l'*inventaire* des parties pertinentes et la *coordination* de ces parties. Barthes le décrit ainsi :

1. Découpage du texte : « c'est une sorte de quadrillage du texte qui donne les fragments d'énoncé sur lesquels on va travailler. » Selon Barthes, il s'agit d'un découpage qui peut être sélectionné par le chercheur à partir de certains paramètres. Mais il peut également être question d'un fragment précis comme par exemple un verset dans la Bible ou un vers dans un poème. Que ce soit un fragment choisi par le chercheur ou un fragment définissable (comme un verset), c'est ce que Barthes appelle « des unités de lecture » : un verset peut être une telle unité ou tout un passage, un dialogue, etc. L'important c'est que les paramètres du choix soient bien clairs[256].
2. Inventaire : Barthes le définit ainsi « des codes qui sont cités dans le texte […] unité de lecture après unité de lecture on essaie d'inventorier les sens […] les corrélations ou les départs de codes présents dans ce fragment d'énoncé »[257].
3. Coordination : Il s'agit d'établir « les corrélations des unités, des fonctions repérées et qui sont souvent séparées, superposées, entremêlées, ou encore tressées, puisqu'un texte, comme l'étymologie même du mot le dit, c'est un tissu, une tresse de corrélats, qui peuvent être écartés les uns des autres par l'insertion d'autres corrélats, qui appartiennent à d'autres ensembles »[258].

Dans notre étude, ces étapes ont été effectuées de façon suivante : le premier pas, le *découpage*, a été fait « à partir de certains paramètres » et non pas en cernant un fragment précis comme l'est un vers dans un poème. Nos paramètres sont fondés sur les notions que nous avons déjà abordées à des degrés différents qui, globalement, concernent le système descriptif du sommeil. Nous considérons des passages où tout d'abord le mot noyau « sommeil » est présent, puis nous nous penchons sur les mots satellites qui l'entourent, y compris sa « dynamisation », son « esthétique » et la présence des substantifs spatiaux employés pour décrire l'expérience du sommeil.

L'*inventaire* est illustré dans le tableau présenté dans l'Appendice qui regroupe chaque occurrence du mot sommeil/s dans la *Recherche* que nous avons pu trouver. Dans cet inventaire, nous avons trié parmi les occurrences. Il y a en général trois types d'occurrence : le mot sommeil figurant dans un dialogue, le mot sommeil figurant dans la description de quelque chose d'autre qui n'est pas le sommeil, et le mot sommeil figurant dans les descriptions du sommeil en tant que tel – que ce soit le sommeil du héros ou l'un des autres personnages.

Alors, pour le dire simplement, dans l'Appendice, nous avons considéré tous les passages de la *Recherche* que nous avons pu trouver où figure le mot « sommeil ».

---

256 Barthes [1970b] (2002), « L'Analyse structurale du récit : à propos d'*Actes* 10-11 », *op. cit.*, p. 462.

257 *Loc. cit.*

258 *Ibid.*, pp. 462-463, ces critères sont présentés en détail sur ces pages.

Mais, bien évidemment, nous n'avons pas pu analyser toutes ces parties. Il a fallu trier en établissant notre corpus, chose qui est illustrée dans notre Appendice et que nous allons expliciter de manière plus précise ici.

Après avoir établi un schéma général des occurrences du mot sommeil, nous avons groupé les occurrences diverses de ce mot. Le terme en soi apparaît, d'après ce que nous avons pu observer, dans trois situations différentes.

La situation principale, et celle qui nous intéresse le plus, c'est la représentation de ce qui se passe lorsqu'un personnage de la *Recherche* s'endort et « entre », pour ainsi dire, dans le sommeil. Deuxièmement, le sommeil figure dans le texte en tant que mot décrivant quelque chose d'autre qui n'a rien à voir avec un endormissement, par exemple « la lecture est comme un sommeil », « le souvenir est plus apaisant qu'un sommeil profond », etc. Puis, il y a des parties où ce mot apparaît dans un dialogue qui n'a rien à voir avec une représentation du sommeil en tant qu'expérience, par exemple « Oh excusez-moi, j'ai dérangé votre sommeil », et ainsi de suite.

La première situation est marquée « A » dans l'Appendice, la deuxième « B » et la troisième « C ». Ainsi, il devient plus facile de déterminer dans quel contexte le mot est employé dans la *Recherche*. Le groupe « B » et le groupe « C » ne sont pas pertinents pour nos analyses et ils ne seront pas considérés.

Ainsi, le groupe « A » est celui qui constitue notre corpus. Comme nous l'avons remarqué dans l'introduction, les représentations du sommeil regroupent plus de cent pages dans la *Recherche*. En choisissant parmi les occurrences de ce mot dans le groupe « A », nous avons choisi de discuter et d'analyser des parties où des enjeux spatio-corporels sont particulièrement évidents, c'est-à-dire des passages où il y a une forte présence de mots spatiaux qui décrivent le sommeil, tels que ceux que nous avons évoqués dans l'introduction : monde, paysage, appartement, jardin, et ainsi de suite. Même si, dans chaque représentation du sommeil, il y a cette présence évidente d'un vocabulaire évoquant des mots spatiaux, cette tendance est encore plus manifeste dans les passages que nous avons choisi d'étudier. Dans le groupe « A » de l'Appendice, les parties de la *Recherche* directement analysées de manière détaillée dans la présente étude sont *marquées par un astérisque*. Nous espérons donc qu'en consultant notre Appendice, qu'il sera facile de le naviguer en considérant les différents groupes et les astérisques renvoyant à des passages spécifiques qui ont été étudiés et analysés en détail.

Enfin, la *coordination* réside dans le fait que nous traitons les parties évoquant le sommeil dans la *Recherche* comme formant un ensemble à l'intérieur du texte, car là nous avons pu « établir les corrélations des unités […] qui sont souvent séparées, superposées, entremêlées, ou encore tressées », comme le propose Barthes. À travers notre coordination, nous allons montrer une logique claire dans l'ensemble du sommeil de la *Recherche* et comment celui-ci finit par construire un monde à part dans le roman. Les parties qui racontent le sommeil du héros sont souvent séparées, superposées, entremêlées et en les coordonnant, *le motif en tant qu'ensemble devient visible* et se laisse lire, analyser et discuter plus aisément.

Dans notre étude, il s'agit de proposer une lecture parmi d'autres, une analyse des aspects spatio-corporels du sommeil dans la *Recherche*. La multiplicité des sens et lectures possibles sur ce sujet doit toujours être gardée à l'esprit. Par exemple dans notre cas, il ne s'agit pas de prouver qu'une lecture disons « spatiale » du sommeil est plus valable qu'une lecture « psychanalytique ». Il s'agit de lire la représentation du sommeil à partir des points de vue différents afin de mieux saisir cet aspect si central de la *Recherche*, qui se trouve au tout début, à la fin et parcourt toute l'œuvre. Barthes insiste sur la multiplicité du sens :

> L'Analyse structurale du Récit ne cherche pas à établir « le » sens du texte, elle ne cherche même pas à établir « un » sens du texte ; elle se diffère fondamentalement de l'analyse philologique, car elle vise à tracer ce que j'appellerai le lieu des sens, le lieu des possibles du texte [il s'agit du] pluriel du sens ou le sens comme pluriel[259].

Enfin, d'après Barthes, ce qu'il faut souligner avant tout est le fait qu'il ne s'agit pas d'une interprétation du texte, car une interprétation implique une vérité cachée :

> L'analyse structurale ne peut être une méthode d'interprétation ; elle ne cherche pas à interpréter le texte, à proposer le sens probable du texte ; elle ne suit pas un cheminement anagogique vers la vérité du texte, vers sa structure profonde, vers son secret ; et par conséquent, elle diffère fondamentalement de ce qu'on appelle la critique littéraire, qui est une critique interprétative, de type marxiste, ou de type psychanalytique. L'analyse structurale du texte est différente de ces critiques parce qu'elle ne cherche pas le secret du texte […] si dans un texte il y a un sens, une monosémie, s'il y a un processus anagogique […] *nous traiterons cette anagogie comme un code du texte, parmi les autres codes, et donné comme tel par le texte*[260].

Il n'y a pas de secret ou de vérité dans un texte, mais il y a un sens, un sens qui surgit à travers des codes. Nous allons donc mener une lecture analytique des codes du texte et montrer leur corrélation avec d'autres codes dans d'autres textes. Mais la quête interprétative où l'analyse cherche le dévoilement d'une vérité cachée n'est pas le but recherché avec cette méthode.

Barthes propose enfin certains « principes généraux qui pourraient » guider le travail analytique du chercheur littéraire, qui travaille selon ces paramètres établis par lui (découpage, inventaire, coordination) :

---

259 Barthes [1970b] (2002), *op. cit.*, p. 461.

260 Nous soulignons. *Loc. cit.*

> Pour nous, un texte […] c'est un message qui renvoie à un code […] il s'agit de se mettre devant ce texte comme un chercheur qui réunit des matériaux pour édifier une grammaire ; pour cela, le linguiste est obligé de réunir des phrases, un corpus de phrases. L'analyse du récit a exactement la même tâche, elle doit réunir des récits, un corpus de récits, pour essayer d'en extraire une structure[261].

Une telle analyse englobe le côté intertextuel, et c'est cela que nous avons recherché : une manière d'opérationnaliser la théorie intertextuelle dans une méthodologie capable de saisir le sens qu'engendre la trace d'intertexte. Barthes propose :

> Nous appelons « sens » tout type de corrélation intra-textuelle ou extra-textuelle, c'est-à-dire tout trait du récit qui renvoie à un autre moment du récit ou à un autre lieu de la culture nécessaire pour lire le récit […] le sens n'est donc pas un signifié plein, tel que je pourrais le trouver dans un dictionnaire. [Le sens] c'est le départ d'un code, c'est ce qui nous permet de partir vers un code et ce qui implique un code[262].

Nous allons donc chercher la signification des corrélations entre le sommeil tel qu'il apparaît dans la *Recherche* en cherchant parmi d'autres textes pour voir si le même code apparaît ailleurs dans la littérature (chose probable étant donné la tradition durable du sommeil spatialisé dans la littérature) et en analysant ce que cette corrélation nous dit sur le texte et son sens. D'après Barthes :

> Il y a des corrélations externes […] c'est l'inter-textualité. Elle implique qu'un trait d'énoncé renvoie à un autre texte, au sens presque infini du mot ; car il ne faut pas confondre les sources d'un texte (qui ne sont que la version mineure de ce phénomène de citation) avec la citation qui est une sorte de renvoi irréparable à un texte infini qui est le texte culturel de l'humanité. Ceci est valable surtout pour les textes littéraires, qui sont tissés de stéréotypes très variés, et où par conséquent le phénomène de renvoi, de citation, à une culture antérieure ou ambiante, est très fréquent[263].

---

261 *Ibid.*, p. 458.

262 Barthes [1970b] (2002), *op. cit.*, p. 458.

263 *Ibid.*, pp. 462-463.

Il y a encore un aspect qui pourrait constituer un problème dans une démarche dont l'analyse est menée au niveau des mots et des images évoquées : la problématique de la traduction. En choisissant nos textes « externes », nos intertextes, nous avons parfois choisi des textes qui ont été traduits en français. D'autres fois, nous citons des textes écrits en anglais. Selon Barthes, des traductions dans le contexte d'une analyse structurale ne posent pas un problème en soi :

> Les problèmes de traduction ne sont pas systématiquement pertinents. Ainsi dans le cas du récit de Corneille et de Pierre, les problèmes de traduction ne concernent l'analyse que dans certaines limites : seulement si les différences de traduction impliquent une modification structurale, c'est-à-dire l'altération d'un ensemble de fonctions ou d'une séquence[264].

Après avoir fourni deux traductions du même verset biblique (*Actes* 10 : 2), des exemples qui ne se ressemblent pas beaucoup au niveau des « structures syntaxiques », Barthes conclut :

> On peut dire qu'il y a à peine quelques mots de commun et que les structures syntaxiques sont entièrement différentes d'une traduction à l'autre. Or, dans le cas présent, ceci n'affecte en rien la distribution des codes et des fonctions, parce que le sens structural du passage est exactement le même dans une traduction et dans l'autre[265].

En travaillant avec des textes qui ne sont pas originellement écrits en français, nous considérons donc avant tout les codes et leur fonction par rapport au sens structural du passage, comme le propose Barthes. C'est toujours la spatialité du sommeil qui demeure centrale ainsi que la manière dont elle se manifeste dans le texte de Proust et dans d'autres textes qui ont décrit le sommeil de façon similaire. Il s'agit toujours des différents degrés de manifestation spatio-corporelle du sommeil où dormir implique le déplacement dans un autre monde, dans lequel le dormeur vit une seconde vie, ou au moins a une expérience réelle et non pas chimérique.

Il faut finalement aussi expliquer notre démarche en ce qui concerne notre choix des intertextes. Comment avons-nous choisi les textes avec lesquels nous allons comparer la représentation du sommeil chez Proust ?

Tout d'abord, nous avons choisi des contextes littéraires pertinents pour Proust, au sens où il les connaissait bien : ces contextes auront pu influencer d'une manière ou d'une autre (plus ou moins évidente) son écriture. Dans un sens plus large

---

264 *Ibid.*, p. 459.

265 Barthes [1970b] (2002), *op. cit.*, p. 459.

de Proust et l'intertextualité (qui n'a forcément pas à voir avec le sommeil), il nous semble que certains rapports intertextuels reviennent dans la critique proustienne. D'une part, la critique traite souvent de l'importance de Nerval et Baudelaire dans l'œuvre de Proust. D'autre part, il faut tenir compte du rôle capital que joue Proust dans le développement du modernisme, mouvement qui bouleversera la littérature du XXe siècle. Enfin, les renvois continuels dans la *Recherche* à la pensée scripturaire judéo-chrétienne informent l'œuvre en évoquant la Genèse, la Création, Adam et Ève et tant d'autres images canoniques scripturaires.

L'importance de Nerval et Baudelaire est par ailleurs établie par Proust lui-même dans son *Contre Sainte-Beuve*. Dans cet ouvrage consacré aux réflexions théoriques sur la littérature, Proust accorde une place centrale à ces deux écrivains. Cela a fait couler beaucoup d'encre plus tard dans des recherches sur Proust et ses rapports intertextuels. Antoine Compagnon est celui qui a probablement le plus creusé le lien entre Proust et Baudelaire, entre autres dans *Proust entre deux siècles*[266] mais aussi dans *Baudelaire devant l'innombrable*[267]. Quant à l'importance de Nerval, les études de Kuo-Yung Hong dans *Proust et Nerval : essais sur les mystérieuses lois de l'écriture*[268], ont beaucoup servi à clarifier son influence sur Proust.

L'influence de Proust sur le modernisme est un fait bien établi par la critique littéraire. Les recherches menées par Colleen Lamos[269], Cyraina E. Johnson-Roullier[270] et Gerald Gillespie[271] nous ont vraiment fait comprendre le lien étroit entre Proust et la modernité littéraire qui s'est répandue au début du XXe siècle.

Enfin, l'importance du contexte scripturaire judéo-chrétien pour Proust a été abordé à maintes reprises, mais ce sont des travaux de Stéphane Chaudier et Marie Miguet-Ollagnier qui nous ont vraiment aidée à comprendre la pratique intertextuelle très compliquée de Proust en ce qui concerne l'insertion des références scripturaires dans son œuvre.

Ces références sont très importantes dans le contexte plus large de Proust et de l'intertextualité, mais aucune d'entre elles ne porte spécifiquement sur le sommeil chez Proust. Néanmoins, vu l'importance qu'elles accordent aux intertextes : scripturaires ; de Nerval et Baudelaire ; et le modernisme naissant au début du XXe siècle, tout cela nous a amenée à examiner ce qu'est le sommeil dans ces autres

---

266 Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

267 Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, PUPS, 2018.

268 Kuo-Yung Hong, *Proust et Nerval : essais sur les mystérieuses lois de l'écriture*, Paris, Honoré Champion, 2006.

269 Colleen Lamos, *Deviant Modernism: Sexual and Textual Errancy in T.S Eliot, James Joyce, and Marcel Proust*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

270 Cyraina E. Johnson-Roullier, *Reading on the Edge: Exiles, Modernities, and Cultural Transformation in Proust, Joyce, and Baldwin*, New York, State University of New York Press, 2000.

271 Gerald Gillespie, *Proust, Mann, Joyce in the Modernist Context*, Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 2003.

contextes littéraires et à étudier s'il y a des liens ou des rapports entre la représentation du sommeil telle qu'elle y figure et telle qu'elle se manifeste dans la *Recherche*. C'est cela qui a guidé et motivé notre choix des intertextes qui seront analysés par rapport aux passages de la *Recherche* traitant du sommeil.

Nous allons donc considérer le sommeil de la *Recherche* par rapport à certains aspects de sa représentation à la fois du point de vue : de la tradition biblique judéo-chrétienne ; pendant le romantisme tardif/la décadence dont Nerval et Baudelaire sont des écrivains phares ; ainsi que chez les contemporains littéraires de Proust, c'est-à-dire les modernistes du début du XXe siècle.

En triant parmi des textes scripturaires, nous avons choisi des récits explicitement oniriques de la tradition judéo-chrétienne tels que les visions nocturnes et les rêves de Jacob, Daniel, Zacharie ainsi que certains textes oniriques propres à la pensée mystique juive, la Kabbale. Pour le romantisme tardif/la décadence, nous allons nous concentrer sur la représentation du sommeil chez des auteurs et dans le contexte littéraire que Proust connaissait bien et dont la critique a cerné l'influence sur la *Recherche*, c'est-à-dire surtout Baudelaire et Nerval. Enfin, en ce qui concerne les contemporains de Proust, nous allons considérer les plus emblématiques d'entre eux, car leur façon de décrire le sommeil est également emblématique du contexte littéraire propre à l'époque où Proust écrit son œuvre. Par conséquent, certains passages spécifiques traitant du sommeil dans *Ulysses* de James Joyce et dans *La Mort à Venise* de Thomas Mann seront analysés en considérant des rapports intertextuels liés au modernisme.

2.2.3 La question du personnage principal : héros, narrateur ou Marcel ?

Il reste un dernier aspect à évoquer dans le cadre de notre méthodologie et corpus, c'est la question du dormeur. Dans la présente étude, nous considérons principalement les occurrences du sommeil où le personnage principal de la *Recherche* dort, où il est présent d'une manière ou d'une autre. Cela veut dire que, par exemple, le rêve très connu de Swann ne fera partie de nos analyses qu'en arrière-plan, de même que le rêve de Bergotte qui présage la mort de celui-ci. Nous nous concentrons sur ce personnage qui s'endort dans l'ouverture, qui dit « je », et qui sera présent jusqu'à la fin de la *Recherche*. D'autres personnages dont les sommeils et les rêves sont racontés (Swann, Bergotte, Saint-Loup, la Berma, la grand-mère, etc.) ne seront pas le point focal de nos analyses, car le personnage principal n'est pas présent pendant ces scènes. Toutefois, il y a des occurrences où le sommeil du personnage principal apparaît en lien avec celui d'Albertine, de Françoise et de Charlus ; dans ces cas-là, le sommeil de ces personnages sera inclus dans nos analyses.

Dans la *Recherche*, il y a ce quelqu'un qui dit « je » et que la critique proustienne appelle parfois le héros, parfois le narrateur et même Marcel. Cette variation d'appellation crée une problématique : quelle terminologie emploierons-nous ?

Les passages que nous citerons de la critique proustienne montrent qu'il n'y a pas de consensus sur ce point. En abordant le protagoniste proustien, la critique emploie des termes différents. Parfois, lorsqu'il est question d'un même passage de la *Recherche*, nous verrons comment des chercheurs différents qui analysent les mêmes passages emploient des termes différents pour désigner le protagoniste de la *Recherche*.

Outre cette confusion de terminologie, il y a une problématique de voix dans la représentation du sommeil. Souvent, lorsqu'il est question de la représentation du sommeil, le pronom « je » est employé. Mais, parfois, ce sont plutôt les pronoms « on » et « nous », ou tout simplement le mot « dormeur » qui sont utilisés, lorsque l'expérience du sommeil est racontée.

La représentation passe donc d'une expérience vécue par le personnage principal à des observations « générales » sur le sommeil, des observations où celui qui raconte (peut-être un narrateur, peut-être le héros lui-même) les présente comme valables pour presque tout le monde. Par exemple, le rêve que fait Bergotte est raconté par un narrateur capable de reprendre ce qui se passe pendant le sommeil de celui-ci. Cette partie du récit est suivie par une réflexion plus générale où le sommeil est évoqué en employant les pronoms « on » et « nous », ce qui indique un ton généralisant sur la nature du sommeil. Le personnage principal, dit le héros, n'y figure pas mais le narrateur, qui est très probablement le héros racontant sa vie, passe du récit du rêve de Bergotte à une réflexion sur le sommeil. Il faut donc essayer de comprendre ces différents niveaux où il y a un « je » qui raconte son sommeil, et des occurrences où un narrateur réfléchit sur l'expérience du sommeil, le sien et celui des autres.

Commençons par le « je » de la *Recherche*. Il serait possible de proposer que celui qui dit je dans l'œuvre de Proust est à la fois le héros du récit et le narrateur[272]. Le personnage principal est dans ce cas le héros devenu narrateur – celui-ci étant le raconteur du récit que le lecteur est en train de lire. Ce type de narrateur, héros de son propre récit, dans un sens strict de la terminologie littéraire, est un narrateur « autodiégétique »[273] (sous-catégorie du narrateur homodiégétique)[274]. Mais comme toujours chez Proust, rien ne se conforme aux définitions strictes – et encore plus que tout autre aspect de la *Recherche*, rien n'est strict quant à son je[275].

---

272 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 259-261.

273 « La *Recherche* est fondamentalement un récit autodiégétique, où le héros-narrateur ne cède, pour ainsi dire, jamais à quiconque le privilège de la fonction narrative ». Genette (1972), *op. cit.*, p. 255.

274 Jouve, *op. cit.*, pp. 27.

275 La question du « je » proustien est un champ d'étude à part, nous semble-t-il. Quelques études mettent en relief les complexités particulières de cet aspect de la *Recherche* telles : Olivier Stucky, « La Voix de Proust », *Cahiers de Narratologie*, no. 31, 2016, mis en ligne le 22 décembre 2016, accédé le 4 décembre 2020. http://journals.openedition.org/narratologie/7613 ; Françoise

Le premier tome de la *Recherche*, *Du côté de Chez Swann* paraît en 1913. Proust meurt en 1922 avant que le dernier tome ne paraisse en 1927. Comparons deux lettres qu'il a écrites au sujet du « je » de la *Recherche* respectivement en 1913 et en 1921. Les deux lettres montrent un changement d'attitude de la part de Proust sur ce sujet :

> Je ne sais pas si je vous ai dit que le livre était un roman. Au moins, c'est encore du roman que cela s'écarte le moins. Il y a un monsieur qui raconte et qui dit : Je[276].
>
> Mais comme j'ai eu le malheur de commencer mon livre par « Je » et que je ne pouvais plus changer, je suis « subjectif » *in aeternum*. J'aurais commencé à la place : « Roger Beauclerc occupant un pavillon », etc., j'étais classé objectif[277].

Alors le « je » de la *Recherche*, c'est quelque chose qui au début semble amuser Proust : il croit avoir joué un « jeu » où le « je » est un peu mystérieux, un monsieur qui dit « je » dans une œuvre incertaine mais qui néanmoins, si, en tant qu'auteur, il est obligé de la classer, « s'écarte le moins » du roman.

Cependant, vers la fin de sa vie, il nous semble que Proust est frustré par ce texte qu'il a créé dont le « je » a été surinterprété et lu comme plus subjectif dans le récit qu'il ne l'est. Le problème est donc que parfois la *Recherche* est racontée de façon subjective, du point de vue du héros, et d'autres fois objectivement du point de vue d'un narrateur qui reste en dehors du récit. Françoise Leriche aborde cette question dans « Focalisation et omniscience dans *Sodome et Gomorrhe* I et II » :

> on accuse Proust d'être « négligent », « inconséquent », voire incapable de se rendre compte des incohérences ou des contradictions supposées de son roman. Si l'on pose en effet comme *a priori* critique le « réalisme subjectif » de Proust, ou si on lit la *Recherche* comme une autobiographie fictive (le héros devenu le narrateur de sa propre

---

Leriche « Pour en finir avec 'Marcel' et 'le narrateur' : questions de narratologie proustienne », *Marcel Proust 2. Revue des Lettres modernes*, éd. Bernard Brun, 2000, pp. 13-42 ; Florence Godeau, *Les désarrois du moi : À la recherche du temps perdu de M. Proust et Der Mann Ohne Eigenschaften de R. Musil*, Berlin, Walter de Gruyter, 1995 ; Marcel Muller, *Les voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1965 ; Louis Martin-Chauffier « Proust et le double 'Je' de quatre personnes », *Confluences, Problèmes du roman*, no. 21, 1943, p. 55-69.

276 Proust écrit ces propos dans une lettre à René Blum en février 1913 ; cité par Léon Pierre-Quint, *Proust et la stratégie littéraire*, Paris, Corrêa-Buchet/Chastel, 1954, p. 39.

277 Lettre de Proust à Jacques Boulenger, novembre 1921. Marcel Proust, *Correspondance de Marcel Proust : vol XX*, éd. P. Kolb, Paris, Plon, p. 542.

> histoire), les récurrents indices d'« omniscience » embarrassent. Et quand on est embarrassé, il est tentant de supposer que l'auteur, fatigué, pressé, malade, (etc.), ne s'est pas rendu compte de ce qu'il écrivait. Mais ne faudrait-il pas plutôt remettre en cause ces présupposes critiques ? Pourquoi, *a priori*, ne pas faire confiance à l'auteur, ou, du moins, à son texte, à son geste créateur, et ne pas lui donner raison contre les rationalisations étroites de la critique ? L'écriture moderne n'a-t-elle pas pour signe distinctif de toujours déplacer les habitudes, d'attenter aux conventions (formelles, morales, linguistiques...) qu'on croyait les mieux établies[278]?

Où en sommes-nous donc dans ce contexte où le réalisme subjectif supposé de la *Recherche* est apparemment erroné. Certes, il y a ce narrateur qui intervient dans le récit, et il le fait à la première personne. Mais cette contradiction (et même, ce contresens) formelle n'est pas « négligent », d'après Leriche. Ce renversement formel semble faire partie de la logique établie par Proust dans son texte, une logique de l'écriture moderne qui cherche toujours à bouleverser les choses les plus établies.

Considérons donc les défis de notre étude. Nous allons analyser un passage racontant le sommeil, et ce passage emploie de manière intermittente toutes les différentes perspectives. Prenons en plus un exemple hypothétique qui est néanmoins vraisemblablement indicatif de la pratique proustienne. Le passage commence par une évocation du « je » subjectif et limité au vécu du héros : par exemple, le jeune héros, toujours garçon, s'endort en attendant sa mère, il dit « Je m'endors » avant de fermer les yeux. Puis, un « je » appartenant à un narrateur intervient dans le même passage, celui-ci ne figure pas dans le présent de la trame : ce narrateur observe « Des années plus tard, en m'endormant auprès d'une femme, je retrouvais souvent cette souvenir des soirées où j'attendais ma mère désespéramment ». Enfin, une réflexion générale termine le passage en employant d'autres termes comme « on », « nous » et « dormeur » : par exemple, « Le dormeur ne sait jamais quel paysage il retrouvera dans le monde de son sommeil. On est toujours perdu dans ses rêves. ». Notre exemple est hypothétique, mais c'est souvent ainsi que le sommeil est raconté chez Proust. Comment donc comprendre cette pratique ? Comment désigner celui qui nous parle dans ce passage ? Est-ce le héros, le narrateur, « Marcel » ? Leriche discute cette confusion de focalisation dans la *Recherche* :

278 Françoise Leriche, « La focalisation et omniscience dans *Sodome et Gomorrhe* I et II », *Sodome et Gomorrhe, Colloque international organisé par Antoine Compagnon et Jean-Yves Tadié*, https://www.fabula.org/compagnon/proust/leriche.php, Université de la Sorbonne, accédé le 4 décembre 2020.

> « Focalisation » est un terme technique, et désigne la façon dont l'information est dispensée, dont l'information est filtrée (ou non). Si un événement est décrit à travers la perception (forcément limitée, partielle) qu'en a un personnage du récit, on parle de « focalisation interne ». Lorsque l'événement est narré directement, de façon « absolue » pourrait-on dire, en tous cas sans la médiation de la conscience perceptive d'un personnage, on parle de récit « non focalisé », ou encore : de « focalisation zéro »[279].
> […]
> La difficulté n'est donc pas dans l'alternance entre focalisation interne et focalisation-zéro, parfaitement normale dans un récit à la première personne, mais dans le fait que [chez Proust] la narration en focalisation-zéro tantôt respecte les limitations du savoir du protagoniste, tantôt (souvent !) ne se soucie pas de telles limitations et, donc, se fait « omnisciente ». Or ces occurrences d'« omniscience » sont en effet trop nombreuses, trop systématiques pour qu'on puisse parler de lapsus, ou d'infractions isolées à la règle[280].

En poursuivant cette logique établie par Leriche, il nous semble possible d'employer la terminologie suivante : lorsque celui qui parle dit « je » et raconte le vécu du personnage principal (celui qui attend le baiser de la mère, celui qui tombe amoureux d'Albertine, celui qui devient écrivain), nous allons employer le terme « le héros » pour le désigner. Dans d'autres cas, soit quand une manifestation d'omniscience se fait voir (même s'il dit toujours « je »), soit quand le sommeil est décrit en employant des pronoms « on », « nous » ou tout simplement le mot « dormeur », nous considérons ces parties comme liées au narrateur. Néanmoins, il s'agit d'un narrateur qui jadis était le héros, et par conséquent cela se conforme à notre délimitation où nous traiterons principalement des représentations du sommeil liées au héros. Alors, même si le rêve de Bergotte ne sera pas analysé, la réflexion plus générale sur le sommeil qui le suit et qui est racontée par cette voix disant « on » et « nous » sera abordée, car elle appartient au héros devenu narrateur au fil du temps.

---

279 *Loc. cit.*

280 *Loc. cit.*

Analyse : première étape

3. Le monde du sommeil dans la *Recherche* et la seconde vie du héros

Dans l'introduction de la présente étude nous avons formulé quelques questions qui visent à nous aider à atteindre notre objectif, à savoir mieux comprendre la spatialité du sommeil dans la *Recherche*. La première de ces questions porte spécifiquement sur les aspects matériels et spatiaux du sommeil : comment Proust spatialise-t-il le sommeil ? Le chapitre présent va répondre à cette question en rendant visible et compréhensible la manifestation de ce que la critique proustienne appelle la « spatialisation du sommeil »[281] chez Proust. Cela sera fait à travers certaines analyses intertextuelles présentées ci-dessous. Nous allons analyser des passages racontant le sommeil dans la *Recherche* en les comparant à d'autres textes et traditions littéraires qui ont prôné une conception spatio-corporelle du sommeil.

Même si la citrique proustienne a parfois cerné certains aspects spatiaux du sommeil proustien et même si la critique littéraire, plus généralement, a abordé la spatialité du sommeil dans certains mouvements artistiques et culturels, les deux approches n'ont pas été rapprochées les unes des autres. En faisant dialoguer ses deux axes critiques, nous chercherons à fournir des analyses qui mettront en relief la manière dont Proust spatialise le sommeil.

Nous avons ci-dessus discuté l'hypogramme et comment sa signification se construit autour d'un système descriptif qui est un groupe de mots « réglé par la tradition » et « historiquement définissable »[282]. Déjà, dès le début de la présente étude, nous avons discuté le changement qui a eu lieu au cours des deux derniers siècles entre une conception spatio-corporelle du sommeil et une autre que nous avons appelée psychoaffective. Ces deux notions forment deux hypogrammes réglés par deux traditions littéraires et culturelles historiquement reconnaissables.

Si donc la spatialité et la matérialité sont les aspects les plus identifiables de la notion spatio-corporelle du sommeil, nous allons dans le présent chapitre les considérer en lien avec ces représentations chez Proust. Comment Proust met-il en relief la spatialité du sommeil ? Nous avons déjà mentionné des substantifs spatiaux systématiquement employés dans la *Recherche*, mais nous allons également proposer d'autres manières de mettre en avant cet aspect.

La première partie de ce chapitre abordera les confluences générales entre la conception du sommeil dans la *Recherche* et la tradition spatio-corporelle du sommeil. Cette partie servira de recensement des enjeux centraux de cet hypogramme. Dans le deuxième sous-chapitre, nous allons examiner la façon dont la spatialité se manifeste aussi à travers le mouvement, les dimensions dynamiques

281 Déchanet-Platz (2008), *op. cit.*, p. 183.

282 Riffaterre souligne. Riffaterre (1983), *op. cit.*, p. 44.

du texte. Nous considérons dans ce contexte du mouvement comment le sommeil dans la *Recherche* se manifeste en tant que déplacement dans un autre monde et surtout comme un voyage, chose qui apparaît dès le début de la *Recherche*, dans la scène canonique du « drame du coucher » à Combray. Cette corrélation sommeil-voyage sert à souligner encore davantage la spatialité de ce motif chez Proust.

Dans le dernier sous-chapitre, nous allons considérer encore un aspect spatial du sommeil en montrant comment Proust emprunte un vocabulaire propre à d'autres descriptions spatiales de la *Recherche* en décrivant le sommeil. Nous allons regarder comment la description du sommeil mobilise les mêmes images, les mêmes mots et les mêmes signes qu'en décrivant des lieux, proprement dits, par exemple l'hôtel à Balbec, l'Hôtel de Guermantes, ou la « prison » d'Albertine, c'est-à-dire l'appartement du héros. La façon dont Proust décrit un lieu est aussi reprise lorsqu'il décrit le sommeil.

3.1 La conception spatiale du sommeil à travers le temps : une tradition millénaire reprise par Proust

Considérons de nouveau ces mots que nous avons évoqués dans notre introduction et qui sont employés systématiquement dans les occurrences racontant le sommeil dans la *Recherche* : « monde du sommeil »[283], « monde des rêves »[284], « monde inaccessible »[285], « monde merveilleux et magique »[286], « paysage du rêve »[287], « contrée »[288], « cité »[289], « promontoire » du songe[290], « presqu'île »[291], « appartement »[292], une « demeure »[293], une « cime », un « gouffre » [294], une « zone »[295], un « trou »[296], une

283 *RTP*, III, 629.
284 *RTP*, II, 473.
285 *RTP*, II, 220
286 *RTP*, III, 621.
287 *RTP*, II, 78.
288 *RTP*, I, 5.
289 *RTP*, II, 444.
290 *RTP*, II, 220.
291 *RTP*, II, 384.
292 *RTP*, III, 370.
293 *RTP*, I, 6.
294 *RTP*, III, 691.
295 *RTP*, I, 7.
296 *RTP*, II, 387.

« alcôve »[297], un « nid »[298], « tombeau »[299] ou une « tombe »[300]. Cela n'est qu'une sélection, mais le texte de Proust en est rempli.

Cette manière de dépeindre le sommeil fait partie de ce que Déchanet-Platz appelle la « spatialisation du sommeil »[301] chez Proust. Il nous semble donc que l'évocation explicite de la spatialité fait partie du système descriptif du sommeil tel que nous l'avons illustré dans notre Figure II (« Le système descriptif du sommeil », voir chapitre 2.2.1 ci-dessus). Autour du mot noyau qui est « sommeil », il y a une forte présence des mots satellites qui soulignent sa matérialité spatiale.

C'est cet aspect qui distingue, mieux que tout autre, la représentation du sommeil dans la *Recherche* de la tradition dominante de l'époque où paraît le roman (et même de nos jours). À l'époque, et probablement même aujourd'hui, l'expérience de dormir est associée à la psyché et elle est considérée comme une fausse expérience. Rappelons que Riffaterre affirme qu'à l'époque de Proust, le « sociolecte »[302] considérait le sommeil comme lié à la vie interne du dormeur, à sa (sub)conscience. Rêver impliquait une sorte de projection des expériences vécues dans l'état de veille. Il y a donc dans la *Recherche* un écart entre l'hypogramme dominant de son époque et la manière dont Proust représente le sommeil dans son œuvre.

Riffaterre a discuté la différence entre ces deux perceptions culturelles en notant comment dans un passage de la *Recherche* (dans *Sodome et Gomorrhe*) le sommeil est décrit comme une descente aux Enfers, une manifestation spatiale inspirée par Homère et la littérature antique. Riffaterre oppose cette idée-ci qu'il appelle « homérique » à une tradition « psychanalytique ». C'est ce qu'Hersant désigne par les expressions « ancien régime » et « nouvelle ère » du sommeil, et ce que nous avons pour notre part nommé la tradition spatio-corporelle et psychoaffective, respectivement. Ainsi, c'est une distinction entre deux perspectives qui revient continuellement dans la critique littéraire et artistique.

Nous avons suggéré que le sommeil et l'état de veille soient considérés dans la *Recherche* (selon la logique spatio-corporelle) comme étant séparés, comme deux

---

297 *RTP*, I, 7.

298 *RTP*, I, 5.

299 *RTP*, I, 28.

300 *RTP*, III, 862.

301 Déchanet-Platz (2008), *op. cit.*, p. 183.

302 Riffaterre définit le sociolecte ainsi dans *Fictional Truth* : « [the sociolect is] language both as grammar and repository of the myths, traditions, ideological and esthetic stereotypes, commonplaces and themes harbored by a society, a class or a social group. Literary texts exploit the sociolect as does any other utterance, shaping their own original usage (*idiolect*) in conformity or in contradistinction to the sociolect. Aside from syntactic structures, the sociolect contains ready-made narrative and descriptive models that reflect a group's idea of or consensus about reality. », Riffaterre (1990), *op. cit.*, p. 130.

mondes à part. Chez Proust, il y a une frontière entre les deux qu'il faut franchir en s'endormant, chose que souligne Déchanet-Platz :

> On voit à ce cloisonnement strict entre la veille et le sommeil qu'il peut s'agir de deux univers hermétiquement séparés et que l'on doit réellement opérer un choix pour passer de l'un à l'autre. Cette idée d'un passage presque conscient d'un monde à un autre […] réapparaît sous la plume de Proust[303].

Cette distinction entre deux mondes séparés l'un de l'autre apparaît souvent de manière explicite dans la *Recherche* :

> De ce que *le monde du rêve* n'est pas le monde de la veille, il ne s'ensuit pas que le monde de la veille soit moins vrai, au contraire. *Dans le monde du sommeil* nos perceptions sont tellement surchargées, chacune épaissie par une superposée qui la double, l'aveugle inutilement, que nous ne savons même pas distinguer ce qui se passe dans l'étourdissement du réveil[…][304]

Dans ce passage, la distinction est ouvertement signalée. Il y a dans la *Recherche* une pluralité de mondes. Et il ne faut pas considérer le monde onirique comme étant moins vrai, un écart considérable des perceptions psychanalytiques où ce qui est vécu en dormant est considéré comme une fausse expérience. Selon la logique de la *Recherche*, les deux existent simultanément.

Dans ce passage, il y a un autre aspect qui mérite d'être considéré : les perceptions. Dans le monde du sommeil, les perceptions du dormeur sont surchargées, épaissies. Les unes sont superposées aux autres, dédoublées, mais paradoxalement rendues inutiles car elles finissent par aveugler le dormeur dans le sommeil. L'intensité de ces perceptions superposées est accablante pour le dormeur qui est laissé dans cet étourdissement d'un réveil incertain (nous revenons à ce problème des réveil incertains).

Frances Flannery dans son article "Dreams and Visions in Early Jewish and Early Christian Apocalypses and Apocalypticism" montre que selon les textes apocalyptiques judéo-chrétiens, la vision onirique est considérée comme aussi réelle que le vécu dans l'état de veille. Dans les textes apocalyptiques, ce que vit le dormeur est représenté comme une vraie expérience. Le sommeil mène à : "elaborate soul journeys or otherworldly journeys"[305].

---

303 Déchanet-Platz (2008), *op. cit.*, p. 41.

304 Nous soulignons. *RTP*, III, 629.

305 Nous soulignons. Frances Flannery, "Dreams and Visions in Early Jewish and Early Christian Apocalypses and Apocalypticism", *The Oxford Guide to Apocalyptic Literature*, éd. John Joseph

Parmi plusieurs aspects propres à cette tradition scripturaire, celui qui souligne le plus la véracité de l'expérience du dormeur est la mise en relief des perceptions, des impressions sensorielles :

> In their vivid descriptions of angels, it is thus the biblical visionary traditions, and not the biblical dream traditions, that seem to have profoundly influenced the dreams and visions of early Jewish and Christian apocalyptica. […] While certainly reflective of a general rise in angelology in Hellenistic Judaism and Christianity, this phenomenon should also be seen as part of a larger trend *to emphasize the experiential nature* and intensity of apocalyptic revelations *by relating the dreamer/visionary's potent sensory impressions*[306].

On repère également cette intensification des perceptions, mais contrairement à la tradition scripturaire où les impressions sensorielles donnent lieu à une vison onirique claire, chez Proust, la superposition de perceptions et leur dédoublement intense évoquent, nous semble-t-il, une sorte de « court-circuit » qui rend les perceptions du dormeur inutiles.

Ailleurs dans la *Recherche*, nous pouvons observer comment cette idée spatio-corporelle est poussée encore plus loin. Le dormeur se déplace, apparemment, entre l'état de veille et le monde du sommeil comme une personne le fait en sortant d'un appartement et entrant dans un autre :

> Peut-être chaque soir acceptons-nous le risque de vivre, en dormant, des souffrances que nous considérons comme nulles et non avenues parce qu'elles seront ressenties au cours d'un sommeil que nous croyons sans conscience. En effet, ces soirs où je rentrais tard de La Raspelière, j'avais très sommeil. Mais dès que les froids vinrent, je ne pouvais m'endormir tout de suite car le feu éclairait comme si on eût allumé une lampe. Seulement ce n'était qu'une flambée, et – comme une lampe aussi, comme le jour quand le soir tombe – sa trop vive lumière ne tardait pas à baisser ; *et j'entrais dans le sommeil, lequel est comme un second appartement que nous aurions et où, délaissant le nôtre, nous serions allé dormir*. Il a des sonneries à lui, et nous y sommes quelquefois violemment réveillés par un bruit de timbre, parfaitement entendu de nos oreilles, quand pourtant personne n'a sonné. Il a ses domestiques, ses visiteurs particuliers qui viennent nous chercher pour sortir, de sorte que nous sommes prêts à nous lever quand force nous est de constater, par *notre presque immédiate trans-*

Collins, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 106.

306 Nous soulignons. *Ibid.*, p. 113.

> *migration dans l'autre appartement, celui de la veille*, que la chambre est vide, que personne n'est venu. La race qui l'habite, comme celle des premiers humains, est androgyne. Un homme y apparaît au bout d'un instant sous l'aspect d'une femme. Les choses y ont une aptitude à devenir des hommes, les hommes des amis et des ennemis[307].

La séparation entre l'état de veille et le sommeil est ici décrit en évoquant ces deux appartements. Paradoxalement, même dans l'appartement du sommeil, le personnage dort et peut être éveille par ces « sonneries à lui », par « un bruit de timbre ». Dans ce passage, il y a donc une description spatiale du sommeil en tant qu'appartement qui paraît liée à cette évocation très spécifique des perceptions du dormeur avec ces bruits qui l'éveillent brutalement. Mais malgré ce réveil, le héros reste dans l'appartement du sommeil.

Renforçant d'autant plus la « réalité » de l'appartement onirique, Proust y introduit des domestiques, des visiteurs, une race androgyne qui l'habite. C'est tout un monde où le dormeur vit sa seconde vie. Le passage continue ainsi :

> Le temps qui s'écoule pour le dormeur, durant ces sommeils-là, est absolument différent du temps dans lequel s'accomplit la vie de l'homme réveillé. Tantôt son cours est beaucoup plus rapide, un quart d'heure semble une journée ; quelquefois beaucoup plus long, on croit n'avoir fait qu'un léger somme, on a dormi tout le jour. Alors, *sur le char du sommeil, on descend dans des profondeurs* où le souvenir ne peut plus le rejoindre et en deçà desquelles l'esprit a été obligé de rebrousser chemin. *L'attelage du sommeil*, semblable à celui du soleil, va d'un pas si égal, dans une atmosphère où ne peut plus l'arrêter aucune résistance, qu'il faut quelque petit caillou aérolithique étranger à nous (dardé de l'azur par quel Inconnu ?) pour atteindre le sommeil régulier (qui sans cela n'aurait aucune raison de s'arrêter et durerait d'un mouvement pareil jusque dans les siècles des siècles) et le faire, *d'une brusque courbe*, revenir vers le réel, brûler les étapes, *traverser les régions voisines de la vie* – où bientôt le dormeur entendra, de celle-ci, les rumeurs presque vagues encore, mais déjà perceptibles, bien que déformées – et atterrir brusquement au réveil[308].

Le dormeur descend sur son char du sommeil dans des profondeurs où le souvenir ne peut plus le rejoindre. Voici donc, encore une fois, un éloignement de la notion du sommeil psychoaffectif. Selon cet hypogramme-ci, c'est dans le sommeil que le dormeur accède à sa psyché, aux souvenirs et aux désirs. Mais dans la *Recherche*,

---

307 Nous soulignons. *RTP*, III, 370.

308 Nous soulignons. *RTP*, III, 370-371.

l'endormissement mène ailleurs, à une existence bien éloignée du souvenir.

Afin de revenir à l'état de veille, il faut que « l'attelage du sommeil » se fasse par « une brusque courbe » en traversant « les régions voisines de la vie », puis le dormeur va « atterrir brusquement au réveil ». Il y a quand même une séparation assez stricte, pour ainsi dire, entre l'état de veille et le monde du sommeil.

Nous avons pu, ci-dessus, observer comment, dans certains passages, Proust fait une distinction claire entre les deux mondes. Dans celui du sommeil, les souvenirs de la « première » vie n'y figurent pas vraiment. S'endormir implique un véritable déplacement vers une autre existence où le dormeur mène une vie à part. Et si la seconde vie est éloignée de la conscience et de la raison, elle est d'autant plus séparée de la temporalité de l'état de veille :

> Du reste, quand le sommeil l'emmenait [le dormeur] si loin hors du monde habité par le souvenir et la pensée, à travers un éther où il était seul, plus que seul, n'ayant même pas ce compagnon où l'on s'aperçoit soi-même, il était hors du temps et de ses mesures[309].

Le sommeil de la *Recherche* n'est pas celui du souvenir et de la psyché, il n'est pas de l'ordre psychoaffectif. En fait, dans l'un des passages cités ci-dessus, la juxtaposition du char et de l'attelage du sommeil est évocatrice plutôt de la pensée antique qui nous fait penser au personnage mythique de Hélios. De nouveau, c'est une logique plutôt antique qui est évoquée en décrivant le sommeil, chose que Riffaterre a souligné également.

Il y a donc chez Proust la présence d'une autre conception du sommeil qui ne s'aligne pas forcément avec une conception psychoaffective de cette expérience. Nous avons jusqu'ici essayé de cerner la grande différence entre les deux hypogrammes. Il nous semble cette distinction apparaît surtout en ce qui concerne la question de la véracité de l'expérience. Selon la littérature antique et la tradition biblique, ce qui est vécu dans le sommeil peut être indicatif d'un déplacement dans un autre monde, ce qu'une conception psychoaffective n'admet pas forcément.

Mais il n'est jamais possible de trancher nettement entre les deux perspectives, le spatio-corporel et le psychoaffectif, car historiquement les deux ont toujours existé côte à côte, il y a toujours eu un va-et-vient. Si, par exemple, l'image de Hélios nous fait penser à l'antiquité, cela ne veut pas dire qu'il y avait une seule notion du sommeil dans la Grèce antique. En fait, les deux perspectives, spatio-corporelle et psychoaffective, existaient déjà dans leur pensée.

Chez Hippocrate et chez Héraclite, par exemple, nous retrouvons la conception spatialisée, celle de l'âme qui agit lorsque le corps reste endormi :

---

309 *RTP*, III, 372.

> Mais quand le corps se tient tranquille, l'âme, mise en mouvement et éveillée, administre son domaine propre et accomplit toute seule toutes les actions du corps : car ce dernier dort et ne sent rien, tandis que l'âme éveillée connaît tout, voit ce qui est visible, entend ce qui est audible, marche, touche, s'afflige, réfléchit dans l'espace étroit où elle se tient[310].
>
> Les hommes dans leur sommeil travaillent et collaborent aux événements de l'univers[311].

La citation de Hippocrate montre comment l'âme s'éveille lorsque le corps reste endormi. Puis elle voit, entend, marche, touche. Encore une fois, l'évocation de perceptions et d'impressions sensorielles du dormeur sont mobilisées dans cet autre état, elles sont présentées comme indicatives de la véracité de l'expérience – car on voit ce qui est visible, on entend ce qui est audible, etc. Chez Héraclite, les hommes qui dorment contribuent même aux événements de l'univers. Il n'est aucunement question d'une fausse expérience, d'une projection psychoaffective des désirs et des souvenirs propres à la conscience.

Mais même si la manière de penser le sommeil d'après Hippocrate et Héraclite que nous venons de mentionner était répandue en Grèce antique, elle n'était pas la seule façon de penser le sommeil. En particulier, Aristote voyait les phantasmes oniriques comme des vestiges de la veille, d'un souvenir ou d'un désir : Aristote les appelait « impressions sensorielles résiduelles »[312]. C'est une pensée qui perdure et reparaît même chez les Romains plus tard. Selon Cicéron, l'expérience onirique était le produit des pensées et des conversations vécues dans l'état de veille[313], une conception peu éloignée de la perspective psychoaffective, selon notre définition. Il est donc possible de voir comment dans la pensée antique, grecque ainsi que romaine, il y a déjà des idées qui présagent en quelque sorte, la psychologie moderne.

Dans une tout autre civilisation, mais toujours bien avant Freud, les Hurons-Wendats croyaient qu'il fallait accomplir les désirs provenant des rêves pour guérir un mal quelconque, que ce soit un mal mental ou physique : « Ils sont convaincus qu'il n'y a pas de remède plus souverain pour guérir (leur mal) et pour leur sauver la vie que de faire tout ce qu'ils ont rêvé »[314]. Ainsi, leur conception qui

---

310 Hippocrate, *Du Régime* IV, « Des rêves », éd. et trad. Joly, R., Paris, Belles Lettres, 1967, p. 97.

311 Héraclite cité par Pergnier, *op. cit.*, p. 9.

312 Mélanie Lioux, « Expressions de la perception du rêveur au sein des sanctuaires guérisseurs en Grèce classique (images et textes) », *Kentron*, no. 27, 2011, p. 63.

313 *Ibid.* p. 66.

314 Roger Caillois, "Logical and Philosophical Problems of the Dream" *The Dream and Human Societies*, éds. Grunebaum et Caillois, Berkley : Los Angeles, University of California Press, 1966, p. 30.

précède la modernité rappelle néanmoins ce que Riffaterre appelle le « sociolecte moderne du rêve » ou ce qu'Hersant appelle la nouvelle ère du rêve. Le sociolecte moderne, ou la nouvelle ère, ne sont pas donc si nouveaux ou modernes que cela. C'est pour cette raison que nous ne ferons pas la distinction entre les deux perspectives de manière « chronologique » : il nous semble que les deux ont toujours existé. Ainsi nous avons simplement choisi de les appeler la notion spatio-corporelle et la notion psychoaffective du sommeil, ce qui facilite l'observation des deux à travers les siècles. Voilà donc des époques et des civilisations différentes, mais des idées similaires qui reviennent : les deux hypogrammes du sommeil spatio-corporel *et* psychoaffectif existent, les deux, depuis longtemps.

Cela apparaît également chez les Hindous dans certains cas. Les deux tendances existent dans leurs textes sacrés, les *Upanishads*, textes fondateurs de la pensée hindoue, qui fournissent quant à eux deux conceptions du sommeil. Dormir peut impliquer soit un déplacement de l'âme dans un autre monde, soit une manifestation des désirs du dormeur[315]. Il s'avère donc que cette question de deux perspectives sur le sommeil est beaucoup plus ancienne que l'on ne le croit normalement. Et c'est un enjeu important qu'il faut toujours garder à l'esprit.

Mais revenons à Hippocrate et Héraclite en comparant leurs propos, cités ci-dessus, à la citation suivante de la *Recherche* :

> Ce qu'on aurait fait le jour, il arrive en effet, le sommeil venant, qu'on ne l'accomplisse qu'en rêve, c'est-à-dire après l'inflexion de l'ensommeillement, en suivant *une autre voie* qu'on n'eût fait éveillé. La même histoire tourne et a une autre fin. Malgré tout, *le monde dans lequel on vit pendant le sommeil* est tellement différent *que ceux qui ont de la peine à s'endormir cherchent avant tout à sortir du nôtre*. Après avoir désespérément, pendant des heures, les yeux clos, roulé des pensées pareilles à celles qu'ils auraient eues les yeux ouverts, ils reprennent courage s'ils s'aperçoivent que la minute précédente a été tout alourdie d'un raisonnement en contradiction formelle avec les lois de la logique et l'évidence du présent, cette courte « absence » signifiant que *la porte est ouverte par laquelle ils pourront peut-être s'échapper* tout à l'heure de la perception du réel[…][316]

Céline Yu discute de ce passage particulier et souligne un aspect important, le paradoxe du dormeur qui ne sait pas qu'il dort :

---

315 Christopher Dewey, *Acquainted with the Night. Excursions Through the World after Dark* (Édition Kindle), Bloomsbury, London, 2010, p. 162.

316 Nous soulignons. *RTP*, II, 385.

> Bien qu'endormi, le narrateur croit qu'il est éveillé et tente en vain d'entrer dans le sommeil. Il reconnaît son erreur pour ensuite constater qu'il était tombé dans une « absence » qui se relève être un état « alourdi » des pensées, bien qu'« en contradiction formelle avec les lois de la logique »[317].

Ici Yu parle du « narrateur », cela s'aligne avec ce que nous avons proposé ci-dessus, car le pronom « on » est employé et le sommeil est discuté de manière généralisant. Il n'y a pas de « je », simplement la voix du narrateur qui partage ces réflexions sur le sommeil avec nous, le lecteur, en dehors de l'intrigue du récit.

Alors, comme nous l'avons signalé, dans une perspective spatio-corporelle, l'autre monde a sa propre logique : « on » est éveillé même si l'idée d'être éveillé dans le sommeil n'est pas logique et semble paradoxale. En revanche, cela devient plus logique si l'endormissement n'est pas perçu comme une perte de conscience mais plutôt en tant que déplacement dans une autre existence, et la *prise de conscience* dans une autre vie :

> Une fois de plus j'avais échappé à l'impossibilité de dormir, au déluge, au naufrage des crises nerveuses. Je ne craignais plus du tout ce qui me menaçait la veille au soir quand j'étais démuni de repos. Une nouvelle vie s'ouvrait devant moi […][318]

D'après Déchanet-Platz, se rappeler cette seconde vie ne peut se faire qu'à travers une évocation des « indices de l'autre monde qu'est le sommeil, [ces indices] révèlent son étrangeté, la singularité de ses lois »[319]. Certes, ce monde est étrange, mais il a ses propres lois.

Ci-dessus, dans le passage que nous avons cité et que Yu analyse aussi, le narrateur dit « ce qu'on aurait fait le jour, il arrive en effet, le sommeil venant, qu'on ne l'accomplisse qu'en rêve, c'est-à-dire après l'inflexion de l'ensommeillement ». Cela renvoie aux propos d'Hippocrate, où l'âme du dormeur « accomplit toute seule les actions du corps » lorsqu'elle « travaille et contribue aux événements » de cet autre monde et son univers.

Dans ce même passage, celui qui cherche à dormir prend une « autre voie » afin de quitter le monde de l'état de vielle. Il doit sortir par la « porte » qui s'ouvre vers le sommeil. C'est à travers elle qu'il peut s'échapper au « réel ».

Il y a également cette « inflexion » qui est mentionnée. Ce mot peut désigner l'acte de plier ou de replier quelque chose, acte matériel donnant à l'ensommeillement une matérialité tangible. « Inflexion » peut également évoquer une déviation

---

317 Yu, *op. cit.*, p. 39.

318 *RTP*, II, 179.

319 Déchanet-Platz (2008), *op. cit.*, p. 89.

d'une route, alors de nouveau il y a cette idée de déplacement. Enfin, c'est un mot renvoyant à une sonorité ou une manière de parler : encore une fois les perceptions du dormeur semblent être indicatives de la véracité de ce qui se passe, on entend ce qui est audible etc., tout comme l'âme du dormeur le fait d'après Hippocrate.

C'est aussi quelque chose qui revient au sujet du dormeur de la tradition judéo-chrétienne, telle que Flannery l'a évoquée ci-dessus, dont les perceptions sont intensifiées pendant le sommeil. Le rapport entre une expérience spatio-corporelle du sommeil et la mise en relief des impressions sensorielles revient continuellement et Proust parvient à fusionner tous ces aspects dans un seul mot, « inflexion ».

Revenons au passage où figure l'appartement du sommeil[320]. Cette seconde vie appartient à une autre temporalité, car la temporalité du dormeur est « absolument différente du temps dans lequel s'accomplit la vie de l'homme réveillé », comme il est mentionné dans ce passage. Il y a donc deux mondes, deux vies, deux temporalités. Le sommeil et l'état de veille ne sont pas vécus selon les mêmes paramètres.

Nous pouvons donc observer qu'il y a une distinction entre cet « homme réveillé » (une personne qui s'éveille dans l'état de veille et y accomplit sa vie) et le « dormeur éveillé » (la prise de conscience du dormeur dans le monde du sommeil où il vit sa seconde vie). Cette distinction évoque une différence potentielle entre l'esprit de l'état de veille et l'âme du sommeil. Ci-dessus (Chapitre 1.2), nous avons évoqué une idée semblable en abordant le *ruah* et le *nechama* respectivement dans la pensée juive[321]. Ce sont deux esprits/âmes différents qui appartiennent aux deux mondes séparés, tout en faisant partie d'un seul être, d'un seul corps. C'est une construction complexe, bien évidemment, mais nous pensons en retrouver des traces dans la *Recherche* lorsque Proust fait la distinction entre l'homme réveillé et le dormeur éveillé. Deux consciences agissent dans deux mondes : homme réveillé/état de veille et dormeur éveillé/monde du sommeil.

Une telle conception existait aussi dans l'Égypte antique. Selon ce « sociolecte », s'endormir comportait l'acte paradoxal de s'éveiller dans un autre monde. Pour désigner le sommeil, les Égyptiens employaient le hiéroglyphe signifiant lit (*qed*) et celui signifiant rêver (*rswt*). C'est intéressant de noter que le symbole indiquant rêver (*rswt*) pouvait également être employé pour indiquer « s'éveiller » et « ouvrir les yeux » [322]. Tout d'abord, le sommeil signifiait rêver dans un lit, la matérialité du lit et du corps dans le lit étant centrale. Mais paradoxalement, rêver impliquait aussi, pour les Égyptiens antiques, l'acte d'ouvrir les yeux et de s'éveiller.

Selon cette tradition antique, une personne était, en fait, *un être stratifié*. Selon Tarek Asaad, le « moi » était composé de cinq différentes strates[323]. Le *ka* était la

---

320 *RTP*, III, 370.

321 Kristianpoller, *op. cit.*, p. 17.

322 Robert Moss, *The Secret History of Dreaming*, Novato, California, New World Library, 2014, p. 11.

323 Tarek Asaad, « Sleep in Ancient Egypt », *Sleep Medicine*, éds. S. Chokroverty et M. Billiard,

puissance créative et divine de chaque corps vivant, le *ba*, l'âme capable de voyager en dehors du corps physique, ce qu'elle fait plus souvent pendant le sommeil. Le *akh* constituait le corps dans lequel une personne vit après la mort. Puis il y avait le prénom d'une personne qui désignait également le nom du corps dans lequel la personne vit pendant la vie. Enfin, l'ombre d'une personne était le double de ce corps vivant, celui qui portait le prénom de la personne[324]. Il nous semble que le *ba*, l'âme, qui quitte le corps endormi et voyage dans un autre monde pendant le sommeil rappelle le *ruah* de la pensée juive.

L'idée d'une âme ambulante du dormeur existe déjà dans les textes les plus anciens. Parmi les récits oniriques consignés en Mésopotamie[325], certains textes décrivent le sommeil comme un déplacement de l'esprit dans un autre monde qui n'est pas celui de l'état de veille. Même si cette conception n'était pas la plus dominante, les rêves étant avant tout considérés comme des messages divinatoires, il y a néanmoins des traces d'une telle conception spatiale du sommeil. L'idée d'un dormeur qui est capable de voyager dans un autre monde figurait donc dans la logique du Proche-Orient antique. Leo Oppenheim la décrit ainsi :

> [some sleep theories] suggests that the soul, or some part of it, moves out of the body of the sleeping person and actually visits, in some mysterious way the places and persons the dreamer sees in his sleep. Sometimes the God of dreams is said to carry the dreamer – in other passages no reference is made to a divine agent[326].

La notion spatiale et extériorisée du sommeil est donc un code culturel qui existe depuis des millénaires et se trouve, il nous semble, rejouée chez Proust. Et même à travers toutes les différentes époques et civilisations, elle se manifeste de manière similaire : il y a un autre monde dans le sommeil, le dormeur y vit (à des degrés différents) une autre vie, ou au moins a des expériences réelles. La véracité des expériences vécues est souvent renforcée par la mise en relief des perceptions et des impressions sensorielles du dormeur.

Ainsi à travers les millénaires, en Mésopotamie, en Inde, en Grèce, en Égypte, dans la pensée juive, et comme le montre aussi Hersant, au Moyen Âge et à la Renaissance, cette notion du sommeil comme un monde à part, dans lequel le dormeur voyage, est une idée qui perdure.

Mais cette notion n'est pas réservée à une pensée lointaine. Nous la retrouvons également au XIXe siècle. La même perspective reparaît chez Nerval dans ses ré-

---

Berlin : Heidelberg, Springer Science, p. 13.

324 Asaad, *op. cit.*, p. 13.

325 Dewey, *op. cit.*, p. 162.

326 Leo Oppenheim, « Mantic Dreams in the Ancient Near East », dans éds. Grunebaum et Caillois (1966), *op. cit.*, p. 346.

cits oniriques *Aurélia* et *Sylvie* où les expériences vécues pendant le sommeil sont décrites comme la « seconde vie » que mène le dormeur. L'influence de Nerval sur Proust étant capitale, il ne serait pas impossible d'envisager un lien entre les deux auteurs et comment ils représentent le sommeil.

Mais il y a des traces du sommeil extériorisé chez Victor Hugo aussi. Dans son essai *Le promontoire du songe*, Hugo aborde cette notion du sommeil et du rêve dans les arts et la littérature :

> L'assoupissement du corps est-il un réveil de facultés inconnues et nous met-il en relation avec des êtres doués de ces facultés, lesquels ne sont point perceptibles à notre organisme quand la bête le complique, c'est-à-dire quand nous sommes debout, allant et venant en pleine vie terrestre. Les phénomènes du sommeil mettent-ils la partie invisible de l'homme en communication avec la partie invisible de la nature[327] ?

Ce passage nous renvoie à un passage de la *Recherche* :

> Tout un *promontoire* du monde inaccessible surgit alors de l'éclairage *du songe*, et entre dans notre vie, dans notre vie où comme le *dormeur éveillé* nous voyons les personnes dont nous avions si ardemment rêvé que nous avions cru que nous ne les verrions jamais qu'en rêve[328].

Chez les deux écrivains, le corps endormi est mis en relation avec une existence invisible dans laquelle le dormeur rencontre des êtres qu'il cherche. Pour Hugo, ce sont des êtres doués de facultés particulières, tandis que Proust nous dit seulement qu'il est question de ceux dont le personnage a « si ardemment rêvé ».

En abordant ces aspects du monde du sommeil dans la *Recherche* Céline Yu propose :

> Dans le sommeil proustien, cette zone sensible opère au sein d'une conscience somnolente, dans une région où l'éveil et le sommeil se touchent, se fondent partiellement l'un dans l'autre. Intercalée entre le dormeur et la vie extérieure, elle agit également à l'intérieur du sommeil[329].

---

327 Victor Hugo, *Le Promontoire du songe*, Paris, La République des Lettres, 2013.

328 Nous soulignons, *RTP*, II, 220.

329 Yu, *op. cit.*, p. 37.

Que ce soit le « cloisonnement strict »[330] évoqué par Déchanet-Platz ou la « zone sensible » et intermédiaire entre le sommeil et l'état de veille décrite par Yu, il est toujours question d'un franchissement du seuil entre une existence et une autre.

Dans un passage terminant la partie de la *Recherche* consacré à l'appartement du sommeil, la division de deux mondes et de deux vies est décrite ainsi :

> Certes on peut prétendre qu'il n'y a qu'un temps, pour la futile raison que c'est en regardant la pendule qu'on a constaté n'être qu'un quart d'heure ce qu'on avait cru une journée. Mais au moment où on le constate on est justement un homme éveillé, plongé dans le temps des hommes éveillés, on a déserté l'autre temps. Peut-être même plus qu'un autre temps : une autre vie. Les plaisirs qu'on a dans le sommeil, on ne les fait pas figurer dans le compte des plaisirs éprouvés au cours de l'existence. Pour ne faire allusion qu'au plus vulgairement sensuel de tous, qui de nous, au réveil, n'a ressenti quelque agacement d'avoir éprouvé en dormant, un plaisir que si l'on ne veut pas trop se fatiguer, on ne peut plus, une fois éveillé, renouveler indéfiniment ce jour-là ? C'est comme du bien perdu. On a eu du plaisir dans une autre vie qui n'est pas la nôtre. Souffrances et plaisirs du rêve (qui généralement s'évanouissent bien vite au réveil), si nous les faisions figurer dans un budget, ce n'est pas dans celui de la vie courante[331].
>
> J'ai dit deux temps ; peut-être n'y en a-t-il qu'un seul, non que celui de l'homme éveillé soit valable pour le dormeur, mais peut-être parce que l'autre vie, celle où on dort, n'est pas – dans sa partie profonde – soumise à la catégorie du temps[332].

Ce qui distingue la représentation de Proust de ces autres représentations plus anciennes, est le fait que Proust évoque souvent l'autre temporalité du sommeil, aspect qui ne figure pas vraiment dans les autres traditions. Voici encore deux parties du texte qui soulignent la spatialisation et son rapport à la temporalité propre au sommeil de la *Recherche* :

> *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

330 Déchanet-Platz (2008), *op. cit.*, p. 41.

331 *RTP*, III, 272.

332 *RTP*, III, 372.

> encore dans le XIVe siècle, si bien *qu'aller vers elles, c'eût été remonter le cours des âges*[333].

Dans ce passage, la distance entre le dormeur et la rive opposée n'est pas spatiale mais temporelle. Afin d'« aller vers elle » il faut « remonter » dans le temps. Même le temps devient spatial dans le monde du sommeil de Proust.

Les déplacements dans le sommeil impliquent aussi, nous semble-t-il, un voyage dans le temps, mais c'est un temps rendu spatial. La « spatialisation du sommeil » chez Proust est certainement très complexe, car elle ne rend pas seulement l'expérience éphémère du sommeil matérielle, elle rend également le temps spatial.

En poursuivant la logique de ce passage, le rapport entre le sommeil (contenant) et les rêves (contenu) se fait jour ici, car c'est le sommeil qui contient la « cité gothique » et sa temporalité particulière aux allures spatiales.

Dans cette optique, le passage suivant de l'ouverture commence à s'éclairer :

> Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant, et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil[334].

Dans cette citation, le dormeur apparaît comme une sorte de maître du temps et des mondes. Le temps du dormeur est spatialisé là aussi, car il le tient « en cercle de lui », le temps est un fil qui mène à travers des mondes. Le sommeil contient tous les mondes, toutes les heures – ils sont tous enfilés autour de lui. Ce fil est une sorte de fil d'Ariane du sommeil nous semble-t-il, ou même la « chaînette »[335] qui relie l'âme ambulante au corps dormant, telle que la pensée talmudique l'envisage.

3.2 L'endormissement du héros menant à un voyage onirique dans un autre monde

En abordant la spatialité évoquée dans les représentations du sommeil chez Proust, nous avons pu observer certains déplacements : par exemple, le dormeur entre dans le sommeil comme dans un appartement, le dormeur se déplace entre l'endormissement et le réveil sur un char du sommeil, l'insomniaque doit attendre qu'une porte s'ouvre afin de sortir d'un monde et entrer dans l'autre. Mais qu'est-ce que ce déplacement, enfin ? Ci-dessous nous allons considérer la possibilité de le lire comme un voyage.

---

333 Nous soulignons. *RTP*, II, 444.

334 *RTP*, I, 5.

335 Kristianpoller, *op. cit.*, p. 52.

Nous allons dans ce qui suit considérer le fameux « drame du coucher » où le héros, dépourvu du baiser de sa mère, n'arrive pas à s'endormir. Selon Déchanet-Platz, le sommeil est souvent vécu comme un « voyage effrayant »[336] dans la *Recherche*. Cela est surtout valable pour le héros. Il lui faut une provision qui facilitera ce déplacement dans un autre monde, d'après la chercheuse. Afin de le démontrer, Déchanet-Platz discute de l'importance du mot *viatique* qui est employé par Proust, en particulier dans le passage du drame du coucher.

Le mot viatique a plusieurs significations, mais toutes ont en commun le fait de désigner un départ : soit un voyage en tant que tel, soit dans un sens plus symbolique, le départ éternel qu'est la mort. Dans le contexte antique, ce mot veut dire « pièce de monnaie (une obole) que l'on mettait dans la bouche des morts pour payer à Charon leur passage du Styx »[337]. En tant que terme vieilli, viatique signifie « argent, provisions de route donné(es) à quelqu'un, notamment à un religieux, pour voyager »[338], ou tout simplement « argent, provisions que l'on emporte pour voyager »[339], sans que le voyageur soit nécessairement un religieux. Dans le catholicisme, le terme viatique signifie « sacrement de l'eucharistie administré à un mourant. Administrer, apporter, donner le viatique à un malade, à un mourant ; recevoir le viatique, le saint viatique »[340]. Dans chaque signification de ce mot, on retrouve cette évocation d'un déplacement et d'un voyage.

Déchanet-Platz indique que l'emploi du mot « viatique » [341] dans ce passage connu de *Du côté de chez Swann* fait voir la dimension de voyage de l'endormissement. D'après son analyse, le terme viatique fonctionne ici comme une « consolation avant le départ pour un voyage effrayant », un voyage dans ce que Déchanet-Platz appelle les « lieux du sommeil »[342] de la *Recherche*.

Ce mot figure dans la scène centrale de la *Recherche*, une scène racontant un endormissement manqué à la suite du baiser refusé par la mère :

> « Le petit a l'air fatigué, il devrait monter se coucher. On dîne tard du reste ce soir. » Et mon père, qui ne gardait pas aussi scrupuleusement que ma grand-mère et que ma mère la foi des traités, dit : « Oui, allons, vas te coucher. » Je voulus embrasser maman, à cet instant on entendit la cloche du dîner. « Mais non, voyons, laisse ta mère, vous vous êtes assez dit bonsoir comme cela, ces manifestations sont ridicules. Allons, monte ! » *Et il me fallut partir sans*

336 Déchanet-Platz (2008), *op. cit.*, p. 37.

337 http://www.cnrtl.fr/definition/viatique, accédé le 8 août 2021.

338 http://www.cnrtl.fr/definition/viatique, accédé le 8 août 2021.

339 *Loc. cit.*

340 *Loc. cit.*

341 Déchanet-Platz (2008), *op. cit.*, pp. 37-40.

342 *Ibid.,* p. 37.

> *viatique* ; il me fallut monter chaque marche de l'escalier, comme dit l'expression populaire, à « contrecœur », montant contre mon cœur qui voulait retourner près de ma mère parce qu'elle ne lui avait pas, en m'embrassant, donné licence de me suivre[343].

Ici le mot « viatique » apparaît dans le texte, mais il n'est pas évoqué dans un sens précis. Ce « il me fallut partir sans viatique » ne montre pas clairement quelle signification du mot est employée, s'il est question de son sens antique, vieilli ou catholique. Ce qui est clair, en revanche, c'est que sans le viatique, le cœur du héros n'a pas obtenu la *licence de le suivre* là où il veut aller : là où il voulait, ou du moins était censé aller, c'était de se coucher et de s'endormir.

Mais cette image a déjà été évoquée implicitement quelques pages plus tôt dans le même contexte du drame du coucher. Dans le passage suivant, en revanche, le viatique figure dans un contexte évoquant son sens scripturaire :

> Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit. Mais ce bonsoir durait si peu de temps, elle redescendait si vite, que le moment où je l'entendais monter, puis où passait dans le couloir à double porte le bruit léger de sa robe de jardin en mousseline bleue, à laquelle pendaient de petits cordons de paille tressée, était pour moi un moment douloureux. Il annonçait celui qui allait le suivre, où elle m'aurait quitté, où elle serait redescendue. De sorte que ce bonsoir que j'aimais tant, j'en arrivais à souhaiter qu'il vînt le plus tard possible, à ce que se prolongeât le temps de répit où maman n'était pas encore venue. Quelquefois quand, après m'avoir embrassé, elle ouvrait la porte pour partir, je voulais la rappeler, lui dire « embrasse-moi une fois encore », mais je savais qu'aussitôt elle aurait son visage fâché, car la concession qu'elle faisait à ma tristesse et à mon agitation en montant m'embrasser, en m'apportant ce baiser de paix, agaçait mon père qui trouvait ces rites absurdes, et elle eût voulu tâcher de m'en faire perdre le besoin, l'habitude, bien loin de me laisser prendre celle de lui demander, quand elle était déjà sur le pas de la porte, un baiser de plus. *Or la voir fâchée détruisait tout le calme qu'elle m'avait apporté un instant avant, quand elle avait penché vers mon lit sa figure aimante, et me l'avait tendue comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir*[344].

---

343 Nous soulignons. *RTP*, I, 27.

344 Nous soulignons. *RTP*, I, 13.

Après ce baiser refusé de la mère se déroule la partie canonique de l'angoisse insomniaque du jeune héros dans sa chambre, qui en attendant le retour de la mère n'arrive pas à s'endormir. Sans l'hostie nécessaire pour dormir, sans le viatique, l'endormissement ne peut pas avoir lieu.

Ce rapprochement entre le sommeil, le voyage et le besoin d'un viatique revient encore une fois plus loin dans la *Recherche*, sans que ce terme apparaisse explicitement. Si dans la partie dans « Combray » le mot est présent ouvertement, il peut donc être interprété comme porteur de tous ces sens religieux, culturels et historiques. Mais dans un passage plus tardif, dans *La Prisonnière*, où il est question du baiser d'Albertine que le héros cherche avant de s'endormir, c'est plutôt son sens religieux qui est évoquée :

> Quand je pense maintenant que mon amie était venue à notre retour de Balbec habiter à Paris sous le même toit que moi, qu'elle avait renoncé à l'idée d'aller faire une croisière, qu'elle avait sa chambre à vingt pas de la mienne, au bout du couloir, dans le cabinet à tapisseries de mon père, et que chaque soir, fort tard, *avant de me quitter, elle glissait dans ma bouche sa langue, comme un pain quotidien, comme un aliment nourrissant et ayant le caractère presque sacré de toute chair* à qui les souffrances que nous avons endurées à cause d'elle ont fini par conférer une sorte de douceur morale, ce que j'évoque aussitôt par comparaison, ce n'est pas la nuit que le capitaine de Borodino me permit de passer au quartier, par une faveur qui ne guérissait en somme qu'un malaise éphémère, mais celle *où mon père envoya maman dormir dans le petit lit à côté du mien*[345].

Dans ce passage, le baiser d'Albertine est comme un pain quotidien « ayant le caractère presque sacré de toute chair ». Proust n'emploie pas le mot viatique en tant que tel, mais c'est évident que l'hostie est évoquée. Aussi, à la fin du passage, la scène est reliée à cette scène de l'enfance du héros où après le diner avec Swann, sa mère est enfin venue l'embrasser et dormir auprès de lui. La mère venue, il peut partir dans l'autre monde. Dans *La Prisonnière*, Albertine joue le rôle qu'a jadis joué la mère : ici c'est Albertine qui fournit le viatique.

Françoise Létoublon et Luc Fraisse dans leur article « Proust et la descente aux Enfers : les souvenirs symboliques de la Nekuia d'Homère dans *la Recherche du temps perdu* » abordent aussi l'importance du viatique pour atteindre le sommeil. Les chercheurs montrent comment cette idée existe déjà dans les travaux qui ont précédé la *Recherche*. Dans le roman que Proust n'a jamais terminé *Jean Santeuil*, Létoublon et Fraisse observent cette notion :

---

345 *RTP*, III, 520.

> En effet, les premières pages de *Jean Santeuil* mettent en scène – comme plus tard le premier chapitre « Combray » de la *Recherche* – le drame du coucher vécu par l'enfant lorsque sa mère est retenue par une visite du soir. Dans cette situation de détresse le baiser maternel est *le seul « viatique » permettant de franchir le redoutable seuil du sommeil*, telle « la douce offrande de gâteaux que les Grecs attachaient au cou de l'épouse ou de l'ami défunt en le couchant dans sa tombe, pour qu'il accomplît sans terreur le voyage souterrain, traversât rassasié les royaume sombres »[346].

Ici, en citant le roman inachevé de Proust, Létoublon et Fraisse montrent comment Proust a déjà envisagé dans *Jean Santeuil* ce rapport viatique-franchir le seuil dans le sommeil. Des années plus tard, la même idée est reprise dans la *Recherche*.

Ailleurs dans la *Recherche*, dépourvu de la présence de sa mère ainsi que d'Albertine, un autre viatique va faciliter le sommeil, à savoir les narcotiques. Le narrateur réfléchit à un autre type d'aide dont il a besoin pour s'endormir, les somnifères :

> On n'absorbe le produit nouveau [le somnifère], d'une composition toute différente, qu'avec la délicieuse attente de l'inconnu. Le cœur bat comme à un premier rendez-vous. Vers quels genres ignorés de sommeil, de rêves, le nouveau venu va-t-il nous *conduire* ? Il est maintenant dans nous, il *a la direction* de notre pensée. De quelle façon allons-nous nous endormir ? Et une fois que nous le serons, par quels chemins étranges, sur quelles *cimes*, dans quels *gouffres* inexplorés *le maître tout-puissant* nous *conduira-t-il* ? Quel groupement nouveau de sensations allons-nous connaître dans ce *voyage*[347] ?

Tout d'abord, nous observons qu'il est question du narrateur car ce sont les pronoms « on » et « nous » qui désignent le dormeur. Il n'est pas question de ce « je » qui figure dans les passages racontant le rapport entre le héros et sa mère, ou bien entre le héros et Albertine. Ici, c'est cette description plus générale du sommeil qui est discutée.

Les somnifères nous apparaissent comme un autre genre de viatique. Il ne s'agit plus d'un baiser, mais plutôt d'une substance. Encore une fois donc, une sorte de viatique mène à un « voyage » à travers des « chemins étranges », « cimes » et « gouffres » dans le sommeil.

---

346 Françoise Létoublon et Luc Fraisse, « Proust et la descente aux Enfers : les souvenirs symboliques de la Nekuia d'Homère dans *la Recherche du temps perdu* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, no. 6, 1997, pp. 1056-1085.

347 Nous soulignons. *RTP*, III, 691.

Il nous semble également pertinent de soulever dans ce passage le « nouveau venu » qui fait battre le cœur. Nous avons pu remarquer que dans « Combray » le cœur n'avait pas le droit de suivre le héros, tandis que dans ce passage la substance, le viatique, met le cœur en mouvement. Le cœur d'un insomniaque n'a pas le droit de « bouger », tandis que le cœur du dormeur est agité. Il y a une opposition statique-dynamique ici qui souligne le contraste entre les deux mondes. Alors, lorsqu'un viatique est fourni (le somnifère), le voyage est possible. Quand le viatique est refusé (le baiser de la mère, ou celui d'Albertine), le voyage dans le sommeil ne peut avoir lieu.

Considérons aussi le terme « maître tout-puissant » qui apparaît dans ce passage. Cette image mérite, à notre avis, d'être considérée de près. Il nous semble qu'il y a une personnification du somnifère. Ce qui n'est qu'un médicament dans l'état de veille se mue en « maître » dans le sommeil. Rappelons que dans le passage sur l'appartement du sommeil, le dormeur remarque que dans ce monde des « choses » sont capables de se métamorphoser en « hommes ». Même si le sens de ce « maître » n'est pas tout à fait clair dans un premier temps, il pourrait peut-être être explicité en revenant à d'autres traditions conformant à la perspective spatio-corporelle du sommeil.

Si nous revisitons de nouveau, par exemple, la pensée juive dans le Midrash, nous y trouverons peut-être une explication car une référence similaire au « maître tout-puissant » y est présente :

> [Dans le Midrash] les rêves d'origine externe sont multiples : ceux d'abord suscités par Dieu lorsqu'il s'adresse aux prophètes ; ils relèvent de la prophétie. Ceux suscités par les anges ensuite, intermédiaires de Dieu, ils ont différentes appellations, *ba'al* (maître) ou *ich ha-halom* (homme du rêve)[348].

Dans le Midrash, il y a donc ces maîtres des rêves qui sont des anges. Le mot désignant le « maître » du sommeil selon cette tradition est « *ba'al* » en hébreu, mot qui ne peut pas passer inaperçu dans le contexte proustien. La critique proustienne a évoqué le mot hébreu *ba'al*, dans son sens « idole », en traitant de l'idolâtrie mondaine à Balbec et la construction du nom fictif de Balbec. Mais, à notre connaissance, le sens du mot « maître des rêves » n'a pas été abordé.

Ailleurs dans la *Recherche*, les somnifères sont rapprochés aux souvenirs d'Albertine, les deux ayant à peu près la même fonction, celle de faire dormir le héros:

> Je pensais tout le temps à Albertine, et jamais Françoise en entrant dans ma chambre ne me disait assez vite : « Il n'y a pas de lettres », pour abréger l'angoisse. Mais de temps en temps, je parvenais, en

348 Kristianpoller, *op. cit.*, p. 16.

> faisant passer tel ou tel courant d'idées au travers de mon chagrin, à renouveler, à aérer un peu l'atmosphère viciée de mon cœur. Mais le soir, si je parvenais à m'endormir, alors c'était comme si le souvenir d'Albertine avait été le médicament qui m'avait procuré le sommeil, et dont l'influence en cessant m'éveillerait. Je pensais tout le temps à Albertine en dormant. C'était un sommeil spécial à elle qu'elle me donnait et où du reste je n'aurais plus été libre comme pendant la veille de penser à autre chose. Le sommeil, son souvenir, c'étaient les deux substances mêlées qu'on nous fait prendre à la fois pour dormir[349].

Il faut souligner ici l'imbrication du « je » et du « on ». Le héros attend le retour d'Albertine et il ne peut s'endormir qu'en se souvenant d'elle. Les souvenirs de sa maîtresse agissent sur lui comme l'aurait fait un médicament ou une drogue qui fait dormir.

La fin du passage est singulière. Tout d'abord, c'est le héros, le « je » qui éprouve ce sommeil spécial. Mais le passage se termine avec le « on » généralisant du narrateur qui conclut que le sommeil et le souvenir sont des substances qu'il faut mixer afin de s'endormir. Mais de quel sommeil s'agit-il ici ? Le sommeil en général du « on » ou ce « sommeil spécial à elle » du « je » (que seule Albertine peut faire venir) ? Et enfin, de quel souvenir s'agit-il : d'un souvenir général propre à ce « on » ou du souvenir d'Albertine en particulier, que seul le héros peut avoir ? C'est là où il devient clair à quel point l'imbrication du héros et le narrateur est difficile à démêler, surtout lorsqu'il s'agit du sommeil. Néanmoins, il nous semble (malgré cette confusion liée aux prénoms) qu'il y a véritablement cette notion dans la *Recherche* : le sommeil nécessite une sorte de viatique, un baiser, un somnifère, une évocation spécifique de la maîtresse, afin que le voyage dans l'autre monde soit possible.

Il nous semble également que différents viatiques mènent à des expériences différentes dans le sommeil. Celui qui a pris un somnifère est excité lorsqu'il attend l'effet du médicament, car il ne sait pas à quoi s'attendre. Tandis que le sommeil fourni par le souvenir d'Albertine est « un sommeil spécial à elle qu'elle [lui] donnait », ici il y a une habitude : ce genre de sommeil est bien connu du héros qui l'attend. Il y a donc le sommeil inconnu fourni par des médicaments et le sommeil familier fourni par le souvenir de sa maîtresse. L'autre monde dans lequel le dormeur entre à la suite de l'endormissement change, nous semble-t-il, en fonction du genre du viatique.

En considérant ce que nous venons de présenter, la différence entre « la spatialisation du sommeil »[350] et ce que Déchanet-Platz appelle aussi la « géographie

349 *RTP*, IV, 31.

350 Déchanet-Platz (2008), *op. cit.*, p. 183.

du sommeil »[351] peut être cernée. Certes, le sommeil est un autre monde, mais sa géographie peut changer. L'endormissement chez Proust est selon Déchanet-Platz le « dépaysement d'un voyage au pays du rêve »[352], mais le paysage y est changeant.

Nous avons donc constaté que souvent, chez Proust, le dormeur a besoin d'un viatique afin de s'y rendre – que ce soit sous la forme d'un baiser, d'une drogue ou un souvenir – tout cela souligne le rapprochement entre le sommeil et le voyage, mettant ainsi en relief l'aspect spatial de cette expérience. Mais il n'est pas question d'une spatialisation statique : il y a toujours du mouvement. L'endormissement implique un déplacement. Déchanet-Platz remarque :

> L'endormissement n'est pas un phénomène de soustraction, d'anéantissement. Il est bien davantage le passage d'un état à un autre, une réelle transition, nécessaire pour opérer un certain nombre de modifications dans le comportement de l'individu comme dans ses compétences. L'accession à ce monde différent implique un rituel d'initiation au seuil même du sommeil[353].

Ce passage d'un état à un autre nécessite une modification, parfois même un viatique, nous semble-t-il. Mais au fond, dormir implique un véritable déplacement d'une existence vers une autre, une existence qui a ses propres lois, sa logique particulière et sa temporalité à elle, comme nous l'avons montré dans nos discussions jusqu'ici.

3.3 Comment décrire un monde onirique qui échappe à la saisie et à la mimesis ?

Nous avons mentionné au début de ce chapitre que Proust emploie continuellement des mots spatiaux pour décrire le sommeil et nous avons également souligné que le sommeil est souvent représenté comme un déplacement, ou un voyage. Tout cela nous a aidée à mieux cerner le système descriptif du sommeil spatio-corporel et les traces intertextuelles que cela fait surgir. Nous allons dans le sous-chapitre présent nous concentrer plus spécifiquement sur la manière dont le sommeil est décrit et un dernier aspect qui pourrait servir à soulever sa spatialité.

Afin de mieux comprendre la spatialisation du sommeil, nous allons comparer les descriptions du sommeil à d'autres descriptions spatiales de la *Recherche*. Nous donnerons des exemples de la façon dont la matérialité du sommeil est renforcée chez Proust en employant un vocabulaire proche des autres descriptions spatiales

351 *Loc. cit.*

352 *Ibid.*, p. 277.

353 *Ibid.*, p. 95.

de la *Recherche*, comme celles des lieux, par exemple : un hôtel, un appartement, une pièce ou une chambre. Il nous semble que la pratique descriptive de Proust des lieux est semblable à celle employée dans les descriptions du sommeil.

« La contemplation du sommeil »[354], telle qu'elle apparaît dans la *Recherche* implique, d'après Déchanet-Platz, l'acte difficile « de prendre la mesure d'un mystère »[355]. Nous avons dans le sous-chapitre précédent abordé la notion du voyage dans le sommeil et les types de déplacements qu'il implique ainsi que sa « géographie » changeante. Nous avons affirmé que tandis qu'un endormissement mène à l'entrée dans le monde du sommeil, un réveil, en revanche, ne signale pas forcément la sortie de ce monde, car le dormeur s'éveille dans cet autre monde et y vit sa seconde vie.

Déchanet-Platz, en discutant de la représentation du sommeil dans la *Recherche*, aborde des aspects comme « la spatialisation du sommeil » et la « géographie du sommeil »[356], mais si ces termes semblent dans un premier temps dénoter quelque chose de concret, nous sommes néanmoins dans le domaine de la description de ce qui échappe à la saisie – ce qui se passe dans le sommeil, ce que le dormeur perçoit ne peut jamais être observé par l'autrui. Mais, en même temps, même s'il serait possible d'observer ce qui se passe dans les rêves, la logique du rêve n'est pas celle de l'état de veille. Déchanet-Platz affirme :

> Un univers complet se cache dans les replis du corps. Il est souvent difficile de raconter son périple au pays des songes parce que ses propriétés diffèrent largement de celles du monde vigile et que les mots manquent pour les décrire[357].

L'endormissement, ce « périple » dans le monde du sommeil, est difficile à raconter car les « propriétés » propres à cet autre pays sont très différentes de celles de l'état de veille. Les mots liés à l'existence vigile ne sont pas suffisants. Yves Hersant aborde la même problématique à travers deux questions pratiques qu'il pose concernant les difficultés à décrire une telle existence : « comment mettre en rapport les deux mondes du réel et du rêve, avec leurs temporalités différentes et leur statut bien distincts ? »[358] et « cet ailleurs et cette altérité [qu'est le sommeil], comment les représenter par les moyens *ici* disponibles ? »[359]. Cet ailleurs inconnaissable, il faut trouver une façon de le décrire, d'en « prendre la mesure », comme le dit Déchanet-Platz, par les « moyens ici disponibles » comme le suggère Hersant.

---

354 Déchanet-Platz (2008), *op. cit.*, p. 75.

355 *Ibid.*, p. 76.

356 *Ibid.*, p. 183.

357 *Ibid.*, p. 188.

358 Hersant, *op. cit.*, p. 8.

359 Hersant souligne. *Ibid.*, p. 6.

Dans son étude *Les Arts et l'expérience de l'espace*, Patricia Limido-Heulot aborde aussi la problématique de « mesurer » un espace intangible dans les arts et la littérature :

> L'espace est à la fois tout concret et tout abstrait. Tout concret, car il est ce que le corps rencontre individuellement avec chaque geste […] tout abstrait car il n'est rien en soi-même, mais seulement ce réseau originaire de directions, de dimensions (d'ici à là-bas, du haut vers le bas, du dedans au dehors). Le corps et l'expérience corporelle sont comme la matrice à partir de laquelle s'appréhende et se mesure l'espace[360].

Alors, c'est au moyen d'une expérience corporelle qu'un espace à la fois concret et abstrait pourrait être mesuré. Nous avons observé à maintes reprises déjà la spatialisation du sommeil à travers les mots qui le décrivent (monde, appartement, promontoire, cime etc.), en tant que voyage qui y est implicite à cause du viatique qui est nécessaire afin de s'endormir, et à travers les impressions sensorielles qui servent à rendre l'expérience réelle. Mais le sommeil est rendu matériel aussi à travers le corps du dormeur, le corps dans le lit qui ne se déplace pas lorsqu'une autre conscience s'éveille dans un autre monde.

Malgré tout cela, l'existence dans le sommeil demeure néanmoins abstraite, un « univers complet qui se cache dans les replis du corps » selon Déchanet-Platz, qui échappe à la saisie, car ces propriétés ne peuvent être décrites de manière adéquate en employant la logique de la conscience vigile. Ainsi, il n'est qu'un « réseau originaire de directions, de dimensions » pour reprendre les propos de Limido-Heulot ci-dessus. La seule façon de le mesurer et de l'appréhender est donc de décrire les déplacements dans ce monde, par le mouvement effectué là-dedans et par l'exploration qu'en fait le dormeur, pour emprunter la logique à Limido-Heulot.

En se déplaçant d'*ici à là-bas, du haut vers le bas et du dedans au dehors, du maintenant au plus tard*, c'est ainsi que la « géographie du sommeil », comme l'appelle Déchanet-Platz, devient mesurable et cernable. Le déplacement et le mouvement deviennent centraux pour la compréhension de la spatialité du sommeil. Cela rappelle également la « dynamisation » de la description spatiale d'après Hamon, où il s'agit d'évoquer les dimensions verticales, horizontales et de profondeur[361] qui sert à dynamiser la description et à neutraliser sa présence dans le texte sans interrompre le récit.

---

360 Limido-Heulot, *op. cit.* p. 20.

361 Le mouvement dégageant de la profondeur se manifeste souvent à travers les oppositions fermé/ouvert, dedans/dehors.

Céline Yu souligne également l'importance du mouvement et du déplacement par rapport au sommeil dans la *Recherche*, car d'après Yu il existe une « architecture mobile du sommeil »[362] dont la « structure [est] mouvante »[363]. La logique spatiale est toujours là, mais elle n'est jamais statique, elle est changeante, dynamique enfin. Compte tenu de tout cela, considérons la manière dont ces enjeux s'alignent avec la description des lieux dans la *Recherche*.

Les renseignements décrivant un paysage, une demeure ou un lieu quelconque sont rares chez Proust. Les topographies de la *Recherche* ne sont jamais certaines. Ce sont des éléments apparemment discontinus et douteux qui constituent et bâtissent peu à peu ce qui deviendra au fur et à mesure une demeure, une ville, un lieu quelconque dans le texte.

Jean-Christophe Gay affirme qu'il y a dans la *Recherche* une « faiblesse des préoccupations géographiques », le mot « géographique » n'est employé que « huit fois dans toute *À la Recherche du temps perdu* et treize fois par ses dérivés »[364]. Cependant, lorsque nous traitons de « cet ailleurs et cette altérité »[365] du sommeil comme l'appelle Hersant, la description de sa géographie devient centrale. En ce qui concerne le sommeil, Déchanet-Platz propose que :

> Les catégories de l'espace et du temps se retrouvent dans cet autre monde mais modifiés […] Elles obéissent, ainsi que la matière, à des données nouvelles, principalement l'élasticité et le détournement[366].

L'élasticité et le détournement du sommeil font écho à ce que propose Jean-Christophe Gay à propos de la nature discontinue de la spatialité dans la *Recherche*. Gay affirme quant à lui : « l'espace proustien, éclaté comme un archipel et impressionniste, qui n'évolue que lors du dénouement [de la description], quand l'agencement des points épars et distincts sera compris »[367]. Dans la *Recherche*, toute représentation spatiale (concret ou abstrait) est difficilement cernable. Selon Gay, les descriptions spatiales de la *Recherche* sont intrinsèquement parcellaires et il faut un acte de (re)construction pour les faire apparaître[368].

---

362 Yu, *op. cit.*, p. 38.

363 *Ibid.*, p. 40.

364 Jean-Christophe Gay, « L'Espace discontinu de Marcel Proust », *Géographie et cultures*, no. 6, 1993, p. 36.

365 Hersant, *op. cit.*, p. 6.

366 Déchanet-Platz (2008), *op. cit.*, p. 188.

367 Gay, *op. cit.*, p. 37.

368 *Ibid.*, p. 43.

Chez Proust, les êtres, les objets et les points de la surface terrestre subissent « une *traduction spatiale* »[369]. Chacun est « unique et forme *un monde particulier* »[370]. Nous allons examiner comment cette « traduction spatiale » se manifeste en ce qui concerne le sommeil chez Proust.

Georges Poulet aborde aussi la problématique de la description fragmentaire de la spatialité dans la *Recherche*. Il affirme que la « représentation » d'un monde, d'un lieu, d'un espace chez Proust n'est jamais « totale ou panoramique »[371] elle est « presque toujours fragmentaire »[372]. L'univers proustien est un univers en morceaux. Chaque monde contenu dans cet univers fait selon Poulet partie d'« une série de tableaux isolés et juxtaposés »[373], « une pluralité d'épisodes se rangent et construisent leur propre espace »[374]. Ailleurs, dans un interview, Poulet propose également :

> Le roman proustien est souvent cela : une série d'images qui, de la profondeur où elles sont enfouies, remontent au jour. Une lutte pour la vie éclate alors entre elles et celles qui occupaient la surface. Il en résulte parfois un vertige, cette vacillation des lieux […][375].

Poulet relie tout cela au sommeil :

> Au moment de s'endormir, au moment inverse et correspondant du réveil, dans l'espace de clair-obscur où la conscience est moins armée pour résister aux phénomènes qui la troublent, il arrive donc parfois au personnage proustien de voir l'espace se scinder, se dédoubler, perdre sa simplicité et son immobilité apparentes[376].

Dans ses « Notes de travail », Volker Schlöndorff, réalisateur de l'adaptation cinématographique d'*Un amour de Swann* (1984)[377], réfléchit à la représentation de Paris chez Proust. Il observe la même problématique que celle évoquée par Gay et Poulet quant aux représentations des lieux dans la *Recherche*. Selon Schlöndorff, le

---

369 Nous soulignons. Gay, *op. cit.*, p. 37.

370 Nous soulignons. *Loc. cit.*

371 Poulet, *op. cit.*, p. 52.

372 *Loc. cit.*

373 Poulet, *op. cit.*, p. 132.

374 *Ibid.*, p. 136.

375 Poulet dans « L'Espace proustien » dans *Entretiens sur Marcel Proust*, éds. Cattaui, G. et Kolb, Ph., Paris : La Haye, De Gruyter, 1966, p. 87.

376 Poulet, *op. cit.*, p. 18.

377 Volker Schlöndorff, « A propos de l'adaptation d'*Un amour de Swann*. Notes de travail », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*, no. 34, 1984, p. 181.

Paris qui y est présenté est un monde inhabituel, fantasmagorique. Il ne s'agit pas d'une « ville réelle »[378], comme le Paris des grands romanciers du XIXe siècle, mais plutôt d'un monde imaginaire et irréel :

> on ne pense pas à ce Paris comme à une ville réelle, comme à celle de Balzac ou de Zola. C'est plutôt un lieu imaginaire, composé d'éléments d'architecture, de façades, de teintes et d'atmosphères tout intérieurs, de jardins et de perspectives seuls connus du rêve[379].

Schlöndorff semble faire une observation importante ici. Les descriptions de Paris dans la *Recherche* se font à travers ces impressions des « éléments (…) d'atmosphères tout intérieurs » et de « perspectives seuls connus du rêve ». Comme nous avons cité Hersant ci-dessus[380], le sommeil est difficile à décrire en employant des images, et une logique, propres à l'état de veille. Schlöndorff, au contraire, voit dans les descriptions des lieux réels chez Proust une tentative d'employer une logique de rêve. Les lieux apparaissent dans la *Recherche* à travers une optique onirique. Proust semble donc faire l'inverse : au lieu de décrire le sommeil en employant une logique propre au monde vigile, il décrit le monde vigile en y imposant l'atmosphère onirique.

Ce dont parle Schlöndorff rappelle la « traduction spatiale » suggérée par Gay qui indique que la « perception [du héros-narrateur] a uniformisé le monde »[381]. C'est donc à travers les perceptions et les impressions sensorielles, que la spatialité de Proust peut être comprise, car elle est cet « archipel éclaté » et « impressionniste » comme l'a évoqué Gay[382].

Ce sont des idées qui reviennent chez Déchanet-Platz qui aborde les « paysages oniriques composites »[383]. Poulet évoque également des « mondes fragmentaires », « scindés » et « dédoublés » de la *Recherche*. Nous pouvons donc observer, paraît-il, chez tous ces chercheurs abordant les différentes spatialités chez Proust, qu'en fait la description spatiale dans son œuvre semble impliquer plutôt une logique de rêve.

D'après Déchanet-Platz, le pays du sommeil est :

> cette mosaïque […] bien transformée […] pour que le rêveur se sente en pays étranger […] La familiarité du paysage onirique n'est donc pas dénuée d'incongruité, due au prisme du sommeil[384].

---

378 *Loc. cit.*

379 *Loc. cit.*

380 Hersant, *op. cit.*, p. 8.

381 Gay, *op. cit.*, p. 37.

382 *Loc. cit.*

383 Déchanet-Platz (2008), *op. cit.*, p. 148.

384 *Ibid.*, p. 148.

Gay affirme que les descriptions spatiales de la *Recherche* ne reposent pas tellement sur une description détaillée de leurs aspects physiques et topographiques, il s'agit plutôt de soulever la façon dont les espaces de la *Recherche*

> [se] détachent clairement de leur environnement par un bornage net. La sémiologie de la limite est riche dans l'œuvre, car elle repose sur plusieurs sens et notamment la vue, l'odorat et l'ouïe. Les territoires de la vie quotidienne, dès l'enfance du héros, sont précisément délimités[385].

Ce bornage net que mentionne Gay (il parle également des « cloisons »[386], ailleurs), cela rappelle le « cloisonnement strict »[387] dont parle Déchanet-Platz et la « zone sensible »[388] évoquée par Yu en discutant la frontière entre le sommeil et l'état de veille. Selon Gay, le déplacement d'un monde vers un autre dans la *Recherche* est signalé, avant tout, par le franchissement d'une borne. Comprendre la description de la spatialité chez Proust implique, donc, la compréhension de sa « sémiologie de la limite » et les repères sensoriels qui y sont associées.

Gay précise par rapport aux impressions sensorielles que les impressions sonores « enrichiss[e]nt la simple réalité d'une limite »[389], et que les sons de la *Recherche* permettent « la mesure du temps qui s'est écoulé mais ils marquent aussi l'apparition et la disparition d'un personnage »[390]. D'une manière générale, il nous semble que les sonorités évoquent la spatialité/une limite ainsi que la séparation des personnages qui arrivent et qui partent.

La vue est, selon Gay, le double signe indiquant à la fois une limite, tout en étant indicative d'un déplacement dans un autre monde, car « le franchissement de certains repères visuels signale le passage dans un monde inconnu et donc dangereux »[391]. Il nous semble pertinent ici de rappeler ce que nous avons mentionné ci-dessus, dans la première partie de ce chapitre, à savoir l'importance de la vision (Chapitre 3.1)[392] et d'autres impressions sensorielles dans le sommeil selon la tradition judéo-chrétienne scripturaire.

Selon la tradition biblique, l'insistance sur les perceptions, la vision en particulier, montre que l'expérience vécue en rêve est en fait réelle, et que le dormeur est mis en contact avec un autre monde, par exemple l'espace divin où figurent

---

385 Gay, *op. cit.*, p. 40-41.

386 *Ibid.*, p. 41.

387 Déchanet-Platz (2008), *op. cit.*, p. 41.

388 Yu, *op. cit.*, p. 37.

389 Gay, *op. cit.*, p. 41.

390 *Loc. cit.*

391 *Loc. cit.*

392 Flannery, *op. cit.*, p. 113.

les anges et où il peut recevoir un message prophétique. Ce que propose Gay, par rapport au franchissement de certains repères visuels impliquant le déplacement dans un monde inconnu, nous rappelle les propos de Flannery sur la conception scripturaire où la véracité de ce qui est vécu dans le sommeil se montre à travers des impressions sensorielles. Cela renforce ce que propose Schlöndorff qui voit dans les descriptions des lieux de la *Recherche* une logique mobilisant des « éléments (…) de perspectives seuls connus du rêve ». Proust semble peindre les lieux de l'état de veille en utilisant un pinceau propre au sommeil.

D'après l'étude de Gay, la sémiologie de la limite est donc indiquée soit par les sons, soit par la vision, à travers des images évoquant les limites proprement dites, telles que « cloisons de verre »[393] ou « [l]es vitres, les fenêtres »[394]. Cette catégorie inclut également le cadre de la fenêtre ou le cadre d'un tableau[395], ainsi que « la dialectique de l'ouvert et du fermé » liée souvent aux fenêtres à travers lesquelles le héros satisfait son voyeurisme[396]. Enfin, Gay ajoute que « pour Proust, l'eau a une nette fonction de démarcation. Balbec et Rivebelle sont partagés par une baie, le désir de Venise réside aussi dans son insularité »[397], l'eau est « à la fois zone de rupture et fondement de l'intimité »[398].

Vu l'importance des impressions sensorielles dans certaines traditions où le sommeil est représenté selon la logique spatio-corporelle, par exemple les textes apocalyptiques de la Bible et les idées d'Hippocrate et Héraclite, la sémiologie de la limite nous paraît pertinente. Proust décrit les lieux de la *Recherche* de cette manière fragmentée où la topographie n'est jamais décrite spécifiquement. C'est avant tout à travers la sémiologie de la limite et ses impressions sensorielles, que la spatialité du roman proustien peut être perçue.

Si donc le sommeil est encore un monde dans l'univers de la *Recherche*, il faut considérer comment sa spatialité est rendue, c'est-à-dire à travers la sémiologie de la limite et la fréquence des impressions sensorielles dans les représentations de ce motif.

Nous voulons, pour cette raison, ajouter la sémiologie de la limite et les impressions qui y sont associées comme un aspect à considérer dans le cadre du système descriptif du sommeil et ces mots satellites. Alors, sons, vision, odorat, ouïe, lumière, vitres, fenêtres, le verre, la dialectique ouvert-fermé et l'eau : voici autant d'exemples de mots et d'images qu'il faut chercher chez Proust dans ses représentations du sommeil afin de souligner et même de vérifier leur spatialité.

---

393 Gay, *op. cit.*, p. 41.

394 *Loc. cit.*

395 *Ibid.*, p. 44.

396 *Ibid.*, p. 41.

397 *Ibid.*, p. 42.

398 *Loc. cit.*

Considérons tout d'abord ce genre de descriptions liées aux lieux (avant de les considérer en ce qui concerne le sommeil). Ces descriptions sont fragmentées et informées par la sémiologie de la limite. Nous pouvons observer cette pratique descriptive, par exemple, lors du premier séjour du héros à Balbec. Ici, il s'agit d'une description de la salle à manger de l'hôtel :

> les sources électriques faisant sourdre à flots la lumière dans la grande salle à manger, celle-ci devenait comme un immense et merveilleux aquarium devant la paroi de verre duquel la population ouvrière de Balbec, les pêcheurs et aussi les familles de petits bourgeois, invisibles dans l'ombre, s'écrasaient au vitrage pour apercevoir, lentement balancée dans des remous d'or, la vie luxueuse de ces gens, aussi extraordinaire pour les pauvres que celle de poissons et de mollusques étranges (une grande question sociale, de savoir si la paroi de verre protégera toujours le festin des bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger). En attendant, peut-être parmi la foule arrêtée et confondue dans la nuit y avait-il quelque écrivain, quelque amateur d'ichtyologie humaine, qui, regardant les mâchoires de vieux monstres féminins se refermer sur un morceau de nourriture engloutie, se complaisait à classer ceux-ci par race, par caractères innés et aussi par ces caractères acquis qui font qu'une vieille dame serbe dont l'appendice buccal est d'un grand poisson de mer, parce que depuis son enfance elle vit dans les eaux douces du faubourg Saint-Germain, mange la salade comme une La Rochefoucauld[399].

Cette citation est un exemple pertinent de la description spatiale chez Proust. Nous pouvons y observer comment Proust emploie des images très spécifiques de ce que Gay nomme la sémiologie de la limite. Il y a les vitrages, le verre, les fenêtres, ainsi que l'évocation de l'eau et de la mer mettant en relief la distance (physique ainsi que sociale) entre les convives et les habitants de Balbec. La salle à manger n'est décrite par aucun repère auquel un lecteur peut s'attendre : il n'y a aucune description des éléments du décor, pas de commentaire sur le style du décor, les couleurs des meubles, nous ne savons pas s'il y a du monde dans la salle, quelle est sa forme (ronde, carrée, irrégulière ?) – c'est ce genre de vocabulaire descriptif auquel un lecteur s'attend en lisant la description d'une salle à manger. Mais tout cela ne figure pas ici, la salle est décrite de cette façon propre aux descriptions spatiales chez Proust ; les convives sont des « monstres » et des « poissions », cette salle à manger qu'ils fréquentent est un « aquarium » dans lequel ils sont venus de

399 *RTP*, II, 41-42.

leur milieu naturel, « les eaux douces du Faubourg Saint-Germain ». Il y a aussi dans le passage une évocation implicite d'une frontière dans cette opposition entre l'eau de la mer et les eaux douces.

La même tendance peut également être observée dans la description d'un immeuble et d'une chambre qui se trouve à l'intérieur. Dans ce passage, il est question du héros adulte et d'Albertine qui est devenue sa maîtresse. Elle vit désormais dans son appartement à lui. Le héros a rencontré Albertine lors de son premier séjour à Balbec. Quelques années plus tard, ils sont en couple et le héros installe Albertine à Paris chez lui, dans son appartement. Malgré le fait qu'elle est toujours auprès de lui et qu'il la considère comme sa « prisonnière », la séparation entre eux semble infranchissable pour le héros. Un soir, le héros regarde depuis la rue la fenêtre de la chambre d'Albertine dans son appartement. Il regarde la « prison » qu'il a créée pour elle.

> Du trottoir je voyais la fenêtre de la chambre d'Albertine, cette fenêtre autrefois toujours noire le soir quand elle n'habitait pas la maison, que la lumière électrique de l'intérieur, segmentée par les pleins des volets, striait de haut en bas de barres d'or parallèles. Ce grimoire magique, autant il était clair pour moi et dessinait devant mon esprit calme des images précises, toutes proches, et en possession desquelles j'allais entrer tout à l'heure, était invisible pour Brichot resté dans la voiture, presque aveugle, et autant eût, d'ailleurs, été incompréhensible pour lui, puisque tout autant que les amis qui venaient me voir avant le dîner, quand Albertine était rentrée de promenade, le professeur ignorait qu'une jeune fille, toute à moi, m'attendait dans une chambre voisine de la mienne. La voiture partit. Je restai un instant seul sur le trottoir. Certes, ces lumineuses rayures que j'apercevais d'en bas et qui à un autre eussent semblé toutes superficielles, je leur donnais une consistance, une plénitude, une solidité extrêmes, à cause de toute la signification que je mettais derrière elles, en un trésor si l'on veut, un trésor insoupçonné des autres, que j'avais caché là et dont émanaient ces rayons horizontaux, mais un trésor en échange duquel j'avais aliéné la liberté, la solitude, la pensée. […] De sorte qu'en levant une dernière fois mes yeux du dehors vers la fenêtre de la chambre dans laquelle je serais tout à l'heure, il me sembla voir le lumineux grillage qui allait se refermer sur moi et dont j'avais forgé moi-même, pour une servitude éternelle, les inflexibles barreaux d'or[400].

400 *RTP*, III, 833-834.

Le héros observe la chambre d'Albertine. Depuis la fenêtre, « la lumière électrique de l'intérieur, segmentée par les pleins des volets, striait de haut en bas de barres d'or parallèles » et « ces lumineuses rayures que [le héros] apercevai[t] […] émanaient ces rayons horizontaux » : ce sont un « lumineux grillage » d'une « servitude éternelle, les inflexibles barreaux d'or ». Voilà donc comment la prison qu'a créée le héros est décrite : à travers cette sémiologie de la limite et à travers des images émerge une impression, la vision du héros, la cécité de Brichot.

Encore une fois, comme l'a remarqué Schlöndorff, il n'y a pas de renseignements sur l'architecture, sur la rue (est-ce une avenue, un boulevard, une ruelle ?), ni même sur la couleur des choses autour du héros dans la rue – rien de ce genre. Au lieu de cela, il y a l'évocation d'un « grimoire magique » et d'un « trésor » caché et lumineux. La seule chose que le lecteur pourrait vraiment apprendre sur l'appartement dans ce passage, c'est qu'il s'agit de la double prison d'Albertine mais aussi du héros qui a « échangé sa liberté » afin que la jeune femme y soit cachée et renfermée. Rappelons que d'après Gay, l'opposition ouvert/fermé fait partie de la sémiologie de la limite.

La fenêtre a aussi une fonction de seuil ici car elle sépare le héros d'Albertine, littéralement à ce moment mais aussi au sens figuré, car il ne parviendra jamais à connaître la véritable Albertine. Alors le regard du héros, l'insistance sur sa vision ainsi que la fenêtre et les volets, les barres, les rayons, tout cela mêlé à un jeu de clair-obscur entre ce qui est visible et ce qui est invisible (physiquement et symboliquement) mobilise ces repères visuels qui sont, selon Gay, indicateurs de la description d'un « monde inconnu et dangereux »[401]. Gay remarque aussi que « la chambre [est] l'unité élémentaire et fondamentale de l'espace proustien »[402]. Il nous semble donc qu'une telle description d'une chambre insinue que la chambre en tant que telle, est un lieu dangereux. Pour Gay, c'est avant tout l'insistance sur la vue qui dans les descriptions spatiales indique le déplacement dans un autre monde. Rentrer chez lui, revenir auprès d'Albertine dans sa chambre implique aussi une sorte de voyage dans une autre existence, qu'ignoraient tous les amis du héros.

Citons enfin un exemple qui montre la façon dont l'hôtel des Guermantes est décrit. Ici la demeure de la famille aristocratique, qui est quasiment mythique pour le héros, apparaît comme quelque chose de mystique, provenant d'un autre monde, tout à fait exotique. Proust y emploie la même logique que nous avons déjà observée :

> Mais la ligne de démarcation qui me séparait du faubourg Saint-Germain, pour être seulement idéale, ne m'en semblait que plus réelle ; je sentais bien que c'était déjà le Faubourg, le paillasson des

401 Gay, *op. cit.*, p. 41.

402 *Ibid.* p. 38.

> Guermantes étendu de l'autre côté de cet Équateur et dont ma mère avait osé dire, l'ayant aperçu comme moi, un jour que leur porte était ouverte, qu'il était en bien mauvais état. Au reste, comment leur salle à manger, leur galerie obscure, aux meubles de peluche rouge, que je pouvais apercevoir quelquefois par la fenêtre de notre cuisine, ne m'auraient-ils pas semblé posséder le charme mystérieux du faubourg Saint-Germain, en faire partie d'une façon essentielle, y être géographiquement situés, puisque avoir été reçu dans cette salle à manger, c'était être allé dans le faubourg Saint-Germain, en avoir respiré l'atmosphère, puisque ceux qui, avant d'aller à table, s'asseyaient à côté de Mme de Guermantes sur le canapé de cuir de la galerie, étaient tous du faubourg Saint-Germain ? […] Mais ici, dans le premier salon du faubourg Saint-Germain, dans la galerie obscure, il n'y avait qu'eux. Ils étaient, en une matière précieuse, les colonnes qui soutenaient le temple. Même pour les réunions familières, ce n'était que parmi eux que Mme de Guermantes pouvait choisir ses convives, et dans les dîners de douze personnes, assemblés autour de la nappe servie, ils étaient comme les statues d'or des apôtres de la Sainte-Chapelle, piliers symboliques et consécrateurs, devant la Sainte Table. […] Et je me contentais de tressaillir en apercevant de la haute mer (et sans espoir d'y jamais aborder), comme un minaret avancé, comme un premier palmier, comme le commencement de l'industrie ou de la végétation exotique, le paillasson usé du rivage[403].

Des mots comme : « paillasson », « équateur » et « fenêtre » sont juxtaposés à des mots évoquant l'éclat de la « peluche rouge », vu à travers une « porte ouverte », émanant de l'« obscurité » de cette « galerie » mystérieuse qui est soutenue par des « colonnes » (barres verticales) comme un temple. C'est un exemple très riche de la sémiologie de la limite interagissant avec les impressions sensorielles car tout le passage se construit à partir de ce que voit le héros, qui, comme un voyeur, épie les Guermantes. Il n'est pas question d'une description objective ici : il s'agit de l'impression qu'en a le héros.

Tout comme il y a une limite implicite entre l'eau salée et l'eau douce dans le passage cité de Balbec, et la frontière entre le héros et Albertine qu'est la fenêtre, il existe ici certaines démarcations spécifiques. Bien évidement il y a encore une fois une fenêtre (celle de la cuisine du héros), la porte ouverte et le paillasson à l'intérieur de la porte. Mais il y a encore une démarcation implicite qui souligne à quel point le héros se sent séparé du monde des Guermantes. Elle apparaît dans ce contraste entre la table des Guermantes (qui est rapprochée de la Sainte-Table) et l'évocation d'un minaret à la fin du passage – ce sont deux civilisations tout à fait

403 *RTP*, II, 330-331.

séparées l'une de l'autre qui sont évoquées ici afin de souligner la distance entre le héros et les Guermantes. De nouveau, l'insistance sur la vision indique un déplacement potentiel entre deux mondes.

Encore une fois, la description d'un lieu, de quelque chose de spatial, se fait au moyen d'images auxquelles un lecteur ne s'attend pas dans un contexte romanesque, apparemment réaliste. Il en va de même en ce qui concerne le lieu depuis lequel le héros observe (son appartement) : c'est la haute mer, nous n'avons aucun autre renseignement à ce sujet, si ce n'est qu'il y a une cuisine. Mais cela met en relief aussi l'importance de l'eau dans ce passage, un aspect clé de la sémiologie de la limite.

Nous pouvons donc observer comment chez Proust la représentation de la spatialité apparaît vraiment à travers un vocabulaire et des images précises, tels que les perçoit Gay. Ce ne sont pas des images auxquelles un lecteur s'attend mais elles sont systématiques et c'est toujours la même pratique qui revient : l'écriture relève de la sémiologie de la limite et des impressions sensorielles, au lieu de fournir des renseignements réellement descriptifs du lieu en question. La présence de ce genre d'images est donc particulièrement significative car, comme nous l'avons suggéré, ces mêmes marqueurs spatiaux font partie du système descriptif du sommeil, nous suggérons donc que ces mots fassent partie de ses mots satellites. Autour du mot sommeil ce même vocabulaire, ces mêmes images décrivent les lieux. Il serait donc possible de suggérer que certains mots satellites autour du mot noyau « sommeil » soient les mêmes que des mots satellites entourant des mot noyaux tels que « hôtel », « appartement », « chambre », etc., dans la *Recherche*.

Nous retrouvons une idée rappelant celle de Gay chez Yu et chez Déchanet-Platz. Yu, en abordant le rôle des impressions sensorielles sur le sommeil, met particulièrement en relief l'importance de l'ouïe en ce qui concerne le déplacement entre le monde de la veille et celui du sommeil. Si donc pour Gay c'est la vision qui est indicative de ce genre de déplacement, pour Yu c'est plutôt l'ouïe qui a cette fonction :

> Dans le « clair-obscur » de la chambre, il [le dormeur] entend le roulement des tramways se modifier progressivement au fur et à mesure que l'atmosphère devient dense. […] Comme si les sons avaient pu se frayer un chemin à travers l'atmosphère, qui aurait pris la consistance d'une chose matérielle. Au moment de l'endormissement, les bruits réguliers, continus et soporifiques permettent au dormeur de glisser dans le sommeil. La rumeur de la mer agit comme une berceuse, et les bruits venant de l'extérieur endorment par leur monotonie « comme un livre ennuyeux ». Une conscience « anesthésié[e] » par le sommeil « interposé », entend la musique lorsqu'elle s'approche du réveil, avant de replonger dans un sommeil plus lourd, perdant ainsi les échos [d'un] concert qui semblent rétrospectivement n'être que

> des résonances esquissées par le rêve ou l'imagination. Les sons qui s'infiltrent dans le sommeil assurent la continuité entre le dormeur et la vie extérieure[404].

Déchanet-Platz propose pour sa part que « [l]e rêve a l'étoffe du réel […] La vie du rêve n'est autre que par des indices très ténus. On y retrouve les sensations vigiles mais avec une allure que l'éveillé reconnaît comme onirique »[405].

Dans nos analyses, nous aborderons des parties de la *Recherche* où il y a le mot noyau « sommeil » et les mots satellites évoquant la sémiologie de la limite et des impressions sensorielles. À cela, nous ajoutons aussi la dynamisation de la description telle que nous l'avons présentée ci-dessus (impliquant la verticalité, l'horizontalité et la profondeur). Une illustration de ce système descriptif est fournie dans notre Figure II (« Le système descriptif du sommeil »). Nous tenons finalement à citer Poulet, qui fait remarquer que

> Proust […] avait donc conçu l'idée d'un milieu intermédiaire reliant des univers d'espèces différentes […] le milieu intermédiaire ne se présente pas chez Proust comme un chemin « réel », unissant deux endroits déterminés sur la carte. Disons plutôt que chez lui, ce milieu ou chemin est la représentation topologique de l'acte même par laquelle l'esprit transporte ce qu'il voit, et fait passer les objets du réel dans l'imaginaire [406].

Ce sont la sémiologie de la limite et les impressions sensorielles qui servent de chemin par lequel l'esprit transporte ce qu'il voit dans la *Recherche*, un chemin qui finit par unir des mondes – que ce soit au moyen de la vision ou au moyen de l'ouïe comme le proposent respectivement Gay et Yu. Ces lieux et déplacements fragmentaires de toute sorte, qui ne peuvent être connus que par l'évocation des limites et des impressions sensorielles dans la *Recherche*, n'ont-ils pas quelque chose d'onirique ? C'est presque comme si tout voyage, tout déplacement, toute séparation spatiale retenait quelque chose de chimérique et de fantastique. C'est cela qu'a souligné Schlöndorff en abordant la représentation de Paris. Il nous semble que Proust trouve une façon à lui de résoudre la problématique de la représentation du sommeil. Il nous semble que la description du sommeil subit aussi cette « traduction spatiale » cernée par Gay, où c'est la « perception qui uniformise un monde »[407] et non pas d'autres enjeux descriptifs.

---

404 Yu, *op. cit.*, p. 37.

405 Déchanet-Platz (2008), *op. cit.*, p. 176.

406 Poulet, *op. cit.*, p. 34.

407 Gay, *op. cit.*, p. 37.

3.4 Bilan de chapitre

Au début du chapitre présent, nous avons évoqué l'une des questions qui allaient nous aider à atteindre notre objectif. Par la suite, les analyses et les discussions qui ont été menées dans ce chapitre ont permis de répondre à la question concernant la spatialisation du sommeil chez Proust et la manière dont elle apparaît dans la *Recherche*.

À travers nos analyses, nous avons pu observer des similarités importantes entre la façon dont Proust décrit le sommeil et d'autres textes littéraires et traditions culturelles. Nous avons comparé le motif du sommeil de la *Recherche* à la façon dont le même motif est mentionné pendant l'Antiquité grecque et romaine, dans l'Égypte antique (l'âme ambulant du dormeur) et dans des textes apocalyptiques qui mettent en relief l'importance des impressions sensorielles du dormeur. Nous avons ainsi pu montrer comment les représentations du sommeil chez Proust s'alignent souvent sur ces notions-là.

Nous avons également dans nos analyses considéré l'importance du voyage. Le sommeil en tant que voyage dans un monde inconnu, selon la tradition biblique et antique, nous ont aidée à mieux comprendre les déplacements oniriques, spatio-corporels chez Proust.

Enfin, en comparant la description du sommeil dans la *Recherche* à d'autres descriptions spatiales du roman (des lieux, des hôtels, des chambres, etc.), nous avons montré comment Proust emploie une logique spatiale pour décrire le sommeil.

4. La structure de la *Recherche* reflétée dans le sommeil

Si, dans le chapitre précédent, nous avons cherché à répondre à la question liée principalement à la notion du sommeil en tant que monde à part et sa spatialisation, ici il sera plutôt question de voir si l'expérience vécue à la suite de l'endormissement peut être considérée comme « une seconde vie ». Cela nous renvoie à la deuxième question qui a été présentée dans l'introduction de notre étude : si le héros vit dans deux mondes, celui de l'état de veille où se déroule la plupart du roman, et celui du sommeil, y a-t-il un rapport entre les deux vies qui y sont vécues ?

La critique proustienne a abordé certains principes généraux liés à la structure narrative du roman proustien qui guide le développement du vécu du héros dans son état de veille. La discussion dans le chapitre présent va examiner si cette structure est également applicable en ce qui concerne son « vécu » dans sa seconde vie. Ces discussions seront toujours menées, bien évidemment, en gardant à l'esprit le contexte intertextuel.

Dans notre survol des recherches antérieures, nous avons cité Luc Fraisse et Mireille Naturel qui soulèvent la fonction structurante, ou matricielle, du sommeil et des rêves dans la *Recherche*. Les deux chercheurs avancent également que le sommeil, tout comme tous les autres aspects centraux de la *Recherche*, se construisent souvent à travers un mouvement en trois temps, chose centrale qui sera analysée dans ce chapitre.

Nous allons examiner cette supposition de plus près. Considérons donc comment ces « deux vies » sont affectées par ce mouvement, supposé, en trois temps. Cela sera fait dans le but de répondre à la deuxième question posée dans chapitre 1.1 : *si le héros vit dans deux mondes, celui de l'état de veille où se déroule la plupart du roman, et celui du sommeil, y a-t-il un rapport entre ces deux mondes ?*

Le monde de l'état de veille change au cours de la *Recherch*e, c'est cela qui structure le récit principal : là, il s'agit du héros, parfois nommé Marcel (potentiellement le narrateur) et sa quête à devenir écrivain, selon les propos célèbres de Genette. Dans le contexte de la présente étude, il est important de comprendre comment les changements dans cette « première vie » affectent la représentation du sommeil, « la seconde vie ».

La question posée dans notre chapitre 1.1 et qui constitue la base de ce chapitre nous mène à examiner s'il est possible de tracer une structure de ce que nous avons appelé l'« ensemble » du sommeil et si cette structure a un rapport avec la structure globale de la *Recherche*. Nous allons tout d'abord tracer la présence d'une structure sous-jacente de la *Recherche*, puis nous tenterons de transposer cette logique à la représentation du sommeil.

La discussion et les analyses dans ce chapitre seront menées elles aussi en tenant compte de la trace intertextuelle. En abordant des aspects potentiellement intertextuels de la structure du roman proustien, il faut rappeler les propos de

Barthes[408] sur la structure rhapsodique de la *Recherche* et comment cette structure montre enfin qu'elle n'est pas accidentelle ou aléatoire : elle a été prévue et mise en œuvre. Kristeva aussi[409], en traitant de la forme romanesque, montre comment certains codes intertextuels apparaissent même au niveau la structure d'un roman. L'intertextualité touche donc aussi à la structure d'une œuvre et non seulement à des éléments isolés comme, par exemple, un motif (tel le sommeil). Nous allons pour cette raison chercher les racines intertextuelles de la structure de la *Recherche* et étudier comment cela affecte la représentation du monde du sommeil.

Afin de comprendre tout cela, il est d'abord impératif de comprendre la pratique intertextuelle de Proust, une pratique que la critique proustienne a toujours considérée comme complexe et même problématique. Cet aspect sera abordé dans la première partie de ce chapitre (4.1). Le sous-chapitre suivant (4.2) sera consacré à la discussion des trois mouvements potentiels de la structuration, ce que Fraisse et Naturel proposent, tout en considérant d'autres chercheurs qui ont observé la même tendance. Dans 4.2, nous considérons surtout les racines intertextuelles de ce type de structuration tripartite. Nous discuterons aussi de la possibilité de lire ces trois mouvements en tant que *volets d'un triptyque littéraire*.

4.1 Le plan initial de l'œuvre de Proust : « un ouvrage dogmatique et une construction »

Proust était gêné par le fait que les critiques n'apercevaient pas la structure minutieuse et la construction solide de la *Recherche*. Certes, c'est une œuvre dense, dont les pages et les phrases donnent parfois l'impression d'être interminables, fluides et sans aucune forme fixe. Mais nous savons néanmoins bien, après des décennies de recherche, que la structure de la *Recherche* était soigneusement conçue par Proust.

Après avoir reçu une lettre d'un lecteur qui croyait distinguer dans le roman une construction du texte rappelant celle des cathédrales, Proust lui répond :

> Et quand vous me parlez de cathédrales, je ne peux qu'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 I, Vitraux de l'abside* etc., pour répondre d'avance à la critique stupide qu'on me fait du manque de construction dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans *la solidité des moindres parties*[410].

408 Barthes (1982), *op. cit.*, p. 10.

409 Kristeva (1968), *op. cit.*, p. 61.

410 Nous soulignons. Marcel Proust, *Correspondance de Marcel Proust : vol. XVIII*, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, p. 359.

Cette « solidité des moindres parties », aspect de la *Recherche* qui dans un premier temps semble se dérober au lecteur, est pourtant caractéristique de cette œuvre immense, minutieusement conçue par son auteur.

La forme qu'allait prendre un jour le roman de Proust est le résultat d'une réflexion qui était présente dès la jeunesse de l'écrivain. Initialement, Proust cherchait une manière de bouleverser la création littéraire traditionnelle en publiant *Les Plaisirs et les jours*[411], sorti en 1896[412]. C'est un ouvrage hétérogène qui contient à la fois des nouvelles, des poèmes, des petites réflexions, des partitions musicales et des illustrations. Le volume était par ailleurs encombrant, lourd, peu pratique et le contenu n'a été apprécié ni par la critique ni par les lecteurs. Proust est alors considéré comme un dilettante, un snob, un dandy, un décadent gâté ; même la préface écrite par Anatole France semble n'être qu'un service que France lui rendait à contrecœur[413].

Puis Proust se lance dans la traduction de Ruskin[414] sans vraiment avoir une connaissance suffisante de l'anglais. Il fait appel à sa mère et des amis dont l'anglais est excellent et ils commencent un travail collaboratif. Mais même là, Proust ne peut pas résister à la tentation de s'introduire dans l'œuvre de Ruskin, ajoutant des commentaires critiques aux écrits du critique anglais. Proust, c'est donc quelqu'un qui ne respecte pas les limites établies par les genres, les formes, les conventions littéraires.

Peu à peu, il commence à explorer le domaine de la critique littéraire. Certes, il avait toujours écrit des articles et des textes critiques, mais dans ce qui un jour deviendra le *Contre Sainte-Beuve*[415], il commence à développer son propre crédo littéraire. Il prend position vis-à-vis de plusieurs conceptions littéraires concernant le rôle de l'écrivain et sa biographie, le style, la spécificité même de la littérature. Proust n'en était pas conscient à l'époque, mais ces petits textes critiques qu'il commence à rédiger, à la suite de la mort de sa mère, sont le début tacite de la *Recherche*.

---

411 Marcel Proust, *Les Plaisirs et les jours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », [1896] 1993.

412 « *Les plaisirs et les jours* apparut essentiellement comme un livre de luxe : le texte était en effet triplement paré d'une préface d'Anatole France, d'aquarelles de Madeleine Lemaire et de partitions de Reynaldo Hahn », Luc Fraisse, « La postérité des *Plaisirs et les jours* dans la mémoire de Proust à travers sa correspondance », *Travaux de la littérature*, Paris, L'ADIREL, 1996, p. 236.

413 « [L]a préface extirpée à grand-peine à France est ambiguë, voire réticente. Et son effet sur la critique et sur le monde littéraire en général est plutôt désastreux ». Valérie Dupuy dans « Proust et Anatole France : tombeau pour un maître dépassé », *Les Funambules de l'affection – Maîtres et disciples*, éds. V. Deshoulières et M. Constantinescu, Paris, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2009, p. 222.

414 Proust traduit *La Bible d'Amiens* en 1904 et *Sésame et les lys* en 1906.

415 *Contre Sainte-Beuve* ne paraitra qu'en 1954.

Après avoir pris position pour ou contre certains principes littéraires, Proust se décide, en fait, à poursuivre une démarche qui est le contraire de celle qu'il a employée auparavant : au lieu d'écrire quelque chose empruntant une forme radicale, il se met à écrire un roman. Mais comme toujours, ce roman sera coloré de cette incapacité à suivre des règles établies par la tradition littéraire. Sous la forme d'une œuvre qui semble manquer de forme, il bâtira néanmoins une œuvre soigneusement structurée. Pour cela, il lui faut « un lecteur qui devine que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction »[416].

Après avoir donc tenté une œuvre mixte, une traduction en quelque sorte « critique » et une œuvre à proprement parler critique, qui néanmoins contient des textes littéraires en prose, Proust arrive à la *Recherche*. On peut se demander si Proust n'a pas trouvé la forme de son roman, sans en être conscient, déjà dans les notes critiques de sa traduction de Ruskin, lorsqu'il fait le commentaire suivant :

> [Ruskin] passe d'une idée à l'autre sans aucun ordre apparent. Mais en réalité la fantaisie qui le mène suit ses affinités profondes qui lui imposent malgré lui une logique supérieure. Si bien qu'à la fin il se trouve avoir obéi à une sorte de plan secret qui, dévoilé à la fin, impose rétrospectivement à l'ensemble une sorte d'ordre et le fait apercevoir magnifiquement étagé jusqu'à cette apothéose finale[417].

Cette citation pourrait bien décrire la façon dont la *Recherche* a été conçue, mais aussi la façon dont un lecteur pourrait la percevoir. Les premiers lecteurs de la *Recherche*, dont André Gide[418], reprochaient cependant à Proust le désordre du récit, le manque de cohérence, son chaos apparent. Mais petit à petit, « rétrospectivement », pour reprendre le raisonnement de Proust lui-même en parlant de Ruskin, l'ensemble finit par obéir à un plan secret, un ordre magnifique. Dans les propos de Proust sur des « affinités profondes qui imposent [à l'écrivain] malgré lui une logique supérieure », ne se cache-t-il pas, en quelque sorte, la notion du « sociolecte » ou de la « culture environnante » qui affecte toujours le texte et l'écrivain ? Nous allons revenir à ces questions, en discutant de l'importance de Ruskin, en ce qui concerne la pratique intertextuelle proustienne.

Quoi qu'il en soit, cette perception d'une cohérence interne n'est pas une

---

416 Proust (1970-1993), vol. XIII, *op. cit.*, p. 98.

417 Proust dans la préface de John Ruskin, *Sésame et les lys*, traduit par Marcel Proust, texte établi et préfacé par Antoine Compagnon, Paris, Éditions Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », [1906] 1987, p. 104. ; Voir aussi *Proust et Ruskin : La Bible d'Amiens, Sésame et les Lys et autres textes*, texte établi, présenté et annoté par Jérôme Bastianelli, Paris, Éditions Robert Laffont, 2015.

418 Pour une étude sur la réception du roman de Proust, voir Eva Ahlstedt *La Pudeur en crise. Un aspect de l'accueil d'À la recherche du temps perdu de Marcel Proust (1913-1930)*, Göteborg, GUPEA, 1983.

construction conçue après coup par la critique cherchant à imposer de l'ordre là où il y n'en a pas. Céleste Albaret en discute dans son livre. Albaret était, au début, la domestique de Proust, mais elle est par la suite devenue le bras droit de de l'écrivain. Au cours de ses maladies, elle transcrivait ses manuscrits et l'aidait dans tous les aspects de sa vie privée et professionnelle. Dans son témoignage, Albaret raconte la présence d'une idée bien claire d'une structure solide dès le commencement du travail sur la *Recherche* :

> Si je dis toujours « son livre » au singulier, c'est parce que, même s'il avait sur le moment tel ou tel chapitre particulier en tête, il gardait toujours présente à l'esprit la totalité de l'œuvre[419].

La même idée revient lorsque Luc Fraisse discute de la genèse de la *Recherche* dans « Les principes de composition de *La Recherche du temps perdu* »[420]. Fraisse y voit une omniscience où Proust est le Créateur de son propre univers, qui contrôle chaque détail et la moindre partie de son œuvre. Une telle idée est presque stupéfiante si l'on considère l'immensité de la *Recherche*. Mais Barthes en discute aussi dans « Ça prend »[421], où il aborde la véritable « énigme de création » qui se déroule entre les années de 1908 à 1909 et d'où sort « une œuvre extraordinairement composée ».

Fraisse remarque :

> De fait, si nous ouvrons les carnets préparatoires de Proust, nous remarquons avec curiosité que, même dans les notes télégraphiques de premier jet, rien n'est consigné qui n'ait visiblement déjà une destination préalable ; c'est un détail, à peine apparu, déjà choisi en vue d'une fin[422].

En consultant donc le témoignage direct d'Albaret et les propos de Barthes et de Fraisse, il en ressort que la composition, la structure, la vue d'ensemble sont présentes dès le début, dès les premières ébauches de la *Recherche* : rien n'est laissé au hasard.

Cette force créatrice qui guidait Proust pendant la rédaction de son œuvre est la force derrière l'ossature qui soutient la totalité de la *Recherche*. Dans la critique proustienne, il est devenu habituel de parler de l'*architecture* de l'œuvre de Proust, d'une *œuvre-cathédrale*[423]. Pietro Ciati le fait aussi en comparant le roman

---

419 Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, Paris, Robert Laffont, 1973, p. 317.

420 Luc Fraisse, « Les principes de composition de *La Recherche du temps perdu* », *Thélème*, vol. 22, 2007, pp. 79-100.

421 Roland Barthes, « Ça prend », *Magazine littéraire*, no. 144, 1979.

422 Fraisse (2007), *op. cit.*, pp. 81-82.

423 Voir par exemple : Luc Fraisse, *L'œuvre cathédrale : Proust et l'architecture médiévale*, Paris,

de Proust à certaines œuvres et à la manière dont celles-ci ont été structurées. Ciati observe que la structure de la *Recherche* semble aller à l'encontre d'une logique littéraire plus établie. Chez Proust, la structure précède tous les autres composants de l'écriture :

> Si nous lisons *Wilhelm Meister, Crime et châtiment, Anna Karénine, Les Possédés* ou *L'Homme sans qualités*, nous découvrons que l'œuvre grandit d'abord comme un arbre ou un taillis, sans posséder encore une architecture, ou une théorie sur elle-même, laquelle seulement plus tard couronnera le livre. Proust procède exactement à l'opposé. Il n'a encore sur le papier aucun matériau narratif ; mais il dispose déjà d'une théorie intellectuelle […] Toute l'énorme masse narrative s'y dissimule, comme un germe qui deviendra arbre, forêt, continent[424].

D'après Ciati, la théorie sur l'œuvre elle-même précède le récit, ses personnages, ses événements, en fait tout son « matériau narratif ». Proust élabore la *Recherche* à partir d'une idée bien claire de sa structure et de sa construction.

Revenons au rôle de Ruskin dans tout cela. L'influence immense de Ruskin sur Proust est un fait bien établi[425]. Si Proust découvre l'importance de l'esthétique et de l'architecture pour la structure de son œuvre grâce à ses lectures de Ruskin, ne serait-il pas possible de concevoir aussi que Proust ait pu apprendre sa pratique intertextuelle de Ruskin ?

Proust traduit, comme nous l'avons mentionné, *Sésame et les lys* et *La Bible d'Amiens* de Ruskin. Ces deux œuvres sont parues respectivement en 1865 et en 1885. Ces dates ne sont pas anodines en ce qui concerne Ruskin car il y a, dans la pensée de celui-ci, deux périodes distinctes. La première, de 1840 à 1850, commence après ses études à Oxford, lorsque ses œuvres les plus connues paraissent : *The Stones of Venice, The Seven Lamps of Architecture* et *Modern Painters I-V*. Ce qui caractérise cette période, entre autres tendances dans la pensée ruskinienne, est qu'il marginalise, jusqu'à renier, l'importance des mythologies gréco-romaines dans la pensée artistique européenne. Ruskin considère l'art et la littérature européens comme étant enracinés avant tout dans la pensée judéo-chrétienne, une tradition en désaccord avec le paganisme antique[426].

Classiques Garnier, 2014.

424 Pietro Ciati, *La Colombe poignardée – Proust et la « Recherche »*, Paris, Gallimard, 1997, p. 181.

425 Voir l'étude de Cynthia J. Gamble, *Proust as Interpreter of Ruskin: The Seven Lamps of Translation*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 2002.

426 Pour une discussion sur ce sujet voir Dinah Birch, "Ruskin, Myth and Modernism", *Ruskin and Modernism*, New York, Palgrave, 2001.

Néanmoins, à partir de 1860, une tournure « mythologique » étonnante apparaît dans la pensée de Ruskin[427], et dans cette deuxième période de la pensée ruskinienne, il y a une influence croissante de la mythologie antique, en particulier de « la mythologie comparée » dans ses textes. C'est pendant cette période de la pensée de Ruskin, celle de la « mythologie comparée », que paraissent les deux œuvres que Proust choisira à traduire. Il nous semble que c'est cette période que Proust aurait le mieux connue et probablement appréciée vu son choix de textes à traduire.

La mythologie comparée vise à tracer les points d'entrecroisement entre différentes mythologies, provenant de différentes cultures. Après avoir eu, pendant deux décennies, un dédain pour ce genre de *contaminatio* littéraire[428], Ruskin commence à l'apprécier, suite à la lecture de l'*Essai de mythologie comparée* de Max Müller[429], texte fondateur de la mythologie comparée.

La critique reprochait à Proust une connaissance topographique des certaines œuvres littéraires canoniques et des mythes antiques ainsi que sa manière aléatoire et parfois même incorrecte de les citer. À son époque, on l'accusait de mauvais goût pour cette raison : mélanger des références, cela ne se fait pas dans la littérature française. Or, Miguet-Ollagnier le voit autrement :

> Proust a pratiqué la juxtaposition de mythes d'origine culturelle différente. On le lui a parfois reproché comme une faute de goût ou bien on l'a expliqué par des intentions uniquement ironiques. […] [Il faut] chercher les raisons qui ont pu pousser le romancier à pratiquer ce « mixage » qui peut paraître contraire à ses propres goûts et son esthétique classique : l'un de ses auteurs préférés, Racine l'eût condamné[430].

Quelle aurait donc pu être la raison qui l'a poussé à pratiquer ce type de mélange qu'aurait méprisé Racine ? Miguet-Ollagnier ne fait pas le lien avec Ruskin, mais il nous semble qu'il est réellement possible que la fascination que Ruskin a pour la mythologie comparée à partir de 1860 a pu influencer la tendance singulière de Proust à mixer et brouiller les intertextes.

Dinah Birch, fait cependant le lien entre Ruskin et le mélange intertextuel tel qu'il paraît chez d'autres auteurs contemporains à Proust, à savoir T.S. Eliot et James Joyce. Birch souligne l'influence qu'a eue Ruskin et sa tournure « mythographique » sur certains œuvres phares du modernisme :

---

427 Birch, *op. cit.*, p.33.

428 Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, coll. « Les Belles-Lettres », 1982, p. 43.

429 Birch, *op. cit.*, p. 36.

430 Miguet-Ollagnier, *op. cit.*, p. 34.

> The mythographic direction of Ruskin's work in the 1860s and 1870s might seem far removed from modernist interests in anthropology and ethnography, for it was not as a writer of myth that Ruskin figured in the prevailing sense of literary tradition. But here, as elsewhere, the modernist aesthetic was less decisively removed from earlier practice than we might suppose[431].
> […]
> It has long been recognized that myth can be identified among the sources of cultural authority for writers wishing to reject the Victorian literary form. In place of the fictional conventions of realism or the historiography of progress, early modernists could perceive themselves to be contracting a syncretic and fragmentary framework grounded in myth[432].

Plusieurs aspects soulignés par Birch éclairent, par le biais du modernisme, la démarche proustienne. D'abord, il y a ce lien avec les écrivains du modernisme et leur approche mythographique, inspiré par les travaux tardifs de Ruskin. Ce ne sont pas les idées plus conservatrices et victoriennes de Ruskin sur l'esthétique et l'architecture qui ont été les plus importantes pour la littérature du XXe siècle : ce sont plutôt ses pensées sur la présence de différentes influences littéraires et culturelles dans un seul texte qui ont inspiré des modernistes tels que T.S. Eliot et Joyce. Peut-être pourrait-on aussi y ajouter Proust ? C'est, en fait, l'influence de Ruskin sur Proust qui est la plus connue historiquement.

Puis il y a cette volonté de la part des auteurs anglophones de se détacher du cadre victorien au sujet de la représentation réaliste, historiographique – cela n'est pas très éloigné de la position que prend Proust contre Sainte-Beuve et la grande tradition romanesque du XIXe. Birch continue :

> For Ruskin, the incompletion and discontinuity of myth was essential to its fertility. […] Ruskin hardly seems to inhabit the same literary landscape as the iconoclastic James Joyce. Yet his insistence on a comparative framework of reference, where the myths of Jewish, Egyptian and Greek traditions could form layers of interlaced meaning is analogous to Joyce's placing [in *Ulysses*] a Jewish hero in a Catholic city, investing the ancient Greek narratives of Homer with transformed meaning in twentieth-century Dublin[433].

431 Birch, *op. cit.*, p. 33.

432 *Ibid.*, p. 32.

433 Birch, *op. cit.*, p. 38.

Voilà comment Birch évoque ce genre de mélange des pensées juives, égyptiennes et grecques. Rappelons que, en discutant la perspective spatio-corporelle du sommeil, nous avons montré (dans Chapitre 3.1) comment la notion d'un monde du sommeil dans lequel le dormeur entre a été inspirée par certaines notions de ces cultures spécifiques. Mélanger l'Égypte et la Grèce antique à la pensée scripturaire juive – d'après Birch, c'est une pensée décidément inspirée par le Ruskin tardif.

Ce mélange intertextuel, ou culturel, prôné par Ruskin et retrouvé chez Joyce, est semblable à la démarche empruntée par Proust qui a tant confondu ses lecteurs et ses critiques avec ses mélanges culturels. Mais au lieu d'une faute de goût, nous y voyons la trace de Ruskin et ce que Birch appelle la « méthode mythographique » de celui-là.

Le passage suivant de la *Recherche* est particulièrement emblématique de cette sorte de reproche que l'on faisait à Proust – de sa prétendue faute de goût. C'est un bel exemple de ce brouillage apparemment superficiel de références littéraires, artistiques et culturelles dans son texte :

> Plus loin une autre fillette était agenouillée près de sa bicyclette qu'elle arrangeait. Une fois la réparation faite, la jeune coureuse monta sur sa bicyclette, mais sans l'enfourcher comme eût fait un homme. Pendant un instant la bicyclette tangua, et le jeune corps semblait s'être accru d'une voile, d'une aile immense et bientôt nous vîmes s'éloigner à toute vitesse la jeune créature mi-humaine, mi-ailée, ange ou péri, poursuivant son voyage[434].

Ce passage est riche en références intertextuelles. Un premier aspect qui sera beaucoup discuté dans la présente étude est la nature androgyne de la fille : elle a à la fois des traits féminins (c'est une fillette, elle monte sa bicyclette comme l'aurait fait une femme et non pas un homme) et des caractéristiques qui à l'époque aurait été considérées comme masculines (elle répare la bicyclette elle-même, elle est sportive). Puis en partant, elle devient à la fois ange et péri (un génie ailé de la mythologie Perse). L'androgyne sportif est une référence à l'Antiquité grecque[435], tandis que l'ange vient évidemment de la tradition chrétienne, et le péri, cette créature magique, vient de la mythologie orientale.

Cette juxtaposition cursive est en fait ce que la critique jugeait comme une faute de goût, et ce que Racine, cet auteur préféré de Proust, aurait « condamné ». Mais n'est-ce pas cela aussi le héros de Joyce : un Juif dans une ville catholique rejouant un mythe grec, inspiré par Ruskin ? Ou le dormeur proustien aux allures à la fois égyptiennes, grecques et juives ? Et rappelons-le, dans le sommeil proustien, il y a

434 *RTP*, III, 677-678.

435 Miguet-Ollagnier, *op. cit.*, pp. 34-35.

aussi des traces bibliques – nous en avons discuté lorsqu'il a été question de l'importance de impressions sensorielles dans le monde du sommeil[436].

Revenons au passage de la fille à la bicyclette. Miguet-Ollagnier soulève l'importance de cette stratification intertextuelle dans ce passage où Proust

> ne veut pas fixer son esprit dans un respect fétichiste pour l'une ou l'autre tradition mythique, judéo-chrétienne ou arabe. Il invite le lecteur à chercher entre elles une sorte de facteur commun : les deux images nous dirigent vers un être à la fois aérien et double, participant au charme des deux sexes. À Balbec Marcel admirait dans la bande des jeunes filles « une procession sportive digne de l'antiquité et de Giotto ». Le lecteur ici aussi est invité à dépasser deux esthétiques pour voir ce qui est commun comme à l'ange et à la péri[437].

À ses charmes androgynes, apparemment modernes, de la fillette, Miguet-Ollagnier ajoute aussi des renvois intertextuels à l'Antiquité et au Moyen Âge italien de Giotto. Dans un seul passage, il y a ainsi toute une rhapsodie intertextuelle.

Mais par la suite, et inversement, Miguet-Ollagnier prend une position tout autre que la nôtre. En évoquant Ruskin, mais le Ruskin d'avant 1860, elle semble y détecter un rejet du critique anglais de la part de Proust : « Car depuis que Proust s'est détaché de l'esthétique de Ruskin, il s'est aussi détaché de toute révérence inconditionnelle envers une culture si vénérable soit-elle ». Dans le détournement des cultures, qui est le résultat du mélange qu'en fait Proust, Miguet-Ollagnier voit un rejet de Ruskin qui était un puritain esthétique (surtout dans les années 1840 et 1950). Pour notre part, nous voyons dans ce même passage de Proust l'influence de la méthode mythographique de Ruskin, la même qui a influencé Joyce, la même qui a influencé T.S Eliot.

Il y a deux Ruskin, dont il faut tenir compte. Ruskin avant 1860, le puritain esthétique, aurait déploré un tel « mélange », tout comme l'aurait fait Racine. Le Ruskin d'après 1860, en revanche, l'aurait valorisé. Cela donne une autre allure aux propos de Proust lorsqu'il nous parle de ce

> [Ruskin qui] passe d'une idée à l'autre sans aucun ordre apparent. Mais en réalité la fantaisie qui le mène suit ses affinités profondes qui lui imposent malgré lui une logique supérieure. Si bien qu'à la fin il se trouve avoir obéi à une sorte de plan secret qui, dévoilé à la fin, impose rétrospectivement à l'ensemble une sorte d'ordre et le fait apercevoir magnifiquement étagé jusqu'à cette apothéose finale[438].

---

436 Flannery, *op. cit.*, p. 113.

437 Miguet-Ollagnier, *op. cit.*, p. 35.

438 Proust, [1906] (1987), *op. cit.*, p. 104.

Nous pourrions tout simplement remplacer Ruskin par Proust dans cette citation et y trouver la réponse aux reproches adressés à Proust sur son prétendu manque de structure, la légèreté de son mélange culturel et le manque de déférence envers le puritanisme du style et du bon goût.

Cette discussion sur Ruskin et le mélange intertextuel, le *contaminatio*, n'est pas une digression, car nous allons par la suite suggérer que Proust structure non seulement la *Recherche* dans sa totalité en s'inspirant de cette idée transculturelle, mais aussi le motif du sommeil. Les structures de la *Recherche* se construisent selon cette approche mythographique. Afin de comprendre cela, il a fallu présenter cette stratification que Proust emploie systématiquement qui n'était ni une preuve de sa faute de goût, ni une juxtaposition superficielle et aléatoire, ou bien « ironique » de références littéraires.

Dans son article sur l'influence de Ruskin sur les modernistes, Birch cite T.S Eliot qui souligne l'importance de la mythologie comparée :

> It is simply a way of controlling, of ordering, of giving shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. Instead of the narrative method we may now use the mythical method[439].

La notion d'un récit mono-culturel appartient à l'époque de Sainte-Beuve, aux victoriens et au XIXe siècle. L'autre méthode, prônant le mélange de mythes et la contamination des traces intertextuelles est la méthode du Ruskin tardif, du modernisme et surtout, nous semble-t-il, de Proust aussi. Cette approche, comme nous le verrons dans le sous-chapitre suivant, affectera la structure et la représentation du sommeil de manière profonde.

4.2 La structure finale de la *Recherche* : trois volets mouvants et changeants

Considérons la structure de la *Recherche* et son rapport au sommeil. Il apparaît, lorsque nous consultons les propos de Proust lui-même ainsi que la critique, qu'il y avait une idée fondatrice au cœur de la *Recherche* : l'idée d'une œuvre « dogmatique » (comme le dit Proust lui-même), avec une construction solide. En quoi cette logique consiste-t-elle donc ? D'après Luc Fraisse, il s'agit d'une construction qui paraît initialement assez simple, une construction tripartite :

> Proust architecte de son œuvre superpose une structure en trois temps. Au départ, le cycle romanesque ne devait comporter que

439 Birch, *op. cit.*, p. 32.

> deux volumes, *Le Temps perdu* et *Le Temps retrouvé*. L'introduction des deux côtés forme dès lors une structure triangulaire : *Du côté de chez Swann, Le Côté de Guermantes* et *Le Temps retrouvé*. Cette évolution tripartite offre l'avantage d'introduire, dans la vie du héros futur écrivain, un mouvement dialectique auquel Proust donne des titres qui n'apparaissent pas dans ceux abordés par ses volumes : l'âge des noms, l'âge des mots, l'âge des choses. Comprenons : les *illusions* de l'enfance, les *désillusions* de la maturité et les *révélations* de l'art[440].

Dans cette tripartition, les axes fondamentaux de la *Recherche* sont présentés : illusion, désillusion et révélation. À partir de là, malgré l'immensité du roman lui-même, ce sont ces trois points essentiels, de tout ce que Proust cherche à raconter, qui guident la production de son texte. Ainsi, une telle construction tripartite permet à Proust, selon Fraisse d'y inclure un « mouvement dialectique ».

Dans *Figures III*, Gérard Genette a observé une structure tripartite similaire chez Proust :

> il ne fait pas de doute que Proust avait conçu son œuvre selon le dessin sans ambiguïté d'une expérience spirituelle […] Le mouvement de cette expérience n'est pas sans analogie avec celui des grands mythes judéo-chrétiens. Il y a un *Paradis perdu*, qui est le temps lointain des rêveries enfantines, où le monde se donnait comme spectacle immédiat et possession sans réserve ; il y a une *Chute* dans le Temps, que est l'expérience négative de la vie « en tant que vécue » : l'évanescence du réel, les intermittences du moi, l'amour impossible […] le Péché originel : c'est la scène du Baiser maternel […] ; il y a une longue *promesse du Salut* avec ses présages (aubépines de Tansonville, clochers de Martinville, arbres d'Hudimesnil), ces Prophètes (Bergotte, Elstir, Vinteuil), son Précurseur (Swann)[441].

Ces mouvements inspirés par des « grands mythes judéo-chrétiens » cerné par Genette, c'est aussi ce qu'Elias Ennaïfar désigne comme la « construction en trois temps de la *Recherche*, calquée sur le triptyque de l'histoire humaine [judéo-chrétienne] »[442]. Mais l'idée des trois mouvements n'est pas si simple que cela. Cette notion est nuancée et problématisée dans « La naissance du texte proustien : du

---

440 Nous soulignons. Fraisse (2007), *op. cit.*, p. 85.

441 Nous soulignons. Genette (1972), *op. cit.*, p. 65.

442 Elias Ennaïfar, *Lecture sémiotico-judaïque d'À la recherche du temps perdu*, Paris, Éditions Publibook, 2010, p. 156.

triptyque à la rosace »[443], de Nell de Hullu-van Doeselaar. Même si cet article soulève également le côté dialectique de la structure tripartite privilégiée par Proust, la discussion menée par la chercheuse vise avant tout à le nuancer aussi :

> cette disposition en trilogie ne serait pas tant motivée par des besoins commerciaux mais répondrait à une profonde dialectique de Proust. Cette composition aurait l'avantage de mettre l'accent sur la progression d'un récit qui, jouant sur des oppositions et révélations successives, avait dès la première page adopté le rythme ternaire[444].

La dialectique de Proust consiste donc selon Hullu-van Doeselaar en une opposition initiale suivie par une révélation, chose que suggère également Fraisse dans le passage cité ci-dessus.

Ce mot « révélation » revient dans les deux conceptions, celle de Fraisse et celle proposée par de Hullu-van Doeselaar, par rapport à la structuration tripartite. Une telle logique, où la révélation figure comme un troisième mouvement d'un développement, est évocatrice de la pensée biblique qui décrit l'humanité à travers trois temps : le paradis, la chute, la révélation. Mais la notion de révélation en tant que telle est intéressante, car c'est le double événement du salut final et de l'apocalypse. La révélation est salutaire et destructrice à la fois. C'est le renversement total de tout ordre.

Enfin, les racines intertextuelles de la structure de la *Recherche* sont plus qu'une évocation superficielle d'une pensée biblique générale. En fait, la construction tripartite a d'autres traces intertextuelles selon Fraisse. La logique de la *Recherche* pourrait être rapprochée de certains textes philosophiques ainsi que de quelques œuvres canoniques de la littérature. Commençons par la philosophie :

> L'univers poétique de « Combray » et au-delà, avec sa lanterne magique et ses rêveries sur les noms, met en scène silencieusement, non le fin mot de l'art, mais une erreur première à dépasser en fait pour devenir écrivain. Vers le milieu de l'œuvre, le contact avec la réalité dément cet univers forgé dans l'enfance par l'imagination, démenti à l'origine d'un pessimisme temporaire que les illuminations finales remplaceront par la joie rayonnante de la création. Proust s'est de loin inspiré des trois âges de l'humanité – théologique, métaphysique, positif – que distinguait le philosophe Auguste Comte dans son *Cours de philosophie positive*[445].

---

443 Nell de Hullu-van Doeselaar, « La naissance du texte proustien : du triptyque à la rosace », *La Naissance du texte Proustien*, éds. S. Houppermans, N. de Hullu-van Doselaar, M. van Mondtrans, A. Schulte Nordholt et S. van Wesemael, Amsterdam : New York, Rodopi, 2013.

444 De Hullu-van Doeselaar, *op.cit.*, p. 59.

445 Fraisse (2007), *op. cit.*, p. 85.

Fraisse semble discerner ici trois volets de la *Recherche* : un qui raconte une enfance idéalisée, pleine de rêverie, qui est par la suite, « vers le milieu de l'œuvre », remplacé par la déception d'une réalité qui dément ces illusions de l'enfance, suivi enfin par un dernier panneau où la création artistique rachète les désillusions de la vie. Ceci correspondrait, d'après Fraisse, donc plus ou moins à ces trois âges de l'humanité définis par Auguste Comte. Les traces intertextuelles de la structure de la *Recherche* suivent selon Fraisse également des modèles littéraires :

> Plusieurs modèles littéraires viennent encore, à ce stade, se superposer ou se bousculer, pour imprimer à [la *Recherche*] une structure sous-jacente […] il est certain que le héros du roman suit un itinéraire calqué sur celui de *La Divine comédie*. Passé le paradis perdu de Combray, sa progression obéit à une logique générale de chute (loin de l'art) puis la rédemption (par l'art). […] Sa vie dessine l'itinéraire d'une 'comédie terrestre' où les souffrances de l'amour et les coulisses de l'homosexualité figurent l'enfer, la stérilité de la mondanité le Purgatoire, et l'accès à l'art l'entrée au Paradis[446].

Malgré l'immensité apparente de la *Recherche*, la présence de ce développement, ou bien de cette « progression »[447] comme l'appelle Fraisse (de Hullu-van Doeselaar utilise le même terme), doit, sinon sauter aux yeux, du moins se faire progressivement connaître à un lecteur attentif au cours de la lecture, laissant, comme le propose Proust, deviner la structure qui y est présente.

Au moyen d'un rythme sous-jacent, Proust répète et renforce la structure tripartite de son œuvre, tout en empruntant cette composition à la tradition scripturaire, à Dante et à la philosophie française d'Auguste Comte. C'est un mélange culturel où certains principes scripturaires, littératures et philosophiques sont rejoués dans un seul roman. Cela rappelle les propos canoniques de Kristeva lorsqu'elle présentait sa théorie de l'intertextualité pour la première fois : « [le roman] peut être considéré comme le résultat d'une transformation de plusieurs autres codes : la scolastique, la poésie courtoise, la littérature orale de la ville, le carnaval »[448]. Proust rejoue des codes qui sont pertinents pour son œuvre à lui.

Tout cela fait également penser à ce que nous avons mentionné ci-dessus sur l'influence de Ruskin et de sa pensée tardive qui prônait la stratification de traditions littéraires et de mythes. Le roman proustien peut par conséquent, à tous ses niveaux, être considéré comme le résultat de plusieurs codes transformés. Restons sur cette idée de codes transformés et rejoués dans la structure du roman proustien.

---

446 *Ibid.*, p. 87.

447 Fraisse (2007), *op. cit.*, p. 87.

448 Kristeva (1968), *op. cit.*, p. 61.

De Hullu-van Doeselaar montre comment la structuration d'abord solidement tripartite de la *Recherche* se développe et se nuance au cours de la rédaction de la *Recherche*. Peu à Peu, Proust y insère progressivement la notion de la circularité et de la simultanéité du récit. De Hullu-van Doeselaar rapproche cette simultanéité à l'image d'une rosace où tous les éléments d'une représentation sont présents et visibles. Mais l'idée fondatrice ne disparaîtra jamais du texte, car Proust va :

> évoluer ce plan [tripartite] initial pour faire place à une conception du roman qui, par son ouverture de compas plus large, pourrait renfermer toutes les ramifications d'un processus de création en perpétuel devenir sans faire dévier la branche maîtresse.

La tripartition dialectique demeure ainsi, selon De Hullu-van Doeselaar, la branche maîtresse de la *Recherche*. C'est le « rythme ternaire » du texte qui tire ses racines d'un *contaminatio* intertextuel, car elle trouve, potentiellement, sa forme dans la Bible comme nous l'avons suggéré, ou comme le propose Fraisse, peut-être, chez Dante et chez Comte aussi.

De Hullu-van Doeselaar voit aussi dans la structure triptyque de la *Recherche* le renvoi aux autres traces littéraires, mais ces traces viennent cependant d'un autre contexte que celui évoqué par Fraisse. De Hullu-van Doeselaar considère la notion de la tripartition dans un cadre intertextuel contemporain à la rédaction de la *Recherche*.

Le contexte intertextuel mentionné par de Hullu-van Doeselaar est celui qu'elle désigne de « classicisme moderne »[449], c'est-à-dire « une variante française du modernisme anglais » et américain[450]. Il s'agit « des esprits plutôt modernes, mais soucieux de leurs attaches avec les disciplines classiques »[451]. La chercheuse cite les propos suivants de Jacques Rivière qui voyait aussi en Proust « le surgeon moderne de la tradition classique »[452].

À ce groupe du « classicisme moderne » français de Hullu-van Doeselaar relie ses correspondants anglophones tels T.S. Eliot, Ezra Pound, D.H. Lawrence et Virginia Woolf[453]. Considérons alors ces propos en lien avec ce que propose Birch, ci-dessus, sur le Ruskin tardif et son influence sur le modernisme et ses mêmes auteurs. Il nous semble que la structuration tripartite, qui peut dans un premier temps paraître comme une simplification de la complexité de la *Recherche*, se révèle finalement être une construction intertextuelle infiniment stratifiée.

---

449 De Hullu-van Doeselaar, *op.cit.*, p. 62.

450 *Loc. cit.*

451 *Loc. cit.*

452 *Loc. cit.*

453 *Ibid.*, p. 61.

Dans cette structuration, il y a un renvoi à la Bible, à Dante, à Comte, au classicisme avec ces tripartitions unitaires qui sont par la suite transformés dans un contexte moderniste par des écrivains de l'époque, faisant éclater la structure classique et classiciste. D'après de Hullu-van Doeselaar, une structure qui se développe en trois temps devient une « rosace » qui réunit « la multiplicité dans l'unité »[454]. Dire que la *Recherche* est tripartite ne veut aucunement dire que la construction de cette œuvre est simple, ou plate.

Nous avons jusqu'ici souligné la structuration tripartite de la *Recherche*. La critique ne semble pas la remettre en cause. Mais la critique ne semble pas non plus indiquer *comment* faire pour cerner ces trois mouvements. Fraisse les aligne sur les trois âges du héros. De Hullu-van Doeselaar semble en avoir une conception similaire car elle affirme que « la structure de la composition est liée au statut du narrateur »[455]. Même si ici les deux chercheurs emploient des termes différents lorsqu'ils disent respectivement héros et narrateur, ils désignent néanmoins, dans leurs travaux, celui qui est le personnage principal de la *Recherche*, celui qui la critique appelle parfois « Marcel ». D'après Fraisse il y a un problème :

> Il est de même impossible de tracer la limite exacte, dans les sept volumes de la *Recherche*, où finit l'âge précédent et où commence l'âge nouveau : on passe de l'un à l'autre par un infléchissement[456].

Nous croyons donc percevoir une tendance à une tripartition dans la *Recherche*. Mais il n'est pas facile de définir chaque mouvement de façon nette. Certes, il y a quand même cet « infléchissement » dont parle Fraisse, mais qu'est-ce que cela veut dire ? Cela pourrait être, potentiellement, relié aux trois âges du héros qui correspondent aux trois scènes de voyeurisme, selon Fraisse :

> Il y a également : les trois scènes de voyeurismes » […] la scène de Montjouvain surprise par l'enfant à Combray, celle surprise par le jeune homme au centre de l'œuvre dans la cour des Guermantes révélant le secret de Charlus, celle aperçue à travers un vasistas dans Paris en guerre encore par le héros vieillissant et malade[457].

La composition tripartite guide la logique, certes, mais elle n'est aucunement inflexible ni rigide, elle est en fait « une ossature flexible […] tout y est solidaire, mais tout peut se transformer »[458]. Fraisse ajoute que « même et surtout dans une

454 *Ibid.*, p. 65.

455 *Ibid.*, p. 66.

456 Fraisse (2007), *op. cit.*, p. 87.

457 Fraisse (2007), *op. cit.*, p. 91

458 *Ibid.*, p. 99.

composition rigoureusement mise en place à l'avance, se glisse constamment l'imprévu »[459]. Il n'est donc pas possible d'étudier la construction de la *Recherche* sans tenir compte de ses *infléchissements* et de l'*imprévu*.

Kristeva propose une même idée dans le *Temps sensible* en ce qui concerne le développement de la petite madeleine où elle voit d'abord « une pécheresse, puis [une] sainte, puis [une] banale friandise »[460]. Dans la madeleine, il y a donc aussi cette tripartition dialectique d'une opposition suivie par une synthèse. Jean-Yves et Marc Tadié mettent en avant une conception similaire au sujet de la mémoire involontaire et du moi proustien :

> Ainsi, les trois grands textes que Proust consacre à la mémoire involontaire apportent, le premier le contenu sensible du souvenir, le deuxième l'idée que ce contenu ramène avec lui le moi d'autrefois qui l'avait senti, le troisième opérant une synthèse affirme que la sensation est alors commune au présent et au passé et qu'il en est de même pour le moi : d'où l'affirmation que le moi accède alors à l'intemporel[461].

Si donc le triptyque, propre à la structure globale de la *Recherche*, se voit rejoué dans tous ses aspects centraux (voyeurisme, madeleine, mémoire involontaire), ne serait-il pas possible de concevoir une même structuration du motif du sommeil ? Nous allons pour notre part tâcher de transposer tout ce que nous venons d'évoquer dans une compréhension plus complète de la représentation du sommeil. Dès le début, nous avons dit qu'il ne faut pas traiter les occurrences du sommeil dans la *Recherche* comme des digressions éparpillées, mais comme un motif central qui parcourt toute l'œuvre, tout comme la mémoire involontaire, autre aspect central du roman proustien. Et parce que le sommeil fonctionne comme un ensemble, il faut le considérer en sa totalité. Nous avons ci-dessus évoqué les propos de plusieurs chercheurs affirmant que la structure de la *Recherche* suit à différents niveaux la même structuration en trois temps fondée sur un mouvement dialectique, mais que ce mouvement dialectique n'est jamais simple. Nous avons observé chez Fraisse ainsi que chez De Hullu-van Doeselaar qu'il ne faut pas aplatir cette structure : la *Recherche* contient trois temps, néanmoins ces trois mouvements peuvent également se manifester de manière simultanée : le triptyque éclate parfois en rosace. C'est la « multiplicité dans l'unité ».

Fraisse voit les trois volets de la *Recherche* selon la configuration suivante : illusion/désillusion/révélation. Kristeva définit trois axes de la madeleine englobant pécheresse/sainte/banale friandise. Tadié décrit la dialectique de la mémoire in-

459 *Ibid.*, p. 97.

460 Kristeva (1994), *op. cit.*, pp. 16-17.

461 Jean-Yves et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 191.

volontaire et du moi en tant que sensible/temporel/intemporel. De Hullu-van Doeselaar ne donne pas d'axes spécifiques par rapport à ces changements en trois temps mais elle trouve que les changements sont cernables dans l'esthétique du roman, car « l'esthétique […] sera la force motrice de l'œuvre » et sa structure[462].

Nous allons, pour notre part, également proposer trois mouvements de la *Recherche* et montrer que ces trois mouvements sont reflétés dans la représentation du sommeil du roman. Nos trois mouvements sont proches de ce que Fraisse appelle les trois âges du héros, mais pas tout à fait identiques. Les âges du héros sont difficiles à cerner, car il y a le narrateur omniscient qui raconte (qui reste du même âge) et le narrateur-héros dont la vie est racontée et qui vit sa vie de l'enfance jusqu'à l'âge mûr sur les pages de la *Recherche*. Nous n'allons donc pas proposer trois âges du héros, ou du narrateur. Nous allons proposer *trois volets* de la *Recherche* qui sont en fait caractérisés par un fait précis : la présence de la mère dans le texte, car c'est autour de sa présence que nous avons, pour notre part, observé les trois grands changements dans la *Recherche*.

Depuis l'ouverture de *Du côté de chez Swann* jusqu'au premier voyage à Balbec, la mère est très présente dans le texte, que ce soit quand elle sert du thé et une madeleine au héros âgé, ou qu'elle l'embrasse avant de s'endormir, toujours enfant, à Combray. Cette partie est notre premier volet. C'est un volet qui regroupe deux âges du héros (mûr et enfant) et pour cette raison nous ne voulons pas grouper les mouvements en fonction de l'âge, en tant que tel, mais plutôt en fonction du rôle de la mère.

Le deuxième mouvement de la *Recherche* commence, pour nous, à partir du premier voyage à Balbec. C'est le premier éloignement de la mère dans le texte. Le héros part en voyage sans elle, il découvre la mondanité, il découvre les jeunes filles en fleurs, il découvre le désir. Cette partie, notre deuxième volet, dure jusqu'à la fin du deuxième séjour à Balbec où sa jalousie pousse le héros à « emprisonner » Albertine dans son appartement à Paris.

Le troisième éloignement de la mère a lieu pendant la partie consacrée à Albertine et son « emprisonnement », sa fuite et sa disparition. La présence effective de la mère dans cette partie du texte est mince. Le héros qui jadis était si soucieux du bien-être de la mère n'y pense même plus, ni à la peine et à la honte qu'elle semble éprouver à cause de sa relation avec Albertine. Nous y retrouvons notre troisième volet de la *Recherche*. La mère est, bien évidemment, centrale et le point focal du roman proustien, il ne serait donc pas impossible de la voir comme l'aspect structurant de l'œuvre. Mais si nous considérons aussi quelques faits biographiques de Proust, ce que Barthes et d'autres chercheurs ont fait remarquer, c'est après la disparation de la mère de Proust que la vraie rédaction de la *Recherche* commence – il lui a fallu la disparation de sa mère pour qu'il puisse enfin devenir écrivain. Alors si le héros, « Marcel », va devenir écrivain au cours de la *Recherche*

462 De Hullu-van Doeselaar, *op.cit.*, p. 64.

ne faut-il pas l'effacement progressif de la mère aussi ? C'est pour ces raisons que nous avons choisi de considérer sa présence et sa proximité au héros comme le fait central qui fait passer d'un volet à un autre.

Si donc Fraisse voit les trois scènes du voyeurisme comme étant indicatives d'un passage d'un âge à un autre, nous voyons, nous, les trois volets du triptyque de la *Recherche* dans les trois changements liés à la présence/absence de la mère dans le texte. Cela n'est pas tout à fait la même chose qu'un âge du héros. Et dans le contexte du sommeil, cette présence se révèle d'autant plus importante parce que, comme nous l'avons vu dès le début du roman, la mère figure la gardienne du sommeil, le Morphée dans la vie du jeune héros.

Mais l'idée des trois sentiments de l'illusion, de la désillusion et de la révélation demeure dans notre conception des trois volets. Nous voyons dans l'illusion cette notion du paradis, du sacré : la vie avec la mère est idéale, dans ce premier volet. La désillusion, par la suite, est caractérisée par la vie mondaine, par l'impossibilité du désir, la vie loin de la mère est pleine de transgressions dites « morales ». Enfin la révélation, cette double idée du salut et de l'apocalypse, nous la voyons autrement : la vie dépourvue de la mère, celle où la mère n'existe plus (même si elle est encore vivante), est également dépourvue de toute conception du bien et du mal, d'illusion et de désillusion. Pour nous, le troisième volet est caractérisé par l'intermittence, par le renversement de tout ordre établi : c'est un ordre apocalyptique.

Ainsi, nous proposerons la tripartition suivante : les trois volets sont caractérisés par le sacré, le profane et le renversement de tout ordre – chose qui est, comme le propose De Hullu-van Doeselaar, reflété dans « l'esthétique […] la force motrice de la structure ».

Chacun de ces volets est par conséquent cernable par une esthétique particulière, par le climat intertextuel qui y est présent. Nous allons, sans pour l'instant entrer dans les détails, proposer le triptyque suivant :

> a) l'esthétique du premier volet est celle du sacré, caractérisé par des références aux textes scripturaires de la pensée judéo-chrétienne ;
> b) l'esthétique du deuxième volet est celle du profane et du transgressif : elle évoque des textes liés à la transgression morale, aux pulsions sombres du corps et de l'esprit, qui appartiennent souvent au romantisme noir (comme ceux de Baudelaire et Nerval) ;
> c) l'esthétique du troisième volet est celle de l'intermittence. Elle est informée par des textes qui racontent un monde incertain où tout ordre est basculé, où parfois le sommeil déborde dans l'état de veille. Cette esthétique est surtout emblématique du modernisme (James Joyce, Thomas Mann, le « classicisme moderne » français /le modernisme anglophone)

Ce qui est propre à tous les intertextes qui seront évoqués est que le sommeil y est en fait souvent représenté comme étant spatial. Un changement de climat intertextuel et esthétique implique donc selon nous le changement d'un volet du triptyque à un autre. Mais dans ce changement, le sommeil demeure toujours spatio-corporel.

Dans le contexte des trois volets, il faut également considérer le sens engendré par le déplacement dans le monde du sommeil. Qu'est-ce que ce mouvement veut dire ? Si le sommeil est un voyage dans la seconde vie du héros, comment ces changements de volets affectent-ils la signification de ces déplacements ?

Nous allons avancer que dans le contexte d'une esthétique du sacré, le voyage est vécu comme un *pèlerinage* par le héros. Lorsque le récit entre dans une logique du transgressif et de la décadence, le voyage est par la suite vécu comme étant plus troublant, plus lugubre : c'est une sorte de descente aux Enfers, une *catabase*. Enfin, lorsque le dernier volet du roman mobilise un climat intertextuel propre au modernisme, le voyage sera également influencé par l'esthétique de ce mouvement littéraire : la notion du fragment, de l'incertitude, et de l'égarement physique ainsi qu'existentiel s'imposent dans la représentation du sommeil. Dans ce dernier volet, le déplacement dans le monde du sommeil est enfin vécu par le dormeur comme une *errance* dans un pays fragmenté et intermittent.

Les changements des esthétiques, ces changements des climats intertextuels, marquent donc le changement entre les volets. Mais il n'y a jamais un effacement total d'une esthétique. Nous concevons les esthétiques différentes comme ayant un rapport mineur/majeur. Dans un volet, un climat intertextuel domine (par exemple l'intertexte biblique) mais les climats des autres volets peuvent y figurer de façon mineure, implicite et tacite. À certains moments du texte, un climat intertextuel mineur peut supplanter le climat intertextuel majeur et émerger simultanément – ainsi, plusieurs volets deviennent visibles. C'est cela que propose De Hullu-van Doeselaar en affirmant qu'il y a des moments où les mouvements surgissent simultanément : faisant du triptyque une rosace.

4.3 Bilan de chapitre

L'idée d'un monde parallèle dans le sommeil du roman a été, encore plus développée et approfondie dans le chapitre présent. Nous avons considéré certaines études de la critique proustienne qui ont auparavant observé trois mouvements dans la *Recherche* et la structure globale du roman. Ces études ont identifié quelques intertextes potentiels de cette tripartition, des intertextes qui par la suite génèrent des thématiques globales informant le texte.

Entre autres, il a été question d'une présence potentielle de *La Comédie divine* de Dante, dont les thématiques enfer/purgatoire/paradis ont influencé les trois mouvements de la *Recherche*. Mais certains chercheurs ont également considéré

les travaux du philosophe Auguste Comte dont les thématiques illusion/désillusion/révélation se trouvent potentiellement rejoués chez Proust. C'est enfin la structuration biblique plus générale de paradis/chute/apocalypse, (l'inverse en quelque sorte de celle de Dante), suggérée par certains chercheurs, qui nous a paru la plus juste et la plus proche de la manière dont nous avons lu le développement de la *Recherche*.

La complexité des racines intertextuelles de cette structure tripartite a été reliée, de notre point de vue, à l'influence de Ruskin sur Proust. Celui-là, lors de ses travaux tardifs, a prôné la mythologie comparée en tant que méthode littéraire et il nous semble que Proust reprend cette logique dans sa pratique intertextuelle, et le *contaminatio* continuel qui surgit au niveau de ses références littéraires et artistiques. Ce qui, à l'époque de Proust, a été désigné de « faute de goût » par la critique contemporaine, se révèle être une pratique intertextuelle très complexe, et potentiellement inspirée par Ruskin.

Partant, nous avons étudié comment ces changements intertextuels apparaissent dans la *Recherche* en ce qui concerne la représentation de l'état de veille, afin de plus tard pouvoir chercher à savoir si les mêmes changements peuvent être observés dans les occurrences racontant le sommeil – si l'un monde reflète un autre, pour ainsi dire. Afin de faire cela, il a fallu identifier des points précis où le texte passe d'un mouvement à un autre. Nous avons pour notre part choisi de parler de volets, au lieu de mouvements.

Notre division en trois volets du récit a donc été inspirée par cette structuration supposée de paradis/chute/apocalypse antérieurement cernée par la critique, mais nous avons également trouvé que ces notions de paradis, etc. engendrent des esthétiques et des climats intertextuels différentes, et non des thématiques différentes. De plus, nous y avons ajouté une démarcation plus précise indiquant « quand » le récit passe d'un volet à un autre, que la critique proustienne n'a pas vraiment cernée avant.

Le moment où un volet succède un autre a été relié à la présence de la mère du héros et les péripéties que son éloignement dans le texte engendre. À chaque fois que le héros s'éloigne de la mère (chose qui arrive au moment des deux voyages à Balbec) l'esthétique et le climat intertextuel de la *Recherche* changent, nous semble-t-il. Ainsi, le rapport du héros à sa mère a été identifié comme le lien entre chaque volet de la *Recherche* et le déclencheur entre chaque changement de volet.

Après avoir défini les aspects intertextuels des trois volets du texte dans le chapitre présent et après avoir établi les racines intertextuelles de la spatialité du sommeil proustien dans le chapitre précédent, nous avons terminé la première étape de notre étude. La deuxième étape analytique va, par la suite, examiner de plus près les trois volets, comment ils apparaissent, comment ils changent et comment ils se mêlent l'un à l'autre, à travers la *Recherche*, dans les parties racontant le sommeil.

Analyse : deuxième étape

5. Volet I : Le sommeil en tant que voyage sacré inspiré par la tradition scripturaire judéo-chrétienne

Dans le chapitre précédent, nous avons montré que la structure globale de la *Recherche* peut être considérée comme tripartite. Par la suite, il a été suggéré que Proust reprend la même structure dans sa représentation du sommeil. Ainsi, le développement du sommeil suit le développement général du roman et la « première vie » du héros.

Nous avons proposé de lire cette construction comme une sorte de triptyque textuel. Dans un triptyque, chaque volet peut être observé séparément mais, en considérant plusieurs volets ensemble, une image plus complète et complexe peut émerger. La forme d'un triptyque permet de voir « la multiplicité dans l'unité », comme l'a indiqué la critique proustienne.

Désormais, dans ce chapitre et les deux suivants, nous allons aborder la dernière question formulée dans l'introduction : celle qui porte sur les enjeux intertextuels du sommeil et la manière dont ils évoluent à travers le roman. Nous verrons alors comment, en changeant, le sens qu'ils engendrent se modifie lui aussi. Il s'agit enfin, dans ces trois chapitres analytiques, de mettre en lumière la qualité spatio-corporelle de ce motif chez Proust en le comparant à d'autres textes qui ont employé une approche similaire de la représentation du sommeil.

Dans ce chapitre, nous allons nous concentrer sur le premier des volets, tel qu'il a été défini ci-dessus et qui est, avant tout, caractérisé par un climat intertextuel scripturaire et biblique. Dans ce premier volet, comme il a été suggéré, la forte présence de la mère fait de l'univers de la *Recherche* un monde quasiment sacré. Ce volet est, d'une manière générale, caractérisé par deux sentiments : la présence de la mère est vécue comme un état idéal, un paradis (terrestre), tandis que son absence est vécue comme un paradis perdu. Dans ce contexte, la notion du sacré devient centrale et les traces intertextuelles le reflètent aussi : cela apparaît aussi, bien évidemment, dans la représentation du sommeil. Enfin, le déplacement dans le monde du sommeil, ce déplacement qui est vécu comme un voyage par le héros, se mue, dans ce contexte du sacré, en pèlerinage.

Afin de pouvoir mener l'analyse que nous proposons dans le chapitre présent, nous allons tout d'abord, dans le chapitre 5.1, présenter la conception que Proust avait des textes scripturaires judéo-chrétiens. Nous allons également mentionner quelques ouvrages critiques sur Proust ainsi que son traitement du sacré et des références bibliques dans la *Recherche*. À partir de là, nous allons, dans les sous-chapitres qui suivent (5.1-5.5), montrer que Proust rejoue certains moments clés de la Bible et certains aspects des textes provenant du mysticisme Juif, dans sa représentation du sommeil. Proust crée ainsi un réseau intertextuel fort entre sa représentation du sommeil et la conception qui en existe dans la pensée scripturaire judéo-chrétienne. Nous considérons, entre autres, les aspects suivants : le baptême

de saint Paul, la création d'Ève dans le sommeil d'Adam, les visions oniriques de Daniel et Zacharie, l'image de la colonne de feu qui guidait les Juifs dans la nuit.

5.1 Le sacré selon Proust : comment Proust rejoue des images scripturaires dans son œuvre

Afin de comprendre le sacré dans un contexte proustien, il faut commencer par la façon dont la notion de la sacralité se manifeste dans la *Recherche*. Michel Mingelgrün, un chercheur qui a beaucoup étudié cette thématique chez Proust, observe une logique picturale à l'œuvre dans l'évocation du sacré dans le roman. D'après Mingelgrün, les références renvoyant aux sources scripturaires sont avant tout « picturalo-bibliques »[463]. Cela veut dire qu'elles sont basées sur des images, proprement dites, qui racontent certaines scènes de la Bible, par exemple en évoquant un tableau où figurent des personnages bibliques ou une scène tirée de la Bible.

Ce climat intertextuel est établi dans l'œuvre d'emblée. En étudiant la première partie de la *Recherche*, Mingelgrün souligne :

> [n]ombreuses dans l'œuvre de Proust sont les références et les allusions aux récits qui ouvrent à la fois la Genèse et la Bible elle-même. Nous retrouverons ainsi par exemple les thèmes du chaos originel, et de la création, l'histoire d'Adam et l'évocation du paradis terrestre[464].

Stéphane Chaudier, dont les études sur Proust et le sacré sont parmi les plus approfondies, précise la fonction du sacré dans l'œuvre proustienne. Il affirme que cette fonction est surtout liée à l'enfance du héros :

> Le sentiment du sacré appartient au monde de l'enfance. Il manifeste l'appréhension d'une réalité énigmatique qui s'inscrit sans rupture apparente dans la continuité du monde familier [465].

L'enfance du narrateur est principalement racontée dans le premier tome de la *Recherche*. Cela fait partie de ce que nous avons désigné comme le premier volet du triptyque, même si, comme nous l'avons remarqué au tout début de ce premier volet, le héros est en fait un homme mûr : il n'en reste pas moins que la mère est toujours présente. Et étant donné l'importance de la mère surtout pendant l'en-

---

463 Albert, Mingelgrün, *Thèmes et structures bibliques dans l'œuvre de Marcel Proust : étude stylistique de quelques interférences*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978 p. 92.

464 *Ibid.*, p. 113.

465 Chaudier, *Proust et le langage religieux. La cathédrale profane*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 82.

fance, il est pertinent de se pencher sur la manière dont l'évocation du sacré chez Proust est liée à cette époque où le jeune héros et inséparable de la mère.

Nous retrouvons donc chez plusieurs critiques proustiens une idée semblable à celle de Fraisse qui relie l'enfance du héros à la notion d'un paradis/idéal[466] : Mingelgrün l'appelle « paradis terrestre »[467], tandis que Chaudier parle du « sentiment du sacré »[468]. Mais rappelons que Fraisse a aussi souligné que cet idéal perçu n'est en réalité qu'une illusion. Cette illusion de l'enfance est supplantée par une désillusion éprouvée par le héros lorsqu'il devient un jeune homme.

En abordant la tripartition, nous avons avancé que le climat intertextuel scripturaire domine avant tout dans la partie de la *Recherche* qui commence par l'ouverture jusqu'au moment où le héros adolescent part pour la première fois à Balbec – c'est-à-dire le premier éloignement de la mère où le héros est bien un jeune homme, et non plus un enfant. Stéphane Chaudier semble observer un changement similaire :

> L'adolescence est le moment où le sentiment religieux disparaît. De même la croyance intuitive à l'existence des réalités surnaturelles et des mystères religieux s'efface[469].

Notre propos s'inscrit par conséquent dans la même veine que celle proposée par Fraisse et Chaudier. Lorsque nous parlons du premier volet, il s'agit de « Combray », « Un Amour de Swann » et « Nom de pays : le nom » (dans *Du côté de chez Swann*) et « Nom de pays : le pays » (dans *À l'ombre de jeunes filles en fleurs*). Ces tomes sont racontés, non pas *pendant* l'enfance du héros, mais plutôt *sous l'égide* de son enfance caractérisée par la mère et sa présence.

Dans le premier volet, d'après notre définition, il y a deux scènes canoniques qui finissent par mener vers la révélation artistique. La première est le drame du coucher qui raconte l'angoisse autour de la mère absente. Et la deuxième est celle de la madeleine : la mère y est présente et sert du thé, c'est là où l'enfance *resurgit* de manière très matérielle, même si le héros est, dans les faits, un homme mûr. Ces parties (de « Combray » à « Nom de pays : le pays ») retiennent donc ce sentiment du sacré grâce au rôle qu'y joue la mère, peu importe l'âge du héros.

---

466 Fraisse (2007), *op. cit.*, p. 87.

467 *Ibid.*, p. 113.

468 Chaudier (2004), *op. cit.*, p. 82.

469 *Ibid.*, p. 110. Dans son ouvrage, Chaudier fournit cette citation pour montrer comment le héros commence, petit à petit, à remettre en question le sacré et son rôle dans sa vie dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* : « j'eus la sensation et le pressentiment que le jour de l'An n'était pas un jour différent des autres, qu'il n'était pas le premier d'un monde nouveau où j'aurais pu, avec une chance encore intacte, refaire la connaissance de Gilberte comme au temps de la Création, comme s'il n'existait pas encore de passé […] » *RTP*, I, p. 478.

L'adolescence-jeunesse du héros, époque qui commence à partir du voyage à Balbec dans *À l'ombre de jeunes filles en fleurs*, fait que la dominance du sacré se tamise. Mais nous ne pensons pas qu'elle disparaît, comme le suggère Chaudier. Le sacré informe le texte toujours, mais en arrière-plan, en tant que climat intertextuel mineur – comme il sera montré ci-dessous.

Dans son ouvrage, Chaudier aborde la complexité du sacré proustien. D'après son étude, le renvoi aux traditions judéo-chrétiennes ne semble pas, chez Proust, être religieux en soi, il est un outil structurant et une manière de générer du sens en utilisant la richesse culturelle de ces allusions. Chaudier voit le rôle et la présence du sacré et des textes scripturaires ainsi :

> [Pour Proust] le domaine du religieux s'offre plutôt comme un patrimoine culturel, un réservoir fécond où puiser des référents symboliques (rites, doctrines, textes) […] sans subir l'influence d'une doxa religieuse, juive ou catholique[470].

Selon Chaudier, Proust « ne cesse pas de souligner la fécondité esthétique et la valeur anthropologique de l'héritage judéo-chrétien »[471]. C'est en tant que « réservoir » culturel d'une grande fécondité esthétique que les aspects bibliques surgissent dans le texte proustien. Cette conception ressemble à celle de Kristeva et de Barthes, qui soulèvent le rôle des « codes transformés »[472] de la littérature et de « mille foyers culturels »[473] qui constituent la trace intertextuelle. Le sacré fonctionne comme un véritable climat intertextuel dans le cadre de la *Recherche* : nul besoin de citer directement ou ouvertement un passage biblique, Proust joue sur une connaissance collective présumée qui existe dans le sociolecte (tel que nous avons le défini en citant Riffaterre)[474] ou dans la mémoire littéraire (selon Compagnon)[475].

Dépourvues de leur spécificité dogmatique et didactique, à quoi de telles évocations peuvent-elles servir ? Selon Chaudier, il est chez Proust avant tout question d'un « jeu littéraire »[476], car :

---

470 Chaudier (2004), *op. cit.*, p. 11.

471 *Ibid.*, p. 159.

472 Kristeva (1968), *op. cit.*, p. 61.

473 Barthes, « La Mort de l'auteur », *Œuvres complètes Tome III, 1968-1971*, Paris, Éditions du Seuil, [1968] 2002, pp. 43.

474 Riffaterre (1990), *op. cit.*, p. 131.

475 Compagnon (2009), *op. cit.*, p. 22.

476 Chaudier (2004), *op. cit.*, p. 81.

> Le sacré proustien est très exactement une vue de l'esprit […] Pour Proust, l'expérience du sacré n'a pas [de] densité existentielle […] : il est avant tout matière à un jeu littéraire[477].

Par conséquent, l'évocation du sacré est selon Chaudier un moyen littéraire utilisé par Proust, plutôt qu'un positionnement philosophique ou existentiel.

Chaudier aborde les racines intertextuelles du sacré chez Proust et souligne le fait que cet aspect se développe chez celui-ci à travers une absorption d'autres textes qui ont aussi remanié le sens des textes scripturaires :

> C'est en lisant Baudelaire, Hugo ou Vigny que Proust s'est épris de la langue et de la culture religieuses, en a perçu les virtualités poétiques. Délié de l'expression de la foi, le vocabulaire religieux autorise le poète à inscrire les tournants de sa chair dans le corps de l'œuvre[478].

Le sacré proustien a donc essentiellement une valeur esthétique, littéraire et intertextuelle. C'est une conception principalement symbolique et même, d'après René Girard, ironique : « ce n'est pas sans ironie que Proust réclame du vieil appareil mythologique des services qu'il est notoirement incapable de rendre »[479]. Ce sacré met ainsi en œuvre la mobilisation de cet « appareil mythologique » d'un climat intertextuel scripturaire, mais n'en retient pas le dogme religieux.

Comme le propose Chaudier : « [p]our se servir du vocabulaire religieux, Proust sait qu'il doit échapper aux clichés que véhiculent modes et idéologies »[480]. Dans la *Recherche*, une évocation du sacré judéo-chrétien engendre du sens sans en garder la doxa. Miguet-Ollagnier décrit l'utilisation, disons laïque, des mythes chez Proust :

> le respect archéologique pour le mythe n'est pas […] en littérature une attitude féconde. Il ne peut y avoir mythe littéraire […] que si l'auteur ne transforme la fable ancienne en lui ajoutant une signification nouvelle : point de mythe littéraire sans une palingénésie qui le ressuscite dans une époque dont il se relève apte à exprimer au mieux les problèmes propres[481].

Chaudier souligne lui aussi l'importance du

---

477 *Loc. cit.*

478 *Ibid.*, p. 67.

479 René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 84.

480 Chaudier (2004), *op. cit.*, p. 32.

481 Miguet-Ollagnier, *op. cit.*, pp. 17-18.

> génie proustien et sa merveilleuse faculté à récrire les mythes religieux, à les délaisser de leur sens originel pour mieux les intégrer au chatoyant tissu [de son texte] [482].

Lorsqu'il est question d'une intertextualité scripturaire, des références évoquant certains mythes religieux, si l'on parle d'un sacré proustien, cela est toujours fait de façon transformée, détournée, en désacralisant ce à quoi il fait référence.

Le sacré est ainsi privé de sa portée religieuse et le climat intertextuel scripturaire est continuellement détourné dans la *Recherche*. Chaudier affirme que chez Proust, il est question, avant tout, d'un sacré « burlesque » et non pas « carnavalesque ». Cela implique que

> [l]'impiété proustienne n'est pas liée à l'esthétique populaire de la carnavalisation chère à Bakhtine. Elle est l'héritière du scepticisme aristocratique et mondain de l'âge classique[483].

Il s'agit donc chez Proust d'un sacré qui est sceptique, ironique : c'est une question d'abord intellectuelle, et non pas religieuse. Chaudier continue en proposant :

> Le burlesque religieux proustien n'est pas une innocente plaisanterie. Cette impiété majeure n'est pas gratuite. Elle montre à quel point l'imaginaire proustien aime jouer de la coupure entre le profane et le sacré[484].

Miguet-Ollagnier fait remarquer une tendance similaire et propose que les domaines esthétiques et mythologiques se superposent chez Proust[485]. Mais ce va-et-vient est difficile à cerner :

> très nombreuses sont les références où l'on voit les domaines esthétiques et mythologiques se superposer sans qu'on puisse néanmoins affirmer que le premier ait tout à fait supplanté le second. Seuls le contexte et la fonction de l'épisode permettant d'apprécier leur part respective[486].

Enfin, nous pouvons avec Chaudier et Miguet-Ollagnier constater que l'intertextualité biblique, les évocations et les renvois aux textes scripturaires de la tradition

---

482 Chaudier (2004), *op. cit.*, p. 176.

483 *Ibid.*, p. 39.

484 *Ibid.*, p. 59.

485 Miguet-Ollagnier, *op. cit.*, p. 25.

486 *Loc. cit.*

judéo-chrétienne qui constituent la base du sacré proustien s'inscrivent aussi au cœur de la pratique intertextuelle de la *Recherche*.

Ce que le critique proustien Mingelgrün appelle le côté « picturalo-biblique » chez Proust met en évidence la complexité intertextuelle bien particulière de l'œuvre de celui-ci. Mingelgrün en donne plusieurs exemples mais nous nous contenterons d'en évoquer deux en particulier. Tout d'abord, parlons du rapprochement que fait Swann entre Odette et Zéphora, fille de Jéthro peinte par Botticelli[487] :

> [Odette] était un peu souffrante ; elle le reçut en peignoir de crêpe de Chine mauve, ramenant sur sa poitrine, comme un manteau, une étoffe richement brodée. Debout à côté de lui, laissant couler le long de ses joues ses cheveux qu'elle avait dénoués, fléchissant une jambe dans une attitude légèrement dansante pour pouvoir se pencher sans fatigue vers la gravure qu'elle regardait, en inclinant la tête, de ses grands yeux, si fatigués et maussades quand elle ne s'animait pas, elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine[488].

Afin de décrire le personnage d'Odette, Proust évoque une fresque de la Renaissance qui représente un personnage biblique. Le climat intertextuel est stratifié car il se réfère à la peinture de la Renaissance et à des traditions scripturaires, c'est-à-dire aux récits bibliques. La fresque de Botticelli et le texte biblique constituent les brins qui tissent le visage d'Odette.

Encore une fois, nous pouvons observer dans cette scène (qui a lieu dans « Un Amour de Swann » et donc dans notre premier volet) cette tendance à superposer un climat intertextuel majeur et un mineur. Zéphora et Jéthro sont explicitement nommés : il s'agit d'une trace intertextuelle directement cernable. La chapelle Sixtine l'est aussi – elle qui constitue un lieu chrétien saint. Botticelli, en revanche, n'est pas mentionné explicitement. Dans ce passage où Odette rappelle Zéphora, c'est l'intertexte biblique qui domine, tandis que d'autres intertextes y figurent en arrière-plan. Ce qui est mentionné ouvertement représente l'intertexte majeur et ce qui est suggéré ou ce qu'il faut déduire, c'est l'intertexte mineur. Ainsi, la multiplicité dans l'unité peut être observée : nous retrouvons la structure qui est à la fois triptyque et rosace.

Mais ces traces intertextuelles chez Proust sont toujours encore plus complexes qu'elles ne le semblent. Partant de là, considérons une scène dans « Combray » : le moment où le père permet à la mère de passer la nuit auprès du héros anxieux. Proust écrit :

---

487 *Ibid.*, p. 95.

488 *RTP*, I, 219.

> On ne pouvait pas remercier mon père ; on l'eût agacé par ce qu'il appelait des sensibleries. Je restai sans oser faire un mouvement ; il était encore devant nous, grand, dans sa robe de nuit blanche sous le cachemire de l'Inde violet et rose qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait des névralgies, avec le geste d'Abraham dans la gravure d'après Benozzo Gozzoli que m'avait donnée M. Swann, disant à Sarah qu'elle a à se départir du côté d'Isaac[489].

De nouveau, le portrait pictural d'un personnage biblique est évoqué dans le but de décrire l'un des personnages de la *Recherche*, en l'occurrence le père du héros. Chose étonnante : ni cette scène, ni ce tableau n'existent. En effet, dans la Bible, Abraham ne dit jamais à Sarah de se départir du côté d'Isaac et Benozzo Gozzoli n'a jamais réalisé de telle gravure pour raconter cette scène. Là encore se dévoile la complexité déroutante de l'intertextualité proustienne. Ici, le peintre qui n'a jamais peint le tableau est mentionné ouvertement, tout comme le personnage biblique auquel il se réfère mais qui n'a, dans le texte sacré, jamais eu ce comportement. S'agit-il vraiment de l'intertextualité si la référence évoquée (un tableau, une scène biblique) n'existe pas ?

Les deux évocations de personnages bibliques, Zéphora et Abraham, ont encore une autre fonction détournée. C'est après s'être rendu compte qu'Odette ressemble à Zéphora que Swann commence à l'aimer, à l'adorer, tandis qu'auparavant il ne la trouvait pas particulièrement remarquable. Et c'est également en décrivant le père en tant qu'autorité biblique que le héros essaye de le faire revivre (car ici il est déjà mort) dans sa mémoire en lui attribuant des caractéristiques éternelles d'un patriarche biblique[490].

Mais les deux références sont détournées de façon sous-jacente. En ce qui concerne Odette, ce n'est qu'un rapprochement ironique car elle ne sera jamais la femme fidèle qu'est Zéphora à Moïse, bien au contraire. La rapprocher de Zéphora est une description manquée, au sens où les caractéristiques de Zéphora ne nous disent rien, en fait, du caractère d'Odette. Et le père ne sera jamais immortalisé à travers un portrait biblique puisque ce portrait n'existe ni comme tableau ni comme récit biblique, ce qui semble remettre en doute la possibilité d'immortaliser sa mémoire. Le père devient, en quelque sorte, une fausse icône.

Miguet-Ollagnier décrit bien cette manière de distiller dans le texte des références intertextuelles manipulées :

> L'irrespect que Proust manifeste pour les mythes en pratiquant systématiquement la *contaminatio*, apparaît d'une façon encore bien plus agressive à la fois par la présence rendue caricaturale de personna-

489 *RTP*, I, 36.

490 Pour une analyse de ces enjeux voir Mingelgrün, *op. cit.*, pp. 93-95.

> ges romanesques adoptant un langage mythologique et par l'emploi qu'il fait parfois en son nom propre de ce même langage : l'ensemble pourrait tendre à faire de la *Recherche* une mythologie travestie[491].

La *Recherche* et ses climats intertextuels construisent ainsi une sorte de « mythologique travestie » qui mobilise, certes, de nombreux renvois culturels, mais Proust les détourne sans cesse en pratiquant ce que Miguet-Ollagnier appelle *contaminatio*, et que nous voyons plutôt comme un va-et-vient des climats intertextuels.

Il est très important de comprendre ces jeux textuels, structurels, compositionnels et esthétiques auxquels Proust se livre en abordant le sacré car, comme nous le verrons par la suite et tout au long de cette étude, le sacré surgit, revient, s'efface et est mis en relief de manière différente lorsqu'il est question du sommeil. Mais il est aussi important de garder à l'esprit l'idée de ce sacré travesti. Si le sacré est toujours détourné, cela renforce cette idée d'illusion dont parle Fraisse à propos du premier âge du héros, sentiment que nous percevons aussi dans notre définition du premier volet. Ce qui est vécu comme sacré n'est-il enfin qu'une illusion – Odette, le père, la mère, peut-être même ce temps perdu dont il est à la *Recherche* ?

5.2 Les visions dans la Bible et les visions oniriques du héros

La première représentation substantielle du sommeil dans la *Recherche*, c'est bien sûr l'ouverture même du roman[492]. Cet *incipit* raconte des innombrables sommeils vécus par le héros depuis son enfance jusqu'au moment où il se trouve au début du livre, alors qu'il est devenu un homme mûr depuis déjà longtemps. Tout au long de ce passage, un climat intertextuel scripturaire informe la représentation des sommeils vécus et rappelés. Certaines évocations sont implicites, d'autres explicites. Nous allons signaler, pour commencer, les plus directement observables.

Dans l'ouverture figurent plusieurs renvois à la tradition scripturaire : Adam et Ève sont évoqués, tandis qu'une échelle enchantée reliant le ciel et la terre paraît dans le sommeil rappelant le songe de Jacob[493]. Il y a également une évocation des visions oniriques de Zacharie, Daniel et d'autres sages bibliques à travers l'expression « les yeux levés », qui est une expression centrale des visions oniriques dans la tradition judéo-chrétienne. Enfin, une référence au baptême de saint Paul à travers l'image des écailles couvrant les yeux, image iconique de la conversion au Christia-

491 Miguet-Ollagnier, *op. cit.*, p. 43.

492 La partie qui commence par la première phrase du roman, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. » et se termine une dizaine de pages plus tard avec une réflexion sur toutes les chambres et les villes où le héros a dormi et « ce qu'[il] avai[t] vu d'elles, ce qu'on [lui] en avait raconté ».

493 L'échelle dans le songe de Jacob sera abordée ci-dessous dans 5.5.

nisme de celui-ci. Cette référence à saint Paul apparaît déjà dans le premier passage de la *Recherche* et nous allons commencer par là aussi.

Nous allons, dans un premier temps, nous concentrer sur les deux évocations de la vision qui encadrent l'ouverture de la *Recherche*. La première est mentionnée au début : c'est l'image des yeux couverts d'écailles. L'autre image est cette expression les « yeux levés » qui se trouve vers la fin du passage.

Le début et la fin de cette partie de « Combray » sont donc informés par l'opposition cécité/vision, (yeux) fermés/(yeux) ouverts. En considérant nos mots satellites que nous avons traités ailleurs, nous pouvons ici observer la sémiologie de la limite et la valorisation des impressions sensorielles[494]. Nous avons également considéré l'importance de la vision dans le contexte des visions oniriques de la Bible, où l'insistance sur la vision est garante de la véracité de l'expérience du dormeur[495]. Déjà donc dans cet encadrement de l'ouverture, profondément marquée par le sommeil, nous retrouvons certains principes de la perspective spatio-corporelle du sommeil.

Ces deux occurrences dans le texte sont les indices non seulement d'un climat intertextuel scripturaire, comme nous le proposons, mais elles soulignent aussi l'importance des impressions sensorielles, renvoyant ainsi aux mots satellites du système descriptif du sommeil. Rappelons aussi comment, d'après Gay, la sémiologie de la limite qui mobilise des « repères visuels » suggère un déplacement dans un autre monde[496]. Ici, nous essayons de montrer comment cette mise en relief des impressions sensorielles, la vision et les yeux en particulier, se charge d'un climat intertextuel scripturaire :

> Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors. » Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait ; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière ; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et de Charles-Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil ; elle ne choquait pas ma raison mais **pesait comme des écailles sur mes yeux** et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé.[497].

494 Gay, *op. cit.*, p. 40.

495 Flannery, *op. cit.*, p. 106.

496 Gay, *op. cit.*, p. 41.

497 *RTP*, I, 3.

Première question : qui parle ? Le « je » paraît déjà dans le deuxième mot de toute la *Recherche*. C'est quelqu'un qui raconte ce qu'il faisait jadis. Dans l'ouverture, où sont racontés tant de sommeils et de rêves, il y a une oscillation continue entre le témoignage de ce « je » apparemment subjectif et les autres remarques sur le sommeil où Proust emploie les mots « dormeur », « on » et « nous ». L'*incipit* est connu pour son survol des époques non seulement de la vie du héros, traitées dans le récit, mais d'autres époques lointaines, même avant la naissance du personnage. Il y a donc, dans l'ouverture, un degré de connaissance que seul un narrateur peut avoir, même si celui-ci y raconte aussi sa propre vie. Et en cela consiste la différence entre le narrateur (qui est le héros devenu narrateur) et le héros du récit. Ce n'est jamais le héros qui parle sauf dans les dialogues. C'est toujours le narrateur qui raconte – et parfois il parle du héros dormant ou d'un dormeur anonyme, valable pour tout le monde. Ainsi, dans cette ouverture, le narrateur nous donne un survol de ce qu'il a observé au sujet du sommeil, y compris les expériences qu'en a eu le héros du récit.

Deuxième question : pourquoi ces écailles renvoient-elles à la Bible ? Il serait, peut-être, possible de dire tout simplement : c'est une image si particulière et si canonique dans la pensée chrétienne que Proust, élevé dans la foi catholique, ne peut faire référence à autre chose qu'à saint Paul. Et peut-être cela suffira pour affirmer qu'il est question d'un intertexte scripturaire ici. Mais nous voulons aller plus loin, en considérant ce que Riffaterre a proposé en ce qui concerne la trace obligatoire.

L'évocation des écailles frappe dans ce premier passage de la *Recherche*, car rien dans ce passage n'évoque une atmosphère ou une esthétique « marine ». Les images utilisées sont avant tout évocatrices d'une chambre à coucher : la bougie, le bougeoir, une horloge indiquant qu'une demi-heure est passée, le jeu clair-obscur entre l'obscurité et la lumière de la chambre, le personnage couché, probablement dans un lit, etc. Puis Proust introduit cette idée des métamorphoses qui ont lieu dans le sommeil, le personnage endormi devient « une église, un quatuor, la rivalité de François 1er et Charles V ». Cette pensée, aucunement logique et plutôt onirique, « ne choquait pas [sa] raison mais pesait comme des écailles sur [ses] yeux ». Et enfin arrive cette image marine dans le texte qui est tout à fait en contraste avec les autres images évoquées jusque-là. Selon Riffaterre, ce sont les images qui frappent dans un texte, celles qui vont à l'encontre de sa logique, qui sont les plus souvent les signes d'une trace intertextuelle obligatoire – aussi faut-il s'y arrêter, considérer ce mot/cette image de près, et chercher à comprendre vraiment son sens dans le texte. Après cette remarque sur les écailles, le passage continue, sans reprendre un vocabulaire marin. Seules les écailles évoquent une telle atmosphère.

Chez Proust, les écailles empêchent la vision et de nouveau, il semble qu'il soit question d'un détournement du texte scripturaire, car dans *Actes* 9 :17-18 :

> 17. Ananias sortit ; et, lorsqu'il fut arrivé dans la maison, il imposa les mains à Saul, en disant : Saul, mon frère, le Seigneur Jésus, qui t'est apparu sur le chemin par lequel tu venais, m'a envoyé pour que tu recouvres la vue et que tu sois rempli du Saint-Esprit.
> 18. Au même instant, il *tomba de ses yeux comme des écailles*, et il recouvra la vue. Il se leva, et fut baptisé[498].

Dans la Bible, les écailles tombent des yeux, dans la *Recherche* c'est l'inverse : elles pèsent sur les yeux. Il y a encore un renversement : au début du passage chez Proust, le héros se *couche*, à la fin du verset de la Bible, Saul, devenu l'Apôtre Paul à la suite de son baptême, se *lève*. Il pourrait être suggéré que déjà dès le début de son roman, Proust inverse l'un des passages le plus importants de la Bible, la conversion de saint Paul.

Notons aussi que saint Paul est celui qui établira les premières églises[499]. Alors, le héros se croyant être une « église » n'est pas image tout à fait aléatoire[500] dans un tel contexte. D'ailleurs, ce fait du dormeur qui se croit mué en église dans le sommeil pourrait également être une variation sur *Éphésiens* 1:22-23, car là c'est le corps du Christ qui est l'Église. En revanche, dans le premier passage de la *Recherche*, l'église, c'est le corps du dormeur.

À partir de ce premier passage, se dégage une suite d'événements déroutants où les chambres, les lieux et les époques de la *Recherche* tourbillonnent dans la nuit :

> Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres. Et avant même que

---

498 https://www.biblegateway.com/passage/?search=actes+9%3A17-18&version=LSG, accédé le 18 novembre 2020. Toutes les citations de la Bible, dans la présente étude, viennent du site www.biblegateway.com : elles sont toutes de la traduction Louis Segond.

499 Pour une discussion là-dessus, voir Stanislas Breton, *Saint Paul*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, surtout le chapitre « L'église selon saint Paul », pp. 94-109.

500 Dans l'ouverture il y a donc cette idée du héros qui, à travers son corps dormant, devient une église dans le sommeil. Ce fait est également une variation sur les versets suivants de la bible, selon *Éphésiens* 1 : 22- 23 : « 22. Il a tout mis sous ses pieds, et il l'a donné pour chef suprême à l'*Église* 23. *qui est son corps*, la plénitude de celui qui remplit tout en tous. » Nous soulignons. https://www.biblegateway.com/passage/?search=Ephesians+1%3A22-23&version=LSG, accédé le 18 novembre 2020. L'Église, c'est le corps du Christ. Ici, par un détournement, l'église c'est le corps du dormeur.

> ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui, – mon corps, – se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir, avec la pensée que j'avais en m'y endormant et que je retrouvais au réveil. […] le mur filait dans une autre direction : j'étais dans ma chambre chez Mme de Saint-Loup, à la campagne[501].

Plusieurs aspects dans ce passage sont pertinents à retenir : tout d'abord, le tourbillonnement spatio-temporel de la chambre où d'autres chambres d'autres époques filent autour de ce corps qui est capable de se souvenir des choses, même détaché du moi qui parle. Les murs invisibles changent de place, faisant surgir tantôt une chambre où a dormi ce corps, tantôt une autre. Quand un mur file dans une autre direction, la vie du héros est évoquée : il se retrouve chez son amie Mme de Saint Loup. Il s'est déplacé d'une chambre située dans le passé et désormais se retrouve dans une autre chambre, dans un temps révolu de sa vie. Ainsi, dans ce tourbillon, le corps observe, en quelque sorte, le temps perdu. Et c'est à travers la souvenir de ce corps qui fait voyager dans le temps et dans l'espace que le narrateur peut nous renseigner sur les différentes chambres où il a vécu jadis. Ici, dans la description du tourbillon des sommeils et des chambres diverses, ce « il » n'est pas ce « il » général et valable pour tous les dormeurs : c'est un « il » désignant le corps – ce qu'il faut noter. La pluralité des voix dans le sommeil se multiplie toujours.

Si nous nous projetons alors à la fin de l'ouverture, nous retrouvons que ce dormeur confondu, troublé par tout ce qui se passe autour de lui dans l'obscurité, observe ce tourbillon irréel des lieux et des temps révolus « les yeux levés » :

> Mais j'avais revu tantôt l'une, tantôt l'autre, des chambres que j'avais habitées dans ma vie, et je finissais par me les rappeler toutes dans les longues rêveries qui suivaient mon réveil[502] […]
> parfois [je revoyais une chambre], petite et si élevée de plafond, creusée en forme de pyramide dans la hauteur de deux étages et partiellement revêtue d'acajou, où dès la première seconde j'avais été intoxiqué moralement par l'odeur inconnue du vétiver, convaincu de l'hostilité des rideaux violets et de l'insolente indifférence de la pendule qui jacassait tout haut comme si je n'eusse pas été là ; – où une étrange et impitoyable glace à pieds quadrangulaire, barrant obliquement un des angles de la pièce, se creusait à vif dans la douce plénitude de mon champ visuel accoutumé un emplacement qui n'était pas prévu ; – où ma pensée, s'efforçant pendant des heures de

501 *RTP*, I, 6-7.

502 *RTP*, I, 7.

> se disloquer, de s'étirer en hauteur pour prendre exactement la forme de la chambre et arriver à remplir jusqu'en haut son gigantesque entonnoir, avait souffert bien de dures nuits, tandis que j'étais étendu dans mon lit, **les yeux levés**, l'oreille anxieuse, la narine rétive, le cœur battant[503].

Il se croit éveillé, mais ce qui arrive à la suite de ce réveil remette en question toute logique de l'état de veille. On se trouve en fait dans une chambre irréelle, car les rideaux sont hostiles, la pendule est indifférente et jacasse, la glace est impitoyable. Dans ce passage, il y a une forte personnification des meubles de la chambre. Il faut à ce stade mettre cette description en relation avec le passage racontant le « second appartement »[504] qui existe dans le sommeil. Nous avons cité ce passage dans notre chapitre 3, en discutant du monde du sommeil. Il y est raconté comment le héros a deux appartements, un dans l'état de veille et l'autre auquel il accède dans le sommeil. Mais dans cet autre appartement, des choses peuvent devenir des hommes, et réciproquement. Dans le monde du sommeil les métamorphoses sont possibles : un homme peut devenir une église, une pendule peut jacasser et ainsi de suite. Certes, le héros est éveillé ici, mais c'est dans sa seconde vie.

Déjà les métamorphoses et la personnification d'objets normalement inanimés semblent indiquer que ce passage, malgré l'éveil présumé, a lieu dans un monde onirique. L'expression « les yeux levés » considérée dans son contexte intertextuel renforce d'autant plus cette idée que dans la Bible, elle figure uniquement pendant des visions nocturnes qui ont lieu dans le sommeil.

Dans *"I Lifted My Eyes and Saw": Reading Dream and Vision Reports in the Hebrew Bible*[505], cette expression spécifique et son rôle dans les récits oniriques de la tradition scripturaire sont abordés. Cet ouvrage discute de la fonction et de l'importance de la vision onirique selon la tradition scripturaire judéo-chrétienne. L'accent est mis sur le rapport entre les récits de vision prophétique et le rêve, et surtout sur le fait que la vision (dans le double sens du mot) dans le sommeil sert à transmettre un message divin[506]. La présence de cette expression « les yeux levés », ou une variation là-dessus, a pour fonction dans la Bible d'annoncer une vision prophétique ou une communication divine qui se produit pendant le sommeil.

L'espace que cette expression occupe sur la page dans la *Recherche* est négligeable, mais sa signification littéraire est importante si nous considérons sa fonction dans certains textes scripturaires. Parmi les personnes centrales de la Bible, il y

---

503 *RTP*, I, 8.

504 *RTP*, III, 370.

505 *"I Lifted My Eyes and Saw": Reading Dream and Vision Reports in the Hebrew Bible*, éds. Hayes et Tiemayer, London, Bloomsbury, 2014.

506 Voir surtout le chapitre "The Eschatology of Zechariah's Night Visions" de Anthony R. Petterson, dans éds. Hayes et Tiemayer (2004), *op. cit.*, pp. 119-134.

en a surtout trois dont les rêves et le sommeil sont révélateurs : Jacob, Daniel et Zacharie. Dans la Bible, une partie considérable des récits oniriques commence soit par une variante de l'expression *lever les yeux*, soit en se concentrant sur l'acte de voir dans le sommeil.

Dans cette perspective, nous allons citer les chapitres suivants : le chapitre 31 de la *Genèse* qui raconte l'un des rêves prophétiques de Jacob, les chapitres 7 et 8 du *Livre de Daniel* qui relatent deux de ses rêves, et enfin le chapitre 1-6 du *Livre de Zacharie* qui révèle l'une des visions oniriques les plus connues de la Bible, celle où Dieu annonce à Zacharie dans un songe que le salut est possible et que son peuple sera pardonné des péchés de ses pères. Nous pouvons constater le rapport qui existe entre la vision dans le sommeil et le contact avec la sphère divine[507] :

> *Genèse* 31 : 11-12
> 11. Et l'ange de Dieu me dit en songe : Jacob ! Et je répondis : Me voici !
> 12. Il dit : *Lève les yeux*, et regarde : tous les béliers, qui couvrent les brebis, sont rayés, picotés et marquetés. Car j'ai vu ce que te fait Laban.
>
> *Daniel* 7 : 2
> Daniel commença et dit : *Je regardais pendant ma vision nocturne*, et voici, les quatre vents des cieux firent irruption sur la grande mer[508].
>
> *Daniel* 8 : 3
> *Je levai les yeux, je regardai*, et voici, un bélier se tenait devant le fleuve, et il avait des cornes […]
>
> *Zacharie* 1 : 18
> *Je levai les yeux et je regardai*, et voici, il y avait quatre cornes.
>
> *Zacharie* 2 : 1
> *Je levai les yeux et je regardai*, et voici, il y avait un homme tenant dans la main un cordeau pour mesurer.
>
> *Zacharie* 5 : 1
> *Je levai de nouveau les yeux et je regardai*, et voici, il y avait un rouleau qui volait.

---

507 Toutes les citations suivantes viennent de la traduction Louis Segond sur www.biblegateway.com

508 Les yeux levés vers le ciel ici insinuent que les yeux de Daniel sont bien levés.

Zacharie 5 : 9
Je levai les yeux et je regardai, et voici, deux femmes parurent. Le vent soufflait dans leurs ailes ; elles avaient des ailes comme celles de la cigogne. Elles enlevèrent l'épha entre la terre et le ciel.

Zacharie 6 : 1
Je levai de nouveau les yeux et je regardai, et voici, quatre chars sortaient d'entre deux montagnes ; et les montagnes étaient des montagnes d'airain.

Il devient clair à travers ces citations que, selon la tradition scripturaire judéo-chrétienne, l'expression « lever les yeux » précède une vision prophétique ou une communication divine dans le sommeil.

Dans la *Recherche* donc, cette évocation des « yeux levés » est stratégiquement placée à la fin de l'ouverture. Cette position à la fin d'un passage est ce que Mingelgrün appelle « l'élément biblique en position finale »[509]. D'après lui, si la référence biblique se trouve à la fin d'une partie donnée du texte (comme le fait celui-ci), son rôle sert à amplifier ce qui est central dans ce même passage. Ici l'élément central est, à notre avis, la mise en relief de l'importance de la vision par rapport au sommeil. Ces mots « les yeux levés », si l'on est conscient de leur signification biblique, ne peuvent passer inaperçus. Ils sont comme la pointe de l'iceberg de Riffaterre, la trace de l'intertexte obligatoire dont l'importance est significative pour le décodage du texte.

Considérons alors cette insistance sur la vision dans le contexte des « repères visuels » selon Gay, et voyons ce que cela peut apporter à une analyse de la description du sommeil. L'ouverture est – comme nous l'avons montré – encadrée par l'évocation de la vision du dormeur. Cela nous renvoie à la sémiologie de la limite et au rôle des impressions sensorielles dans les descriptions des lieux et d'autres spatialités de la *Recherche*.

L'obscurité et une cécité implicite sont présentes au début de l'ouverture. Cette obscurité du début est triple : d'abord la bougie est éteinte, puis les yeux se ferment et finalement, le héros s'endort. C'est une obscurité stratifiée.

Le héros essaye de voir, mais la croyance « qu'il était lui-même [église/quatuor/rivalité] » est comme des « écailles »[510] sur ses yeux et l'empêchent de voir que le bougeoir n'est plus allumé. Paradoxalement (ou peut-être selon la logique du rêve), la cécité l'empêche de voir l'obscurité.

509 Mingelgrün, *op. cit.*, p. 60.

510 *RTP*, I, 3.

Après ce manque de vue total, peu à peu, des mots comme « le sifflement »[511], le « chant d'un oiseau », « le silence de la nuit »[512] une « lampe étrangère »[513] , et « la douceur »[514] sont introduits, mettant ainsi l'accent sur des impressions sensorielles variées. Puis il y a l'évocation d'un seuil, voire d'une limite, spécifique – l'heure de minuit :

> j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine ; et le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés, à la causerie récente et aux adieux sous la lampe étrangère qui le suivent encore dans le silence de la nuit, à la douceur prochaine du retour.
>
> J'appuyais tendrement mes joues contre les belles joues de l'oreiller qui, pleines et fraîches, sont comme les joues de notre enfance. Je frottais une allumette pour regarder ma montre. Bientôt minuit. C'est l'instant où le malade, qui a été obligé de partir en voyage et a dû coucher dans un hôtel inconnu, réveillé par une crise, se réjouit en apercevant sous la porte une raie de jour. Quel bonheur, c'est déjà le matin ! Dans un moment les domestiques seront levés, il pourra sonner, on viendra lui porter secours. L'espérance d'être soulagé lui donne du courage pour souffrir. Justement il a cru entendre des pas ; les pas se rapprochent, puis s'éloignent. Et la raie de jour qui était sous sa porte a disparu. C'est minuit […][515]

Après cette évocation du minuit, la vision revient petit à petit. Comme l'a proposé Gay, ce sont souvent les repères visuels qui indiquent un déplacement dans un autre monde. Le héros ouvre

> les yeux pour fixer le kaléidoscope de l'obscurité, de goûter grâce à une lueur momentanée de conscience *le sommeil où étaient plongés* les meubles, la chambre, le tout dont je n'étais qu'une petite partie […][516]

---

511 *RTP*, I, 3.

512 *RTP*, I, 3.

513 *RTP*, I, 4.

514 *RTP*, I, 4.

515 *RTP* 3-4.

516 Nous soulignons. *RTP*, I, 4.

L'ouverture est donc caractérisée par cette progression lente de la vision qui passe de l'obscurité et de la cécité au début à la vue qui revient au fur et à mesure : le héros ouvre les yeux pour fixer le kaléidoscope, il regarde le tourbillon des chambres *les yeux levés*. Il constate que tout ce qui se déroule est en fait plongé *dans le sommeil*, même si apparemment, dans un premier temps, il semble éveillé.

Parmi toutes ces évocations de la vision et des yeux qui regardent dans la nuit, il faut se poser la question suivante : ce qui est raconté dans l'ouverture, ce qui y est « visible », pour ainsi dire, est-ce que tout cela se trouve dans l'état de veille ou dans le monde du sommeil ? Il n'est pas possible d'affirmer certainement de quoi il s'agit. Voilà comment l'ouverture se termine :

> Certes, j'étais bien éveillé maintenant, mon corps avait viré une dernière fois et le bon ange de la certitude avait tout arrêté autour de moi, m'avait couché sous mes couvertures, dans ma chambre, et avait mis approximativement à leur place dans l'obscurité ma commode, mon bureau, ma cheminée, la fenêtre sur la rue et les deux portes[517].

Le tourbillon s'arrête, il dit qu'il est éveillé mais c'est « le bon ange de la certitude » qui le couche de nouveau sous ses couvertures et l'on est laissé avec cette impression que le dormeur a lui aussi flotté comme les chambres et les années dans l'air. De plus, ce « bon ange » ne remet les choses qu'*approximativement* à leur place. Il n'est pas possible d'affirmer que le dormeur est tout à fait éveillé dans l'état de veille car une logique du sommeil règne toujours, les choses n'étant remises à leur place qu'approximativement.

Cette même logique, d'une chambre reconstruite de façon approximative, revient de nouveau à la fin de « Combray » (dont le début est cette ouverture que nous venons d'analyser) :

> Certes quand approchait le matin, il y avait bien longtemps qu'était dissipée la brève incertitude de mon réveil. Je savais dans quelle chambre je me trouvais effectivement, je l'avais reconstruite autour de moi dans l'obscurité, et – soit en m'orientant par la seule mémoire, soit en m'aidant, comme indication, d'une faible lueur aperçue, au pied de laquelle je plaçais les rideaux de la croisée – je l'avais reconstruite tout entière et meublée comme un architecte et un tapissier qui gardent leur ouverture primitive aux fenêtres et aux portes, j'avais reposé les glaces et remis la commode à sa place habituelle. Mais à peine le jour – et non plus le reflet d'une dernière braise sur une tringle de cuivre que j'avais pris pour lui – traçait-il dans

517 Nous soulignons. *RTP*, I, 8.

> l'obscurité, et comme à la craie, sa première raie blanche et rectificative, que *la fenêtre avec ses rideaux, quittait le cadre de la porte où je l'avais située par erreur, tandis que pour lui faire place, le bureau que ma mémoire avait maladroitement installé là se sauvait à toute vitesse, poussant devant lui la cheminée et écartant le mur mitoyen du couloir* ; une courette régnait à l'endroit où il y a un instant encore s'étendait le cabinet de toilette, et *la demeure que j'avais rebâtie dans les ténèbres était allée rejoindre les demeures entrevues dans le tourbillon du réveil*, mise en fuite par ce pâle signe qu'avait tracé au-dessus des rideaux le doigt levé du jour[518].

Un réveil ne renvoie aucunement chez Proust à une prise de conscience dans l'état de veille. Le héros de réveille dans une chambre mais tout ce qu'il y a dedans continue à bouger, à se métamorphoser, à tourbillonner sans cesse – un bureau pousse une cheminée et écarte un mur ! Il est aussi nécessaire de souligner l'importance du sommeil, en général, dans la *Recherche* en tant qu'outil structurant. Le sommeil commence et termine l'ouverture, et il ouvre et ferme toute la première partie du roman « Combray ». Le sommeil a une véritable fonction matricielle dans le roman de Proust.

Enfin, nous voulons aussi dans ce contexte mentionner la pensée juive mystique. Selon la pensée Kabbalistique, un dormeur n'est jamais, ni tout à fait endormi, ni éveillé :

> During sleep, the *Zohar* explains, fifty-nine of sixty parts of our soul leave the body; only one-sixtieth remains to sustain us physically. When the body is in slumber, the chains of physical existence are actually broken. The soul is free to ascend to a high place in the spiritual atmosphere, where it can connect to the sharing energy of the Light unencumbered by the physical body's inherent desire to receive for itself alone[519].

Il faut examiner ces propos en lien avec le passage suivant de l'ouverture. Le héros, qui se rappelle comment il a toujours été incapable de dormir dans des chambres nouvelles et inconnues, aborde l'importance de l'habitude en ce qui concerne la possibilité de trouver le sommeil :

> L'habitude ! aménageuse habile mais bien lente et qui commence par laisser souffrir notre esprit pendant des semaines dans une installa-

518 *RTP*, I, 184.

519 P.S. Berg, *The Essential Zohar* (Édition Kindle), New York, Random House, coll. "Three River Press", 2002, p. 257.

> tion provisoire ; mais que malgré tout il est bien heureux de trouver, car sans l'habitude et réduit à ses seuls moyens il serait impuissant à nous rendre un logis habitable[520].

Il nous semble que dans l'ouverture, une division sous-entendue entre l'esprit et le dormeur est introduite. Ici l'esprit est désigné par « il » et le personnage insomniaque par « nous ». Il y a une séparation potentielle entre les deux. D'ailleurs, l'esprit a des moyens à lui (il est capable d'agir) : il peut, à l'aide de l'habitude, rendre le « logis habitable » à l'insomniaque. Le sommeil est décrit comme une sorte de logis habitable (tout comme le second appartement). Cette division rappelle également ce que nous avons dit sur la division entre *ruah* et *nechama* : les âmes liées respectivement à l'état de veille et au sommeil.

Selon la tradition juive, un sommeil total impliquerait la mort. C'est pourquoi il faut toujours rester un peu éveillé, au seuil, entre le sommeil et l'état de veille afin de ne pas mourir. Dans le *Zohar*, on raconte que David restait toujours un peu éveillé pour éviter la mort. P.S. Berg affirme :

> King David is alive and exists forever. He was careful to avoid a foretaste of death—and because sleep is a sixtieth part of death, King David, whose domain is that of the living, slept only sixty breaths. For up to sixty breaths less one, it is living; from then on, a man tastes death, and the side of the impure spirit reigns over him. King David guarded himself from tasting death, lest the side of the impure spirit obtain control over him. For sixty breaths minus one are the Secret of Supernal Life[521].

En fait, cette pensée kabbalistique est liée à une conception plus large où rêver est considéré comme une expérience qui a lieu *entre* les sommeil et l'état de veille, selon certaines idées scripturaires :

> Some cultures thought of dreaming as an activity in which one hovered between sleep and waking, as conveyed by the Akkadian term munattu, meaning something like a waking 'dream' and 'early morning', the time when one would be most apt to dwell between sleep and wakefulness. Some reports describe a 'dream' seen while asleep, often in bed, while others specify that a 'vision' is something seen while awake. Generally, however, ancient Near Eastern and Mediterranean cultures view these as closely related phenomena, and the terms are often used interchangeably within the same text to denote

520 *RTP*, I, 8.

521 Berg, *op. cit.*, p. 258.

> a hypnagogic state of visual perception of divine matters. This is also true in the Hebrew Bible[522].

Enfin, il nous semble que la différence centrale entre le sommeil psychoaffectif, l'hypogramme appartenant au sociolecte de nos jours, et le sommeil spatio-corporel tel qu'il existe dans la tradition biblique (et même antique) est la question spécifique de l'expérience. L'expérience du sommeil est une fausse expérience selon Freud[523], tandis que selon la tradition scripturaire, le sommeil y paraît comme une véritable *expérience vécue* qui met le dormeur en contact avec un au-delà divin. Le fait que le dormeur dans la Bible est souvent décrit comme quelqu'un qui *voit* est, selon Flannery, le signe d'une expérience réelle, semblable à celles vécues dans la vie quotidienne et lucide de l'état vigile[524].

Enfin, cette idée du sommeil en tant qu'expérience réelle et l'importance de la vision sont aussi soulignées continuellement dans *"I Lifted My Eyes and Saw" : Reading Dream and Vision Reports in the Hebrew Bible*. Ce recueil présente plusieurs études abordant les aspects exégétiques, structuraux et rhétoriques des visions oniriques dans les textes scripturaires, et dans cet ouvrage Rodney A. Werline[525] soulève par exemple la problématique de la véracité des rêves racontés dans la Bible. Werline souligne le fait qu'on ne peut jamais conclure définitivement et d'un point de vue historique que les rêves racontés sont des rêves véritables faits par une seule personne car il y a bien des variations et des réécritures de ces textes[526] mais Werline affirme que les dormeurs bibliques sont toujours représentés comme étant *éveillés* dans un monde où ils se rendent en s'endormant. Werline insiste lui aussi sur l'importance de la vision en se basant sur *Daniel, Zacharie* et d'autres livres de la Bible[527] que nous avons déjà évoqués.

Ainsi, dans le cadre de la tradition judéo-chrétienne, la faculté de de voir dans le sommeil est fortement associée aux visions et aux communications que les prophètes et d'autres sages bibliques reçoivent de Dieu. Il en est de même en ce qui concerne cette difficulté de distinguer si le personnage dort ou pas, car selon la

---

522 Nous soulignons. Flannery, *op. cit.*, p. 106.

523 Pour une discussion littéraire sur la distinction entre la conception du sommeil comme une expérience réelle et la conception freudienne qui le conçoit plutôt comme une fausse expérience, voir le chapitre : "The Dream as Writing : Freud's Theory", dans *The Other Night, dreaming writing and restlessness in twentieth century literature*, New York, Fordham University Press, 2008. Dans cet ouvrage Herschel Farbman discute la représentation du sommeil dans le cadre de la littérature moderniste. Farbman aborde, entre autres, le sommeil tel qu'il est représenté chez Proust, Joyce et Beckett.

524 Nous soulignons. Flannery, *op. cit.*, p. 106.

525 Rodney Werline, "Assessing the Prophetic Vision and Dream Texts for Insight into Religious Experience" dans éds. Hayes et Tiemayer (2004), *op. cit.*, pp. 1-15.

526 Werline, *op. cit.*, p. 5.

527 *Ibid.*, pp. 8-11.

tradition scripturaire, un vrai ensommeillement ou un rêve lucide sont des notions interchangeables. Et selon la pensée juive, il n'y a jamais de sommeil total, car le seul sommeil total c'est la mort.

La première référence à la vision dans l'ouverture est celle faite aux yeux qui se *ferment* vite lorsque le héros s'endort et la dernière est cette expression bien précise, les *yeux levés*. L'ouverture est donc encadrée par la perte et le recouvrement de la vision.

La vision est centrale dans la conception du sommeil dans l'Ancien Testament et d'autres textes scripturaires. Le double sens du mot vision est employé par exemple dans les visions de Daniel – c'est quelqu'un qui *voit dans* un rêve et il *voit* un *rêve*. Daniel *voit* les *visions* dans son esprit[528]. Les versions en hébreu de ces versets emploient une variation sur la racine hébreu *haz (hazo, hazah, hizzayon)* signifiant à la fois voir, regarder, rêver et avoir une vision[529]. Le mot désignant donc voir/regarder où rêver est le même dans ces versions de la Bible.

Cette insistance sur la « vision » dans tous ces sens du terme revient dans le *Livre de Daniel*, comme nous venons de le mentionner, et dans d'autres livres de la Bible : la *Genèse* (20 :3, 31 : 24, 46 : 2) et le *Livre de Job* (4 :13, 7 :14, 20 :8, 33 :15) pour ne nommer que les plus emblématiques. Nous avons également souligné l'importance de la vision dans le *Livre de Zacharie*.

Selon la tradition scripturaire judéo-chrétienne, c'est souvent dans le sommeil que le contact entre Dieu et l'homme est établi. Ainsi, le lieu du sommeil est habituellement doté d'une sacralité particulière : le lieu où Jacob dort, par exemple, deviendra dans la *Genèse* le lieu où le Temple sera bâti[530]. Dans le *Livre de Job*, le lit lui-même même devient saint, car c'est là où Dieu communique avec l'homme :

---

528 "In the Hebrew Bible […] Daniel expresses a visionary experience by grouping together the roots for "dream" ח.ל.מ, "to see" ר.א.ה, and "vision" ח.ז.נ, when the hero "saw a dream" (ḥēlem ḥăzāh) and "visions of his mind" (weḥezwê rēʾshēh)", Flannery, *op. cit.* p. 107 ; Voir par exemple *Daniel* 2 :19, 7 :1, 7 :7, 8 :1, 8 :2, 8 :15, 9 :21.

529 Éd. James Stron, *Strong's exhaustive concordance with the Bible*, Peabody, Massachusetts, Hendrickson Publishers, 2007, p. 1496 ; "As throughout the ancient Near East and Mediterranean, early Jewish and non-Gnostic Christian apocalypses use the vocabulary for dreams and visions interchangeably. The nouns for 'dream' and 'vision' illustrate this interrelationship, as follows: for example, Hebrew (ḥălôm, ḥāzôn, ḥizzāyôn, rarely maḥŏzeh, marʾâ), Aramaic (ḥēlem, ḥelmāʾ, ḥĕzû, ḥezwāʾ), Syriac (ḥelmo, ḥlem, ḥezwon, ḥezwono), Ge'ez (ḥelm), Greek (ὀνείρος, ὄναρ, ἐνύπνιον, ὁράματι, ὅραμα, ὕπαρ, κατ᾽ ὄναρ), and Latin (somnium, visionis, visiones somniorum). Some early Jewish texts do employ the verb "to dream" (Hb. ḥālam, Syr. ḥlam), but as in the rest of Mediterranean antiquity someone in an apocalypse usually sees a dream or vision: Hebrew (wāʾerʾeh beḥāzôn), Ge'ez (reʾiku ba-rāʾey), Greek (ὅνειρον ἐθεάσατο), Latin (vidi somnium)". Flannery, *op. cit.*, p. 110.

530 Nick Wyatt, *Space and Time in the Religious life of the Near East*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2001, p. 204.

> 14. Dieu parle cependant, tantôt d'une manière, Tantôt d'une autre, et l'on n'y prend point garde.
> 15. Il parle par des songes, par des visions nocturnes, Quand les hommes sont livrés à un profond sommeil, Quand ils sont endormis sur leur couche[531].

Parmi les mots satellites du sommeil que nous avons évoqués, il nous semble que cette insistance particulière sur la vision dans le sommeil qui paraît au cours du premier volet de la *Recherche* rappelle une insistance similaire sur la vision et les yeux des dormeurs dans certains textes scripturaires, à la différence que dans la *Recherche*, le héros n'a pas de révélation religieuse. Au lieu de recevoir un message divin, le héros se croit capable d'accéder au temps passé, ce « paradis perdu »[532] dont il est à la recherche.

Miguet-Ollagnier souligne la nature sacrée du lit et de l'espace qui l'entoure :

> le monde s'ordonne autour de l'espace sacré d'un lit qui devient, pour parodier l'expression de Pascal, l'enceinte d'un raccourci d'univers. C'est à partir de cette enceinte qu'au moment privilégié du réveil, sont induites 'la direction du mur, la place des meubles' et de proche en proche toutes les parties du monde. Comme souvent chez Proust, à la construction spatiale s'unit la construction temporelle : 'un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes'[533].

Il y a, paraît-il, une certaine corrélation d'une part entre le lit et le sommeil, et d'autre part entre ceux-ci et un lieu sacré et la création des mondes de la *Recherche*, dont l'un est le monde du sommeil. L'ouverture est un premier pas dans la création des mondes différents qui constitueront par la suite l'univers où le roman se déroulera. Aussi ce sommeil générateur des mondes pourrait-il être considéré comme proche de la pensée kabbalistique car selon le *Zohar* : « rien ne se matérialise dans le monde qui n'ait été d'abord révélé à une personne dans un rêve »[534].

---

531 *Job* 33 : 14-15 (traduction Louis Second).

532 Une discussion sur le temps en tant que Paradis perdu dans la *Recherche* sera menée ci-dessous dans notre chapitre 5.4.

533 Miguet-Ollagnier, *op. cit.*, p. 346.

534 *Zohar* 183b, cité par Albert Guigui dans *Dieu parle aux hommes*, Strasbourg, Éditions Racine, 2007, p. 163.

5.3 Adam et Ève de l'ouverture : la genèse de la *Recherche*

Nous avons, dans le sous-chapitre précédent, considéré certains enjeux intertextuels scripturaires qui paraissent dans la représentation du sommeil du premier volet. Il a été question d'une évocation du baptême de saint Paul et de la mise en relief de l'importance de la vision onirique. Là, nous n'avons traité que de l'intertexte scripturaire, la tendance intertextuelle majeure du premier volet.

Dans cette partie, nous allons examiner comment un intertexte apparemment biblique, l'évocation d'Adam et d'Ève (toujours dans l'ouverture), cache d'autres intertextes possibles de façon mineure. Nous avons proposé dans notre chapitre 4.2 que le deuxième volet de la *Recherche* est informé par une intertextualité du romantisme tardif et de la décadence. Ici, nous allons voir comment ce climat du deuxième volet se retrouve enfoncé dans un passage racontant le sommeil dans le premier volet, où normalement c'est l'esthétique du sacré qui domine.

Le changement entre chaque volet est mis en mouvement par un éloignement de la mère, puis il se dévoile à travers l'esthétique et le climat intertextuel du texte. Mais comme nous l'avons fait remarquer, il est important de ne pas aplatir la complexité de cette structuration tripartite, tant l'œuvre de Proust est complexe et stratifiée. Selon ce que propose De Hullu-van Doeselaar, le triptyque éclate parfois en rosace, montrant la multiplicité de son unité ternaire. Afin d'illustrer cela, nous allons étudier un tel « moment rosace » où plusieurs esthétiques sont présentes dans la représentation du sommeil.

Si chaque volet est caractérisé, principalement, par une esthétique et son climat intertextuel, cette même tendance « éclate » parfois et les trois « volets » apparaissent à la fois dans un seul passage, montrant ainsi la mobilité de la structure proustienne.

Toujours dans l'ouverture, après le passage évoquant les écailles, le narrateur raconte une autre expérience onirique du héros. Consultons ce passage de la *Recherche* :

> Quelquefois, comme Ève naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse. Formée du plaisir que j'étais sur le point de goûter, je m'imaginais que c'était elle qui me l'offrait. Mon corps qui sentait dans le sien ma propre chaleur voulait s'y rejoindre, je m'éveillais. Le reste des humains m'apparaissait comme bien lointain auprès de cette femme que j'avais quittée il y avait quelques moments à peine ; ma joue était chaude encore de son baiser, mon corps courbaturé par le poids de sa taille. Si, comme il arrivait quelquefois, elle avait les traits d'une femme que j'avais connue dans la vie, j'allais me donner tout entier à ce but : la retrouver, comme ceux qui partent en voyage pour voir de leurs yeux une cité désirée et s'imaginent qu'on peut goûter dans une

> réalité le charme du songe. Peu à peu son souvenir s'évanouissait, j'avais oublié la fille de mon rêve.
>
> Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil ; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre[535].

Tout d'abord, nous pouvons observer les enjeux spécifiques de la représentation du sommeil, mot noyau qui figure tout au début du passage. En poursuivant ce que nous avons présenté dans notre Appendice, plusieurs substantifs spatiaux sont évoqués en décrivant la scène, tels les « mondes », le « point de la terre » ainsi que le « corps » du dormeur d'où surgit la femme de rêve de manière physique et matérielle.

L'évocation de la chaleur éprouvée et le poids qui pèse sur le dormeur soulignent les impressions sensorielles de ce passage, ce qui renvoie aux mots satellites tels qu'ils sont présentés dans notre Figure II (« Le système descriptif du sommeil »). La naissance de la femme, le fil sur lequel sont rangés des mondes et des années, le cercle qui les entoure : tout cela évoque des frontières à franchir, des limites. Enfin, il y cette atmosphère particulière, créée par l'esthétique et les images qui surgissent à travers ce passage, où ce qui se passe à la suite de l'endormissement est vraiment vécu comme une expérience tangible, corporelle, tactile.

Dans cette partie, nous sommes au début de la *Recherche*, la partie qui d'après notre définition appartient au premier volet de la structure, caractérisé par un climat intertextuel lié aux textes scripturaires. Cette ouverture est la genèse de la *Recherche* et nous pouvons observer comment la création de l'univers du roman s'aligne dès le début sur la tradition scripturaire en évoquant la *Genèse* biblique.

Ici, le climat intertextuel le plus évident, la tendance majeure, renvoie à la Bible. Adam et Ève sont mentionnés explicitement, ce qui fait penser d'emblée à la *Genèse*. Le début de la *Recherche* emprunte son atmosphère au début de la Bible.

Dans le sommeil, une femme naît d'une côte d'un homme. Tout l'univers de la *Recherche* est en gémissement et à ce moment précis, l'homme y surgit comme un Adam dormant. Dans la *Genèse* aussi, l'humanité est créée pendant le sommeil d'Adam :

> 21. Alors l'Éternel Dieu fit tomber un profond sommeil sur l'homme, qui s'endormit ; il prit une de ses côtes, et referma la chair à sa place.
>
> 22. L'Éternel Dieu forma une femme de la côte qu'il avait prise de l'homme, et il l'amena vers l'homme.

535 *RTP*, I, 4-5.

> 23. Et l'homme dit : Voici cette fois celle qui est os de mes os et chair de ma chair ! on l'appellera femme, parce qu'elle a été prise de l'homme[536].

Proust rejoue ces versets de la *Genèse* de façon explicite, non seulement l'évocation d'Adam et d'Ève, qui feront penser chaque lecteur à la Création et à la Genèse, mais aussi des détails spécifiques : la Création de la femme dans le sommeil de l'homme. C'est le commencement des commencements qui a lieu durant le sommeil d'Adam. L'importance de ce passage biblique, non seulement dans la culture occidentale et mondiale mais aussi pour le canon littéraire occidental, ne peut jamais être trop soulignée. Proust reprend une logique semblable dès l'ouverture de la *Recherche*. Mingelgrün dit à propos de ce passage :

> l'origine d'un monde romanesque – et de l'énonciation – le début matériel de l'ouvrage – Proust nous fait assister à l'inauguration spatio-temporelle de son œuvre, littéralement informée par la *Genèse* biblique[537].

Nous pouvons donc constater que l'une des premières descriptions non seulement du sommeil mais de l'univers de la *Recherche* se dresse comme un portrait inspiré du récit scripturaire. Mais comme nous le verrons par la suite, ce passage est un entrelacs tissé de différents brins qui nous fournira plusieurs pistes à suivre.

Ce ne sont pas uniquement les similarités entre le texte biblique et le texte proustien qui sont remarquables ici. Il faut également rendre compte des différences entre les deux textes et voir ce que ces écarts suggèrent. Tout d'abord il y a un côté plus érotisé, plus charnel, dans le passage que nous venons de citer de la *Recherche*. La description dans la Bible, même si elle raconte la création de l'homme et de de la femme, reste néanmoins dépourvue de ce côté charnel et sexuel : elle est, en un sens, stérile.

Il est également pertinent de noter ici comment le dormeur proustien ressent physiquement la présence féminine lorsqu'il dort. Il nous semble qu'il y a un va-et-vient, une porosité entre lui et la femme : l'un semble faire partie de l'autre, ils sont entrelacés, presque fusionnés. C'est comme s'il n'était pas question de deux êtres mais d'un même être androgyne qui oscille entre ses deux côtés, le masculin et le féminin. Ici le dormeur a l'expérience suivante : « mon corps sentait dans le sien ma propre chaleur », il ressent sa propre chaleur à travers le corps ou même *au moyen* du corps de la femme. C'est bien une fusion entre les deux qui a lieu ici.

---

536 *Genèse* 2 : 21-23 (Louis Segond).

537 Mingelgrün, *op. cit.* p. 115 ; voir aussi Miguet-Ollagnier qui aborde le rapport entre la *Genèse* et l'ouverture de la *Recherche*, Miguet-Ollagnier, *op. cit.*, p. 318.

Cette union à la fois androgyne et érotique qui semble distinguer le passage de Proust de celui de la Bible est donc marquée par la tendance à érotiser la scène. Mais cette érotisation va plus loin qu'un acte sexuel : elle mène jusqu'à l'androgynéité. La trace de l'intertexte biblique domine ce passage, certes à cause de son évocation explicite, mais Proust y ajoute certains aspects qui le rendent beaucoup plus complexe.

Ce passage du début sur le dormeur proustien et son Ève du rêve révèle des enjeux qui mènent plus loin que la Bible. Ce qui le sous-tend porte également des traces de la pensée mystique juive et de la Kabbale. Un Adam androgyne et créateur rappelle, en fait, le concept d'Adam Kadmon dans le judaïsme mystique. Il s'agit d'un être qui a précédé toute la création du monde et de l'univers :

> Adam Kadmon, the supernal man, was the beginning of all beginnings, the most ancient of all primordial beings. Adam Kadmon preceded all other creations and from Adam Kadmon all other worlds spread forth[538].

> According to Midrash, Adam Kadmon is androgynous, incorporating all the aspects of both genders. He is also a macrocosm, extending from one end of the universe to the other and containing all Creation. The Rabbis believed Adam Kadmon embodied and exemplified Creation[539].

Plusieurs aspects ici méritent notre attention. Tout d'abord Adam Kadmon est le commencement des commencements : c'est un être androgyne et générateur des mondes et de l'univers tout comme l'Adam de la création proustienne. Cet être cosmique qui figure dans la pensée juive et la Kabbale est l'*incarnation* même de la Création.

> [He is often described as] the "heavenly man" [who] becomes a prominent aspect of many Kabbalistic systems […] which sees Adam Kadmon as the source soul of all human souls[540].

> Adam Kadmon contains thousands of myriads of worlds. The first four of these to come forth are the Four Worlds, the world of Emanation, Creation, Formation and Action. The creation of Adam

538 Howard Schwartz, *The Tree of Souls: the Mythology of Judaism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 15.

539 Geoffrey W. Dennis, *Encyclopedia of Jewish Myth, Magic and Mysticism*, Woodbury, Minnesota, Llewellyn Publications, 2007, p. 5.

540 Dennis, *op. cit.*, p. 5.

> Kadmon and these other lower worlds had a beginning in time when they came into being. […] [The worlds contained by Adam Kadmon] shine forth in rich and complex patterns, some taking forms of letters […] All the lights that shine forth from Adam Kadmon come eventually together in a circle[541].

L'être androgyne et créateur de la pensée juive contient tous les mondes et toutes les âmes qui vont, selon le judaïsme mystique, surgir dans le temps. C'est l'âme source de toutes les âmes. Il s'agit d'un être qui engendre des mondes et qui les contient en même temps. Ces mondes émanent de lui et forment un cercle, comme le propose la citation ci-dessus. Les mondes peuvent prendre la forme de lettres – évoquant ainsi une création rappelant celle de la création littéraire – ce qui est en train de naître dans l'ouverture de la *Recherche*. Alors, si nous considérons de nouveau la fin du passage de la *Recherche* que nous venons de citer, cette phrase commence à s'éclairer :

> Un homme qui dort, *tient en cercle autour de lui* le fil des heures, l'ordre des années et *des mondes*[542].

Les images se ressemblent – Adam Kadmon engendrant des mondes dans la forme d'un cercle et un dormeur androgyne qui tient les mondes en cercle autour de lui. Cet aspect kabbalistique de la création provenant d'Adam Kadmon doit être juxtaposé à un autre concept clé de la pensée kabbalistique afin de comprendre la totalité de l'ouverture proustienne. Dans le *Zohar*, texte fondamental de la pensée mystique juive et de la Kabbale, nous retrouvons l'idée suivante :

> Rien ne se matérialise dans le monde qui n'ait été d'abord révélé à une personne dans un rêve[543].

Il nous semble que les évocations de la Kabbale sont donc superposées dans la *Recherche*. Rien ne peut être créé si cela n'a pas été révélé dans le sommeil et toute création commence avec Adam Kadmon, cet être qui est le commencement des commencements, un être androgyne.

L'idée d'un Adam androgyne que nous pensons distinguer dans ce début de la *Recherche*, même si elle tire ses racines des traditions kabbalistiques, n'est probablement pas venue à Proust à travers une connaissance particulièrement profonde,

541 Schwarz, *op. cit.*, p. 15.

542 Nous soulignons, *RTP*, I, p. 5.

543 Guigui, *op. cit.*, p. 163.

ou exacte, de la Kabbale[544] scripturaire. Cette idée et son surgissement dans le texte proustien lui viennent probablement plutôt d'une autre tendance dans le sociolecte de son époque, qui n'avait rien à voir avec une connaissance canonique de ces idées religieuses.

En effet, une connaissance de la Kabbale purement scripturaire n'était pas répandue à l'époque en France, et il ne serait pas facile de montrer qu'elle faisait alors partie du sociolecte. En revanche, il y en avait une connaissance vulgarisée, pseudo-scientifique et culturelle, aux XVIIIe et XIXe siècles. La notion d'Adam androgyne (rappelant celle d'Adam Kadmon) est une notion qui avait d'abord une connotation positive (l'androgyne en tant qu'être parfait) qui fut cependant remplacée par une conception négative (l'androgyne décadent) pendant la décadence de la *fin-de-siècle*. Nous tenterons par la suite d'expliquer ce que cela signifie de façon plus détaillée.

L'androgyne « positif », disons idéalisé, est quelque chose qui a existé à travers les temps et les civilisations[545], et dont Platon a créé le mythe bien connu qui se retrouve dans son *Banquet*. Cette idée sur l'androgyne positif platonicienne inspira plus tard Marsile Ficin dans ses divers ouvrages. Hersant souligne que c'est Ficin qui a formulé le terme *vacatio animae*[546], cette idée de l'âme ambulante dans un autre monde pendant le sommeil, chose qui a été discutée dans l'introduction.

Dans les écrits de Jean-Baptiste René Robinet datant du XVIIIe siècle, Robinet décrit le fossile *diphys* comme un exemple de la perfectibilité de la nature et il affirme que ce fossile est le signe que l'homme, à cause de l'évolution, pourrait un

---

544 « En intitulant de façon fort étrange, et avec une audace qui surprend à chaque lecture, *Nom de pays : le nom*, la troisième partie de *Du côté de chez Swann*, Proust prit le risque d'attirer sur lui l'attention d'un essaim de doctes kabbalistes. Le 'Nom', pour cette tribu très lectrice, très graphophile, est toujours, peu ou prou, celui de quelque essence, voire d'une divinité dissimulée derrière un paravent translucide. Les kabbalistes en provenance de tous horizons se sont donc rués sur l'affaire d'autant plus que le célèbre Carnet de 1908, d'où jaillit l'essentiel de la *Recherche* mentionne le *Zohar*, ce traité rédigé par Moïse de Léon que Marcel a pu lire dans la traduction, paraît-il fort inexacte, de Jean de Pauly. Thuriféraires du signifiant, grammatologues pointus rôdant autour de la *Recherche* – que font, d'ordinaire ces guetteurs d'absolu sinon *rechercher* ? ne pouvaient laisser passer l'hypothèse d'un Proust mystique dont la familiarité (hautement improbable) avec la métaphysique juive expliquerait le penchant cratyléen. » Jean-Paul et Raphaël Enthoven, « Kabbale », *Dictionnaire amoureux de Marcel Proust*, Paris, Plon/Grasset, 2013.

545 "Von Römer, Halley des Fontaines et Marie Delcourt have amply demonstrated that the conception and representation of androgynous men and gods figure prominently in almost every religion and mythology of practically every country and age.", A. J. L. Busst, "The image of the Androgyne in the Nineteenth Century", dans éd. Ian Fletcher *Romantic Mythologies*, Abingdon, New York, Routledge, 2016, p. 4.

546 Hersant, *op. cit.*, p. 16.

jour devenir androgyne[547]. D'après lui, l'évolution est une progression de toutes les espèces vers l'androgynie. Pour Robinet, c'est un état idéal :

> Quand la nature sera parvenue au point d'allier dans un même individu les organes parfaits des deux sexes, ces nouveaux Êtres réuniront avec avantage la beauté de Venus à celle d'Apollon : ce qui est peut-être le plus haut degré de la beauté humaine[548].

L'androgynie en tant qu'état idéal continue à fasciner et à inspirer les penseurs européens. On retrouve la même idée chez Auguste Comte (rappelons d'ailleurs le lien que Luc Fraisse fait entre Proust et la philosophie de Comte)[549]. Dans l'androgyne, Comte voit se réaliser « l'utopie de la Vierge-Mère », « où la maternité se concilie avec la virginité »[550]. Chaque proustien ou lecteur de Proust découvre des échos proustiens là-dedans : la mère absolue, le père absent. Les pulsions œdipiennes de Proust se conforment bien à cette notion d'une mère autoféconde, un être idéal et autonome – *juste elle et sa progéniture*. Dans l'évolution, Comte voit la possibilité d'une telle femme[551] :

> La rationalité du problème est fondée sur la détermination du véritable office de l'appareil masculin, destiné surtout à fournir au sang un fluide excitateur, capable de fortifier toutes les opérations vitales tant animales qu'organiques. Comparativement à ce service général, la stimulation fécondante devient un cas particulier, de plus en plus secondaire à mesure que l'organisme s'élève. On conçoit ainsi dans la plus noble espèce, ce liquide cesse d'être indispensable à l'éveil du germe, qui pourrait artificiellement résulter de plusieurs autres sources, même matérielles et surtout d'une meilleure réaction du système nerveux sur le système vasculaire[552].

---

547 Busst cite Jean-Baptiste René Robinet : « *L'histerolithos*, ou *Diphys* est une pierre selon quelques-uns, et selon d'autres une coquille bivalve fossile, qui représente d'un côté la partie naturelle de la femme avec les grandes lèvres fort étendues et élevées, et de l'autre côté les parties de l'homme. Les unes et les autres sont si bien imitées, dit Pline, qu'on les croiroit propres à l'acte de génération, si elles n'étoient pas de pierre : ut concubiti venereo aptum dixeris, nisi laps esset ». Busst, *op. cit.* p. 2.

548 Robinet cité par Busst, *op. cit.*, pp 2-3.

549 Fraisse (2007), *op. cit.*, p. 85.

550 Auguste Comte cité par Busst, *op. cit.*, p. 3.

551 "It was also as an 'induction objective', arrived at by the observation of purely physical facts that Auguste Comte presented his notion of the future androgyny of woman." *Loc. cit.*

552 *Loc. cit.*

Chez Comte ainsi que chez Robinet, l'androgyne est présenté comme la dernière étape de l'évolution, la perfectibilité de l'homme réalisée. Mais cette notion n'aura pas une influence décisive dans les sciences naturelles, ni même dans la philosophe. Ce sont finalement les arts et la littérature qui se la sont appropriée. A.J.L. Busst le fait remarquer :

> During the nineteenth century, the most important religious source of this conception was undoubtedly the androgynous Adam of the occult and mystical philosophies associated with the Judaeo-Christian tradition, such as for example the Kabbala, gnosticism, freemasonry, rosicrucianism and the philosophy of Boehme. A. Viatte has shown how widespread such philosophies were at the beginning of the nineteenth century and what a tremendous impact they had on Romanticism. They maintained their popularity so well throughout the century that in 1896 Jules Bois could speak of: 'La Kabbale, *la Glose presque de notre époque*.'[553]

Cela nous ramène à l'idée du sociolecte et nous conduit à étudier comment cette idée propre au mysticisme juif a pu entrer dans le réseau intertextuel de la *Recherche*. Cette idée se trouvait d'abord reprise chez Robinet, Comte et Böhme, avec une dimension scientifique ou philosophique. Mais la dissémination de cette idée a avant tout été due à la fascination pendant une époque plus tardive pour l'occulte, l'alchimie et des pseudosciences mystiques[554].

Il y avait également une prédominance dans les arts plastiques de la représentation de l'androgyne idéalisé au cours du XVIIIe siècle et de la première moitié du XIXe siècle. Une représentation de l'androgyne particulièrement répandue était celle de *l'hermaphrodite dormant* :

> Another extremely important source of nineteenth century image of the hermaphrodite may be found in the profusion of statues and paintings representing androgynous persons – not only such standard works as the sleeping Hermaphrodites, which could be seen in so many museums in Europe, but also rarer works, widely known through reproductions[555].

C'est intéressant de retrouver ici l'hermaphrodite dormant, rappelant le dormeur androgyne de l'ouverture de la *Recherche*. Cette image n'était pas une rare, selon Busst elle était en fait courante à l'époque et répandue dans de nombreux musées

553 *Ibid.*, p. 4.

554 *Ibid.*, p. 5.

555 *Loc cit.*

à travers l'Europe. Selon la pensée romantique et dans le sociolecte du XIXe siècle, Adam androgyne et dormant ne surprenait pas : l'image faisant partie d'une esthétique bien établie dans les arts et la littérature.

Néanmoins, cet être idéal et idéalisé se métamorphose au cours du XIXe siècle et pendant sa deuxième moitié, il devient quelque chose d'autre, bien plus lugubre. Selon L'abbé Boullan, chef spirituel, en quelque sorte, de la *fin-de-siècle* et ses idées sur les « unions de vie », avance qu'une fois l'androgynie de l'homme restaurée (car d'après lui c'est notre état initial), elle sera caractérisée par l'inceste et la bestialité[556]. Busst résume ces idées ainsi plus tard :

> The image of the androgyne which predominated during the latter part of the nineteenth century, since it represented an attitude of mind which rejected the myths symbolized by the earlier image, was quite naturally its exact opposite in almost every respect. Just as the earlier image was optimistic because it symbolized solidarity, fraternity, communion, continuity of progress, trust in the future, in God and in the fundamental goodness of man, so the later image was pessimistic because it symbolized lack of belief in all those things and consequently: isolation, loneliness, self-sufficiency, independence and despair in the future, in God, in man. And whereas the earlier image was above all a symbol of virtue […] the latter image is above all a symbol of vice, particularly of cerebral lechery, demoniality […] sadism and masochism[557].

Les mêmes sources donnent donc lieu à deux finalités tout à fait différentes et deux êtres androgynes entièrement opposés dont les spécificités sont également contraires.

Un autre aspect important de l'ouverture dans la *Recherch*e que nous allons signaler est la fluctuation qui se manifeste entre le sommeil et le réveil incertain. Si la démarcation entre le corps du dormeur et la femme qui en surgit n'est pas évidente, une telle incertitude se manifeste aussi au sujet de la distinction entre le monde du sommeil et l'état de veille.

Le dormeur se réveille, mais il continue à sentir la chaleur de la femme, son corps est physiquement courbaturé par le poids de sa taille – la présence de la femme demeure toujours, même lorsqu'il est éveillé. La présence de la femme de rêve déborde, en quelque sorte, dans l'état de veille.

Cette idée du sommeil et des rêves capables de s'insérer dans l'état de veille est en fait révélatrice du courtant littéraire moderniste. La notion de la démarcation entre les deux états, celui du sommeil et celui de l'état de veille, est l'un des prin-

556 *Ibid.*, p. 10.

557 *Ibid.*, p. 39.

cipes centraux du modernisme. Nous y revenons en détail dans notre chapitre 7, entièrement consacré à ce genre de brouillage entre les deux mondes et qui examine le lien avec une intertextualité propre aux certaines œuvres du début du XXe siècle. Un tel débordement du sommeil, évoqué dans ce passage initial, englobe donc cet aspect lié au modernisme.

Dans un passage, extrait de l'ouverture de la *Recherche*, nous avons pu observer comment, sous le climat intertextuel majeur et scripturaire évoquant la *Genèse* et la Kabbale, se cachent plusieurs tendances esthétiques mineures : celle de la décadence, du *fin-de-siècle* et du modernisme. Ce sont des intertextes moins évidents (car ils ne sont pas évoqués explicitement) mais qui se révèlent être aussi indélébiles, pour reprendre les mots de Riffaterre, en ce qui concerne l'intertexte obligatoire, car ils laissent sa trace et affectent le sens du passage de manière profonde. Les trois tendances esthétiques des volets de la *Recherche* éclatent donc en rosace dans ce passage sur l'Adam du sommeil, se laissant voir toutes les trois à la fois, ce qui souligne la multiplicité dans l'unité de la représentation du monde du sommeil.

Une seule évocation d'un être androgyne dormant fait surgir toute une richesse intertextuelle qui regroupe des textes scripturaires, décadents et modernistes. Un tel mélange pourrait sembler improbable, mais il devient tout à fait probable sous le plume de Proust. Rappelons-nous les propos de Malcolm Bowie qui voit dans la *Recherche* « the monumental weight of a centuries-old literary tradition dissolves into a light-limbed dance ». Ce va-et-vient entre une structure tripartite qui parfois éclate en rosace correspond à ce que Céline Yu propose quant à « l'architecture mobile du sommeil »[558] et sa « structure mouvante »[559]. Tantôt un seul volet esthétique du sommeil est visible, tantôt tous les trois surgissent de façon rhapsodique, pour emprunter un terme à Barthes.

5.4 Le viatique : provisions pour un voyage dans le sommeil chez Proust

Si pour nous, de nos jours et selon notre sociolecte, s'endormir implique un repos et une projection de notre subconscient, de nos désirs refoulés, dans d'autres contextes historiques et culturels, en revanche, le sommeil était un fait externe, souvent considéré comme un voyage vers une autre existence. Flannery souligne cet aspect, en affirmant que dans la pensée scripturaire judéo-chrétienne le sommeil est décrit comme englobant :

> oneiric and visionary experiences, including sweeping revelations of eschatological and or primordial secrets (the temporal dimensi-

558 Yu, *op. cit.*, p. 38.

559 *Ibid.*, p. 40.

> on), elaborate soul journeys or otherworldly journeys (the spatial and physiological dimensions), and transformations of the dreamer/visionary[560].

Shaul Bar[561] avance que cette conception du sommeil, d'abord antique provenant du Proche Orient et des cultures Méditerranéennes, est reprise dans la Bible et dans la pensée scripturaire judéo-chrétienne. Le sommeil et les rêves ne proviennent pas du dormeur et de sa psyché. Ils viennent d'ailleurs et l'endormissement peut faire voyager le dormeur :

> […] the ancients […] saw dreams as channels of communication between human beings and external sources. In sleep, the believed messages were conveyed to the unconscious mind […] it was also thought that the soul or part of it left the body of the sleeper and embarked on adventures and journeys. The content of the dream consisted of incidents and experiences of the soul during its wanderings[562].

Selon Bar, les rêves sont des expériences réelles vécues lors de ces pérégrinations dans le sommeil. Bar mentionne aussi une autre conception spatiale de la source des rêves, qui ne faisait pas partie de la tradition judéo-chrétienne mais qui est pertinente à soulever – celle où des déités oniriques apportent les rêves au dormeur :

> [beings referred to as] 'the people of dreams' or 'tribe of dreams' […] lived in the approaches to the underworld, in caves or under trees, from whence they dispersed dreams throughout the world at night[563].

Nous pouvons donc observer l'enracinement fort dans différentes civilisations de cette conception spatialisée du sommeil et des rêves. Flannery compare ce changement en lien avec notre perception culturelle de ce que sont les rêves et l'expérience de dormir :

> While we post-Freudians generally think of dreams and visions as private, subjective, false experiences much like hallucinations, ancient peoples did not. For them, dreams and vision constituted a

560 Flannery, *op. cit.*, p. 106.

561 Shaul Bar, *A Letter That Has Not Been Read: Dreams in the Hebrew Bible*, Cincinnati, Ohio, Hebrew Union College Press, 2015.

562 Bar, *op. cit.*, p. 1.

563 *Ibid.,* p. 2.

> privileged contact with the divine realm that testified to the veracity of the information revealed in the oneiric/visionary episodes[564].

D'après Bar, plusieurs structures, tropes et récits antiques se retrouvent rejoués dans les textes scripturaires[565]. Son étude illustre ceci en citant les propos d'Ernst Ludwig Ehrlich : celui-ci affirme dans son œuvre *Der Traum im Alten Testament* qu'il est important de traiter les récits oniriques de la Bible en tant que constructions littéraires et non pas comme des transcriptions de rêves véritables :

> The biblical authors who tell us about dreams did not have these dreams themselves. We are dealing with a stylistic device that they employed only with the elements of a dream image that they wove into their descriptions. One should not treat such a literary product as if it were a genuine dream. Dreams in the Bible, rather than a psychological phenomenon are first and foremost a phenomenon of the history of tradition and faith[566].

Héritiers des traditions antiques, les récits oniriques scripturaires mettent en valeur certaines conceptions anciennes du sommeil afin de rendre l'expérience religieuse plus compréhensible et plus reconnaissable au peuple[567]. Cela rappelle bien évidemment la démarche proustienne : les récits oniriques de la Bible sont rejoués dans la *Recherche*, mobilisant ainsi leur appareil mythologique et le patrimoine culturel dont ils sont porteurs, afin que le lecteur puisse les reconnaître[568].

Si nous considérons donc ce qui vient d'être proposé jusqu'ici sur la manifestation du sommeil dans des textes scripturaires, il est possible d'en déduire certaines caractéristiques centrales. La première d'entre elles est que ce qui est vécu pendant le sommeil constitue une expérience spatiale, corporelle et réelle, c'est un monde ou un autre domaine avec lequel le dormeur est mis en contact à la suite de l'endormissement. Cette expérience est souvent décrite comme un voyage, ou des pérégrinations de l'esprit du dormeur, comme Bar l'affirme.

De plus, si dans les traditions non-judéo-chrétiennes le monde du sommeil est peuplé de cette « tribu de rêves » ou de ce « peuple de rêves » mentionnés par Bar,

---

564 Flannery, *op. cit.*, p. 105.

565 Bar, *op. cit.*, p. 2.

566 Bar citant sa propre traduction d'Erlich, *ibid.,* p. 3.

567 D'après Hayes and Tiemeyer, il y a une tradition bien établie dans l'Ancien Testament selon laquelle les rêves bibliques illustrent les conceptions suivantes : "(1) [the dream's] prophetic role as the recipient of the divine message (2) the angelic role as interpreter of that message, and (3) the importance of the visionary scene as the place where God enacts his agenda.", dans éds. Hayes et Tiemayer (2014), *op. cit.*, pp. xv-xvi ; voir aussi Flannery, *op. cit.* p. 113.

568 Chaudier (2004), *op. cit.*, p. 11.

dans la tradition biblique cette conception se mue en l'apparence des anges dans le sommeil ou apparaît comme une manifestation symbolique de Dieu[569]. Frances Flannery fournit un exemple à ce propos qui relie ces aspects particuliers du sommeil – sa spatialité, les anges qui le peuplent et le dormeur qui s'y déplace comme un voyageur explorant une autre existence :

> [The] suspension of spatial and physiological limits results in complex otherworldly journeys […] The scope and detail of Enoch's otherworldly journey in the *Book of the Watchers* far exceeds earlier Near Eastern and Mediterranean otherworldly journeys […] and even outstrips Ezekiel's tours, prefiguring Cicero's *Dream of Scipio*. In Enoch 14, Enoch the dreamer rises through space and stars, ascending through multiple layers of heaven that are probably rooms in the heavenly *hekal*. He describes in detail the appearance of each level and his interaction with angels (at last drawing near to the Holy of Holies itself […]) His dream journey does not conclude with this ascent. Angels then lead him in an elaborate dream journey around hidden parts of the Earth, including Eden, the underworld and the edges of space[570].

Ce voyage dans le sommeil d'Hénoch regroupe tous les aspects du sommeil scripturaire que nous avons cherché à souligner dans ce contexte. Lorsque nous parlons d'un intertexte du sacré judéo-chrétien rejoué par Proust, nous pensons à ce genre d'endormissement qui implique un déplacement dans un monde le dormeur parcourt tout un univers (des mondes et des époques).

Si la notion biblique du sommeil est évocatrice de tout cela, comparons-la aux passages suivants de la *Recherche* (nous avons déjà évoqué certains d'entre eux ci-dessus) :

> [en dormant] je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi[571].

> autour [du corps du dormeur] les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres. Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les

569 Bar, *op. cit.*, p. 2.

570 Flannery, *op. cit.*, p. 112.

571 *RTP*, I, 5-6.

> circonstances, lui, – mon corps, – se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir, avec la pensée que j'avais en m'y endormant et que je retrouvais au réveil[572].

> Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil ; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre[573].

Dans le premier extrait, le dormeur passe par-dessus des siècles et des civilisations, il se croit capable, dans le sommeil, d'accéder aux époques passées, au temps perdu, la chose la plus importante dans le contexte de la *Recherche*. La même tendance se répète dans le passage suivant, mais au lieu du temps perdu historique (siècles et civilisations), le dormeur se rappelle le temps passé de sa propre vie – toutes les chambres et les lieux où il a vécu sa vie. Enfin, dans le dernier extrait, le dormeur est dépeint comme un être qui, dans son sommeil, est le gardien des mondes et des années, ou bien (encore une fois) du *temps*.

Nous avons souligné dans le sous-chapitre précédent les enjeux intertextuels de ce dernier passage et montré qu'il peut être lu comme une évocation d'être kabbalistique Adam Kadmon. Mais dans ce contexte, c'est l'aspect temporel que nous tenons à souligner. À maintes reprises, le dormeur essaye d'accéder, de retrouver, ou de se mettre en contact (d'une manière ou d'une autre) avec le temps. Et dans la logique de la *Recherche*, le temps est l'ultime *paradis perdu*.

Vers la fin du premier volet, il y a un dernier passage évoquant le sommeil. Il s'agit d'un moment du récit qui a lieu juste avant que le héros ne parte pour Balbec pour la première fois :

> Que vers le matin après quelque insomnie, le sommeil le prenne [le dormeur] en train de lire, dans une posture trop différente de celle où il dort habituellement, il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil, et à la première minute de son réveil, il ne saura plus l'heure, il estimera qu'il vient à peine de se coucher. Que s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois

572 *RTP*, I, 6.

573 *RTP*, I, 5.

> plus tôt dans une autre contrée. Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ; mais alors le souvenir – non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être – venait à moi comme *un secours d'en haut pour me tirer du néant* d'où je n'aurais pu sortir tout seul […][574]

Au début, le narrateur réfléchit plutôt de manière générale sur un dormeur. Le pronom employé est ce « il » qui traverse toutes ces époques diverses. Mais il y a ensuite un changement : le moi intervient et tout ce que le narrateur a dit sur le sommeil devient aussi valable pour lui et pour le héros, car le « je » s'introduit aussi dans le texte.

Dans ce passage, plusieurs enjeux significatifs sont mobilisés. Premièrement, il y a la sémiologie de la limite liée à la vision (les repères visuels étant l'indication d'un déplacement dans un autre monde, selon Gay) où tout d'abord le dormeur lève son bras pour arrêter la lumière puis il ouvre ses paupières. Les impressions sensorielles ici s'ordonnent autour de la vue.

Le système descriptif du sommeil que nous avons évoqué auparavant est donc bien présent. Il y a le mot noyau sommeil ; des substantifs spatiaux informent la mise en scène, tel ce fauteuil qui fait voyager, l'esprit qui lâche le plan du lieu ; il y a la sémiologie de la limite et la mise en relief des impressions sensorielles ; et puis il y a l'enjeu intertextuel biblique ou le secours d'en haut vient le tirer du néant – c'est une sorte de salut qui a lieu dans le monde du sommeil.

Le fauteuil magique qui fait voyager le dormeur n'est pas anodin non plus, car il faut d'après Flannery un mode de transport visionnaire qui permette au dormeur de voir les scènes extraordinaires qui se déroulent dans la sphère divine : "The indication of a visionary transport allows the prophet to see extraordinary scenes unfolding in the divine locus" [575]. Le déplacement dans le sommeil est, nous semble-t-il, représenté comme un véritable voyage.

Enfin, d'après ce que Mingelgrün propose en ce qui concerne l'importance d'un élément biblique en position finale[576], nous pouvons ici observer la fonction salvatrice du sommeil à la fin du passage. Accéder au passé, dans cet état incertain, d'un éveil qui ne mène pas forcément à une prise de conscience lucide, est décrit

574 Nous soulignons. *RTP*, I, 5.

575 Flannery, *op. cit.*, p. 109.

576 Mingelgrün, *op. cit.*, p. 60.

comme une sorte de *salut*, car seule cette expérience est capable de tirer le dormeur *du néant*. Sans ce salut, l'existence frémit en lui comme au fond d'un animal, il est dénué comme un homme de cavernes.

Dans ce premier volet de la *Recherche*, on observe donc une corrélation récurrente entre l'endormissement et un voyage spatio-temporel. Aussi, dans ce même volet, est-il le plus souvent question d'un voyage spécifique, qui permet la récupération du temps, c'est-à-dire l'accès au paradis perdu du héros-narrateur. Ce voyage dans le temps pendant le sommeil est un fait qui ne revient pas véritablement plus tard dans la *Recherche*. Nous allons voir à travers la présente étude comment, après ce premier volet, il n'y aura plus de chambres tourbillonnantes, de murs filants faisant surgir des époques et des siècles révolus dans le sommeil. Accéder au temps/paradis perdu après l'endormissement est une caractéristique propre au premier volet de la *Recherche*.

Genette explique le rapport, chez Proust, entre le temps et le Paradis perdu ainsi : « [i]l y a un Paradis perdu, qui est le temps lointain des rêveries enfantines, où le monde se donnait comme spectacle immédiat en possession sans réserve »[577]. Jean-Claude Dumonciel affirme aussi quant à ce rapport :

> Avant le « temps perdu » de Proust il y eut le *Paradis Perdu* de Milton. Parfois la couleur du passé se révèle *couleur de paradis perdu*. Mais peut-être notre approche expérimentale de l'insularité des temps peut-elle être approfondie par un détour de l'espace, tel qu'il se révèle au voyageur[578].

Enfin George Cattaui fait le même rapprochement :

> Dès l'apparition de son roman, Proust prévenait l'un de ses correspondants qu'il fallait prendre le titre *À la Recherche du Temps Perdu* dans son sens « ésotérique » : le temps perdu dont il s'agissait était un « paradis perdu »[579].

Compte tenu de ces propos, revenons sur quelques éléments qui ont été soulevés jusqu'ici. L'endormissement mène à un déplacement dans un autre monde. Cela est souvent vécu, par le dormeur proustien, comme un voyage – vu la nécessité d'un viatique, qui a été abordé ci-dessus. Puis, plus spécifiquement dans le premier volet, les époques et les lieux du passé resurgissent de façon matérielle et tangible pendant le sommeil. Dans cet autre monde, dans sa seconde vie, le dormeur se

---

577 Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 65

578 Nous soulignons. Jean-Claude Dumonciel, *Deleuze et les Insularités : les Moi, les Mondes et les Temps*, Vallet, M-Editer, 2014, p. 15.

579 Georges Cattaui, *Proust et ses métamorphoses*, A.G. Nizet, 1972, p. 82.

croit capable de retrouver le temps, qui pour lui est une chose vraiment sacrée, un paradis perdu. Ainsi, le terme « pèlerinage » nous vient à l'esprit. Cela n'est pas forcément une catégorie pure et dure dans laquelle nous voulons mettre ce genre de voyage, mais ce mot pourrait faciliter la compréhension de ce dont il s'agit lorsque le sommeil est évoqué.

Le temps se manifeste comme un lieu saint qui pourrait être retrouvé dans le monde du sommeil. Mais restons toujours conscients de ce qui a été mentionné : le premier volet est caractérisé par l'illusion et par le détournement de ce qui est apparemment sacré. Tout ce qui y paraît comme prodigieux ne l'est pas le plus souvent (comme par exemple Odette en tant que Zéphora, le père en tant qu'Abraham et ainsi de suite.)

Par ailleurs, voyager pour retrouver un lieu saint est souvent désigné comme un pèlerinage et la première partie du roman proustien est fortement marquée par l'idée d'un voyage sacré. Dans les commentaires fournis dans l'édition de la Pléiade de *Du côté de chez Swann*, Jo Yoshida souligne l'importance des voyages, qui ont un but métaphysique et spirituel dans l'œuvre de Proust :

> [p]lus généralement, le voyage est considéré comme une sortie de soi-même, la quête d'une vérité extérieure […][580].

L'exemple le plus évident de l'importance des pèlerinages dans *Du côté de chez Swann* (qui constitue la plupart de notre premier volet), est la petite madeleine. Cette petite madeleine si connue, « qui sembl[e] avoir été moul[ée] dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques »[581], est un gâteau dont la symbolique rappelle des pèlerinages. Kristeva le souligne :

> Depuis le XIIe siècle, [cette] coquille est associée à Saint-Jacques-de-Compostelle dont le pèlerinage était célèbre. Par extension il [sc. saint Jacques] vint à désigner tout pèlerin[582].
>
> Le gâteau [la madeleine] est populaire à Illiers (Combray) où Proust allait, enfant dans la famille de sa tante Amiot […] Illiers était l'une des haltes du pèlerin médiéval qui se rendait de Paris au sanctuaire de Saint-Jacques-de-Compostelle, en Espagne. L'église d'Illiers porte le nom de Saint Jacques *et le gâteau tient sa forme de la coquille que les pèlerins attachaient à leur chapeau*'[583].

580 *RTP*, I, 1250.

581 *RTP*, I, 44.

582 Robert Tomilson, *La Fête galante : Watteau et Marivaux*, Genève, Librairie Droz, 1981, p. 121.

583 Nous soulignons. Kristeva (1994), *op. cit.*, pp. 16-17.

Si nous comparons ces propos de Kristeva à ceux de Létoublon et Fraisse que nous avons cités ci-dessus, ce gâteau (en forme de coquille) que les pèlerins attachent à leur chapeau acquiert de sens additionnel :

> En effet, les premières pages de *Jean Santeuil* mettent en scène – comme plus tard le premier chapitre « Combray » de la *Recherche* – le drame du coucher vécu par l'enfant lorsque sa mère est retenue par une visite du soir. Dans cette situation de détresse le baiser maternel est le seul « viatique » permettant de franchir le redoutable seuil du sommeil, telle « *la douce offrande de gâteaux que les Grecs attachaient au cou* de l'épouse ou de l'ami défunt le couchant dans sa tombe, pour qu'il accomplît sans terreur le voyage souterrain, traversât rassasié les royaume sombres »[584].

La coquille de Saint-Jacques était une sorte de viatique symbolique, qu'attachaient les pèlerins à leurs chapeaux. À partir du moment où le héros éprouve le bouleversement complet en goutant une madeleine trempée dans le thé, et où tout Combray et son passé surgissent de sa tasse, alors tout cela va dans le sens d'un pèlerinage. Cette scène fameuse a lieu dans le premier volet, la mère y est présente, c'est encore une fois elle qui offre le viatique/gâteau. Il faut donc considérer le voyage dans le sommeil du premier volet dans cette même optique.

Georges Poulet affirme que les voyages dans la *Recherche* servent de lien, non seulement entre les lieux différents du récit, mais même entre des existences différentes de l'univers proustien :

> voyages et souvenirs mettent brusquement en rapport des régions de la terre ou de l'esprit qui jusqu'alors, étaient sans relation aucune. Il y a même dans l'expérience du voyage quelque chose de plus merveilleux encore que dans le souvenir. Car ce dernier ne joint que des choses qui se ressemblent. Au contraire, le voyage fait voisiner des lieux sans similitude. Il relie des sites qui appartenaient à des plans différents d'existence[585].

Le voyage a donc la même fonction que le souvenir, il peut établir des rapports spatio-temporels qui ne semblent pas possibles dans l'état de veille. Au moyen du sommeil, le passé peut être vécu dans le présent. Venise peut surgir dans la cour des Guermantes en trébuchant sur des pavés inégaux. Et un dormeur, en voyageant dans le sommeil, peut tenir en cercle autour de lui des mondes et des heures.

---

584 Nous soulignons. Létoublon et Fraisse, *op. cit.*, p. 1065.

585 Poulet, *op. cit.*, p. 92.

Nous avons donc, dans ce sous-chapitre, considéré certains passages du premier volet de la *Recherche*, où le dormeur semble voyager dans le temps et dans l'espace lors du sommeil. Et nous avons suggéré que dans cette partie de la *Recherche*, ces représentations évoquent quelque chose de l'ordre des pèlerinages. Dans ce contexte, nous avons comparé le texte proustien par exemple avec le récit du voyage onirique d'Énoch, qui lui aussi voyage à travers des mondes dans son sommeil. En faisant cela, nous avons tenté d'établir un rapport entre la représentation du sommeil spatio-corporelle chez Proust et la notion biblique du sommeil qui est souvent vécu comme un voyage saint mettant le dormeur en contact avec le divin. Nous avons aussi montré comment une quête du Paradis perdu informe ces représentations du sommeil dans le premier volet. La spécificité d'un tel voyage étant donc analogue à celle d'un pèlerinage, le héros se rend dans un monde où il se croit capable d'être « tiré du néant »[586] et de retrouver le temps passé, son paradis perdu.

Mais nous avons quand même tenu compte du fait que l'évocation d'un intertexte scripturaire ou d'un climat intertextuel rappelant certains textes bibliques ne doit pas être considéré littéralement, car chez Proust le sacré n'est pas dogmatique. Nous avons montré comment, souvent, dans la *Recherche* ce sont plutôt la symbolique culturelle et les traditions littéraires qui sont associées à la pensée judéo-chrétienne et valorisées par Proust, et non pas une idée religieuse en soi. Souvent dans la *Recherche*, ce qui paraît comme étant sacré n'est qu'une illusion.

5.5 La colonne de feu qui guide dans la nuit : le rôle de la « lanterne magique » revisité

Patricia Limido-Heulot[587] et Philippe Hamon[588] soulignent l'importance du sens-mouvement dans la représentation littéraire ou dans les arts. Nous allons dans le sous-chapitre présent observer la façon dont le monde du sommeil est décrit et caractérisé dans le premier volet par un mouvement vertical. L'importance du sens-mouvement de la description est qu'elle dynamise la description en mettant en relief ses aspect internes, chose qui a été abordée dans notre chapitre théorique sur les systèmes descriptifs du hypogramme.

Selon Jouve, la description est intégrée dans un texte « en recourant à des indications suivant la réalité décrite verticalement (haut/bas), horizontalement (droit/gauche, est/ouest) ou en profondeur (devant/derrière) »[589]. C'est en premier lieu le mouvement vertical de la description du monde du sommeil dans le premier volet de la *Recherche* qui nous intéresse ici. Hamon dit, à propos des mouvements

586 *RTP*, I, 5.

587 Limido-Heulot, *op. cit.*, p. 20.

588 Hamon, *op. cit.*, p. 61.

589 Jouve, *op. cit.*, p. 53.

verticaux dans un texte, qu'ils visent avant tout à dévoiler une vérité cachée, un sens plus profond. La verticalité suggère « la volonté d'aller sous le réel, derrière le réel, chercher un sens, une vérité fondamentale derrière les apparences trompeuses ou accessoires d'une surface »[590].

Dans les passages décrivant le sommeil de la *Recherche*, surtout dans ce premier volet, nous nous retrouvons face à un mouvement constant. Il y a le « fauteuil magique »[591] de l'ouverture qui fait voyager « par-dessus » des époques et des lieux, et aussi le tourbillonnement des choses et chambres et la vitesse des murs filants autour du dormeur. Mais tout ce mouvement est, paradoxalement, immobile, car le corps de celui qui dort reste dans le lit, tandis que l'esprit se déplace dans le sommeil.

Jack Louis Jordan aborde cet enjeu particulier du déplacement immobile dans la *Recherche*[592], ou ce qu'il appelle « immobile modes of transportation »[593]. Cela fait penser au « fauteuil magique » de l'ouverture dont le dormeur a besoin dans le sommeil pour voyager dans un autre monde.

Jordan avance que le sommeil du héros rend possible un tel transport immobile, et là c'est l'esprit quittant le corps qui en devient le véhicule. Jordan cite un passage qui se trouve dans *Du côté de chez Swann*, dans lequel le héros trouble, par hasard, le sommeil de sa tante Léonie un jour en faisant du bruit : « J'allais m'en aller doucement, mais sans doute le bruit que j'avais fait était intervenu dans son sommeil et en avait 'changé la vitesse', comme on dit pour les automobiles »[594]. L'intervention dans le sommeil de sa tante Léonie change la vitesse du sommeil de celle-ci, il interrompt pour ainsi dire le voyage qu'elle est en train de faire. Selon Jordan, il s'agit d'un *voyage vertical*[595].

Il nous semble que la verticalité du sommeil dont parle Jordan se manifeste avant tout dans certains passages de la *Recherche* appartenant à notre premier volet, faisant voir à travers certaines oppositions que nous avons cernées un mouvement vertical. Des contraires comme monter/descendre, se coucher/se lever, les images évoquant le rapport entre le macrocosme (l'univers, les planètes, les étoiles) et le microcosme (la chambre, le lit, le monde interne de l'imagination) établissent ainsi une certaine verticalité du récit lorsqu'il est question du sommeil dans ce premier mouvement du roman. Il y a ici souvent un mouvement double de monter et de descendre.

---

590 Hamon, *op. cit.*, p. 63.

591 *RTP*, I, 5.

592 Jack Louis Jordan, *Marcel Proust's À la Recherche du temps perdu : a Search for Certainty*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1993, p. 31.

593 *Loc. cit.*

594 *RTP*, I, 109.

595 "Sleep [is a] vertical voyage, the second immobile means of transportation". Le premier véhicule immobile dont parle Jordan est celui de la lecture. Alors le sommeil et la lecture font voyager, sans bouger. Jordan, *op. cit.*, p. 31.

Jordan fait le lien entre les mouvements verticaux qui existent en général dans la *Recherche* et les références religieuses détournées que l'on y retrouve. Ce sont des références qui évoquent "a black, inverted religiosity, […] placed in a Western religious context, albeit not a pure, upright sort"[596]. La religiosité détournée qui se manifeste au moyen de cette verticalité du récit s'aligne sur les idées fondamentales de la tradition biblique où la Chute s'oppose à l'ascension vers Dieu. Il y a aussi l'opposition d'un paradis qui se trouve en haut et l'enfer qui se situe en bas. Tout comme le rapport vertical entre Dieu et l'homme encadre plusieurs concepts clés de la Bible, Proust encadre dans ce premier volet de la représentation du sommeil avec un sens-mouvement vertical. Nous voulons en particulier souligner que la toute première partie de la *Recherche*, « Combray », suit une ligne verticale : le chapitre commence par « [l]ongtemps, je me suis *couché* … »[597] et se termine par «… le doit *levé* du jour. »[598].

Combray donc, ce lieu central du premier volet, incarne ce mouvement :

> ma chambre à coucher avec le petit couloir à porte vitrée pour l'entrée de maman ; en un mot, toujours vu à la même heure, isolé de tout ce qu'il pouvait y avoir autour, se détachant seul sur l'obscurité, le décor strictement nécessaire […] au drame de mon déshabillage ; *comme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier*, et comme s'il n'y avait jamais été que sept heures du soir[599].

La verticalité des représentations du sommeil dans la première partie de la *Recherche* ne se limite pas à des ressemblances avec des conceptions générales dans la Bible évoquant cette opposition entre monter/descendre, haut/bas. Nous allons examiner plusieurs renvois spécifiques, telle que l'apparence de l'échelle du songe qui paraît pendant le sommeil de Jacob.

C'est la verticalité qui caractérise le sens-mouvement du songe de Jacob dans la Bible, à savoir celle des anges qui montent et descendent l'échelle céleste. Il faut noter que cela rappelle d'ailleurs le « mince escalier » de Combray que nous venons d'évoquer, que le héros doit monter afin de dormir. Dans la Bible le songe de Jacob est décrit ainsi :

> Il eut un songe. Et voici, une échelle était appuyée sur la terre, et son sommet touchait au ciel. Et voici, les anges de Dieu montaient et descendaient par cette échelle […][600].

596 *Ibid.* p. 88.

597 *RTP*, I, 3.

598 *RTP*, I, 184.

599 Nous soulignons, *RTP*, I, 43.

600 *Genèse* 28 : 12, (Louis Segond).

Comparons ce passage biblique à l'ouverture. Ici le héros est en train d'observer le tourbillonnement onirique des chambres et lieux autour de lui. Il voit :

> [ces] chambres d'été où l'on aime être uni à la nuit tiède, où le clair de lune appuyé aux volets entrouverts, jette jusqu'au pied du lit son échelle enchantée, où on dort presque en plein air, comme la mésange balancée par la brise à la pointe d'un rayon[…][601]

Dans un passage extrêmement court, Proust parvient à mobiliser non seulement la sémiologie de la limite (les volets ouverts d'une fenêtre), mais aussi la projection verticale venant d'en haut à travers l'échelle enchantée, à travers les images évoquant le clair de lune.

Ici, le héros dormant au pied de l'échelle est comparé à une mésange balançant sur un rayon. Il y a une tradition de longue date, dans les arts et dans la littérature, qui associe les oiseaux aux anges[602], sans même parler de la similarité entre les mots « mésange » et « ange ». Ce rapprochement se justifie encore par le fait que chez Proust, les oiseaux sont souvent analogues aux anges, comme Miguet-Ollagnier le constate :

> Nous pouvons d'abord remarquer que, sans faire référence à un mythe précis, Proust aime utiliser la métaphore de l'ange. Nous avons déjà vu ses rapports avec l'hermaphroditisme, mais la même image a aussi des connotations de puissance, de *rapidité fulgurante* 'l'archétype profond de la rêverie du vol n'est pas l'oiseau animal mais l'ange'[603].

Miguet-Ollagnier propose donc que le mouvement vertical par excellence, le vol, se manifeste souvent chez Proust à travers les oiseaux, susceptibles de représenter des anges.

Il y a un encore un autre aspect scripturaire que nous aimerons aborder dans ce contexte de la verticalité. Nous allons discuter d'un rapprochement possible entre la fameuse lanterne magique de la *Recherche* (et d'autres projections lumineuses

---

601 *RTP*, I, 7-8.

602 Souvent dans la littérature (de l'antiquité Gréco-romaine, du Moyen âge où même la Renaissance), l'analogie entre les oiseaux et les anges/messagers divins est souvent indicative d'une communication, pour ainsi dire, verticale entre Dieu(x) et l'homme. Selon la tradition judéo-chrétienne, *la langue des oiseaux* est considérée comme celle des anges et par conséquent comme la seule langue capable de mettre l'homme en communication avec l'au-delà divin. Pour une discussion là-dessus voir Maria-Àngels Roque, "Birds : Metaphor of the Soul", *Quaderns de la Mediterrània*, no. 12, pp. 97-107, 2009.

603 Miguet-Ollagnier, *op. cit.*, p. 283.

du roman) et l'image emblématique de la *colonne de feu* telle qu'elle paraît dans l'*Exode*. Même si dans la Bible, la colonne n'est pas associée à la représentation du sommeil ou des visions oniriques, elle est tout de même associée à la nuit, car c'est la colonne qui guide les Juifs pendant la nuit tandis qu'une nuée les guide pendant la journée. Nous allons voir si Proust ne l'incorpore pas dans quelques passages oniriques du premier volet.

Les mots « colonne de feu » ne figurent pas explicitement dans ces descriptions du sommeil de *Recherche* comme le font « les yeux levés », les « écailles » couvrant les yeux ou l'« échelle enchantée » du songe. Toutefois, il nous semble qu'un tel rapprochement est possible entre cette image biblique et la lanterne magique de Proust, ainsi que d'autres appareils projetant de la lumière.

Si la colonne biblique n'est pas évoquée explicitement lorsqu'il est question du sommeil, elle l'est ailleurs dans la *Recherche*. Miguet-Ollagnier, en abordant certaines références clés renvoyant à la Bible chez Proust, y inclut cette image spécifique :

> Plusieurs images sont empruntées au livre de la Genèse. On trouve exprimé le désir de reconstituer une aube du monde dans le domaine de l'amour […] ou celui de la création […]. Le Narrateur est à la fois Joseph et Pharaon, il rêve et interprète les songes […]. Le mythe de la traversée du désert par les Hébreux que guide la colonne lumineuse inspire une des dernières pages du roman […]. L'annonciation […], l'Enchantement du Vendredi Saint […], indiquent nettement les étapes d'une histoire du salut[604].

Ici, pour commencer, Miguet-Ollagnier ne semble pas faire une distinction nette entre le héros et le narrateur. Dans cette citation, les deux sont imbriqués dans son terme « le Narrateur ». En ce qui concerne la colonne lumineuse, cette image est rangée parmi des images scripturaires mobilisées par Proust afin de raconter une histoire du salut. Et nous avons vu ailleurs dans ce chapitre que seules les expériences vécues dans le sommeil sont capables de tirer le héros du « néant » : elles sont comme un « secours d'en haut ». Il y a donc toujours une notion sous-jacente du salut en ce qui concerne le sommeil du premier volet.

Dans certaines parties la *Recherche*, Proust évoque la colonne de feu de façon explicite, montrant ainsi que cette conception biblique fait partie de sa pensée et des image scripturaires qu'il emploie en créant sa « mythologie travestie »[605] comme l'appelle Miguet-Ollagnier.

La colonne est évoquée, par exemple, lorsque le héros se rappelle les moments où il était obligé de rester au lit à Balbec, enfermé dans sa chambre, pensant à

604 Miguet-Ollagnier, *op. cit.*, pp. 28-29.

605 *Ibid.*, p. 43.

Albertine, dont il était amoureux mais qu'il ne pouvait rejoindre pendant la matinée à la plage à cause de sa santé :

> Ce que je revis presque invariablement quand je pensai à Balbec, ce furent les moments où chaque matin, pendant la belle saison, comme je devais l'après-midi sortir avec Albertine et ses amies, ma grand-mère sur l'ordre du médecin me forçait à rester couché dans l'obscurité. […] À cause de la trop grande lumière, je gardais fermés le plus longtemps possible les grands rideaux violets qui m'avaient témoigné tant d'hostilité le premier soir. Mais comme malgré les épingles avec lesquelles, pour que le jour ne passât pas, Françoise les attachait chaque soir et qu'elle seule savait défaire, comme malgré les couvertures, le dessus de table en cretonne rouge, les étoffes prises ici ou là qu'elle y ajustait, elle n'arrivait pas à les faire joindre exactement, l'obscurité n'était pas complète et ils laissaient se répandre sur le tapis comme un écarlate effeuillement d'anémones parmi lesquelles je ne pouvais m'empêcher de venir un instant poser mes pieds nus. Et sur le mur qui faisait face à la fenêtre, et qui se trouvait partiellement éclairé, *un cylindre d'or que rien ne soutenait était verticalement posé et se déplaçait lentement comme la colonne lumineuse qui précédait les Hébreux dans le désert*. Je me recouchais ; obligé de goûter, sans bouger, par l'imagination seulement, et tous à la fois, les plaisirs du jeu, du bain, de la marche, que la matinée conseillait, la joie faisait battre bruyamment mon cœur comme une machine en pleine action, mais immobile, et qui ne peut que décharger sa vitesse sur place en tournant sur elle-même[606].

Dans une autre partie de la *Recherche*, la colonne lumineuse surgit encore une fois. Ici le héros se rend dans un restaurant pour rejoindre son ami Saint-Loup. C'est un moment important dans le récit, car le héros monte vraiment sur l'échelle sociale en étant admis dans ce cercle mondain :

> Mais déjà la voiture s'était arrêtée devant le restaurant dont la vaste façade vitrée et flamboyante arrivait seule à percer l'obscurité. Le brouillard lui-même, par les clartés confortables de l'intérieur, semblait jusque sur le trottoir vous indiquer l'entrée avec la joie de ces valets qui reflètent les dispositions du maître ; il s'irisait des nuances les plus délicates et montrait l'entrée comme *la colonne lumineuse qui guida les Hébreux*[607].

606 Nous soulignons. *RTP*, II, 305.

607 Nous soulignons, *RTP*, II, 694.

Les deux fois, la colonne le guide vers ce qu'il désire : l'amour/Albertine et la mondanité/Saint-Loup (un Guermantes). Dans ce contexte, il nous semble pertinent de rappeler ce que Fraisse propose, en discutant de la division tripartite. Proust envisageait initialement, en écrivant son roman, trois mouvements : l'impossibilité de l'amour, représentée à travers l'amour impossible de Swann, la futilité de la mondanité, incarnée par les Guermantes, et le temps retrouvé, caractérisé par l'art et le temps.

Nous avons observé comment une colonne lumineuse le guide vers Albertine (amour). Puis elle reparaît en le guidant vers son ami Saint-Loup (l'un des Guermantes, emblème de la mondanité). Ne serait-il donc pas possible de considérer, dans le contexte du premier volet, que la lumière le guide aussi vers le sommeil où il se croit capable de retrouver le temps ? Ce temps perdu qui tourbillonne sans cesse autour de lui dans le sommeil – enveloppant les années, le chambres et les lieux du passé ? D'après nous, cela peut être observé implicitement dans l'évocation de la lanterne magique et d'autres projeteurs de la lumière dans certains passages évoquant l'endormissement.

En fait, en faisant un recensement de toutes les fois où paraît la lanterne magique dans la *Recherche*, on remarque qu'elle intervient toujours en lien avec Albertine (amour), l'un des Guermantes (mondanité) ou avec le sommeil. La lanterne magique est évoquée en rapport avec le sommeil avant tout dans le premier volet, avec quelques exceptions car elle figure aussi dans le troisième volet. Cette scène du troisième volet a lieu après la mort d'Albertine, lorsque le héros croit qu'il est possible de retrouver Albertine (déjà morte) dans le sommeil – là donc il cherche à retrouver à la fois l'amour et le passé/le temps. C'est une cohérence importante vu l'immensité de la *Recherche*.

Le sommeil du premier volet de la *Recherche* est quant à lui souvent caractérisé par une émanation lumineuse d'images. Celle-ci apparaît dans le texte au moyen de kinétoscopes, de kaléidoscopes et surtout de la lanterne magique – tous ces appareils fonctionnant à peu près de la même manière, en projetant un rayon lumineux qui engendre souvent des images fantastiques ou irréelles, rappelant les rêves.

En observant les chambres et les années fuyantes autour de lui pendant le sommeil, le héros observe comment ces images surgissent, comme si elles étaient produites au moyen d'un kinétoscope :

> Ces évocations tournoyantes et confuses ne duraient jamais que quelques secondes ; souvent, ma brève incertitude du lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux les unes des autres les diverses suppositions dont elle était faite, que nous n'isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montre le **kinétoscope**[608].

608 Nous soulignons. *RTP*, I, 7.

Ailleurs, c'est un kaléidoscope qui rend visible ce qui est plongé dans le sommeil :

> Je me rendormais, et parfois je n'avais plus que de courts réveils d'un instant, le temps d'entendre les craquements organiques des boiseries, d'ouvrir les yeux pour fixer le **kaléidoscope** de l'obscurité, de goûter grâce à une lueur momentanée de conscience le sommeil où étaient plongés les meubles, la chambre, le tout dont je n'étais qu'une petite partie et à l'insensibilité duquel je retournais vite m'unir[609].

Dans ce passage, nous pouvons observer plusieurs paradoxes intéressants : tout d'abord ce kaléidoscope de l'obscurité n'est pas logique. Un kaléidoscope est, intrinsèquement, une projection de la lumière. Puis, cette observation qu'il faut une lueur de conscience afin de voir ce qui est plongé dans le sommeil n'est pas moins contradictoire. Encore une fois, le dormeur est à la fois endormi et éveillé. Cela évoque cette notion juive du dormeur qui ne dort jamais tout à fait, dont une partie doit rester éveillé afin de ne pas mourir.

Certains soirs où le héros enfant n'arrive pas à s'endormir dans sa chambre, il joue avec sa lanterne magique :

> Certes je leur trouvais du charme à ces brillantes projections qui semblaient émaner d'un passé mérovingien et promenaient autour de moi des reflets d'histoire si anciens. Mais je ne peux dire quel malaise me causait pourtant cette intrusion du mystère et de la beauté dans une chambre que j'avais fini par remplir de mon moi au point de ne pas faire plus attention à elle qu'à lui-même. L'influence anesthésiante de l'habitude ayant cessé, je me mettais à penser, à sentir, choses si tristes. Ce bouton de la porte de ma chambre, qui différait pour moi de tous les autres boutons de porte du monde en ceci qu'il semblait ouvrir tout seul, sans que j'eusse besoin de le tourner, tant le maniement m'en était devenu inconscient, le voilà qui servait maintenant de corps astral à Golo[610].

La projection de la lanterne magique mène le héros vers une porte. C'est une porte dont le bouton est si familier qu'il n'y pense même pas en le tournant pour entrer ou sortir de la chambre. Mais ici, à la lumière de la lanterne, le bouton s'est mué en quelque chose d'étrange. Il n'est plus question d'un bouton : c'est désormais le corps astral d'un des personnages du conte, Golo. À cause de cette métamorphose, il nous semble que l'on n'est plus dans le domaine de l'état de veille, car comme nous l'avons souligné, ce genre de transformation où des choses

609 Nous soulignons. *RTP*, I, 4.

610 *RTP*, I, 10.

et des êtres se métamorphosent relève plutôt de la logique propre au monde du sommeil.

Nous avons déjà observé plusieurs personnifications des objets ordinaires qui dans le sommeil prennent soudainement des allures humaines, des meubles qui jacassent ou qui sont impitoyables etc. Ici, un simple bouton de porte devient un corps astral. Ce terme « corps astral » est un terme ésotérique désignant un corps qu'a un être dans une existence autre que celle de la vie terrestre[611]. En fait, cette notion du corps astral est parfois rapprochée du terme *ba* dans la pensée ancienne égyptienne indiquant l'âme du dormeur qui se déplace dans le sommeil[612], ainsi que d'autres idées similaires. Ce genre de métamorphose est aussi ce que Hector Pérez-Pincon appelle la « réalité virtuelle »[613] engendrée par la lanterne magique dans la *Recherche*.

Faire le lien entre la lanterne magique et la notion biblique d'une lumière divine qui se fait voir ici-bas n'est pas inédit d'un point de vue historique et culturel. Koen Vermeir aborde cette question son article "The magic of the magic lantern (1660-1700)"[614]. D'après Vermeir, cet appareil a été inventé dans le but d'être utilisé en tant qu'outil didactique pour, justement, illustrer la lumière divine :

> Just like […] devices for mirror projecting and making metamorphoses, the magic lantern can be interpreted metaphysically. In the magic lantern, light (*lux*/God) is diffracted by the first clear and bright lens (angel), then again even more dispersed by a second but opaque lens (man) casting shadows possessing form and figure (knowledge/world) [615].
>
> the magic lantern should not be understood merely as an illustrative image or an item of demonstration apparatus; rather the instrument is employed as part of a performance which is not meant to be entertainment[616].

611 Corinne Fournier Kiss, *La Ville européenne dans la littérature fantastique du tournant du siècle (1860-1950)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, pp. 229-230.

612 Colette Estin, *Conte et fêtes de la mort, Volume 1*, Paris, Beauchesne, 1993, p. 10.

613 Hector Pérez-Rincón, « La Lanterne magique : Illusion, imagination et rêve chez Marcel Proust et chez sœur Juana Inès de la Cruz », dans éds. Houppermans et coll. (2004), *op. cit.*, pp. 64-82.

614 Koen Vermeir, "The magic of the magic lantern (1660-1700)", *The British Journal for the History of Science*, vol. 38, no. 2, 2005, pp.127-159.

615 Vermeir, *op. cit.*, p. 150.

616 *Ibid.*, p. 127.

Vermeir affirme que la fonction de la lanterne a originellement été rhétorique et figurative, visant à simuler la présence imperceptible et cachée de Dieu dans le monde[617]. Sa projection est censée être une illustration visuelle de la façon dont Dieu se fait connaître dans le monde : "by combining instruments and metaphysics [the magic lantern] visualizes invisible philosophical truths about the universe"[618].

L'interprétation que propose Vermeir est basée sur les gravures fournies par Athanasius Kirchner, inventeur de la lanterne magique, dans son traité *Ars magna lucis et umbrae*, paru en 1646. Dans ces gravures, Kirchner illustre la fonction métaphysique de la lanterne magique, telle qu'elle Kirchner l'a envisagé[619]. Vermeir propose l'explication suivante du rôle de la lumière dans les gravures de Kirchner, une lumière qui est toujours projetée verticalement dans les illustrations de celui-ci :

> We can see the metaphysics of light clearly at work in Kirchner's engraving: the lux (sun) is refracted by a mirror (angel), with a secret message inscribed (angel as bearer of God's messages), and dispersed by a lens (man) causing a shadowy image to appear (world), which contains a Hebrew message (secret symbols hidden in the world). […] the angel, who is drawn above the device, is holding the mirrors with secret messages; this makes the iconographical identification of the angel and the mirror almost explicit. In the upper part of the picture, God's hand supports the whole cosmic system: angel–man–world[620].

La lumière de la lanterne est, selon Vermeir, une illustration didactique de manière dont Dieu est présent dans le monde, de façon voilée et implicite[621]. C'est la même idée que la colonne de feu, elle aussi étant la manifestation de la présence divine auprès de son peuple choisi. La lumière dans le livre de l'*Exode* est une sorte de manifestation terrestre de la lumière divine.

Pérez-Rincón fait aussi le lien entre la lanterne magique chez Proust et un contexte scripturaire. Il observe des points d'entrecroisement entre la représentation du sommeil dans *Recherche* et le poème « Primero Sueño » de la religieuse et écrivaine mexicaine, Sœur Juana Inès de La Cruz, lectrice attentive, d'ailleurs, de l'*Ars magna lucis et umbrae* de Kirchner[622].

---

617 « the magic lantern serves to make the invisible visible », *ibid.*, p. 153.

618 *Ibid.*, p. 151.

619 *Loc. cit.*

620 Vermeir, *op. cit.,* p. 143.

621 *Ibid.*, p. 138.

622 Pérez-Rincón, *op. cit.*, p. 74.

Dans son travail, Pérez-Rincón explore la façon dont les deux écrivains utilisent la lanterne magique dans leurs textes en tant qu'outils brulant la distinction entre l'illusion, l'imagination et le rêve. Quant à Proust, l'article indique :

> L'imagination du narrateur est stimulée par la projection sur le mur de sa chambre des images mystérieuses et belles d'un instrument optique faisant surgir 'd'impalpables irisations' de 'surnaturelles apparitions multicolores' […] L'histoire dépeinte sur les verres du châssis se superpose aux objets placés dans la réalité de son environnement et se combine avec eux, de même qu'avec l'atmosphère émotionnelle dont s'était rempli cet espace d'enfant solitaire. Illusion, imagination et rêve montrent dans cet épisode leur étroite parenté[623].

D'après cet article, l'illusion, l'imagination et le rêve sont dans une certaine mesure des phénomènes interchangeables. Et c'est dans ce contexte que nous aimerons nous attarder un peu sur la distinction entre le sommeil psychoaffectif et le sommeil spatio-corporel.

Ici, Pérez-Rincón cherche à lire le sommeil selon le code culturel, l'hypogramme dominant de nos jours. Le chercheur vise à montrer « la qualité vraiment scientifique de ces créations littéraires » celles de Proust et de la Cruz. Mais dans le passage suivant qui aborde cette qualité scientifique, Pérez-Rincón affirme que « la lanterne magique, métaphore, modèle et archétype, nous permet aussi d'envisager la nature de la réalité virtuelle et d'approcher 'l'autre réalité' construite par Proust tout au long de son œuvre ». Nous pouvons observer, d'après Pérez-Rincón, l'existence parallèle chez Proust de deux codes, la notion scientifique/psychoaffective du sommeil et l'autre spatio-corporelle, où le sommeil se manifeste comme une « autre réalité », ce que nous avons appelé la seconde vie.

Mais ce qui est surtout pertinent pour nous est que c'est la lanterne qui est capable de mener vers, et de dévoiler la présence de, l'existence parallèle du héros, sa seconde vie. En revanche, selon notre définition, il ne serait pas vraiment tout à fait possible de désigner le personnage qui joue avec la lanterne de « narrateur », car ici on est vraiment dans la trame du récit et il s'agit du jeune personnage principal de la *Recherche*.

La corrélation entre le sommeil, le contexte historique de la lanterne (lié à Kirchner) et un intertexte biblique semble donc possible, d'après ce que nous avons soulevé jusqu'ici. Mais il faut explorer cette piste encore plus loin. Y a-t-il d'autres traces des pensées scripturaires dans cette lanterne qui projette sa lumière autour du personnage dormant de la *Recherche* ?

Il serait possible d'en trouver encore un indice dans la façon dont Proust décrit la lanterne. Certaines caractéristiques très spécifiques lui sont attribuées dans la *Recherche* :

---

623 *Ibid.,* p. 64.

> Certes je leur trouvais du charme à ces brillantes projections qui semblaient émaner d'un passé *mérovingien* et promenaient autour de moi des reflets d'histoire si anciens[624].

La lanterne magique fait penser à un passé *mérovingien*, c'est-à-dire médiéval. C'est une proposition qui pourrait, à première vue, paraître anachronique, car la lanterne magique fut inventée au XVIIe siècle et ses origines ne sont aucunement médiévales. D'un côté, cette affirmation n'est pas tout à fait inattendue, vu que les verres de la lanterne projettent l'histoire de Geneviève de Brabant et de Golo – un conte médiéval. Cependant, l'indice le plus important dans cette citation est le fait que la lanterne magique a un passé *mérovingien*, ce qui peut être interprété comme un choix spécifique et stratégique. Pourquoi utiliser ce mot au lieu du mot « médiéval » ? Encore une fois, en est en face de ce qui frappe dans le texte comme le dit Riffaterre quant à la trace de l'intertexte.

Nous avons trouvé quelques renseignements là-dessus en consultant *Dreams, Visions, and Spiritual Authority in Merovingian Gaul*[625], où Isabel Moreira aborde l'importance accordée aux rêves et à leurs interprétations chez les Mérovingiens. Moreira affirme que pour les Mérovingiens, les rêves étaient considérés comme des véritables signes de communication entre l'homme régulier (et non pas un sage ou prophète) et Dieu. Cette tradition chez les Mérovingiens est unique, selon Moreira, car avant et même après, l'interprétation des rêves n'était pas autorisée par l'Église. Moreira se pose pour cette raison la question suivante :

> How did the clerical hierarchy come to permit dreams and visions such a prominent and accepted position in medieval culture[626] ?

Cette position proéminente accordée aux rêves et visions était due au fait que le sommeil était considéré, dans cette culture, comme ayant une fonction spécifique dans la vie religieuse du peuple :

> Everyman [experiences] in sleeping and waking [a] symbolic form of death and resurrection […] The superficial inactivity of the sleeping body provided the Christian with a daily reminder of the beginning and end of human life, *the wakefulness of the soul opened the gateway to divine communication*[627].

---

624 *RTP*, I, 10.

625 Isabel Moreira, *Dreams, Visions, and Spiritual Authority in Merovingian Gaul*, Ithaca: London, Cornell University Press, 2000.

626 Moreira, *op. cit.*, p. 4.

627 Nous soulignons. *Ibid.*, p. 27.

Pour les Mérovingiens, dormir impliquait paradoxalement l'éveil de l'âme qui ouvrait la porte vers une communication divine. Nous avons observé, à maintes reprises, que l'endormissement chez Proust est décrit comme une porte qui s'ouvre sur le monde du sommeil. L'insomniaque est celui qui n'arrive pas à passer par cette porte, etc. Comparons donc ce qu'a proposé Moreira avec le passage suivant de la *Recherche* :

> Tout à coup je m'endormais, je tombais dans ce sommeil lourd où se dévoilent pour nous le retour à la jeunesse, la reprise des années passées, des sentiments perdus, la désincarnation, *la transmigration des âmes, l'évocation des morts*, les illusions de la folie, la régression vers les règnes les plus élémentaires de la nature (car on dit que nous voyons souvent des animaux en rêve, mais on oublie que presque toujours nous y sommes nous-mêmes un animal privé de cette raison *qui projette sur les choses une clarté de certitude* ; nous n'y offrons au contraire au spectacle de la vie, qu'une *vision douteuse* et à chaque minute anéantie par l'oubli, *la réalité précédente s'évanouissant devant celle qui lui succède, comme une projection de lanterne magique devant la suivante quand on a changé le verre)*, tous ces mystères que nous croyons ne pas connaître et auxquels nous sommes en réalité initiés presque toutes les nuits ainsi qu'à l'autre grand mystère de l'anéantissement et de la résurrection[628].

Commençons par le passage de Proust. De multiples réalités se succèdent dans le sommeil comme une projection de la lanterne magique. Celle-ci met le dormeur en contact avec les grands mystères de notre existence ici-bas, avant tout la résurrection, qui est l'un des plus grands miracles de la foi chrétienne. Dans ce monde, le dormeur est mis en contact avec le miracle, les morts, les âmes, et tout cela est projeté par le rayon lumineux qu'est la lanterne.

D'autre part, pour les Mérovingiens, l'entrée dans le monde du sommeil est cette mort temporaire rendant possible l'ouverture d'une porte qui mène vers une communication divine[629]. Pour ce peuple médiéval donc, le sommeil et les rêves étaient vraiment une expérience spatio-corporelle où le corps dormant rappelle la mort et où l'âme est un ambulant voyage vers le sacré, comme le propose Moreira ci-dessus. Dès lors, dire que la lanterne magique est mérovingienne implique une intertextualité particulière, porteuse d'un sens beaucoup plus vaste que celui que le mot « médiéval » aurait pu évoquer.

---

628 Nous soulignons. *RTP*, II, 176-177.

629 Moreira, *op. cit.,* pp. 141-142 : voir aussi le chapitre consacré à ce propos "Visionary Journeys to the Otherworld" *ibid.*, pp. 136-169.

Mais d'où provenait cette notion du sommeil des Mérovingiens qui n'était pas celle répandue dans le cadre de la foi Catholique ? En fait, cela nous ramène à ce qui a été discuté au début du chapitre présent, et même tout au long de ce chapitre. Moreira estime que la conception du sommeil qu'en avaient les Mérovingiens était informée avant tout par le texte *L'Apocalypse de Paul*[630]. Ce même saint Paul des yeux duquel les écailles tombaient lors de sa conversion.

Selon *L'Apocalypse de Paul*[631], Paul a une vision onirique qui le mène tout comme Hénoch, à travers les cieux, le paradis, l'enfer et tous les lieux saints de l'univers[632]. Voici comment le voyage de saint Paul commence :

> « Éveille ton intelligence,
> Paul, *et vois* : cette montagne
> sur laquelle tu marches, c'est la montagne
> de Jéricho ! Que tu connaisses les choses
> cachées dans celles qui sont manifestes !
> Et c'est vers les douze apôtres
> que tu iras ; ce sont en effet
> des esprits élus, et ils te
> salueront. » *Il leva les*
> *yeux, il les vit*,
> ils le saluèrent. Alors
> L'Esprit saint qui parlait
> avec *lui le ravit* vers
> *le haut* jusqu'au troisième
> ciel et il passa au delà jusqu'
> au quatrième ciel[633].

Deux choses sont présentes dans cette citation sur le voyage onirique de saint Paul : il s'éveille, mais il s'agit d'une prise de conscience dans un monde qui n'est pas celle de l'état de veille, car là il entend la voix divine qui lui dit qu'il faut *voir* afin de comprendre ce qui est caché. Puis, de nouveau il y a cette expression « les yeux levés », et par la suite saint Paul est ravi vers les cieux (mouvement vertical, bien évidement). Notons enfin que l'ouverture de la *Recherche* commence par

---

630 Moreira, *op. cit.*, p. 142.

631 *L'Apocalypse de Paul*, texte établi, traduit et introduit par Jean-Marc Rosenstiehl, commenté par Michael Kaler, Louvain, Paris, Éditions Peeters, 2005.

632 On dit que *L'Apocalypse de Paul* a été l'une des inspirations principales de Dante en écrivant *La divine comédie*, voir Teodolinda Barolini, *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, New York, Fordham University Press, dans cet ouvrage il y a un chapitre consacré à cette idée "Why Did Dante Write the Commedia? Dante and the Visionary Tradition", pp. 125-132.

633 Nous soulignons. Rosenstiehl, *op. cit.*, p. 103.

l'évocation des yeux du dormeur couverts d'écailles (évocation possible de saint Paul) et elle se termine avec l'expression « les yeux levés », expression qui figure dans *L'Apocalypse de Paul*.

Ce texte, qui était donc fondamental pour la conception mérovingienne du sommeil, implique un déplacement onirique dans un autre monde et un dévoilement d'un sens, ou une vérité cachée. Il y a une idée centrale qui relie ces différentes représentations du sommeil dont nous traiterons : il s'agit d'accéder à une compréhension des « choses cachées dans celles qui sont manifestes ». Cette quête des choses cachées informe la fonction didactique de la lanterne magique, l'importance de l'interprétation des rêves chez les Mérovingiens du Moyen Âge et la représentation du sommeil dans le premier volet de la *Recherche*. Dans un contexte biblique et spécifiquement celui de l'*Exode*, la lumière projetée du ciel est la manifestation de la présence invisible de Dieu guidant le peuple juif à travers le désert, vers la terre promise.

Chez les Mérovingiens, nous pouvons donc retrouver une conception du sommeil et des rêves qui ressemble à celle qu'on a de la lanterne magique au XVIIe siècle : la logique mystique et les images irréelles qui en surgissent servaient à expliquer les mystères de Dieu. Selon Vermeir, la fonction première de la lanterne magique était symbolique : loin de constituer un simple divertissement, elle servait d'abord à enseigner certains principes religieux. Les visions nocturnes avaient la même fonction didactique à l'époque mérovingienne : leur but étant d'enseigner la religion au moyen d'images oniriques. Deux contextes mettent donc en relief la connotation scripturaire de la lanterne magique et son lien à ce monde à part qu'est le sommeil : tout d'abord son contexte historique en tant qu'outil servant à enseigner des principes religieux, puis le contexte mérovingien dans lequel Proust la met en rapport avec une culture Catholique où les visions vécues pendant le sommeil indiquaient une mise en contact avec l'au-delà. Tout cela, nous semble-t-il, fait de la lanterne magique un intertexte biblique possible et intéressant.

5.6 Bilan de chapitre

Il y a ainsi tout au long du premier volet de la *Recherche* une imbrication très particulière entre la représentation du sommeil et certains aspects de la tradition scripturaire dans la pensée judéo-chrétienne et du rôle que le sommeil et les visions oniriques y occupent. Nous avons dans ce chapitre mis en relief le rapport entre la représentation du sommeil dans le premier volet de la *Recherche* et la notion du voyage dans le sommeil qui est un principe général et central dans la Bible. Mais nous avons également évoqué certaines images précises comme par exemple l'échelle onirique évocatrice du songe de Jacob, les écailles sur les yeux associées à saint Paul, ainsi que « les yeux levés » des récits de visions oniriques de l'Ancien Testament et d'autres textes scripturaires, tels qu'ils paraissent entre outre dans

la *Genèse* et les livres de *Zacharie*, de *Daniel* et des hors-textes bibliques comme *L'Apocalypse de Paul*, et le *Livre d'Hénoch* qui raconte son voyage dans le sommeil à travers les cieux, le paradis, l'enfer et d'autres espaces sacrés.

Nous avons également cherché à souligner comment, dans ce volet couvrant la partie de la *Recherche* qui va de l'ouverture jusqu'au premier voyage à Balbec, le sommeil est vécu comme un voyage. Par conséquent, nous avons essayé de cerner ce voyage raconté dans l'optique d'un climat intertextuel scripturaire. Il nous semble que les voyages oniriques du premier volet sont souvent vécus comme un pèlerinage, un déplacement vers un lieu perçu comme saint, c'est-à-dire le monde du sommeil où le héros se croit (à ce stade) capable à retrouver le temps. Dans ce premier volet de la *Recherche*, le héros se donc croit capable d'accéder à son Paradis perdu à lui – à savoir le Temps perdu – au moyen du sommeil. Cela est visible dans les occurrences du sommeil de cette partie, dont le climat intertextuel semble être fortement influencé par des textes scripturaires judéo-chrétiens.

6. Volet II : Le sommeil en tant que descente aux Enfers à la manière du romantisme noir

Le premier éloignement de la mère amène également le premier grand changement de la *Recherche*. À partir du premier séjour à Balbec, tout change : la vie quotidienne, les ambitions ainsi que les désirs du héros. Si une vie proche de la mère est vécue comme un temps idéalisé (mais un idéal illusoire), une vie éloignée de la proximité symbiotique avec elle fait surgir un autre monde : un monde où le rôle de sa mère sera remplacé par les désirs naissants et les ambitions mondaines.

Ce changement d'atmosphère se reflète également dans la représentation du sommeil. À partir de ce moment, la *Recherche* et la vie du héros entrent dans ce que nous avons appelé le deuxième volet. Cela apparaît, avant tout, dans le climat intertextuel et l'esthétique du texte. En ce qui concerne le sommeil, même si la plupart du temps le système descriptif demeure le même, son esthétique change, évoquant un climat intertextuel tout autre. Éloigné de la mère, le monde devient plus troublant. Nous avons au cours de la présente étude considéré le déplacement dans le sommeil comme un voyage ; dans le contexte d'un climat intertextuel évoquant le sacré, le voyage est vécu comme une sorte de pèlerinage. À partir du deuxième volet, le climat intertextuel change : le pèlerinage dans le monde du sommeil se mue en descente aux Enfers.

6.1 Qu'est-ce que le romantisme noir ?

Le filtrage progressif de l'intertextualité dans la *Recherche*, tout comme nous l'avons montré en ce qui concerne le sacré, est subtil chez Proust. Il fonctionne souvent comme la « pointe d'iceberg » dont traite Riffaterre en étudiant la « trace de l'intertexte ». Lorsque nous cherchons des traces intertextuelles chez Proust, il faut toujours le faire en considérant la notion de cette pointe, une petite trace visible d'un iceberg beaucoup plus vaste. Matthieu Vernet aborde cette subtilité propre à la trace intertextuelle chez Proust :

> L'importance du corpus des allusions à Baudelaire nous permet, en effet, de considérer de façon plus large le fonctionnement de la pratique intertextuelle et les ressorts de l'écriture chez Proust. La difficulté principale dans l'identification de l'intertextualité baudelairienne tient à son côté diffus qui s'inscrit dans les linéaments de l'écriture. Loin d'être explicites, les renvois à l'œuvre du poète se font, dans la plupart des cas, au mieux sur le mode de l'allusion, sinon au gré

> d'un filtrage intertextuel et culturel qui gomme presque totalement les traces de ce souvenir[634].

Le filtrage intertextuel et culturel dont parle Vernet rappelle ce que Kristeva nomme l'absorption par le texte de la littérature environnante. Lorsqu'il est question de la manière dont un texte où une tradition littéraire s'introduit dans le texte proustien, il n'est pas question d'une insertion directe et brusque : c'est un filtrage, une absorption. La trace de l'intertexte entre dans un texte goutte par goutte, pour ainsi dire, la volume de sa présence augmentant et se faisant voir de plus en plus au fur et à mesure.

Si Vernet aborde la subtilité intertextuelle chez Proust par rapport à Baudelaire, Marion Schmid s'interroge sur la trace intertextuelle de la décadence littéraire et se demande comment elle se manifeste dans la *Recherche* :

> In 1908-11 when Proust wrote the first drafts for what was to become the *Recherche*, Decadence as an artistic and literary fashion was passé […] Yet while the artistic revolution of the early twentieth century impacted upon Proust's vision and style, he nonetheless continues to draw on a *fin-de-siècle* imagery in his writings. […] Proust was eager to erase all too explicit Decadent references from his novel[635].

Il apparaît, d'après ces propos de Schmid, que Proust, en développant son œuvre, était inspiré par la décadence. Mais, pendant la longue période d'écriture de la *Recherche*, les goûts et les préférences culturels changent. Si cette trace se tamise par la suite, elle demeure néanmoins enfoncée dans la *Recherche*. Ces deux citations, sur Baudelaire et sur la décadence, servent d'exemple de la subtilité intertextuelle chez Proust. Mais elles sont pertinentes également dans le cadre du chapitre présent, car nous allons considérer justement la trace intertextuelle de cette époque, le XIXe siècle de Baudelaire, de la décadence et du *fin-de-siècle*. Nous allons examiner son rapport au deuxième volet et ce que ce que cela implique quant au sommeil.

Dans le chapitre présent, nous allons aborder un climat intertextuel évocateur du mouvement littéraire et artistique parfois appelé le « romantisme noir ». Ce terme, tel quel nous l'employons, a été formulé par Mario Praz dans *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle. Le romantisme noi*r[636]. En dis-

---

634 Vernet, *op. cit.*, p. 23.

635 Marion Schmid, *Proust dans la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2008, pp. 54-55. Voir Marcel Proust, *Le mystérieux correspondant et autres nouvelles inédites*, Paris, Éditions de Fallois, 2019. Ces nouvelles écrites lors des années 1890 montre la forte présence de l'esthétique décadente et celle du fin-de-siècle dans ses œuvres de jeunesse.

636 Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle. Le romanisme noir*, trad. Constance Thompson Pasquali, Paris, Gallimard, [1930] 1999.

cutant de l'esthétique commune aux œuvres de cette orientation, Praz propose les caractéristiques suivantes :

> la douleur et le plaisir se confondent en une impression unique : des motifs mêmes qui devraient engendrer la répugnance […] [font jaillir] un nouveau sentiment de beauté menacée et corrompue, un frisson nouveau[637].
> […]
> La découverte de l'horreur comme source de plaisir et de beauté finit par influer sur le concept même de beauté : l'horrible, de catégorie du beau, qu'il était fini par en devenir un des éléments constituants : du bellement horrible on passa, par degrés insensibles, à l'horriblement beau[638].

Praz cite le poème de Percy Bysshe Shelley, « On the Medusa of Leonardo da Vinci » pour définir ce mouvement littéraire et artistique : « 'Tis the tempsestous loveliness of terror… »[639]. Le romantisme noir paraît, d'après Praz, vers la fin du XVIIIe siècle ou le début du XIXe siècle, parallèlement au romantisme proprement dit. Mais le romantisme noir, quant à lui, se manifeste plutôt comme le double de ce romantisme disons « traditionnel » que Praz appelle « classique-romantique »[640]. Il n'est pas question d'une différence fondamentale entre le romantisme et le romantisme noir : il est plutôt question d'attitude et de vision.

Janine C. Hartman se réfère à Praz discutant des caractéristiques de ce mouvement et de ce qui le caractérise principalement :

> Praz codified the deviant bourgeois imagination in search of the frisson: sex, horror, the supernatural, in chapters with evocative formulations: 'the beauty of the Medusa', metamorphoses of Satan, la belle dame sans merci, Byzantium, Swinburne and 'le vice anglais'. But most importantly, this study of poetry, plays and novels falls under the 'shadow of the divine marquis' – the marquis de Sade[641].

En considérant la critique qui a abordé ce mouvement artistique et littéraire, nous avons pu observer que ce mouvement englobe des œuvres disparates comme *Les*

---

637 Praz, *op. cit.*, p. 44.

638 Praz, *op. cit.*, p. 45.

639 Bysshe Shelley, cité par Praz, *op. cit.*, p. 44.

640 Praz, *op. cit.*, p. 25

641 Janine Hartman,"Praz's Romantic Agony", *H-ideas*, https://www.h-net.org/reviews/showpdf.php?id=4423, 2000.

fleurs du mal de Baudelaire[642], *Les tentations de Saint-Antoine* de Flaubert, *The Portrait of Dorian Gray* d'Oscar Wilde, certaines œuvres de Byron et d'écrivains décadents comme, par exemple, Rachilde. Enfin, l'emblème de ce mouvement littéraire est l'œuvre singulière d'Edgar Allan Poe[643].

En fait, dans l'introduction au « Mystérieux correspondant et d'autres nouvelles inédites »[644] de Proust, Luc Fraisse souligne la forte influence d'Edgar Allan Poe sur les nouvelles de jeunesse proustiennes. L'une d'entre elles, qui figure dans cette collection « La conscience de l'aimer », est décrite ainsi par Fraisse : « Ce conte est le miroir inversé du 'Corbeau' d'Edgar Poe que Proust connaissait »[645]. Outre cette influence de Poe sur Proust, Fraisse souligne aussi que ces nouvelles de Proust font « écho à l'opposition nervalienne entre la réalité et le rêve (il est question d'une une variante de seconde vie)[646]». Ainsi, dans l'œuvre de jeunesse de Proust, il y a une influence forte et extrêmement visible des écrivains appartenant au romantisme noir. Il faut aussi remarquer comment cette notion des deux vies, l'une propre à l'état de veille et l'autre au sommeil, figure chez Proust déjà dans ces textes datant des années 1890.

Ci-dessous, nous allons voir comment, quoique l'esthétique change d'une évocation des textes scripturaires aux auteurs tels que Poe et Nerval, cette idée centrale demeure chez Proust : le sommeil est un autre monde, dans lequel le personnage vit une seconde vie.

Le romantisme noir est un regroupement de textes et d'auteurs extrêmement variés qui vont d'Anne Radcliffe à Octave Mirbeau[647], de la littérature de la fin du XVIIIe siècle aux premiers films d'horreur du début du XXe siècle. Mais le fil conducteur qui les rattache les uns aux autres est ce côté à la fois sublime et grotesque, le quotidien noué au bizarre, la beauté à l'effrayant. Enfin, le romantisme noir est profondément lié à l'exploration du néant.

Des doutes quant à l'existence de Dieu figurent aussi dans le cadre du romantisme noir ainsi que l'obsession de la mort. Mais ce qui caractérise avant tout ce mouvement est son côté transgressif. Si dans le romantisme, la nature et les sentiments personnels donnent lieu à l'expérience du sublime, dans le romantisme noir, c'est plutôt le surnaturel et l'effrayant qui produisent le même effet.

---

642 *Loc. cit.*

643 Mathilde Ouvrard « La chair, la mort et le diable dans la littérature romantique : de bien sombres pages » *Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, Dossier de l'art hors-série, no. 20, mars 2013, p. 12.

644 Marcel Proust, *Le Mystérieux correspondant et autres nouvelles inédites*, éd. Luc Fraisse, Paris, Éditions de Fallois, 2019.

645 Fraisse (2019), *op. cit.*, p. 111

646 *Ibid.*, p. 42.

647 Ouvrard, *op. cit.*, p. 12.

Nous avons mentionné le fait que l'esthétique devient, dans le deuxième volet, caractérisée par ce qui est troublant et « moralement » transgressif (à l'époque). Avant d'en examiner des exemples, tels qu'ils apparaissent dans la *Recherche*, nous allons brièvement définir la notion du transgressif dans ce contexte et voir comment elle peut être utilisée dans nos analyses. Selon Georges Bataille[648], le transgressif est un terme désignant la volonté de remettre en question et bouleverser certains tabous sociaux, littéraires et artistiques :

> [le transgressif] n'abolit pas l'interdit mais le dépasse en le maintenant. L'érotisme est donc inséparable du sacrilège et ne peut exister hors d'une thématique du bien et du mal. [...] La transgression organisée forme avec l'interdit un ensemble qui définit la vie sociale[649].

D'après Julia Kristeva, la transgression est liée à l'abjection, car

> [i]l y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable[650].

C'est donc la subversion, le sacrilège, la thématique du bien et du mal érotisée qui constituent le côté disons « transgressif » de ce mouvement. Mais il y a également une dimension d'abjection et de révolte, une menace qui hante l'existence. Nous avancerons que, dans le cadre du romantisme noir ainsi qu'en ce qui concerne la représentation du sommeil dans le deuxième volet, les transgressions des tabous et l'abjection jouent un rôle important.

Au sujet de la représentation du sommeil, l'un des premiers passages évoquant un climat intertextuel indicatif du romantisme noir se trouve dans les descriptions du premier voyage de Paris à Balbec dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. C'est la première fois que le héros quitte sa mère pour passer l'été à Balbec. Un déplacement physique marque aussi une évolution intérieure du héros.

Le changement qui a lieu à partir d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* est stratifié : il y a un grand bouleversement de la vie quotidienne du héros, la sécurité du foyer est remplacée par les défis et les tentations de la vie mondaine à laquelle il est initié

---

648 Pour des discussions sur ce terme voir, Jacques Patry, *L'interdit, la transgression, Georges Bataille et nous*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012 ; Michel Foucault, *Préface à la transgression*, Paris, Nouvelle éditions lignes, 2012.

649 Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », [1957] 1987, p. 73.

650 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1980, p. 9.

pendant ce premier voyage à Balbec. Mais ce voyage est également le moment où la vie nocturne du héros change. C'est la première fois qu'il dort dans une chambre qui ne se trouve pas dans l'un des domiciles familiaux, et il commence même à sortir la nuit avec ses amis, fréquentant des lieux chics où il observe pour la première fois les jeux sociaux et la complexité des relations sexuelles, mondaines et culturelles.

Le début du voyage à Balbec est décrit comme une descente dans un monde obscur. Ce premier voyage qui l'éloigne de sa mère commence par une descente dans « un antre empesté » :

> 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[651] 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[652].

Le déplacement menace les habitudes du sommeil – le voyageur ne reverra pas de sitôt sa chambre, il est hors question de rentrer coucher chez soi. Les habitudes liées à l'endormissement, au sommeil changent à partir de ce moment. Une fois entré dans « l'antre empesté », il faut « laisser tout espoir »[653] de retrouver les

---

651 La mention de saint Lazare implicitement à travers le nom de la gare Saint-Lazare mérite d'être considérée. Dans la Bible, Jésus après avoir réussite Lazare, lui dit : « Lève-toi […] prends ton lit, et marche. ». Après avoir été ressuscité, saint Lazare n'a plus besoin de son lit. Mais comme les lecteurs de la *Recherche* le savent, le héros, à travers sa vie, sera de plus en plus alité. Bien-sûr ici, il n'est que question de la gare, mais la juxtaposition du nom de la gare Saint-Lazare où un « miracle s'y accomplit » à ce personnage qui ne veut autre chose que rentrer et se coucher dans sa chambre, rester au lit, nous semble intéressante, elle pourrait être considérée comme un détournement, en quelque sort, du verset biblique.

652 *RTP*, II, 6.

653 Mots rappelant d'ailleurs ceux inscrits à l'entrée de L'Enfer dans la *Comédie divine*. Alors

conforts du chez-soi et sa chambre. À partir de ce moment c'est uniquement un « acte terrible et solennel » qui peut se dégager. Progressivement, les images scripturaires sont détournées, car ici elles ne sont pas dotées d'une ambiance salvatrice et bienfaisante comme dans le volet précédent[654]. Quelque chose trouble la représentation du vécu à partir de ce premier voyage à Balbec, le monde devient de plus en plus sombre à la suite de cette descente dans un antre empesté sous la ville « éventrée ». C'est déjà une esthétique et des images décadentes qui commencent à surgir dans le texte. De tels propos ne figurent vraiment pas avant.

Proust joue ici avec des contrastes qui méritent d'être mentionnés : il met au même rang le sacré et l'infime, en ne faisant pas la distinction entre un acte quasiment banal (le départ en chemin de fer) et l'érection de la Croix. Cette « descente » banalise donc le sacré, il nous semble, et cela inaugure un nouvel ordre dans la *Recherche*, chose qui influera même l'expérience du sommeil – ce fait est déjà annoncé dans le passage où parmi tous changements qui menacent le héros, c'est le dérangement de ses habitudes de sommeil qui le troublent le plus. Il est donc assez évident que le sommeil va se modifier, qu'il y aura des problèmes et des troubles liés à l'endormissement.

La première occurrence du sommeil dans le deuxième volet a lieu dans le train sur la route vers Balbec. Le passage commence ainsi :

> Quand le soir, après avoir conduit ma grand-mère et être resté quelques heures chez son amie, j'eus repris seul le train, du moins je ne trouvai pas pénible la nuit qui vint ; c'est que je n'avais pas à la passer dans la prison d'une chambre dont l'ensommeillement me tiendrait éveillé ; j'étais entouré par la calmante activité de tous ces mouvements du train, qui me tenaient compagnie, s'offraient à causer avec moi si je ne trouvais pas le sommeil, me berçaient de leurs bruits que j'accouplais comme le son des cloches à Combray tantôt sur un rythme, tantôt sur un autre (entendant selon ma fantaisie d'abord quatre doubles croches égales, puis une double croche furieusement précipitée contre une noire) ; ils neutralisaient la force centrifuge de mon insomnie en exerçant sur elle des pressions contraires qui me maintenaient en équilibre et sur lesquelles mon immobilité et

progressivement (par filtrage, par absorption, goutte par goutte) il y a une évocation d'une descente aux Enfers.

654 Même si le romantisme noir, tel que le définit Praz, semble éloigné de toute pensée scripturaire chrétienne, avant tout à cause de l'absence de Dieu qui le caractérise, il nous semble pertinent dans ce contexte de considérer les propos de Victor Hugo, dans sa préface de *Cromwell* : « [Le christianisme], la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. »

> bientôt mon sommeil se sentirent portés avec la même impression rafraîchissante que m'aurait donnée le repos dû à la vigilance de forces puissantes au sein de la nature et de la vie, si j'avais pu pour un moment m'incarner en quelque poisson qui dort dans la mer, promené dans son assoupissement par les courants et la vague, ou en quelque aigle étendu sur le seul appui de la tempête[655].

Considérons tout d'abord l'un des axes principaux de notre système descriptif du sommeil : les impressions sensorielles et la sémiologie de la limite. Dans ce passage, elles sont principalement sonores. Rappelons ce que Gay a dit de l'évocation des impressions sonores dans les descriptions spatiales :

> En encadrant l'œuvre, ces sons permettent la mesure du temps qui s'est écoulé mais ils marquent aussi l'apparition et la disparition d'un personnage qui a joué, directement ou indirectement, un si grand rôle dans le roman et dans la vie du héros[656].

En partant pour Balbec, c'est la mère qui s'éloigne, elle disparaît de sa vie. Nous verrons par la suite comment ces sons évoquent, justement, la mère du héros. Dans ce passage, il y a donc les « bruits », les « cloches », les « croches », la causerie du train.

Ces sonorités sont très particulières car elles donnent lieu à une métamorphose : une personnification du train. Suggérée par les expressions « me tenait compagnie », « s'offrait à causer avec moi », « me berçait », la description de la scène attribue au train des traits quasiment humains. Et tout comme les meubles subissent une personnification dans l'ouverture de la *Recherche*, le train se mue en personne. Ailleurs dans notre étude, en étudiant l'appartement du sommeil, nous avons vu comment, dans le sommeil, les choses ont la capabilité de devenir des hommes. Ici, la personnification du train, cette métamorphose qui suit plutôt une logique onirique, indique que le passage ne se déroule plus dans une logique propre à l'état de vielle.

La personnification du train fait penser au passage emblématique de la *Recherche* du baiser du soir, lorsque le jeune héros ne parvient pas à s'endormir si sa mère ne vient pas lui dire bonne nuit. La mère arrive enfin, elle lui tient compagnie dans sa chambre, elle propose de causer avec lui, elle lui lit des livres, elle le berce et enfin il s'endort. Ce train métamorphosé fait surgir un « être » qui pourrait remplacer la mère absente. D'ailleurs, l'évocation dans ce contexte de *la mer* n'est peut-être pas anodine, en jouant sur l'homonymie des mots mer et mère.

---

655 *RTP*, II, 14-15.

656 Gay, *op. cit.*, p. 41.

Ainsi, dans une description spatiale chez Proust, les sons peuvent indiquer la disparition d'une personne, ici potentiellement la mère. Mais concernant la sémiologie de la limite, Gay évoque également de l'eau en tant que frontière : l'eau est « à la fois zone de rupture et fondement de l'intimité, l'eau est aussi fortement féminisée »[657]. L'eau est donc ce symbole de la féminité, de l'intimité mais aussi de la rupture. Tout cela caractérise ce passage, l'intimité avec la mère, la seule femme idéale du roman, est rompu par son déplacement.

Cette homonymie entre mer et mère renvoie au romantisme noir car elle peut être lue comme une potentielle évocation d'une sexualité incestueuse (cela rappelle ce dont traite l'abbé Boullan qui considérait l'androgynéité dans un contexte incestueux de la décadence)[658]. Si cette personnification des sons et des bruits rappelle la mère tenant compagnie au héros, en causant avec lui, en le berçant, l'utilisation du mot « accoupler » avec sa connotation sexuelle devient dans ce contexte implicitement évocateur de l'inceste. Même si ce sont les sons qui se trouvent accouplés et non le héros avec le train (incarnant une sorte de mère), le choix du mot ambigu « accoupler » ne pourrait pas être fortuit[659]. De plus, le dormeur se plonge dans la mer (mère) en dormant, ce qui ne semble pas tout à fait innocent dans ce contexte. Toute la scène joue sur une atmosphère incertaine, à la fois physiquement (il fait nuit) et esthétiquement car l'une des « croches », de cette sonorité du train, est « noire ». Même les bruits sont noirs dans ce train qui cause avec lui. Et si les sons indiquent un déplacement, celui-ci est quelque chose de sombre.

Outre le train, une autre personnification soulève encore la logique propre au monde du sommeil. Le narrateur remarque que l'ensommeillement d'une chambre est capable de tenir le héros éveillé. Nous pouvons donc observer la multiplication des personnifications dans ce passage, où même la chambre acquiert des caractéristiques d'une personne.

L'évocation d'une esthétique romantique, ou romantico-noire, continue dans ce passage, s'attachant à cette atmosphère déjà peu logique (train et chambre personnifiés) et transgressive (inceste) :

> À un moment où je dénombrais les pensées qui avaient rempli mon esprit pendant les minutes précédentes, pour me rendre compte si je venais ou non de dormir (et où l'incertitude même qui me faisait me poser la question était en train de me fournir une réponse affirmative), 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,

657 *Ibid.*, p. 42.

658 Boullan cité par Busst, *op. cit.*, p. 55.

659 Kristeva traite de la mère du narrateur et de l'inceste potentiellement implicite entre les deux en abordant la scène de la *Recherche* qui raconte la nuit où les deux lisent *François le Champi* de George Sand. Kristeva (1994), *op. cit.*, pp. 18-31.

> 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 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[…][660]

Tout d'abord se pose la question de l'état d'esprit du héros : dort-il ou est-il éveillé ? L'incertitude même que le héros éprouve sur son état semble indiquer qu'il est en fait endormi. Mais malgré cela, il continue à observer un paysage.

Il existe un contraste dans ce passage où cette lumière rose suggère à la fois la mort et se trouve du côté « de la nécessité et de la vie ». Le ciel (à travers son teint) est déjà mort et encore vivant. Cela donne cette impression décadente et romantico-noire où la mort est considérée comme belle, où un cadavre est beau etc. C'est ainsi qu'est décrit le ciel.

Puis, d'un coup, le chemin de fer change de direction et le héros se retrouve dans une scène nocturne au milieu de laquelle il y a cette chose banale rendue belle par une image quasiment fantastique : un « lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit » – le beau est le laid s'entremêlent encore une fois ici, tout comme le ciel mi mort, mi vivant.

Le train personnifié vacille donc entre ce rose incertain et cette nacre opaline où le contraste entre le beau, le merveilleux, le laid, et l'effrayant font surgir dans ce passage un climat intertextuel et une esthétique décidément informée par le romantisme noir, tel que Praz le présente. Le premier séjour à Balbec fait donc entrer un nouvel ordre, un nouveau climat intertextuel dans la *Recherche*, en ce qui concerne non seulement la représentation du sommeil, mais également celle de l'univers du héros en général et de son état d'esprit.

6.2 La conception d'une descente onirique aux Enfers au XIXe siècle et chez Proust

Nous avons souligné comment le premier voyage à Balbec, dès le départ de la gare Saint-Lazare est représenté par une mise en scène qui peut être lue comme

660 Nous soulignons. *RTP*, II, 15-16.

le déplacement vers un monde incertain, sombre et en quelque sorte lugubre. Cela nous rappelle ce qui depuis l'Antiquité a été appelé la catabase, une descente aux Enfers. Cette notion figure, d'une manière ou d'une autre, dans les arts et la littérature à travers les siècles. Dans le contexte du romantisme noir, une telle évocation revient continuellement et nous allons dans le chapitre présent en mentionner quelques manifestations pertinentes pour nos analyses.

En discutant de la manifestation dans la *Recherche* du mythe d'Orphée se rendant aux Enfers, Pierre-Louis Rey n'y voit pas un renvoi à l'Antiquité mais plutôt à la littérature du XIXe siècle :

> Les mythes ne se transmettent pas seulement par les livres. […] À l'époque de Proust, beaucoup ne connaissaient le mythe que par la parodie qu'en avait donnée Offenbach dans son opéra-bouffe *Orphée aux enfers*. Proust lui-même n'était pas insensible à ces formes détournées ou dégradées des mythes[661].

Outre Offenbach, Rey relie également la présence de la descente aux Enfers aux autres écrivains du XIXe siècle :

> [le héros de la *Recherche*] connaît, avant la révélation finale, l'enfer de la maladie, de la névrose, sinon de la folie […] Baudelaire, Nerval et tant d'autres, ayant fait l'expérience de l'enfer, s'inscrivaient dans la lignée des poètes dits *orphique*s. Mais la « descente aux Enfers » n'est pas une exclusivité du mythe d'Orphée.

La descente aux Enfers infiltre donc le texte de Proust, selon Rey, à travers Offenbach, Baudelaire, Nerval et d'autres – elle ne fait pas référence directement à la littérature de l'Antiquité, en tant que telle. Rey interprète l'évocation des Enfers non comme la présence d'un texte antique dans la *Recherche* mais comme un lien littéraire et culturel qui rattache l'œuvre de Proust à d'autres œuvres, par exemple celles de Nerval ou de Baudelaire, mais aussi celle de Thomas Hardy et son roman *The Well-Beloved*:

> Proust a eu l'intuition, dirait-on, que l'œuvre entier de Nerval devait aboutir à ce récit qui décrit une double descente aux Enfers […]. Jamais Proust n'a désigné comme orphique l'œuvre de Nerval. Mais avait-il besoin de le formuler ainsi ? Qu'ils l'aient ou non inscrit dans la lettre de leurs textes, le mythe d'Orphée met au jour leurs profondes parentés[662].

---

661 Pierre-Louis Rey, « Proust et le mythe d'Orphée », dans éd. Compagnon (2009), *op. cit.,* p. 75.

662 Rey, *op. cit.*, p. 78.

> Proust n'utilise assurément pas le roman de Hardy pour vivifier la présence du mythe d'Orphée dans son propre roman. Y voit-il seulement des marques d'orphisme ? Le mythe d'Orphée nous aide pourtant à mieux analyser la parenté des deux ouvrages[663].

Dès lors, la compréhension des racines antiques de ce topos littéraire qu'est la catabase facilite la compréhension et la parenté entre certaines œuvres certes, mais elle n'est pas nécessaire car comme l'affirme Rey, les œuvre de Baudelaire et Nerval étaient plus proche de l'esprit de Proust que certains textes de l'antiquité. Mais c'est aussi cela que Riffaterre, de son côté, aurait appelé l'intertexte obligatoire qui demeure enfoncée et affecte le sens même si le renvoi culturel spécifique a été oublié par un groupe ou un sociolecte. L'intertexte obligatoire ne s'efface jamais, même si les références sont délaissées à travers le temps.

Dans l'article « Proust et la descente aux Enfers : les souvenirs symboliques de la Nekuia d'Homère dans la *Recherche du temps perdu* » de Létoublon et Fraisse, il y a une interprétation similaire de la manière dont cette référence a été absorbée par l'œuvre de Proust. Ici, Létoublon et Fraisse mentionnent les ouvrages de Nerval *Aurélia* de « El Dechirado » (citée implicitement dans la dernière phrase du passage ci-dessous) comme la forme finale de la descente aux Enfers chez Proust. D'après cet article, il s'agit d'une notion qui est passée d'une conception antique à une nouvelle incarnation au XIXe siècle :

> La descente aux Enfers, c'est donc pour l'artiste tel que le conçoit Proust l'introspection, ce chemin périlleux que le futur écrivain doit consentir à se frayer en lui-même pour parvenir aux profondeurs de ses ressources créatrices. Enfers en partie apprivoisés comme sont ceux d'Ulysse et de Dante, en partie terrifiants comme sont d'abord ceux visités par Er le Pamphylien ou le Faust de Goethe. L'artiste est celui qui, à la suite du Nerval d'*Aurélia*, doit consentir en tremblant à « percer les portes d'ivoire et de corne qui nous séparent du monde invisible », et ne reviendra de sa quête que lorsqu'il pourra dire : « Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron »[664].

Dans ce passage, on note également cette évocation de deux mondes chez Nerval, l'un étant celui du sommeil, le « monde invisible » où il faut « percer les portes d'ivoire et de corne » (les portes oniriques). Nous pouvons donc observer que la descente aux Enfers antique prend des allures différentes chez Proust, en empruntant des caractéristiques qui lui sont attribuées pendant XIXe siècle chez Nerval, Offenbach, Baudelaire et Hardy, plutôt que par des textes classiques. Il nous sem-

663 *Ibid.*, p. 82.

664 Létoublon et Fraisse (1997), *op. cit.*, p. 1074.

ble que la différence centrale et la plus importante est que chez Proust, à travers l'absorption des textes nervaliens, la descente aux Enfers implique l'endormissement – aspect qui ne figure pas dans la conception antique.

C'est un point dont traite Anna Isabella Squarzina en affirmant que la descente dans un monde souterrain et mystique chez Proust a souvent lieu pendant le sommeil. Squarzina aborde la notion de l'exploration des Enfers en soulevant la présence de la « catabase » dans la *Recherche*[665]:

> Les descentes aux Enfers sont à première vue nombreuses dans *À la recherche du temps perdu*. Marcel paraît parfois ne savoir faire autre chose que de descendre et de remonter des profondeurs du royaume des ombres, dans une sorte d'ascenseur mythologique et en perpétuel mouvement. Remonter : voilà ce que font les souvenirs [du héros]. Descendre : voilà bien l'activité favorite de Marcel qui s'y livre tel un scaphandrier quand il s'agit de récupérer le passé ou de sonder par exemple, le monde souterrain de Sodome, ainsi que son obscurité percée ici et là par l'éclat des obus de la guerre[666].

Dans cet article, la chercheuse appelle le personnage principal « Marcel ». Mais son choix de terme s'aligne sur, nous semble-t-il, notre terme de « héros ». Il ne semble pas être question du narrateur, en tant que tel, de la *Recherche*.

En ce qui concerne les enjeux intertextuels, la première chose qu'il faut noter ici est qu'il est question de la catabase et non pas de la nekuia. Celle-ci est une convocation des morts mais ne doit pas forcément impliquer une descente aux Enfers, tandis que celle-là doit forcément impliquer le voyage dans un autre monde, souvent celui des morts. Nous verrons dans nos exemples que, même si des morts figurent, d'une manière ou d'autre, dans la représentation du sommeil dans ce volet, ils ne sont pas « convoqués », pour ainsi dire. Si les morts surgissent dans le sommeil du héros, ils le font indépendamment, sans la volonté expresse de celui-ci de les faire entrer dans son monde.

L'évocation des morts n'est pas le point focal dans ces représentations du sommeil du deuxième volet, mais la descente aux Enfers l'est. Et dans ce cas, il est important de faire la distinction entre la catabase et le nekuia. Certes, les discussions menées par Létoublon et Fraisse ci-dessus et ailleurs par Jean-Yves Tadié[667] sont pertinentes afin de comprendre comment ces idées (soit de la nekuia soit de la catabase) filtrent dans la *Recherche*. Mais nous allons nous concentrer sur la mise

---

665 Voir Anna Isabella Squarzina, « 'Bis nigra videre Tartara' : Proust et la catabase virgilienne », dans éds. Houppermans et coll. (2004), *op. cit.*, pp. 45-64.

666 Squarzina, *op. cit.*, p. 45.

667 Jean-Yves Tadié, « Proust et Dante », *Adam International Review*, nos. 394-96, 1976. pp. 61-62.

en scène de la catabase, et non pas la nekuia, en ce qui concerne la représentation du sommeil.

Sur ce sujet de la catabase chez Proust, Squarzina souligne que c'est surtout dans « l'espace d'un rêve »[668] que les catabases les plus importantes du récit ont lieu. La plus connue de ces catabases se trouve dans le tome *Sodome et Gomorrhe* et raconte comment le héros retrouve sa grand-mère désormais morte dans le sommeil.

C'est un passage qui sera analysé plus tard dans le présent chapitre. *Sodome et Gomorrhe* appartient également au deuxième volet de la *Recherche* tel que nous l'avons défini, car le deuxième volet se termine avec le commencement de *La prisonnière*, après le deuxième séjour à Balbec.

Rappelons aussi à ce stade que Riffaterre a également mentionné la descente aux Enfers chez Proust, en décrivant l'intertexte comme une agrammaticalité qui frappe le lecteur. Tandis que Riffaterre y observe un renvoi intertextuel à une conception homérique du sommeil s'opposant à une conception psychanalytique, Squarzina, et d'autres chercheurs que nous venons de citer, estiment de leur côté que cette descente aux Enfers se fait connaître chez Proust sous une forme détournée, filtrée par les arts et la littérature du XIXe siècle.

La catabase proustienne se distingue selon Squarzina de la catabase antique sur quelques points précis.

> Or si les personnages classiques qui descendent aux Enfers sont animés d'une mission bien précise (Hercule a pour but de racheter Alceste, Castor veut partager le sort de Pollux, Orphée désire récupérer Eurydice, Thésée tente de ravir Proserpine), ou bien le cœur gros d'un doute, d'une question à laquelle aucun être vivant ne sait répondre (Ulysse retournera-t-il à Ithaque, Énée abordera-t-il aux rives de Latium ?), Marcel, par contre, semble y être catapulté malgré lui, victime du mauvais tour que lui joue soudain un sommeil agité[669].

Tout d'abord, la catabase antique est toujours un acte prévu et voulu, tandis que la catabase proustienne est soudaine et imprévisible. D'autre part, la catabase antique n'exige pas un endormissement, ou une perte de conscience. Le héros de la *Recherche*, en revanche, ne peut effectuer une catabase sans s'endormir. Enfin, le personnage antique a toujours un but clair en entreprenant la catabase. Le héros proustien, lui, entre dans les souterrains du sommeil sans aucun but préalable.

Il nous semble que cette évolution du concept de la catabase chez Proust, impliquant l'imprévisibilité et l'endormissement, peut également être mise en rapport, au niveau intertextuel, avec le romantisme noir, ce que nous entendons expliciter par la suite.

---

668 Squarzina, *op. cit.*, p. 46.

669 *Ibid.*, p. 47.

La catabase est donc une idée qui date de l'Antiquité, mais Fanny Déchanet-Platz constate que la notion d'une exploration des Enfers perdure dans la pensée européenne à travers les siècles et les différents mouvements artistiques et culturels :

> la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance est l'héritière de ces traditions philosophique et religieuse et les rêves décrits servent essentiellement de prétexte au développement de motifs traditionnels, comme le voyage aux Enfers[670].

En tant que motif littéraire, la catabase est quelque chose qui revient dans la littérature européenne sous des formes différentes. L'intérêt pour ce motif connaît un renouvellement lorsque les écrivains et les artistes le redécouvrent pendant le XIXe siècle en l'adaptant aux sensibilités particulières de leur époque. C'est cette idée que Nerval, Baudelaire et d'autres développent, qui se trouve enfin rejouée chez Proust, comme nous l'avons pu observer dans ce que proposent Rey ainsi que Létoublon et Fraisse, Squarzina ainsi que Déchanet-Platz. Nous considérons donc que Proust emploie cette variante particulière de la catabase dans ce que nous avons défini comme le deuxième volet de sa représentation du monde du sommeil.

Si la manifestation du monde du sommeil dans le premier volet rappelle une sorte de pèlerinage, la deuxième se révèle beaucoup plus douteuse. L'entrée dans le monde du sommeil reste la même, encadrée comme elle l'est toujours par une sémiologie de la limite et l'évocation d'un vocabulaire mettant en relief le côté spatial du sommeil au fil de la description. La conception globale du sommeil ne change pas dans ce deuxième mouvement : il s'agit toujours d'une expérience spatio-corporelle et non pas psychoaffective. Ce qui change, en revanche, se manifeste surtout au niveau de l'esthétique et du climat intertextuel mobilisés. D'après Hullu-van Doeselaar, que nous avons cité ci-dessus sur la manière dont la structure de la *Recherche* alterne entre un triptyque et une rosace, c'est l'esthétique qui est « la force motrice » derrière les changements qui ont lieu dans le texte[671].

6.2.1 Le Léthé et la catabase : le héros traversant des souterrains nocturnes

Dans la littérature du romantisme noir il y a une récurrence de l'exploration d'un monde à part qui se trouve dans le sommeil. Cet aspect est pertinent pour notre discussion sur ce deuxième volet du sommeil chez Proust. Si dans le premier volet, l'endormissement mène à un voyage à travers le temps et l'espace, dans le deuxième volet un trajet incertain s'ouvre quand le dormeur franchit le seuil à la suite de l'endormissement.

670 Déchanet-Platz (2008), *op. cit.*, p. 9.

671 De Hullu-van Doeselaar, *op.cit.*, p. 64.

L'automatisme et l'imprévisibilité qui ont déjà été évoqués sont caractéristiques de la réinterprétation de la catabase proustienne, comme le montre Squarzina. Voici comment une telle exploration des Enfers apparaît pendant le sommeil dans la *Recherche* :

> Les lieux fixes, contemporains d'années différentes, c'est en nous-mêmes qu'il vaut mieux les trouver. C'est à quoi peuvent, dans une certaine mesure, nous servir une grande fatigue que suit une bonne nuit. Celles-là, pour nous *faire descendre dans les galeries les plus souterraines* du sommeil, où aucun reflet de la veille, aucune lueur de mémoire n'éclairent plus le monologue intérieur, si tant est que lui-même n'y cesse pas, retournent si bien le sol et le tuf de notre corps qu'elles nous font retrouver, là où nos muscles plongent et tordent leurs ramifications et aspirent la vie nouvelle, le jardin où nous avons été enfant. *Il n'y a pas besoin de voyager pour le revoir*, il *faut descendre pour le retrouver*. Ce qui a couvert la terre n'est plus sur elle, mais dessous, l'excursion ne suffit pas pour *visiter la ville morte, les fouilles sont nécessaires*[672].

Ce passage est raconté en employant cette perspective plus générale. Celui qui dort est ce « nous » qui réfléchit sur le sommeil, c'est le narrateur qui nous parle. Et son expérience semble valable pour tout le monde, et non seulement pour le héros du récit.

Il y a un changement bien particulier de la description du sommeil qui se manifeste dans ce passage. Outre les évocations explicites des descentes dans le monde souterrain du sommeil ou le « monologue intérieur » ne peut plus être éclairé par « aucun reflet de la veille, aucune lueur de mémoire », nous y trouvons une évocation de la mort qui parcourt le passage.

Les grandes fatigues retournent le sol et le tuf afin que le dormeur puisse retrouver son corps. Voilà donc comment l'idée centrale de l'hypogramme du sommeil spatio-corporel demeure : l'esprit quitte le corps en dormant, et il doit le retrouver dans le sommeil. Mais le corps avec ses muscles semble lutter contre la fatigue, car ils le tordent, le plongent tout en aspirant « la vie nouvelle ». Cette autre vie est, nous semble-t-il, la seconde vie du sommeil. Dans ce sommeil surgit le jardin où le dormeur était jadis enfant. Mais ce jardin ne se manifeste pas comme le font les années et les chambres dans le premier volet. Il n'a pas ce tourbillonnement des mondes à travers lesquels voyage le dormeur dans son fauteuil magique. Il y a ce corps immobile dans lequel est enfermé un jardin dans les galeries souterraines du sommeil. L'effervescence des époques qui volent comme des bulles autour du dormeur dans le premier volet a été remplacée par une immobilité presque morbide.

---

672 Nous soulignons. *RTP*, II, 390-391.

Il faut que le dormeur descende dans son sommeil. Il doit faire des fouilles afin de retrouver la ville morte. Une *fouille* implique, évidement, l'excavation de quelque chose du passé, évoquant des connotations à la fois spatiales et temporelles. Afin d'accéder à cette ville morte, il faut percer le temps et l'espace.

Dans ce passage, la juxtaposition d'un monde souterrain du sommeil, l'évocation de la mort et des fouilles semble être, en quelque sorte, évocatrice d'une personne qui se rend au royaume des morts – une catabase. Mais il y a aussi de l'imprévisibilité dans ce passage, car l'endormissement fait descendre le dormeur, contre son gré, dans les galeries souterraines. Ce n'est donc pas le dormeur lui-même qui décide de s'y rendre.

Enfin, l'esthétique de ce passage est également particulière dans la mesure où elle joue sur l'étrangeté de ce monde qui contient des villes mortes, où il y a ce corps qui lutte contre l'esprit du dormeur et la fatigue, un corps qui avale la vie nouvelle (du sommeil) ainsi que le passé. C'est en cela qui fait voir la différence entre la catabase proustienne (inspirée par le romantisme noir de Nerval et Baudelaire) et la catabase antique.

Comparons ce que nous venons de dire à quelques exemples, notamment une représentation semblable du sommeil chez Baudelaire. L'œuvre de Baudelaire est peut-être celle qui a le plus été absorbée, d'une manière ou d'une autre, par l'œuvre proustienne. Dans la *Recherche*, nombreux sont les renvois aux *Fleurs du mal*, et il est particulièrement pertinent de les considérer dans le contexte du sommeil et de son rapport aux explorations des Enfers[673].

Certains poèmes de Baudelaire tels que « Le Léthé », « Le Gouffre », « De profundis clamavi » et « Le Squelette laboureur », juxtaposent la catabase, ou une variation sur ce thème, et le sommeil. Dès son titre, « Le Léthé » est explicitement évocateur d'une catabase car cette rivière coule dans le royaume des morts. Examinons les vers suivants :

> Je veux dormir ! dormir plutôt que vivre !
> Dans un sommeil aussi doux que la mort,
> J'étalerai mes baisers sans remords
> Sur ton beau corps poli comme le cuivre.
>
> Pour engloutir mes sanglots apaisés
> Rien ne me vaut l'abîme de ta couche ;
> L'oubli puissant habite sur ta bouche,
> Et le Léthé coule dans tes baisers[674].

---

673 Voir Charles Yriarte, « Charles Baudelaire », dans *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal 1885-1905*, Paris, PUPS, 2007, p. 449.

674 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, éds. Crépet, J., et Blin, G., Paris, José Corti, [1868] 1942, pp. 170-171.

Plus loin le poème se termine ainsi :

> Je sucerai, pour noyer ma rancœur,
> Le népenthès et la bonne ciguë
> Aux bouts charmants de cette gorge aiguë
> Qui n'a jamais emprisonné de cœur[675].

Le poète veut dormir, ce qui pour lui représente un état entre-deux qui n'est ni la vie, ni la mort. La couche de l'amante est un abîme. C'est le lieu où les sanglots sont engloutis et c'est dans les baisers de l'amante que coule le Léthé. Rivière qui mène, bien évidemment, aux Enfers.

Tel un vampire, le poète suce « le népenthès »[676] et la « ciguë »[677] de son cou. Si nous considérons de nouveau le besoin de viatique évoqué ci-dessus (dans notre chapitre 3.2) au sujet de Proust, il nous semble qu'ici, le poète doit, pour s'endormir, traverser l'abîme de la couche de l'amante, le Léthé de ses baisers, le breuvage somnifère et potentiellement mortel sucé de sa gorge. La mobilisation des images évoquant l'abîme, l'engloutissement, la descente aux Enfers juxtaposée au besoin de sommeil et les implications sexuelles de ce passage dépeignent une scène tout à fait baudelairienne et évocatrice du romantisme noir.

Nous verrons par la suite comment Baudelaire, Proust et aussi, comme il sera proposé, Coleridge ont la même manière de dépeindre un monde du sommeil souterrain en évoquant le Léthé. Cette image spécifique revient chez ces auteurs lorsqu'ils décrivent le sommeil. Mais avant d'examiner ce point, nous allons citer encore quelques exemples puisés chez Baudelaire où le sommeil se déroule dans un monde souterrain.

Baudelaire nous offre dans son poème « Le Gouffre » les vers suivants :

> Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.
> — Hélas ! tout est abîme, — action, désir, rêve,
> Parole ! et sur mon poil qui tout droit se relève
> Mainte fois de la Peur je sens passer le vent.
> […]
> J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,
> Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où[678]

---

675 Baudelaire, *op. cit.*, p. 171.

676 Plante qui fait dormir, mais qui aussi fait oublier son pays natal selon certains mythes, c'est donc un double signe du sommeil et de l'oubli.

677 La ciguë est, elle aussi, un double signe de la magie (elle figure dans le breuvage préparé par les sorcières dans *Macbeth*) et de la mort, car elle peut être mortellement toxique.

678 Baudelaire, *op. cit.*, pp. 197-198.

Ici, il est de nouveau question de l'abîme et du gouffre : le sommeil est ce trou qui mène le poète dans un ailleurs inconnu. Le climat intertextuel d'un romantisme noir est fort chez Baudelaire, et le sommeil est toujours rapproché de la notion du souterrain.

« De profundis clamavi » met en scène un poète qui implore sa maîtresse « [d]u fond du gouffre obscur […] Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème ». Il se retrouve dans un monde obscur où la nuit est, paradoxalement, éclairée par « Un soleil sans chaleur », « un soleil de glace » : « C'est un pays plus nu que la terre polaire », un pays habité de « vils animaux » « [q]ui peuvent se plonger dans un sommeil stupide ». Encore une fois, nous sommes dans un gouffre avec le poète, le sommeil est troublant, l'obscurité y règne. Ce qu'il faut retenir ici, et que nous observerons également plus tard dans ce chapitre chez Coleridge et Nerval, c'est cette notion d'un soleil qui illumine la nuit, dépourvu de chaleur et de lumière.

Considérons encore un poème de Baudelaire, « Le squelette laboureur » :

> Voulez-vous (d'un destin trop dur
> Épouvantable et clair emblème !)
> Montrer que dans la fosse même
> Le sommeil promis n'est pas sûr ;
>
> Qu'envers nous le Néant est traître ;
> Que tout, même la Mort, nous ment,
> Et que sempiternellement,
> Hélas ! il nous faudra peut-être
>
> Dans quelque pays inconnu
> Écorcher la terre revêche
> Et pousser une lourde bêche
> Sous notre pied sanglant et nu ?[679]

Ce poème se déroule aussi dans un monde souterrain de la mort où le sommeil est promis mais pas certain. Dès lors, il est possible de devenir une sorte de mort-vivant, car le sommeil total de la mort n'est pas assuré. Nous sommes donc dans un monde habité par les squelettes, à la fois vivants et morts, dormants et éveillés. Rappelons le ciel d'un rose en même temps mort et vivant vu depuis le train au début de ce chapitre. Une esthétique romantico-noire évoque des mi-vivants.

Dans ce qui suit, nous allons nous concentrer sur la présence du Léthé. Nous considérerons aussi d'autres fleuves mythiques et souterrains qui permettent d'entrer dans le monde du sommeil. Ces fleuves figurent souvent dans la littérature du

679 Baudelaire, *op. cit.*, p. 106.

romantisme noir[680] et facilitent l'exploration des enfers internes des personnages troublés. Proust évoque un Léthé noir dans la *Recherche* :

> Mais dès que je fus arrivé à m'endormir, à cette heure, plus véridique, où mes yeux se fermèrent aux choses du dehors, le monde du sommeil (sur le seuil duquel l'intelligence et la volonté momentanément paralysées ne pouvaient plus me disputer à la cruauté de mes impressions véritables) refléta, réfracta la douloureuse synthèse de la survivance et du néant, dans la profondeur organique et devenue translucide des viscères mystérieusement éclairés. Monde du sommeil où la connaissance interne, placée sous la dépendance des troubles de nos organes, accélère le rythme du cœur ou de la respiration, parce qu'une même dose d'effroi, de tristesse, de remords, agit, avec une puissance centuplée si elle est ainsi injectée dans nos veines ; dès que pour y parcourir les artères de la cité souterraine, nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux sextuples replis, de grandes figures solennelles nous apparaissent, nous abordent et nous quittent, nous laissant en larmes[681].

Un bref recensement des images évoquées dévoile d'emblée l'esthétique du romantisme noir de cette partie : la cruauté, la douleur, le néant, l'effroi, la tristesse, les flots noirs, les grandes figures solennelles qui gisent dans l'obscurité – tout cela fait surgir un monde romantico-noir où le héros se sent hanté et menacé. Nous disons héros ici, car il y a ce « je » qui lui appartient.

Les sentiments d'effroi, de tristesse et de remords sont injectés dans les veines de la « cité souterraine » dont le sang est comparé aux flots noirs du Léthé, formant ainsi une rivière de sang qui emporte le dormeur vers le monde du sommeil. L'injection intraveineuse pourrait également faire allusion aux drogues, aux somnifères, renforçant ainsi le côté transgressif de ce passage par rapport aux tabous de l'époque. Mais cet aspect nous rappelle également le viatique qu'il faut pour partir dans le sommeil.

Considérons dans ce contexte le poème "Kubla Khan ; or a Vision in a Dream. A Fragment" de Coleridge, qui évoque une rivière souterraine du sommeil. Ce qui relie Baudelaire, Proust et aussi comme nous le proposerons Coleridge, est cette évocation des rivières propres aux Enfers dans un contexte onirique, ce qui n'est pas habituel dans la mythologie grecque quant à la catabase.

---

680 Voir par exemple les poèmes : « The Sleeper » d'Edgar Allan Poe ; « Spleen » et « Léthé » de Charles Baudelaire ; « Don Juan » de Lord Byron ; « Hymne to Proserpine » d'Algernon Charles Swinburne ; « Le Vallon » d'Alphonse de Lamartine.

681 *RTP*, III, 157.

Dans “Kubla Khan”, le narrateur du poème s’endort après l’ingestion d’opium et entre dans le monde souterrain du sommeil au moyen d’une rivière. Le poème commence par une préface qui sert de mise en scène :

> This fragment with a good deal more, not recoverable, composed, in a sort of Reverie brought on by two grains of Opium, taken to check a dysentery, at a Farm House between Porlock and Linton, a quarter of a mile from Culbone Church[682].

Cette préface est souvent interprétée comme fictionnelle et faisant partie du poème, et non comme une référence à un véritable rêve qu’a fait Coleridge lui-même[683]. Ainsi, après ce petit avertissement annonçant la provenance à la fois onirique et narcotique du poème commence le texte proprement dit :

> In Xanadu did Kubla Khan
> A stately pleasure-dome decree:
> Where Alph, the sacred river, ran
> Through caverns measureless to man
> Down to a sunless sea
> So twice five miles of fertile ground
> With walls and towers were girdled round;
> And there were gardens bright with sinuous rills,
> Where blossomed many an incense-bearing tree;
> And here were forests ancient as the hills,
> Enfolding sunny spots of greenery[684].

Il y a donc également chez Coleridge une rivière souterraine qui passe par des antres, ainsi que la présence d’une atmosphère redoutable[685]. Même si le narrateur du poème dit que le fleuve est sacré, ce qui pourrait suggérer une atmosphère

682 Cité par Carl Fehrman en discutant la véracité de cette préface dans *Poetic Creation. Inspiration or Craft*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1980, p. 58.

683 « Coleridge used to record his nocturnal dreams in his notebooks. On many occasions he would wake up and write down an isolated sentence recalled from a dream. It has therefore seemed strange that there is no trace in the notebooks, which he kept with pedantic thoroughness, of the dream reputed to underlie “Kubla Khan”. Sceptical scholars have taken this as an indication that the account from 1916 is fictional. », Fehrman, *op. cit.*, p. 59.

684 Nous soulignons. Coleridge, *Samuel Taylor, Samuel Taylor Coleridge the Complete Works*, Delphi Classics, 2013.

685 Ce monde souterrain est décrit par la suite comme “A savage place”, “haunted”, où il y a “[a] woman wailing for her demon-lover”, “‘mid this tumult Kubla heard from far Ancestral voices prophesying war”.

plutôt biblique, le nom du fleuve « Alph » est une référence, tout comme le Léthé de Proust, à un fleuve antique, à savoir l'Alpheus[686] de la mythologie grecque. Le nom de ce fleuve est double, car il désigne à la fois la rivière et sa déité. Les deux protagonistes de Proust et de Coleridge entrent donc dans le monde du sommeil où coule un fleuve mythologique.

Dans "Kubla Khan" la mer est sans soleil, tandis que Proust décrit un mystérieux éclaircissement des flots noirs – dans les deux exemples, la question de la lumière est une question intéressante. Cette évocation d'une mer noire ou de flots noirs éclairés par une lumière étrange, ainsi que la tension entre l'obscurité et l'illumination, sont typiques du romantisme noir que nous retrouvons aussi chez Nerval lorsqu'il parle du « soleil noir de la Mélancolie » dans son poème « El Desdichado ». Cette tension entre la lumière et l'obscurité apparaît aussi chez Proust, comme nous l'avons vu en analysant le passage dans le train, au début de ce deuxième volet.

Même si l'ingestion des drogues n'est pas explicite chez Proust comme elle l'est chez Coleridge (où elle est évoquée dans la préface que nous avons citée), notons cette allusion à l'injection intraveineuse qui fait dormir et qui fait jaillir des visions fantasmagoriques[687]. Chez Proust, des figures solennelles accostent le dormeur et le laissent en larmes. Comme nous l'avons déjà affirmé, nous pensons que chez Proust, la présence de drogues ou de somnifères sert de viatique.

Enfin, l'idée d'une catabase, signalée par la mention du Léthé, rivière chthonienne, juxtaposée aux images d'une cité souterraine gouvernée par ce qui est injecté ou consommé, se retrouve également chez Karl-Philipp Moritz, l'un des premiers écrivains du romantisme. Cette notion d'un Léthé auquel on accède dans le sommeil est présente dans ses deux romans *Anton Reisner* et *Andreas Hartknopf*, qu'Albert Béguin discute dans *L'Âme romantique et le rêve*.

---

686 "The ancient Greeks believed that the Alpheus river flowed from Greece under the sea and emerged in the fountain of Arethusa in Syracuse harbor [..] In Samuel Taylor Coleridge's short poem 'Kubla Khan' (1816), the river Alph is key into the romantic poet's evocation of an exotic, mystical landscape […] The source of the poem – as opposed to its stimulus – lies in the story of the river god Alpheus and the fountain Arethusa. Coleridge was able to fuse in his creative imagination Greek mythology with exotic travel literature to produce one of the most memorable poems in the English language.", James R Penn, *Rivers of the World: A Social, Geographical, and Environmental Sourcebook*, Santa Barbara, Denver : Oxford, ABC Clio, 2001, pp. 6-7.

687 Le sommeil provoqué directement par les drogues ne figure pas dans la *Recherche* et il ne fait donc pas explicitement partie de notre étude, mais Mike Jay a écrit une étude qui traite du rapport entre les drogues et le sommeil dans la littérature du XIXe siècle et l'importance de ce genre de récit dans la littérature de l'époque. L'allusion symbolique que Proust fait aux drogues par rapport au sommeil peut être lu comme une mise en rapport particulière entre le sommeil de la Recherche dans cette partie et la littérature du XIXe siècle. Voir Mike Jay, *Emperors of Dreams: Drugs in the nineteenth century*, Sawtry, Cambridgeshire, Dedalus Publishing, 2011.

Selon Béguin dans *Anton Reisner* « les moments les plus agréables » sont « ceux où sa vie éveillée est elle-même la continuation d'un rêve. Une promenade nocturne l'amène enfin dans le Dôme d'Erfurt, asile où l'impression bienfaisante de la grande nef, les reflets des vitraux et des cierges favorisent la naissance de l'état de rêve »[688] ces rêves étant « comme les rêves d'un fiévreux »[689]. Ici le rêve est une vie, mais une vie fiévreuse. Béguin cite les propos suivants de *Anton Reisner* : « Il avait bu du Léthé et sentait l'envahir doucement un sommeil qui le transporterait au pays de l'apaisement ». Nous pouvons donc observer comment dès les premiers textes du romantisme la notion grecque se modifie : le personnage boit du Léthé afin de s'endormir, ce qui ne se fait pas dans le contexte antique, car là on boit du Léthé pour oublier. Puis le sommeil amène le personnage dans un autre pays, ce qui fait penser à une notion du sommeil extériorisé. Enfin, ce rapprochement entre le Léthé et le sommeil est un topos propre au romantisme.

Les rapports entre les catabases proustiennes et d'autres catabases du romantisme noir sont donc multiples et complexes, et se laissent observer à plusieurs niveaux mais principalement lorsqu'il est question du sommeil.

Nous allons par la suite considérer l'une de ces variations esthétiques où la logique d'un triptyque textuel éclate en rosace. Il sera question de ce que la critique a parfois appelé la « multiplicité dans l'unité » et ce qui a été discuté ci-dessus (chapitre 4). Dans ce qui est le troisième volet de la *Recherche*, et dont nous traiteront dans le chapitre suivant, reparaît ce climat intertextuel du romantisme noir qui va à l'encontre de ce qui caractérise le troisième volet (nous reviendrons sur les caractéristiques de ce dernier volet).

La même tendance que nous avons observée dans le passage d'Adam et d'Ève oniriques surgit ici : plusieurs climats intertextuels se font voir à la fois. Dans l'exemple d'Adam et Ève, l'intertextualité explicitement évoquée est celle de la *Genèse*, mais la Kabbale et certaines notions de la décadence, surtout de l'hermaphrodite dormant, y paraissent aussi de façon sous-jacente. Il y a donc une trace intertextuelle majeure et explicite : celle renvoyant à la Bible, puis des traces implicites et mineures qui évoquent la décadence et le mysticisme.

Sans entrer trop dans les détails du chapitre suivant, nous pouvons mentionner que, selon nous, le sommeil du troisième volet est caractérisé par un effacement de la démarcation nette entre le monde du sommeil et l'état de veille. Dans le dernier mouvement, le sommeil se mêle souvent à la vie lucide des personnages, il déborde même. Nous allons donc considérer un passage où même dans une telle représentation du sommeil, la tendance romantico-noire surgit en arrière-plan, mais de façon tout à fait observable. Ainsi plusieurs volets se laissent voir à la fois, pour ainsi dire.

---

688 Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », [1939] 1993, pp. 49-50.

689 Béguin, *op. cit.*, p. 50.

Considérons donc cette variation où, dans le troisième volet, il y a soudainement une évocation de l'esthétique romantico-noire. Tout comme le héros cherche sa grand-mère morte dans le rêve du Léthé, le héros cherche (dans un passage du dernier volet) à retrouver Albertine, désormais morte. Mais il ne se contente pas de cela. Il ne veut pas uniquement la retrouver : il veut la réanimer, la faire vivre de nouveau dans le sommeil et par la suite y vivre auprès d'elle. Nous allons suggérer que dans ce passage Albertine devient une sorte de morte-vivante, notion qui se réfère au romantisme noir et à l'un des textes clés de ce mouvement : en effet, la manière dont Albertine est décrite dans cet instant du sommeil nous rappelle la revivification du cadavre dans *Frankenstein* de Mary Shelley.

Dans *Frankenstein*, on retrouve l'esthétique spécifique du romantisme noir. Ce récit est centré sur la réanimation d'un cadavre utilisé par Frankenstein pour créer son monstre[690]. Qu'il s'agisse de : Frankenstein pervertissant la Création ; de la décomposition du corps du monstre qui est un assemblage de cadavres ; de la folie réciproque de Frankenstein et du monstre provoquée par la science et par la modernité – tous ces éléments du roman de Shelley mettent en mouvement un climat décidément révélateur du romantisme noir.

De façon inattendue, on retrouve dans *Albertine disparue* la création d'une Albertine monstre, ou morte-vivante (dans un rêve qui déborde dans l'état de veille), rappelant la création du monstre de Frankenstein. Subtilement, en tant que tendance mineure, certaines images associées à ce roman de Shelley se font jour.

Attardons-nous sur ce roman de Mary Shelley avant d'en revenir à Albertine et au héros de la *Recherche*. L'idée de *Frankenstein* est venue à Shelley dans un rêve, de la même façon que l'est celle de *Kubla Khan* à Coleridge. C'est une suite d'événements bien connue dans l'histoire littéraire. En Suisse, Lord Byron invite ses amis à la Villa Diodoti. Les Shelley y arrivent le 15 juin 1816. Après leur arrivée, Byron donne une fête à la suite de laquelle il propose un défi à ses convives. Il leur propose d'écrire le meilleur conte merveilleux dans le goût du « Gothic » du temps. Deux œuvres vont en naître, *Frankenstein* de Shelley et *The Vampyre* de Dr. John Polidori. Christopher Dewdny décrit les circonstances dans lesquelles le roman de Shelley est né :

> All accepted the challenge, but none took it more seriously than Mary Shelley. A few nights later, while she was still at the Villa Diodoti, she had a dream in which she saw a man kneeling beside a human form that he had assembled out of pieces of other humans. When she awoke the next morning, she wrote the lines that begin chapter four of Frankenstein, *It was on a dreary night in November* . . .[691]

690 Et il faut rappeler également que Frankenstein crée le monstre à la suite de la mort de sa mère.

691 Dewdny, *op. cit.*, p. 184.

Le récit conçu par Shelley pendant ce séjour est fortement relié par Dewdny à l'atmosphère culturelle de l'époque, une époque fascinée par le nocturne, par les rêves, par le fantastique et qui se tenait toujours, paradoxalement, en corrélation et en opposition avec les sciences naissantes :

> Our attitude to night underwent a revolution in the nineteenth century, as a direct result of two developments: the spread of gas lighting through the cities and Romantic literature […] the Romantic poets had a split agenda for darkness: at the same time that they began to reclaim night from the superstitions and fears that it had inspired during the centuries of the Dark Ages they also initiated a genre of literature that took the fear of darkness to new, previously unequaled levels. It makes sense, psychologically, that when society began to lose its nocturnal siege mentality and night became a playground for Romantic souls, the fear of night would become, in a sense, a recreational fear, a titillation playing on the instinctual, but now redundant, phobia of night[692].

C'est dans cette optique, en gardant à l'esprit le contexte dans lequel le roman de Mary Shelley est écrit, qu'il faut lire le rêve d'Albertine morte-vivante. Ce passage paraît, comme nous l'avons mentionné, dans une partie de la *Recherche* où le climat intertextuel évoquant le romantisme noir ne se manifeste pas, normalement, de façon majeure.

Albertine est morte. Le héros ne se sent pas très bien lui non plus, mais son malaise est complexe. Il l'aimait. Il ne l'aimait pas. Il en était jaloux. Il était complètement indifférent envers elle. Telle était vraiment la nature de sa relation avec Albertine. Après sa mort, le héros ne sait même pas s'il est en deuil ou s'il s'est enfin débarrassé de la personne à cause de laquelle il n'arrivait pas à écrire, qui l'ennuyait. Ce va-et-vient extrême de ses sentiments continue malgré le fait qu'Albertine est désormais disparue. Le héros n'arrive pas à se débarrasser, pour ainsi dire, de sa présence.

Avant que le rêve ne commence, nous assistons, tout d'abord, à une mise en scène de cette lutte, à travers la description des sentiments d'amour qui disparaissent et renaissent, à chaque fois de façon imprévue. Puis le héros fournit les paroles suivantes au début de la partie qui racontera le rêve d'Albertine :

> Il fallait que je vécusse avec l'idée de la mort d'Albertine, avec l'idée de ses fautes, pour que ces idées me devinssent habituelles, c'est-à-dire pour que je pusse oublier ces idées et enfin oublier Albertine elle-même.

692 Dewdny, *op. cit.*, p. 181.

> Je n'en étais pas encore là. Tantôt c'était ma mémoire, rendue plus claire par une excitation intellectuelle, par exemple si j'étais en train de lire, qui renouvelait mon chagrin ; d'autres fois c'était au contraire mon chagrin, qui était soulevé par exemple par l'angoisse d'un temps orageux, qui portait plus haut, plus près de la lumière, quelque souvenir de notre amour[693].

C'est le « temps orageux », atmosphère bien romantico-noire, qui fait revivre son amour. Mais rappelons également que l'été où Shelley écrit son roman, c'était l'année orageuse où il faisait toujours mauvais à cause de l'éruption du volcan Tambora. L'année 1816 est historiquement connu comme l'année sans été.

Voici comment le passage racontant la réanimation d'Albertine dans le sommeil commence :

> Je poursuivais une vivante, puis une autre, puis je revenais à ma morte. Souvent c'était dans les parties les plus obscures de moi-même, quand je ne pouvais plus me former aucune idée nette d'Albertine, qu'un nom venait par hasard exciter chez moi des *réactions douloureuses* que je ne croyais plus possibles, *comme ces mourants chez qui le cerveau ne pense plus et dont on fait se contracter un membre en y enfonçant une aiguille*. […] Car comme *le regret d'une femme n'est qu'un amour reviviscent* et reste soumis aux mêmes lois que lui, la puissance de mon regret était accrue par les mêmes causes qui du vivant d'Albertine eussent augmenté mon amour pour elle et au premier rang desquelles avaient toujours figuré la jalousie et la douleur. Mais le plus souvent ces occasions – car une maladie, une guerre, peuvent durer bien au-delà de ce que la sagesse la plus prévoyante avait supputé – *naissaient à mon insu et me causaient des chocs si violents* que je songeais bien plus à me protéger contre la souffrance qu'à leur demander un souvenir[694].

Le passage s'ouvre sur une image redoutable. Au lieu de passer du temps avec des femmes vivantes, le héros revient toujours à sa morte. Mais revenir auprès d'elle, ou auprès du souvenir d'elle est pénible et douloureux. Dans cet état, il est comme un mourant dont le cerveau ne fonctionne plus, il faut enfoncer des aiguilles dans son corps pour le faire bouger. Revenir à sa morte provoque en lui des chocs trop violents. Toutes ces images évoquent, il nous semble, la scène de revivification du monstre de Frankenstein.

---

693 *RTP*, IV, 117.

694 Nous soulignons. *RTP*, IV, 118.

Le passage continue ainsi :

> D'ailleurs un mot n'avait même pas besoin, comme Chaumont (et même une syllabe commune à deux noms différents suffisait à ma mémoire – comme à un électricien qui se contente du moindre corps bon conducteur – pour rétablir le contact entre Albertine et mon cœur) […] Souvent c'était tout simplement pendant mon sommeil que ces « reprises », ces *da capo* du rêve tournant d'un seul coup plusieurs pages de la mémoire, plusieurs feuillets du calendrier, me ramenaient, me faisaient rétrograder à une impression douloureuse mais ancienne, qui depuis longtemps avait cédé la place à d'autres et qui redevenait présente[695].

Dans cette scène, le héros est comme des « mourants chez qui le cerveau ne pense plus et dont on fait se contracter un membre en y enfonçant une aiguille »[696], acte qui cause au dormeur « des chocs […] violents » suivis par une secousse électrique donnée par « un électricien qui se contente du moindre corps bon conducteur – pour rétablir le contact entre Albertine et [son] cœur »[697]. Il décrit cette secousse comme « le mot de passe, le magique Sésame »[698], faisant surgir des rêves l'affectant comme « non plus d'images immatérielles, mais de substances vénéneuses qui agissaient de façon immédiate sur [son] cœur dont elles accéléraient et rendaient douloureux les battements »[699]. La vivification se rejoue dans le corps du héros à travers des chocs électriques et l'aguille plantée dans la chair d'un cadavre.

Afin de réanimer Albertine morte, le héros doit lui-même subir des chocs dans son sommeil. Le choc électrique ranimant son cœur, tout comme dans la médicine moderne. Ce choc le remet en contact avec Albertine. C'est comme s'ils partageaient un cœur, comme s'il lui prêtait le sien pour la faire vivre. Enfin, le héros retrouve Albertine revivifiée dans son sommeil :

> […]Albertine se trouvait dans mon rêve, et voulait de nouveau me quitter, sans que sa résolution parvînt à m'émouvoir. C'est que de ma mémoire avait pu filtrer dans l'obscurité de mon sommeil un rayon avertisseur ; et ce qui, logé en Albertine, ôtait à ses actes futurs, au départ qu'elle annonçait toute importance, c'était l'idée qu'elle était morte. Mais souvent même plus clair, ce souvenir qu'Albertine était morte se combinait sans la détruire avec la sensation qu'elle était

695 *RTP*, IV, 118-119.
696 *RTP*, IV, 118.
697 *RTP*, IV, 118.
698 *RTP*, IV, 118.
699 *RTP*, IV, 122.

> vivante. Je causais avec elle, pendant que je parlais, ma grand-mère allait et venait dans le fond de la chambre. Une partie de son menton était tombée en miettes comme un marbre rongé, mais je ne trouvais à cela rien d'extraordinaire. Je disais à Albertine que j'aurais des questions à lui poser relativement à l'établissement de douches de Balbec et à une certaine blanchisseuse de Touraine, mais je remettais cela à plus tard puisque nous avions tout le temps et que rien ne pressait plus. Elle me promettait qu'elle ne faisait rien de mal et qu'elle avait seulement la veille embrassé sur les lèvres Mlle Vinteuil[700].

La lumière étrange du sommeil décrite dans la citation précédente éclaircissant le monde du sommeil rappelle l'étrange lumière dans le rêve du Léthé que fait le héros après la mort de la grand-mère (qui est d'ailleurs présente dans ce rêve d'Albertine). Le corps de la grand-mère est en train de se décomposer, son visage tombe en miettes, comme une statue qui s'abîme. La double décadence du corps de la grand-mère déjà morte, qui vit dans le sommeil mais se décompose néanmoins, ainsi que ses va-et-vient (un mouvement horizontal, soulignons-le) au fond de la chambre : tout cela renforce une atmosphère troublante, un climat intertextuel transgressif.

D'abord, Albertine se trouve « dans son rêve », mais une fois l'acte de réanimation terminé, elle ne se contente pas de rester dans son monde du sommeil. Enfin, le héros a beau se réveiller, Albertine, cette morte-vivante, ne le quitte plus : « Toute la journée je continuais à causer avec Albertine, je l'interrogeais, je lui pardonnais, je réparais l'oubli des choses que j'avais toujours voulu lui dire pendant sa vie »[701]. Pendant ses visites lorsqu'il discute avec elle, il essaye de se distraire :

> J'essayai de prendre un livre. Je rouvris un roman de Bergotte que j'avais particulièrement aimé. Les personnages sympathiques m'y plaisaient beaucoup, et, bien vite repris par le charme du livre, je me mis à souhaiter comme un plaisir personnel que la femme méchante fût punie ; mes yeux se mouillèrent quand le bonheur des fiancés fut assuré[702].

Le héros est accablé par ses pulsions sadiques, il veut que la femme méchante soit punie, pulsion provoquée par la jalousie qu'il éprouve envers une morte(-vivante).

Il dit qu'Albertine surgit « dans les parties les plus obscures de moi-même »[703]. Il essaye de se débarrasser de la présence d'Albertine en cherchant d'autres femmes,

---

700 *RTP*, IV, 119-120.

701 *RTP*, IV, 121.

702 *RTP*, IV, 121.

703 *RTP*, IV, 118.

mais c'est inutile, car, dit-il, « Je poursuivais une vivante, puis une autre, puis je revenais à ma morte »[704] : pensée bien sinistre que celle de vivre auprès d'une amante morte, mais tout à fait caractéristique du romantisme noir[705]. La conversation entre le héros et Albertine revivifiée porte toujours sur les vices présumés de celle-ci :

> « Comment ? [Mlle Vinteuil] est ici ? [dit le héros]
> – Oui, il est même temps que je vous quitte, car je dois aller la voir tout à l'heure. » Et comme, depuis qu'Albertine était morte je ne la tenais plus prisonnière chez moi comme dans les derniers temps de sa vie, sa visite à Mlle Vinteuil m'inquiétait. Je ne voulais pas le laisser voir. Albertine me disait qu'elle n'avait fait que l'embrasser, mais elle devait recommencer à mentir comme au temps où elle niait tout. Tout à l'heure elle ne se contenterait probablement pas d'embrasser Mlle Vinteuil. Sans doute à un certain point de vue j'avais tort de m'en inquiéter ainsi, puisque, à ce qu'on dit, les morts ne peuvent rien sentir, rien faire. *On le dit, mais cela n'empêchait pas que ma grand-mère qui était morte continuait pourtant à vivre depuis plusieurs années et en ce moment allait et venait dans la chambre*. Et sans doute une fois que j'étais réveillé cette idée d'une morte qui continue à vivre aurait dû me devenir aussi impossible à comprendre qu'elle me l'est à l'expliquer. Mais je l'avais déjà formée tant de fois, au cours de *ces périodes passagères de folie que sont nos rêves*, que j'avais fini par me familiariser avec elle ; la mémoire des rêves peut devenir durable, s'ils se répètent assez souvent. Et j'imagine que même s'il est aujourd'hui guéri et revenu à la raison, cet homme doit comprendre un peu mieux que les autres ce qu'il voulait dire au cours d'une période pourtant révolue de sa vie mentale, qui voulant expliquer à des visiteurs d'un hôpital d'aliénés qu'il n'était pas lui-même déraisonnable, malgré ce que prétendait le docteur, mettait en regard de sa saine mentalité les folles chimères de chacun des malades, concluant : « *Ainsi celui-là qui a l'air pareil à tout le monde, vous ne le croiriez pas fou, eh bien ! il l'est, il croit qu'il est Jésus-Christ, et cela ne peut pas être, puisque Jésus-Christ c'est moi !* » Et longtemps après, mon rêve fini, je restais tourmenté de ce baiser qu'Albertine m'avait dit avoir donné en des paroles que je croyais entendre encore. Et en effet elles avaient dû passer bien près de mes oreilles puisque c'est moi-même qui les avais prononcées[706].

704 *RTP*, IV, 118.

705 Vivre auprès d'un amant mort, ou un assemblage de cadavres, fait penser d'ailleurs à *Monsieur Vénus* de Rachilde, un autre ouvrage du romantisme noir.

706 *RTP*, IV, 120-121.

De nouveau, on repère cette évocation des vices, de nouveau cette jalousie qui ne le quitte pas. La pauvre grand-mère, vivant toujours de sa « vie diminuée »[707] comme nous l'avons déjà vu dans le rêve du Léthé, va et vient dans la chambre. Albertine, en revanche, ne semble pas souffrir de cette vie diminuée car elle semble tout à fait vivante, ressuscitée à travers le corps du héros, parlant à travers sa bouche à lui.

Cet intérêt particulier pour les maux mentaux, la folie passagère que sont les images vues pendant le sommeil, tout comme l'homme fou dont il parle et qui se croit être Jésus-Christ, se nourrissent de l'esthétique du romantisme noir. Edward Bizub mentionne dans *Proust et le moi divisé* l'intérêt que Proust porte aux maladies mentales, surtout celles liées au sommeil et aux « dormeurs éveillés » du docteur Charcot à la Salpêtrerie, dont le collègue était Adrien Proust, le père de Marcel.

Dewdny établit quant à lui un lien entre Charcot et l'héritage de cette soirée à la Villa Diodoti qui a fait naître *Frankenstein* et le côté noir de la pensée romantique :

> By 1885 the first electric lighting systems were turning city twilight into daytime brilliance. In addition, a new spirit of psychological exploration of human behavior was emerging, popularized by the likes of the French psychologist and hypnotist Jean Martin Charcot, who was already making extraordinary claims about the hidden side of the human mind. It was in this *Zeitgeist* that the uncontested masterpiece of vampire literature, Bram Stoker's *Dracula*, was published in 1897, only two years after Sigmund Freud had "discovered" the door to the unconscious mind in Vienna. Although Stoker did have two precedents to base his book on, Dr. Polidori's and one by a German author by the name of Johann Ludwig Tieck, his *Dracula* wholly recast vampire folklore for all subsequent generations and the ultimate mythology of the undead was revealed in all its malefic splendor[708].

Ce climat intertextuel du romantisme noir se fait jour très subtilement. Ici, la création de *Frankenstein* et du monstre joue un rôle semblable : un temps orageux, une pique d'aiguille, un choc électrique, des convulsions et des substances vénéneuses, tout cela donne lieu à la réanimation d'un être mort, qui commence à mener une vie à lui. Mais s'ajoute ici une mise en garde typique du romantisme et du romantisme noir : il n'est peut-être question que d'une « folie passagère ».

---

707 « Je cherchai en vain celle [sc. la figure] de ma grand'mère dès que j'eus abordé sous les porches sombres ; je savais pourtant qu'elle existait encore, mais d'une vie diminuée, aussi pâle que celle du souvenir », *RTP*, III, 157.

708 Dewdny, *op. cit.*, p. 185.

Arrivés enfin aux dernières lignes de cette partie racontant une Albertine revivifiée dans le sommeil du héros, nous constatons qu'un effet bien connu se reproduit pour terminer ce passage : les métamorphoses du sommeil recommencent, et le héros est laissé avec

> cette impression que n'ont pas les enfants qui croient, dans leur optimisme pessimiste, que les mystères de la vie, de l'amour, de la mort sont réservés, qu'ils n'y participent pas, et qu'on s'aperçoit avec une douloureuse fierté avoir fait corps au cours des années avec notre propre vie [709].

Dans son sommeil, le héros devient lui-même les mystères de la vie, l'amour, la mort – tout comme au début lorsqu'il est devenu, dans son sommeil, une église, une œuvre d'art, la rivalité entre François I et Charles V.

6.2.2 La Mort et la décadence : décompositions du corps et de l'identité du héros dans le sommeil

L'aspect qui sera abordé dans ce sous-chapitre est celui de la description du monde du sommeil où des images de la mort, des maladies et de la décomposition du corps sont évoquées. De telles images dans les arts et la littérature, évocatrices du corps et sa décadence, sont, selon Praz, un aspect central du romantisme noir car il s'agit de « représenter des paysages tourmentés et violés par l'homme »[710] où « la beauté […] est imprégnée de douleur, de corruption et de mort »[711].

En fait, selon la logique du romantisme noir, le corps devient un lieu paradoxal, où le sublime peut être vécu en éprouvant de l'horreur. Selon la conception décadente, l'existence est dépourvue de Dieu et chaque personne doit se sauver elle-même, ou se laisser perdre. La vie ne dépend que de la personne elle-même et de son corps[712]. Le « salut » en tant que tel ne peut être fourni par la foi, il faut le chercher ailleurs. Notons comment dans le premier volet, où il y a cette forte présence d'un climat intertextuel scripturaire, le dormeur se croit capable d'être « tiré du néant » dans ce sommeil imprégné par le sacré. Mais cela change au cours du deuxième volet avec l'éloignement de la mère, qui finit par chasser la présence du sacré.

---

709 *RTP*, IV, 123.

710 Praz, *op. cit.*, p. 65.

711 *Loc. cit.*

712 Voir Judd David Hubert *L'Esthétique des Fleurs du mal. Essai sur l'ambiguïté*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 221.

Gaël Prigent aborde les différentes réflexions spirituelles que proposent les écrivains décadents et symbolistes (deux mouvements qui peuvent être perçus comme englobés par le romantisme noir) pour aborder le problème du « Dieu Perdu »[713] : « la solution spirituelle qu'ils proposent à ce problème du Salut [est] l'ésotérisme, l'occultisme, telle ou telle religion, ou bien même un certain mysticisme laïque »[714]. C'est une sorte de « quête d'un idéal susceptible de remplacer le Dieu Perdu »[715]. Le changement qu'a lieu dans le deuxième volet de la représentation du sommeil chez Proust peut être situé dans le cadre de cette quête : il s'agit de se réconcilier avec le fait que le sacré est absent, ou n'existe pas, en faisant du corps le centre de l'univers.

Dans de telles conditions, où règne le corps, où le sacré ne figure pas, où le sommeil se rapproche de la mort, chaque endormissement semble comporter une menace incertaine. Déchanet-Platz appelle cela « la coloration funèbre »[716] du sommeil chez Proust. Elle situe l'avènement de ce côté funèbre de la *Recherche* au début d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et trace sa continuation à travers les « volumes centraux de la *Recherche* »[717], tout comme nous l'avons suggéré en proposant que le deuxième volet, avec son esthétique et climat intertextuel du romantisme noir, englobe les parties de la *Recherche* entre les deux voyages à Balbec, allant d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* jusqu'à *Sodome et Gomorrhe*. Selon Déchanet-Platz : « la coloration funèbre est essentiellement vespérale et juvénile »[718] et « le jeune narrateur[719] […] voit dans le crépuscule une approche de la mort »[720].

La tension entre la vie et la mort devient central dans ce volet. Déchanet-Platz avance que souvent un endormissement dans la *Recherche* aboutit à une mort ratée, et que par conséquent le réveil après un tel sommeil est un triomphe du corps sur la mort. Il faut donc éviter la fatalité possible qui menace le dormeur. Cela fait écho au premier volet où nous avons dans un contexte intertextuel scripturaire mentionné comment un sommeil total impliquerait la mort : il faut qu'une partie de l'esprit reste toujours éveillée pour ne pas mourir. Dans cette menace de la mort qui au niveau esthétique prend des allures romantico-noires, nous pouvons néanmoins cerner une tendance esthétique mineure rappelant la pensée scripturaire avant tout juive.

---

713 Gaël Prigent, « Spiritualité décadente », *La spiritualité des écrivains*, Paris, Adriel, 2008. p. 326.

714 *Ibid.*, 324.

715 *Ibid.*, 326.

716 Déchanet-Platz (2008), *op. cit.*, p. 37.

717 *Ibid.*, p. 361.

718 *Ibid.*, p. 37.

719 Ici, Déchanet-Platz parle du « narrateur » comme étant « jeune ». Mais, d'après notre définition l'âge du narrateur ne change pas, forcément, à travers la *Recherche*. Celui dont elle parle ici, c'est plutôt le héros selon notre conception.

720 Déchanet-Platz (2008), *op. cit.*, p. 361.

En ce qui concerne cette mort potentielle, il nous semble pertinent d'examiner un exemple qui se trouve dans *Le côté de Guermantes* :

> On n'est plus personne [dans le sommeil]. Comment, alors, cherchant sa pensée, sa personnalité comme on cherche un objet perdu, finit-on par retrouver son propre moi plutôt que tout autre ? Pourquoi, quand on se remet à penser, n'est-ce pas alors une autre personnalité que l'antérieure qui s'incarne en nous ? On ne voit pas ce qui dicte le choix et pourquoi, entre les millions d'êtres humains qu'on pourrait être, c'est sur celui qu'on était la veille qu'on met juste la main. Qu'est-ce qui nous guide, quand il y a eu vraiment interruption (soit que le sommeil ait été complet, ou les rêves, entièrement différents de nous) ? Il y a eu vraiment mort, comme quand le cœur a cessé de battre et que des tractions rythmées de la langue nous raniment[721].

Entrer dans le sommeil est donc périlleux. L'identité du dormeur peut s'y dissoudre. Le texte semble suggérer que, dans la confusion, des « millions d'êtres » et leurs identités qui gisent dans le monde du sommeil, le dormeur pourrait potentiellement se tromper, faire un mauvais choix en choisissant une identité ou un corps qui ne sont pas les siens ou, pire encore, ne pas trouver d'identité du tout dans la confusion du réveil, ce qui risque de mener à la mort.

Il y a un véritable danger qui se présente ici. Albert Béguin aborde ce problème de la fragilité de l'identité onirique dans *L'Âme romantique et le rêve* :

> À travers tout le XIXe siècle, le même vœu apparaît : souffrant de ces limites, l'homme souhaite d'échapper au temps. Mais au cours d'expériences diverses, les tentatives de dissolution du moi aboutissent à une nouvelle angoisse : le moi finit par douter de sa propre cohérence intérieure, par ne plus se connaître que divisé en une série d'instants sans unité profonde. La personnalité se dissocie et se morcelle à l'infini. C'est de ce moment de l'expérience romantique que part la méditation de Proust[722].

Le sommeil du deuxième volet est une entreprise possiblement fatale pour le dormeur proustien et pour son corps. Béguin affirme qu'il s'agit de s'échapper au temps dans le rêve, chose que nous avons observée plusieurs fois chez Proust où l'insomniaque cherche à s'échapper dans le sommeil par la porte qui lui est ouverte pendant l'endormissement.

---

721 *RTP*, II, 387.

722 Béguin, *op. cit.*, p. 479.

Dans l'exemple suivant de la *Recherche*, le corps se dissocie et se morcelle dans le sommeil, comme le fait l'identité dans la citation précédente :

> mais aussitôt je rentrais dans un sommeil qui cette fois devait être infiniment plus long si j'en jugeais par le repos et la vision d'une immense nuit dépassée, que je trouvais au réveil. […] ce nouveau sommeil qui me paraissait avoir dû être plus long que l'autre et avait amené en moi tant de bien-être et d'oubli, n'avait duré qu'une demi-minute[723].
> […]
> Une fois de plus j'avais échappé à l'impossibilité de dormir, au déluge, au naufrage des crises nerveuses. Je ne craignais plus du tout ce qui me menaçait la veille au soir quand j'étais démuni de repos. *Une nouvelle vie s'ouvrait devant moi* ; sans faire un seul mouvement, car j'étais encore brisé quoique déjà dispos, je goûtais ma fatigue avec allégresse ; elle avait isolé et rompu les os de mes jambes, de mes bras, que je sentais assemblés devant moi, prêts à se rejoindre, et que j'allais relever rien qu'en chantant comme l'architecte de la fable[724].

Le héros entre dans le sommeil et une nouvelle vie s'ouvre devant lui. Mais ici, la fatigue a été violente, elle lui a brisé les os. Tout comme les identités entremêlées dans la citation précédente, les parties du corps se sont dispersées et il faut les rassembler afin de s'éveiller, afin de sortir du monde du sommeil. Et sinon ? Si le dormeur ne parvient pas à les rejoindre ? Voilà la menace de la mort, la coloration funèbre du sommeil dont parle Déchanet-Platz.

Déchanet-Platz propose aussi l'idée d'une « naissance à une géographie […] [I]l semble que le dormeur erre chaque nuit dans les différents recoins d'un jardin où chaque variété du sommeil a trouvé son emplacement »[725]. Le jardin que mentionne Déchanet-Platz se trouve dans un passage du *Côté de Guermantes*. En s'endormant, le dormeur entre dans un jardin après avoir « tourné le dos au réel ». C'est un passage assez long, mais qui mérite d'être cité :

> Mais un grand pas est déjà fait quand on tourne le dos au réel, quand on atteint les premiers *antres* où les « autosuggestions » préparent **comme des sorcières l'infernal fricot des maladies imaginaires ou de la recrudescence des maladies nerveuses** […] Non loin de là est *le jardin* réservé où croissent comme des fleurs inconnues les sommeils si différents les uns des autres, sommeil du datura, du chanvre

723 *RTP*, II, 178.

724 Nous soulignons. RTP, II, 179.

725 Déchanet-Platz (2008), *op. cit.*, p. 188.

indien, des multiples extraits de l'éther, sommeil de la belladone, de l'opium, de la valériane, fleurs qui restent closes jusqu'au jour où l'inconnu prédestiné viendra les toucher, les épanouir, et pour de longues heures **dégager l'arôme de leurs rêves particuliers en un être émerveillé et surpris.** […] *Aux parois obscures* de cette *chambre* qui s'ouvre sur les rêves, et où travaille sans cesse cet oubli des chagrins amoureux duquel est parfois interrompue et défaite par un cauchemar plein de réminiscences la tâche vite recommencée, pendent même après qu'on est réveillé, les souvenirs des songes, mais si enténébrés que souvent nous ne les apercevons pour la première fois qu'en pleine après-midi quand le rayon d'une idée similaire vient fortuitement les frapper ; quelques-uns déjà, harmonieusement clairs pendant qu'on dormait, mais devenus si méconnaissables que, ne les ayant pas reconnus, nous ne pouvons que nous hâter de *les rendre à la terre*, ainsi que **des morts trop vite décomposés ou que des objets si gravement atteints et près de la poussière** que le restaurateur le plus habile ne pourrait leur rendre une forme, et rien en tirer.

Près de *la grille est la carrière* où les sommeils profonds viennent chercher des substances qui imprègnent la tête d'enduits si durs que pour éveiller le dormeur sa propre volonté est obligée, même dans un matin d'or, **de frapper à grands coups de hache** […] *Au-delà* encore sont les cauchemars dont les médecins prétendent stupidement qu'ils fatiguent plus que l'insomnie, alors qu'ils permettent au contraire au penseur de s'évader de l'attention ; **les cauchemars avec leurs albums fantaisistes, où nos parents qui sont morts viennent de subir un grave accident** qui n'exclut pas une guérison prochaine. En attendant nous les tenons dans *une petite cage à rats*, où ils sont plus petits que **des souris blanches et, couverts de gros boutons rouges, plantés chacun d'une plume, nous tiennent des discours cicéroniens**. *À côté* de cet album est le disque tournant du réveil grâce auquel nous subissons un instant l'ennui d'avoir à *rentrer* tout à l'heure *dans une maison* qui est **détruite depuis cinquante ans, et dont l'image est effacé**e, au fur et à mesure que *le sommeil s'éloigne* […][726]

Nous avons cerné trois aspects importants dans ce passage, et pour les illustrer nous avons marqué quelques mots en italiques, quelques-uns en gras et nous en avons souligné d'autres. Les mots en italiques mettent en relief la spatialité du sommeil qui est décrite de façon très claire dans ce passage comme un antre, un jardin, une chambre, une carrière, une maison, etc. Les mots en gras appartien-

726 *RTP*, II, pp. 385-387.

nent à l'esthétique du romantisme noir qui évoque le corps, la mort, les maladies et la décomposition. Ici donc, la trace de l'intertexte se fait jour au niveau de l'esthétique et non pas en renvoyant à un texte spécifique, comme nous l'avons suggéré en évoquant le poème de Coleridge. Mais il est toujours question d'une intertextualité obligatoire car, comme l'a proposé Riffaterre, dans un poème de Mallarmé, c'est l'esthétique des *Fleurs du mal* qui établit un rapport intertextuel avec Baudelaire.

Enfin, les parties soulignées évoquent des fleurs qui mènent aux différents sommeils et peuvent être lues comme une référence aux drogues ou aux médicaments. Dans ce passage, chaque fleur mentionnée est associée à une sorte de provocation du sommeil et peut être utilisée comme un somnifère. Si nous considérons cette allusion aux drogues en relation avec ce que nous avons dit à propos du viatique il nous semble que différents viatiques mènent aux différents sommeils. Nous en avons déjà traité ci-dessus en mentionnant que le « viatique » fourni par Albertine et la mère mène aux sommeils familiers, tandis que les somnifères aboutissent à des sommeils incertains.

Dans ce volet, où le viatique qui conduit au sommeil est constitué de drogues ou de somnifères, le sommeil devient une expérience troublante, comme nous l'avons observé dans ce chapitre : entrer dans le sommeil est vécu comme une catabase où le dormeur se sent menacé. Dormir est une expérience brutale et potentiellement fatale : c'est un monde cauchemaresque qui surgit dans un beau jardin plein de fleurs. Encore une fois, le beau se mêle à l'effrayant.

Dans cette citation, où sont décrits ces différents lieux qui figurent dans le monde du sommeil, le vocabulaire spatial, la sémiologie de la limite et l'esthétique du romantisme noir du deuxième volet deviennent clairs et montrent bien la possibilité d'une telle lecture de ce passage.

Nous voudrions proposer ici encore un lien avec le poème de Coleridge que nous avons déjà cité, du fait de la juxtaposition des drogues, de la catabase et de la présence d'un jardin qui surgit dans cet ailleurs incertain. Dans ce passage de la *Recherche*, il y a donc un jardin où le dormeur retrouve toutes sortes de fleurs enivrantes. Comparons cette image avec les vers suivants de Coleridge dans "Kubla Khan" : "And there were gardens bright with sinuous rills/Where blossomed many an incense-bearing tree". Il nous semble que les jardins évoqués par Coleridge évoquent eux aussi une atmosphère onirique et irréelle.

L'esthétique du romantisme noir, dont la décadence fait partie, est une « esthétique de la fin »[727]. Ce mouvement considère que la littérature, la civilisation et l'humanité sont vieillissants, en déclin : ils approchent d'une fin, d'une apocalypse où « le grand spectacle du Jugement dernier »[728] a été remplacé par un lent déclin, une lente décomposition du monde, des choses et des corps. C'est enfin une ex-

727 Prigent, *op. cit.*, p. 323.

728 *Loc. cit.*

istence où l'homme moderne a remplacé « l'essentiel avec l'inessentiel »[729] , où l'infini cède la place à l'infime.

Dans la deuxième partie de ce passage nous avons pu observer un tournant violent : il faut frapper à « grand coups de hache » les « enduits durs » de la tête du dormeur afin de l'éveiller, mais cette violence ne vient pas à bout du sommeil, et au lieu de s'éveiller, le dormeur entre dans le domaine des cauchemars[730]. La violence de cette tête brisée par une hache entremêlée aux cauchemars dans ce jardin nocturne regroupe les grandes lignes de cette esthétique particulière. L'évocation centrale de la corporalité, les maladies imaginaires et nerveuses, un jardin à la fois beau et menaçant, le fricot infernal qui fait dormir (un genre de viatique) : tous ces éléments constituent une esthétique particulièrement évocatrice du romantisme noir.

Ailleurs dans la *Recherche*, un autre passage met encore en évidence ce climat intertextuel. Après une soirée au restaurant, le héros rentre chez soi et s'endort. Dans son sommeil, il se retrouve sur le plateau d'un théâtre onirique, où soudain il se rend compte qu'il est l'un des acteurs en train de jouer un rôle dans une comédie à la fois étrange et violente :

> Puis, même ma propre vie m'était entièrement cachée par un décor nouveau, comme celui planté tout au bord du plateau et devant lequel pendant que, derrière, on procède aux changements de tableaux, des acteurs donnent un divertissement. Celui où je tenais alors mon rôle était dans le goût des contes orientaux, je n'y savais rien de mon passé ni de moi-même, à cause de cet extrême rapprochement d'un décor interposé ; je n'étais qu'un personnage qui recevait la bastonnade et subissais des châtiments variés pour une faute que je n'apercevais pas […][731]

Tout d'abord, le changement des décors rappelle les verres changeants de la lanterne magique du début de la *Recherche*, créant ainsi un lien intéressant entre ces deux volets de la représentation du sommeil. Nous constatons ainsi que, bien que la représentation ait beaucoup changé, nous pouvons toujours compter sur la

---

729 *Loc. cit.*

730 La tête mutilée dans un jardin où poussent des fleurs exotiques fait d'ailleurs penser à l'une des œuvres les plus connues du romantisme noir, à savoir *Le Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau. Ce roman, que nous avons mentionné ci-dessus en définissant le romantisme noir, raconte l'histoire singulière de Clara qui jouit de la souffrance physique et psychologique des autres. Mirbeau met en scène le sadisme et les perversions de Clara afin d'analyser son époque contemporaine : le colonialisme, les attitudes changeantes quant à la sexualité, la situation politique en France vers la fin du XIXe siècle, et l'effacement progressif des tabous sociaux.

731 *RTP*, II, 177.

sémiologie de la limite du système descriptif pour encadrer la description du sommeil. Outre cet écho du premier volet du sommeil, on relève plusieurs enjeux sur lesquels il faut s'attarder. D'abord, il y a la violence du passage où le héros reçoit la bastonnade et subit des châtiments. Cette violence que subit le dormeur, où il est frappé dans le sommeil renvoie à l'influence du Marquis de Sade, la grande inspiration du romantisme noir, l'homme auquel Mario Praz accorde un rôle fondateur dans ce mouvement en l'appelant « le Divin Marquis » tout au long de *La Chair, la mort et le diable*.

D'autre part, il faut signaler une importante dimension intertextuelle en ce qui concerne ce spectacle violent dans le sommeil. Les images de la tête brisée par la hache et celle du héros transformé en acteur frappé sur scène peuvent être mises en rapport avec un phénomène particulier de l'époque du *fin-de-siècle* à Paris : le Grand-Guignol, ce théâtre d'horreur ressemblant à ce que l'on appelle de nos jours, au moyen d'un anglicisme, le « gore ». Proust connaissait-il le Grand Guignol, ce théâtre d'horreur ? Oui. En fait, il le fréquentait souvent avec ses amis[732].

Avec ses spectacles portant des titres comme *La dernière torture, Le baiser de sang et L'euthanasie ou le devoir de tuer*[733], le Grand Guignol était à l'époque le théâtre principal à Paris mettant en scène sans aucune moralisation la cruauté, l'horreur et les perversions diverses. Dans *Grand-Guignol : The French Theatre of Horror*, l'atmosphère de ce lieu particulier est décrite de la façon suivante :

> Hidden amongst the decadence and sleaze of Pigalle with its roughnecks and whores, in the shadows of a quiet, cobbled alleyway, stands a little theatre. The spectators take up their seats in the auditorium eager for the show to begin […] at last the curtain rises […] A prostitute is trapped in a bedroom with a psychopathic killer […] A man amputates his own arm with an axe […] A woman is skinned alive while another watches in sexual ecstasy[734].

Ce théâtre où chaque soir les comédiens jouent à être fouettés, torturés, mutilés et tués sur le plateau a donc pu faire impression sur Proust et se laisser par la suite absorber dans ses représentations du sommeil.

Même si nous nous concentrons dans cette étude sur l'intertextualité littéraire, il est intéressant de noter un fait biographique. En 1910, Proust fait la connaissance d'Albert le Cuziat chez le Comte Orloff. Albert le Cuziat était, disons, un prostitué qui était aussi le patron d'une maison close, « l'Hôtel Marigny », spécialisé

---

732 Voir : *Proust et le théâtre*, éds. Goedendorp et Houppermans, Amsterdam : New York, Rodopi, 2006, p. 256.

733 Richard J. Hand, *Grand-Guignol: The French Theatre of Horror*, Exeter, University of Exeter Press, 2010, p. 3.

734 Hand, *op. cit.*, p. 3.

dans les goûts sadomasochistes et homosexuels. Les deux hommes deviennent amis et Proust lui prête même plusieurs fois de l'argent pour qu'il puisse continuer son entreprise :

> L'hôtel Marigny, rue de l'Arcade, offre à Proust, outre les scènes les plus spectaculaires liées au sadomasochisme, un tableau unique des rapports de classe et de sexe, ainsi que de la vie nocturne de Paris-Sodome [...] on apprend d'ailleurs que l'hôtel Marigny est en partie meublé avec des chaises, des canapés et des tapis appartenant à l'écrivain […] Proust lui avance des fonds. Plus une partie du mobilier hérité de ses parents[735].

Rappelons enfin que l'une des scènes les plus connues de toute la *Recherche* est celle où Charlus est fouetté dans un bordel homosexuel et où le héros le regarde se faire fouetter sans souci, comme au théâtre. Il y a donc une « esthétique » de Grand-Guignol que l'on retrouve dans différents passages de la *Recherche*, dont certains figurent parmi les plus connus et cités.

6.2.3 Le monde du sommeil se mue en labyrinthe infernal

Qu'il s'agisse de présenter le dormeur s'égarant aux Enfers, s'embarquant sur une rivière, se promenant dans un jardin ou jouant sur le plateau d'un théâtre avec ses décors filants, le sens-mouvement dans ce deuxième volet se révèle pour l'essentiel horizontal. Dans cette dernière partie du chapitre consacré au sommeil-catabase, nous observerons par conséquent l'horizontalité du récit et verrons ce que cela peut apporter à la lecture. Dans les passages examinés, le monde du sommeil est décrit comme une ville labyrinthique où les dormeurs s'égarent dans des rues dédaléennes.

Dans le chapitre précédent, nous avons abordé la verticalité de la description du sommeil en montrant comment les caractéristiques du sacré présentes dans le monde du sommeil sont renforcées par un sens-mouvement vertical du texte, soulignant ainsi l'idée d'une communication entre le personnage et un au-delà divin. Dans cette deuxième manifestation du sommeil, c'est en revanche l'horizontalité du récit qui définit l'espace du dormeur.

Si la verticalité peut être perçue comme un choix assez logique au niveau symbolique pour représenter la communication entre le Divin et l'homme, l'horizontali-

---

735 Agnès Girard, « Marcel Proust et les muses du bastringue », *Libération*, http://next.liberation.fr/sexe/2012/09/04/marcel-proust-une-plume-au-bastringue_843625, accédé le 24 novembre 2020 ; voir aussi Nicole Canet, *Hôtels garnis, garçons de joie Prostitution masculine. Lieux et fantasmes à Paris de 1860 à 1960*, 2012.

té des passages évoqués dans le chapitre présent pourrait sembler moins évidente, étant donné le fait que la catabase suppose une descente, et donc un mouvement vertical. Antoine Compagnon considère un enjeu similaire en étudiant certains poèmes de Baudelaire, dont « Le Gouffre » et « De profundis clamavi ». Compagnon réfléchit à la notion d'exploration d'un gouffre ou d'un trou onirique chez Baudelaire :

> Dans « De profundis clamavi » […] le « gouffre obscur » où le poète se trouvait confiné était d'ailleurs déjà perçu moins comme un abîme vertical que comme un monde plat et sans bords, un « univers morne à l'horizon plombé » sur lequel un « soleil sans chaleur plane »[736].

Chez Baudelaire, une telle exploration implique une descente, certes, mais c'est plutôt la déambulation horizontale, menée *après la descente*, qui évoque l'angoisse et l'égarement existentiel que le poète vise à dépeindre. Compagnon souligne ainsi la corrélation entre l'évocation d'une horizontalité, un égarement spatial et un égarement existentiel dans cet abîme, malgré la descente apparemment verticale qu'il faut opérer afin de s'y rendre.

Rappelons le passage de Limido-Heulot que nous avons cité dans le tout premier chapitre de notre étude et dans lequel la chercheuse évoque la structuration de l'espace dans les arts et la littérature. Ce genre d'espace est

> à la fois tout concret et tout abstrait. Tout concret, car il est ce que le corps rencontre individuellement avec chaque geste […] tout abstrait car il n'est rien en soi-même, mais seulement ce réseau originaire de directions, de dimensions (d'ici à là-bas, du haut vers le bas, du dedans au dehors). Le corps et l'expérience corporelle sont comme la matrice à partir de laquelle s'appréhende et se mesure l'espace[737].

Hamon aborde la même idée en parlant du fonctionnement de la description romanesque et comment les directions évoquées (verticales, horizontales et en profondeur) font de la description une unité dont le sens-mouvement engendre du sens.

Lorsque nous disons verticalité et horizontalité (et dans le chapitre suivant, transversalité[738]), c'est en fait cet aspect, ce fonctionnement de la description qui nous intéresse. Tandis que dans le premier volet, le monde du sommeil est décrit et dé-

---

736 Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, PUPS, 2003, p. 97. Rappelons aussi le soleil noir de Nerval, "the [illuminated] sunless sea" de Coleridge, et les flots noirs de Proust qui sont éclairés de façon étrange et inexplicable.

737 Limido-Heulot, *op. cit.,* p. 20.

738 Cette notion sera discutée et définie dans le chapitre 7.2, la définition du terme « transversalité » y sera discutée également.

fini principalement par les mouvements « du haut vers le bas », dans ce deuxième volet c'est la dimension « d'ici à là-bas » qui mesure le monde du sommeil.

Les images évoquées dans le deuxième volet du sommeil sont souvent caractérisées par les rivières et les fleuves qui coulent horizontalement, par les surfaces planes de la mer et son horizon, par les rues et les avenues étroites que le dormeur parcourt, où il marche, se promène en cherchant un lieu, une place, une demeure, et même parfois une adresse spécifique. La quête du dormeur dans ce labyrinthe chthonien est pleine d'angoisse et de frustration, néanmoins le mouvement reste horizontal et il y règne toujours un ordre et une logique précise.

Quelle est donc la fonction de ce mouvement ? Nous pensons qu'il va au cœur de la fonction du monde du sommeil tel qu'il est représenté dans ce deuxième mouvement. Si en effet le point focal change entre le premier et le deuxième type de manifestation du sommeil, passant du sacré au transgressif, il n'est pas surprenant que le sens-mouvement du récit change. Lorsque dans le deuxième volet, nous nous retrouvons le héros dans un monde entièrement soumis au corps et à sa sensualité charnelle, il n'est pas étrange que le mouvement du sommeil s'oriente dans le même sens que le corps endormi, c'est-à-dire un sens horizontal.

Le passage que nous avons cité, décrivant une cité souterraine dans laquelle le héros entre au moyen d'un Léthé « intérieur »[739], est un bel exemple de cette horizontalité qui nous intéresse ici. Ce passage a lieu pendant le deuxième séjour à Balbec et commence par la partie nommée « Les intermittences du cœur »[740]. Ici, le héros, en touchant sa bottine pour se déchausser, se souvient de son dernier séjour à Balbec lorsque sa grand-mère l'a aidé à se déshabiller. Celle-ci est désormais morte.

Les souvenirs l'envahissent et il se rend compte qu'il n'a pas vraiment pleuré sa grand-mère qu'il aimait tant parce qu'il était, à l'époque de sa mort, trop occupé par la mondanité et la vie dans les salons pour la regretter. Accablé par un sentiment profond de culpabilité, le héros s'endort. En dormant, il franchit « le seuil »[741] du monde du sommeil, décrivant ainsi l'endormissement en tant qu'embarquement sur une rivière sombre de sang, ce Léthé intérieur. Il entre dans une ville souterraine où les morts vivent d'une vie « diminuée » :

> Je cherchai en vain celle [sc. la figure] de ma grand-mère dès que j'eus abordé sous les porches sombres ; je savais pourtant qu'elle existait encore, mais d'une vie diminuée, aussi pâle que celle du souvenir ; l'obscurité grandissait, et le vent ; mon père n'arrivait pas qui devait me *conduire* à elle[742].

739 *RTP*, III, 157.

740 *RTP*, III, 148.

741 Les yeux du narrateur se « fermèrent aux choses du dehors [et il entre dans] le monde du sommeil […] sur le seuil duquel l'intelligence et la volonté sont suspendues. » *RTP*, III, 157.

742 Nous soulignons, *RTP*, III, 157.

Dans cet ailleurs, il apprend que sa grand-mère y vit toujours et par la suite il décide qu'il veut la retrouver. Nous pouvons d'abord constater qu'il y a une sémiologie de la limite évidente dans ce passage : le héros traverse le seuil et se retrouve sous les « porches sombres » du monde du sommeil. Il faut se rappeler ce que Gay dit en ce qui concerne « les repères visuels » indicateurs d'un déplacement car ici les yeux du héros se ferment puis une porte invisible s'ouvre, il traverse le seuil et se retrouve dans un autre monde, cherchant des yeux sa grand-mère parmi les figures obscures qui gisent dans les rues de la cité souterraine.

Le héros attend son père dans cette ville du sommeil où « vit » sa grand-mère décédée. La catabase est sous-entendue car dans ce monde le héros cherche une morte. Son père va le conduire jusqu'à elle. L'horizontalité particulière est déjà évoquée : le premier mouvement est un franchissement du seuil. Le deuxième mouvement est celui d'être *conduit* quelque part. Puis, l'angoisse du héros s'accroît car son père n'arrive pas, mais il faut qu'il trouve sa grand-mère :

> Oh ! il faut que je *coure* la voir, je ne peux pas attendre une minute, je ne peux pas attendre que mon père arrive mais où est-ce ? comment ai-je pu oublier l'adresse ? pourvu qu'elle me reconnaisse encore ! Comment ai-je pu l'oublier pendant des mois ? […] Il fait noir, je ne trouverai pas, le vent *m'empêche d'avancer* ; mais voici mon père qui se *promène* devant moi ; je lui crie : « Où est grand-mère ? dis-moi l'adresse[…][743].

Le héros commence donc à *courir*, mais le vent qui souffle l'empêche d'avancer. Le mouvement est ici horizontal, à travers la confrontation du héros en train de courir face au vent qui l'empêche d'aller plus loin. On note aussi le mouvement horizontal du père qui arrive en se promenant. N'oublions pas que nous sommes, après tout, dans la logique du sommeil. Le père pourrait bien arriver en volant, sortir de nulle part, arriver n'importe comment – les manières selon lesquelles on pourrait potentiellement « arriver » dans un rêve sont innombrables – mais Proust emploie un vocabulaire très spécifique, très étroit, presque réaliste. De plus, le mot « adresse » est répété, lui qui évoque les rues, les avenues, les boulevards, la grille des quartiers sur un plan, des « structures » pour ainsi dire horizontales.

L'idée que les habitants du monde du sommeil ont une adresse illustre la spatialité générale du sommeil, et cet exemple mérite d'être souligné. Le sommeil n'est pas uniquement *comme* un second appartement : c'est un véritable logis où l'on a une adresse. La même logique continue au cours de ce passage. Le héros est impatient : « je voulais *courir* immédiatement » [744], s'exclame-t-il. « Vite, vite,

743 Nous soulignons. *RTP*, III, 158.

744 Nous soulignons. *RTP*, III, 158.

son adresse, c*onduis*-moi ! »[745]. Enfin, il constate qu'il est complètement égaré dans ce dédale, car il ne se « rappelle pas le numéro exact de l'*avenue* »[746] et ne sait plus où il doit se rendre. La quête de la grand-mère est vaine. Et de la même façon que toute entrée dans le sommeil dans ce volet est imprévisible, comme l'est tout commencement d'une catabase chez Proust, la sortie est également imprévue. Soudain, le héros se trouve expulsé du monde du sommeil : il a « *retraversé* le fleuve aux ténébreux *méandres* »[747], il est de nouveau « à la surface où s'ouvre le *monde des vivants* »[748] et il voit « un *horizon* où [sa] grand-mère n'était plus »[749].

L'encadrement de ce passage est très précis : il commence par un seuil (objet horizontal) que le héros franchit, puis il se déplace à travers le Léthé qui *coule* (mouvement horizontal, là aussi) et se termine par la sortie du monde du sommeil vers le « monde des vivants » par un mouvement méandre afin de retrouver l'horizon réel, celui de la mer plane et calme à Balbec qu'il voit depuis la fenêtre de sa chambre, lorsqu'il est couché, toujours dans une position horizontale.

Nous allons à présent évoquer quelques correspondances intertextuelles à propos de ce passage onirique de la *Recherche* que nous venons d'étudier. La première concerne *Aurélia* de Gérard de Nerval, et la seconde un poème des *Fleurs du mal* de Baudelaire, à savoir « Les Sept vieillards » qui se trouve dans la partie des *Fleurs du mal* nommée « Tableaux parisiens ». Cette partie des *Fleurs du mal* est consacrée à des observations de la capitale, qui sont de nature plutôt onirique et non des descriptions réalistes de la ville[750]. Nous avons choisi ce poème parce qu'il nous semble que chaque exploration baudelairienne de Paris rappelle à la fois la représentation antique et celle du romantisme noir des voyages aux Enfers, mais tout comme chez Proust, ce voyage évoque l'horizontalité d'un égarement plutôt que la verticalité d'une chute en enfer.

Avant d'examiner le poème de Baudelaire, commençons par la trace intertextuelle d'*Aurélia* de Nerval. Le narrateur d'*Aurélia* prévoit la mort de sa maîtresse Aurélia dans un rêve. Longtemps après la mort de celle-ci, il se sent coupable car il ne l'a pas pleurée. Le même sentiment de culpabilité que nous retrouvons chez Proust de n'avoir pas regretté un être cher déclenche les deux instants du sommeil. Ce qui suit chez Nerval est un récit qui raconte une suite de rêves qui poussent le narrateur nervalien jusqu'à la folie.

---

745 Nous soulignons. *RTP*, III, 158.

746 Nous soulignons. *RTP*, III, 158.

747 Nous soulignons. *RTP*, III, 159.

748 Nous soulignons. *RTP*, III, 159.

749 *RTP*, III, 159.

750 « Baudelaire fonde, ou superpose, en une seule expérience […] le tragique pascalien de l'homme sans Dieu et la souffrance de l'opiomane en état de manque d'après De Quincey, distincts comme un vertige aigu au bord de l'abîme, entre les deux infinis, et une angoisse totale et contagieuse devant le monde. », Compagnon (2003), *op. cit.*, p. 98.

Aurélia est un texte dont les composantes évoquent non seulement l'esthétique du romantisme noir, mais qui contient avant tout une catabase onirique ainsi qu'une structuration horizontale du récit.

Nerval commence son texte avec cette phrase devenue iconique dans la littérature française : « Le rêve est une seconde vie »[751]. Une phrase qui est désormais devenue centrale dans la critique proustienne grâce à l'immense influence de Nerval sur Proust. Plusieurs chercheurs ont en effet souligné l'importance de Nerval et de ses récits oniriques sur l'auteur de la *Recherche*.

Dès le début, Nerval met le sommeil et l'état de veille au même niveau. Le narrateur nervalien observe : « Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible »[752], ce qui montre un déplacement spatial dans le sommeil. Dans cette nouvelle, la seconde vie est décrite ainsi : c'est « un engourdissement nébuleux [qui] saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence »[753].

Le récit de Nerval raconte par la suite plusieurs crises mentales, des va-et-vient où le narrateur tombe et retombe dans le monde du sommeil contre son gré, devenant presque fou chaque fois qu'il en sort. Une véritable lutte des deux vies se dégage dans ce texte. Enfin, le narrateur conclut dans la dernière phrase d'*Aurélia* : « Toutefois, je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux Enfers »[754]. Ainsi, nous pouvons observer chez Nerval cette catabase à la manière du XIXe siècle où la descente aux Enfers est liée au sommeil et à l'endormissement, où il n'y a aucune volonté de la part de personnage d'y entrer. Ces catabases commencent à chaque fois de manière imprévisible.

Une image en particulier est centrale dans *Aurélia* : celle d'une ville où le dormeur mène cette seconde vie du rêve dont parle le texte. Hisashi Mizuno analyse ces déambulations dans le récit nervalien. Même si Mizuno n'emploie pas le terme horizontalité, ce sens-mouvement est souligné dans le texte de Nerval à travers l'utilisation du verbe « transporter », un mot qui évoque la même horizontalité que les mots courir, promener et conduire, etc., chez Proust car

> [l]e mouvement caractéristique ici est signalé par le verbe transporter ; par exemple, à l'entrée dans la série de rêves au chapitre IV, le héros se croit transporté sur les bords du Rhin ainsi qu'il se voit transporté comme un siècle en arrière[755].

---

751 Gérard de Nerval, *Aurélia, Gérard de Nerval. Œuvres : Tome I,* textes établis par Henri Lemaitre, Paris, Classiques Garnier, 1958, p. 753.

752 *Loc. cit.*

753 *Loc. cit.*

754 Nerval, *op. cit.*, p. 824.

755 Hisashi Mizuno, « Corps et âme dans *Aurélia* de Gérard de Nerval », *Romantisme*, no. 127,

Nous pensons donc qu'on peut cerner un rythme identique dans le récit de Nerval, le même sens-mouvement que celui qu'on trouve chez Proust dans le deuxième volet. Soulignons aussi le fait que lorsque le narrateur d'*Aurélia* entre dans le monde du sommeil dans le chapitre IV, il le fait en étant transporté sur les bords du Rhin. De nouveau, nous retrouvons donc ici l'évocation d'un fleuve qui permet de pénétrer dans le monde du sommeil. Les va-et-vient en avant et en arrière dans le temps pourraient également être interprétés comme horizontaux : *le temps coule, avance, passe*, etc.

Quelques enjeux similaires apparaissent aussi chez Baudelaire. Les images évoquées sont bien familières à ce stade de notre analyse. Dans le poème que nous avons choisi, on se trouve dans une ville onirique où le narrateur se sent perdu :

> Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
> Où le spectre en plein jour raccroche le passant !
> Les mystères partout coulent comme des sèves
> Dans les canaux étroits du colosse puissant.
> Un matin, cependant que dans la triste rue
> Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,
> Simulaient les deux quais d'une rivière accrue[756]

L'encadrement des « Sept vieillards »[757] ressemble à celui du rêve du Léthé intérieur chez Proust. Le poème s'ouvre sur une ville du sommeil, un Paris onirique. Chez Baudelaire, des mystères coulent dans les canaux de cette cité, le narrateur du poème flâne dans les rues où les spectres l'accostent.

Une horizontalité similaire à celle qui figure chez Proust et chez Nerval transparaît chez Baudelaire dès les deux premières strophes du poème. Le narrateur est un passant qui flâne, qui erre dans la cité pleine de rêves et de mystères. Déjà là, des mots comme *passant, couler, canaux, quais* et *rivière* affirment le sens, le mouvement qui structure le poème.

Le choix du mot canal est intéressant, puisque ce mot peut au sens figuré signifier « intermédiaire », quelque chose qui « met en contact » deux objets, deux espaces, deux personnes, et peut-être dans ce cas précis, deux mondes : le monde onirique et le monde de l'état de veille, comme le fait le Léthé proustien qui relie le monde du sommeil et le monde des vivants.

Après une suite de visions spectrales (sur lesquelles nous reviendrons ci-dessous), le poème se clôt, ce qui nous rappelle en quelque sorte le rêve de la grand-mère dans la *Recherche* et l'évocation d'un horizon étendu, sans bornes :

2005, p. 71.

756 Baudelaire, *op. cit.*, pp. 97-98.

757 *Ibid.*, p. 97.

Vainement ma raison voulait prendre la barre ;
La tempête en jouant déroutait ses efforts,
Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre
Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords ![758]

Il y a un rapport entre la façon dont le poème de Baudelaire et le passage de Proust sont encadrés. Les deux s'ouvrent sur des cours d'eau qui font surgir une ville peu vraisemblable où les personnages se sentent mal à l'aise. Les deux textes se terminent sur l'évocation de l'horizon étendu et d'une mer sans bords. Notons aussi que si chez Proust, le corps du héros semble renfermer une cité, chez Baudelaire un phénomène inverse se produit à travers la personnification de la cité, ce « colosse puissant ».

Remarquons également les visions chimériques qui figurent dans ce poème de Baudelaire. Dans l'une des rues de la cité fourmillante, le narrateur croise un « sinistre vieillard », qui de façon inexplicable commence à se multiplier jusqu'à ce qu'il y en ait sept – les sept vieillards du poème. Au cours du poème, le narrateur finit par se muer en un huitième « sosie » dans ce « cortège infernal »[759]. Le cortège des vieillards est *mis en rang* et ils passent *à travers* la ville, ce qui renforce l'imagerie de l'horizontalité du poème.

Une quête est menée dans le sommeil : le héros de la *Recherche* ne parvient pas à retrouver sa grand-mère, le narrateur nervalien cherche sa maîtresse morte, Aurélia, et le poème de Baudelaire s'attache à comprendre la provenance « infernale » des sept vieillards.

Les trois protagonistes sont perdus dans une ville où ils se sentent menacés, agités. Ils sont à la recherche de quelque chose ou de quelqu'un, *mais aucune de ces quêtes n'aboutit*. C'est une chasse sans fin dans un monde lugubre dans lequel ils entrent et dont ils sont expulsés contre leur gré. Outre l'imprévisibilité et l'endormissement qui distingue la catabase du romantisme noir de celle de l'antiquité, nous avons observé une différence supplémentaire : dans la catabase de Proust, de Nerval et de Baudelaire, les morts ne sont jamais retrouvés comme il le sont selon la tradition antique. Cet aspect réaffirme aussi ce que nous avons suggéré au tout début de ce chapitre, à savoir qu'il n'est pas question du nekuia, la convocation des morts car les morts ne sont jamais retrouvés dans ces récits racontant la catabase dans le sommeil.

758 *Ibid.*, p. 100.

759 *Ibid.*, p. 99.

6.3 Bilan de chapitre

Le deuxième volet de la *Recherche* commence par le premier « éloignement » de la mère du héros, mais à ce stade il s'agit simplement d'un éloignement et non pas d'un effacement. Cela change tout, ce qui est bien évident dans l'une de premières scènes de ce volet dans le train nocturne où le train se mue en une sorte de mère/berceuse onirique. Le héros se retrouve par la suite à Balbec, sans elle. Lors de son séjour, il découvre la vie mondaine, les désirs et les plaisirs que lui inspirent les « jeunes filles en fleurs ». Dans cette atmosphère grisante, il ne pense pas trop à sa mère, ni à sa vocation d'écrivain. Ainsi, le climat intertextuel, non seulement de l'ensemble la *Recherche*, mais également de la représentation du sommeil, change.

Le monde du sommeil devient à partir de ce moment un monde redoutable. Le corps et tous ses désirs deviennent le point focal du sommeil. Mais dans le monde onirique le corps, son identité et le dormeur sont continuellement menacés – la destruction et la mort surgissent partout dans le sommeil. Nos analyses dans ce chapitrent montrent comment des intertextes comme ceux de Baudelaire et de Nerval soulignent d'autant plus l'incertitude et la fragilité du corps ainsi que la menace de la folie, dans ces représentations du monde du sommeil.

Dans ce volet donc, du point de vue esthétique, le romantisme noir domine, c'est-à-dire une variation « transgressive » du « romantisme traditionnel ». Dans une telle optique, le sens engendré par le voyage onirique change aussi. Au lieu d'être vécu comme un pèlerinage, le déplacement dans le monde du sommeil est plutôt ressenti comme une descente aux Enfers.

7. Volet III : Le sommeil, le lieu de la crise existentielle propre au modernisme

Une rupture significative caractérise la fin de *Sodome et Gomorrhe*. Dans les dernières lignes du tome, sous l'impulsion de la jalousie, le héros déclare qu'il va quitter Balbec et installer sa maîtresse Albertine chez lui à Paris. À partir de ce moment commence un isolement. Le héros se détache du monde extérieur, de la mondanité, de ses ambitions littéraires et de tout ce qui est lié à la vie sociale et familiale.

La Prisonnière, qui est le début de notre troisième volet, introduit le début d'un véritable emprisonnement, non seulement d'Albertine, mais aussi du héros. La représentation du monde de ces deux personnages se resserre, désormais, autour de la chambre, autour du lit et autour des deux corps, ceux d'Albertine et du héros, qui sont doublement enfermés : enfermés dans l'appartement et également clos sur eux-mêmes car malgré leur proximité physique et sentimentale, ces deux personnages demeurent un mystère l'un pour l'autre. Ce qui se dégage, et ce qui finit par influencer la représentation du sommeil, est que paradoxalement, au moment de la réclusion, de l'isolement et de l'enfermement totaux, le monde du sommeil devient partagé.

Dans ce dernier volet de la *Recherche*, la présence de la mère dans le texte est encore plus éloignée. Certes, elle figure en arrière-plan, mais elle semble plus éloignée de la pensée du héros que jamais dans le roman. C'est autour d'Albertine et de son emprisonnement, puis de sa fuite et enfin de sa disparation que tout l'univers du héros gravite. Avec le dernier mouvement, nous entrons dans un monde dépourvu de règles et d'ordre. C'est une existence de renversement des ordres établis du monde du héros. Le premier grand renversement est caractérisé par l'emprisonnement d'Albertine, le deuxième par la Grande guerre.

Si dans les deux volets antérieurs, le voyage dans le sommeil est vécu d'abord comme un pèlerinage puis comme une catabase, dans son dernier mouvement – lorsque la vie s'affranchit de tout ordre établi – ce déplacement se mue en *errance*. Le héros s'égare dans un monde sans aucune logique préalable, un monde dépourvu de « règles » quelles qu'elles soient. C'est aussi dans ce dernier mouvement que le climat intertextuel moderniste influence de plus en plus la représentation du sommeil.

Dans cette existence sans mère, où tout ce qui auparavant était établi bascule, surgit une atmosphère qui dépasse la logique et l'ordre de l'univers du héros. Le monde du sommeil commence à déborder dans l'état de la veille et il devient de plus en plus difficile de faire la distinction entre les deux. Poulet l'exprime ainsi :

> Au moment de s'endormir, au moment inverse et correspondant du réveil, dans l'espace de clair-obscur où la conscience est moins armée pour résister aux phénomènes qui la troublent, il arrive donc parfois

> au personnage proustien de voir l'espace se scinder, se dédoubler, perdre sa simplicité et son immobilité apparentes[760].

Dans le dernier volet de la *Recherche*, nous pouvons observer ce phénomène à son état extrême. Tout perd sa logique, tout se dédouble et se scinde : les personnages et les lieux ainsi que le monde du sommeil.

Au cours de ce chapitre, nous allons examiner comment, tout comme ses contemporains modernistes, Proust s'appuie sur une conception de la vie de plus en plus influencée par la littérature de son époque. Le modernisme du début du XXe siècle vient s'imposer dans ce dernier volet de la *Recherche*. Ce courant littéraire remet en question toutes les règles et cherche à bouleverser, avant tout, la perception du réel et ce que cela implique. Les écrivains de cette époque tels que James Joyce et Thomas Mann communiquent souvent ces idées à travers des représentations du sommeil, où celui-ci ne reste jamais enfermé dans le corps du dormeur : le rêve peut s'échapper et entrer l'état de veille. Nous allons montrer que la même tendance pourrait être cernée chez Proust.

7.1 L'importance des *Mille et une nuits* dans le contexte moderniste : ce que Proust et ses contemporains doivent aux contes orientaux

Dans *La Prisonnière*, le héros réfléchit à ce qu'il appelle « l'interpénétration des âmes »[761], et il se demande si ce phénomène ne pourrait pas se réaliser malgré le fait que, logiquement, une telle imbrication lui semble impossible. Il sait bien qu'il est capable de posséder le corps d'Albertine et de de la garder captif dans son appartement. Cependant, ses pensées à elle, son esprit, lui échappent toujours et c'est cela qui fait surgir l'idée de l'interpénétration des âmes. Il s'agit d'un état où les esprits s'entrelacent, où la vie interne et spirituelle, et pas seulement matérielle et corporelle, pourrait être partagée. À partir de là commencent de nombreuses observations du sommeil d'Albertine dans lequel le héros essaye de trouver une manière de la posséder entièrement, même son âme.

Nous illustrerons à l'aide de quelques passages choisis que, dans les derniers tomes de la *Recherche*, il devient de plus en plus problématique de décider dans quel monde du sommeil on se trouve : dans celui du héros, d'Albertine ou même des autres personnages de la *Recherche*. Un passage qui illustre ce changement se trouve justement dans *La Prisonnière*, à propos de Françoise :

760 Poulet, *op. cit.*, p. 18.

761 *RTP*, III, 888.

> De ce que le monde du rêve n'est pas le monde de la veille, il ne s'ensuit pas que le monde de la veille soit moins vrai, au contraire. Dans le monde du sommeil nos perceptions sont tellement surchargées, chacune épaissie par une superposée qui la double, l'aveugle inutilement, que nous ne savons même pas distinguer ce qui se passe dans l'étourdissement du réveil ; était-ce Françoise qui était venue, ou moi qui, las de l'appeler, allais vers elle ? Le silence à ce moment-là était le seul moyen de ne rien révéler, comme au moment où l'on est arrêté par un juge instruit de circonstances vous concernant mais dans la confidence desquelles on n'a pas été mis. Était-ce Françoise qui était venue, était-ce moi qui avais appelé ? N'était-ce même pas Françoise qui dormait et moi qui venais de l'éveiller ? bien plus, *Françoise n'était-elle pas enfermée dans ma poitrine, la distinction des personnes et de leur interaction existant à peine dans cette brune obscurité où la réalité est aussi peu translucide que dans le corps d'un porc-épic et où la perception quasi nulle peut peut-être donner l'idée de celle de certains animaux*[762] *?*

Ce passage contient de nombreux points importants à noter, qui caractérisent la représentation du sommeil dans le dernier volet de la *Recherche*. Comme toujours et comme nous l'avons établi à travers cette étude, il est question d'un monde du sommeil qui n'a pas la même existence que celle de l'état de veille. Tout comme dans l'ouverture il y a un éveil, mais un éveil qui donne lieu à une logique plutôt évocatrice du sommeil.

Cependant, à la différence de la représentation du sommeil dans l'ouverture et le premier volet, on remarque peu de chambres fuyantes et de siècles tourbillonnants autour du héros dormant. Et contrairement au deuxième volet, il y a peu de monde souterrains, d'enfers oniriques, de jardins enchantés que le dormeur explore. Ici, le sommeil se plie sur lui-même. Le héros ne sait pas si c'est lui qui dort ou si c'est Françoise qui dort. Puis surgit un événement encore plus révélateur du sommeil : Françoise est enfermée dans la poitrine du héros dormant, car dans le sommeil, tel qu'il paraît dans de ce dernier volet, « la distinction des personnes et de leur interaction exist[e] à peine dans cette brune obscurité où la réalité est aussi peu translucide que dans le corps d'un porc-épic »[763].

La dernière manifestation du sommeil ne fait plus la distinction entre les personnes ; il sera ainsi de plus en plus difficile de faire la distinction entre les dormeurs et, par la suite, entre le monde du sommeil et l'état de veille. Cette incertitude entre les deux mondes qui était le plus souvent sous-entendue jusqu'ici (sauf quelques exceptions) éclate vraiment à partir de *La prisonnière*.

---

762 Nous soulignons. *RTP*, III, 629.

763 *RTP*, III, 629.

Nous examinerons, comme tout au long de notre étude, cette imbrication particulière au niveau du système descriptif et de ses éléments : la présence des substantifs spatiaux, la sémiologie de la limite et le rôle du sens-mouvement du texte. En ce qui concerne la sémiologie de la limite liée à la description spatiale du sommeil, nous allons observer comment les impressions sensorielles se brouillent, de sorte qu'il n'est plus possible de dire s'il s'agit d'un déplacement dans le monde du sommeil du héros ou d'un autre personnage, comme nous venons de l'illustrer.

Dans le troisième volet de la *Recherche*, nous pouvons observer comment les différents mondes du sommeil commencent à s'interpénétrer. Au niveau de l'intertextualité, nous continuerons à signaler des rapports entre la *Recherche* et d'autres textes dont la représentation du sommeil rappelle celle de Proust, caractérisée comme elle l'est toujours par sa spatialité et son extériorité.

Dans le présent chapitre, nous aborderons donc la dernière manifestation du sommeil dans la *Recherche*. Si le premier volet met en évidence un monde d'idéalisation et d'illusion et le deuxième les transgressions et les désillusions, nous entrons maintenant dans le dernier mouvement de la *Recherche* : comme il a été défini ci-dessus, c'est le temps de la révélation – c'est-à-dire de l'apocalypse.

Ce dernier volet commence à partir de *La Prisonnière*. La vie du héros devient une existence apocalyptique, c'est-à-dire dans son double sens eschatologique désignant la fin du monde et son sens étymologique de révélation[764]. À partir de ce dernier volet, tout ordre établi sera renversé.

Si, dans les deux premiers volets du sommeil de la *Recherche*, le héros se rend tout seul dans son monde du sommeil, on voit dans le dernier volet qu'en fait, en s'isolant du monde social et mondain, le sommeil du héros s'ouvre, laissant ainsi entrer non seulement d'autres personnages, mais aussi le monde de l'état de veille de la *Recherche*.

L'imbrication des deux mondes, celui du sommeil et celui de l'état de veille, peut être reliée à l'absorption par le texte proustien (pour reprendre le terme de Kristeva) des *Mille et une nuits*. C'est dans les *Mille et une nuits* qu'est présente cette notion paradoxale du « dormeur éveillé » qui ne sait pas s'il dort ou pas, s'il se trouve dans le sommeil ou l'état de veille. Mais comme nous le proposerons par la suite, la trace des contes arabes dans la *Recherche* finit par dévoiler une trace intertextuelle plus tardive que les contes eux-mêmes[765].

Nous avons tâché de montrer dans les deux chapitres précédents que, sur un plan général, le premier volet de la *Recherche* tire ses racines intertextuelles principalement d'un contexte biblique et scripturaire. La partie suivante était inspirée d'un climat intertextuel romantico-noir. Nous observerons ici comment, dans le

764 Voir, par exemple : https://www.cnrtl.fr/definition/apocalypse

765 Voir Bernard Brun, « Le Dormeur éveillé. Genèse d'un roman de la mémoire », dans *Études proustiennes*, vol. 11, no 1, 1982, pp. 241-316, et Bernard Brun, « Le Fauteuil magique », dans éds. S. Houppermans et coll. (2004), *op. cit.*, pp. 11-28.

dernier mouvement de la *Recherche*, nous retrouvons de plus en plus de références intertextuelles modernistes. C'est là que les *Mille et une nuits* entrent en jeu, malgré leurs origines beaucoup plus anciennes.

Le contexte intertextuel moderniste des contes orientaux est mieux compris si on le considère dans le cadre du modernisme européen. Dans son article "Arabian Aesthetics in European Modernism"[766], Ferial Ghazoul réfléchit à l'influence que les contes des *Mille et une nuits* ont eu sur le modernisme, notamment sur l'œuvre de Marcel Proust et de James Joyce :

> [this] article goes beyond finding references and allusions made by master modernists to Arabian lore, but instead detects the narrative logic of the most famous Arabian tales as having structured the Modernist texts in the heart of Europe[767].
>
> My intention is not confined to picking a motif from the *Nights* in their work or simply finding intertextual relations. My intention is to sketch similar, if not identical, aesthetics and foundations for creative production in the *Nights*, Proust, and Joyce[768].

Ghazoul cherche non seulement des références et des allusions dispersées dans des textes évoquant la littérature arabe de façon générale, il cherche à montrer que les *Mille et une nuits* vont au cœur des structures et des enjeux centraux textuels qui ont informé, directement, l'écriture certaines œuvres modernistes. Ghazoul suggère donc que le modernisme en tant que tel n'aurait pas existé dans sa forme connue sans leur influence.

En faisant référence à Edward Saïd, Ghazoul souligne la présence de plusieurs aspects stylistiques souvent associés au modernisme :

> If we were to look closely at the three features isolated by Said as the touchstones of modernism: circular structure, assembly of diverse fragments, and irony, we will find them also as the typical features of *The One Thousand and One Nights*[769].

Ces trois aspects d'un récit, la circularité, la fragmentation et l'ironie, sont souvent également mis en avant par la critique proustienne au sujet de la *Recherche*. En ce qui concerne le modernisme plus spécifiquement, Ghazoul et Saïd ne sont

---

766 Ferial Ghazoul, "Arabian Aesthetics in European Modernism", *Journal of World Literature*, vol. II, Brill, 2017, pp. 339-355.

767 Ghazoul, *op. cit.*, p. 342.

768 *Ibid.*, p. 345.

769 *Ibid.*, p. 343-344.

pas les seuls à cerner ses enjeux comme ayant à la fois des sources occidentales et orientales. Dans *Robert Louis Stevenson and the Appearence of Modernism*, Alan Sandison[770] avance que le modernisme chez Stevenson a emprunté certains de ses traits aux *Mille et une nuits*.

Sandison montre que dans l'œuvre de Stevenson, la circularité et la fragmentation sont centrales. La présence des récits enchâssés, le fait que la narration d'un événement s'arrête au bout d'un moment et recommence ailleurs, ainsi que la fragmentation des récits qui se retrouvent emboîtés les uns dans les autres : tout ce qui est emblématique du modernisme chez Stevenson pourrait être, selon Sandison, relié à l'influence des contes arabes[771]. Sandison conclut enfin ses remarques sur le rapport entre le modernisme de Stevenson et les *Mille et une nuits* de la façon suivante : "Discontinuity reigns, if that is not a contradiction of terms"[772].

En poursuivant une telle logique, il nous semble que nous ne pouvons pas parler du modernisme proustien sans tenir compte des *Mille et une nuits*, et inversement nous ne pouvons probablement pas parler de l'absorption de cette œuvre par la *Recherche* sans le relier au modernisme.

Ghazoul établit un rapport entre la trace des *Mille et une nuits* chez les modernistes et leur popularité pendant la deuxième moitié du XIXe siècle. D'après lui, les contes faisaient partie de ce que nous avons appelé, en nous fondant sur Riffaterre, le sociolecte : cette connaissance collective et culturelle qui engendre des hypogrammes, des codes culturels, dans des textes littéraires et d'autres œuvres artistiques.

> Not only did European authors read the *Arabian Nights*, but the tales were also read to them as children, thus leaving a definite impression on their psyche and imagination. Marcel Proust and James Joyce, Walt Whitman and Stéphane Mallarmé—and just about every canonical writer in the West— have recalled childhood memories of tales from the *Nights*. The *Nights* has penetrated European culture—both popular and elite, both literary text and artistic form—to the point where it is sometimes referred to as a "Western classic" not because the West claims its authorship but because of its diffusion in the West and its appropriation by Western culture […] I shall concentrate on two pillars of High Modernism, Marcel Proust and James Joyce, to show how the aesthetics of the *Nights* has shaped theirs[773].

770 Alan Sandison, *Robert Louis Stevenson and the Appearance of Modernism*, London, Palgrave Macmillan, 1996.

771 Sandison, *op. cit.*, p. 147.

772 *Loc. cit.*

773 Ghazoul, *op. cit.*, pp. 344-345.

Ce que Ghazoul évoque dans ce passage rappelle ce que Riffaterre désigne par sociolecte. Dans l'Europe occidentale à l'époque où ces auteurs ont grandi et développé leurs visions du monde et de la littérature, les contes orientaux jouent un rôle central. Retrouver les *Mille et une nuits* dans leurs œuvres n'est donc pas surprenant. Ghazoul conclut ainsi :

> To acknowledge the aesthetic model of the *Nights* in two prominent masters of modernism is not to deny in any way their originality and innovation, nor is it to dismiss other influences on them. Rather, it is a search for the non-European strands in the tight weave of Modernism, which is often presented as purely European and Western. Whenever one scratches the surface of what is purely this or that one finds hybridity lurking in the depths. In the beginning there was not one but many[774].

Ici, Ghazoul décrit le rapport intertextuel qui existe non seulement entre des textes, entre des auteurs, mais entre des traditions entières. Tracer l'intertextualité est toujours une tâche hybride. Il faut jouer sur plusieurs plans à la fois. Nous voyons donc que la présence des *Mille et une nuits* dans la *Recherche* relève de plusieurs intertextualités : une intertextualité orientale certes, mais aussi une intertextualité moderniste, tout en évoquant le contexte social d'une époque où cette collection de contes faisait partie de la vie d'enfants issus de différentes classes sociales en Europe.

Trois passages particuliers se prêtent à une observation du « modernisme » de la représentation du sommeil dans les derniers tomes de la *Recherche*. Nous pourrions citer d'autres exemples mais nous nous concentrerons sur ces trois-là en particulier qui figurent parmi les plus pertinents. D'abord, il y dans *La Prisonnière* une partie appelée « La Regarder dormir » [775], dans laquelle le monde du sommeil d'Albertine semble se mêler à celui du héros.

Ensuite, dans *Albertine disparue*, nous trouvons une partie qui raconte les déambulations nocturnes du héros à Venise, un passage que nous appelons « Venise nocturne »[776]. Dans ce passage, la Venise nocturne et le sommeil du héros se confondent jusqu'au point où celui-ci ne peut plus les distinguer l'un de l'autre. Citons à propos de cette évocation de Venise, et dans ce contexte particulier, ce que David Ellison affirme dans *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature : from the Sublime to the Uncanny* concernant le rapport entre cette ville, Proust et le modernisme et leur rapport aux *Mille et une nuits* :

---

774 *Ibid.*, p. 352.

775 *RTP*, III, 578-583.

776 *RTP*, IV, 229-230.

> The entire Venice episode falls under the category of the 'uncanny' as Freud defines it: 'that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar.' On the one hand, Venice is strangely exotic, 'oriental', a series of illuminated pages from *The Arabian Nights* […]. On the other hand, the more Marcel follows the path traced by the genie, the more he feels, spiritually, close to the revelation of a secret, the more he feels in possession of himself, the more he feels at home[777].

En tenant compte de ces propos d'Ellis, il apparaît que la représentation de Venise chez Proust ne doit pas être considérée comme employant une logique disons « réaliste ». La façon dont cette ville est décrite dépasse de telles contraintes. Il nous semble que les descriptions de Venise s'appuient plutôt sur une logique du sommeil propre au modernisme (étant donné que Ellison aborde ce mouvement littéraire dans son ouvrage).

Enfin, la dernière partie qui sera étudiée dans le cadre de ce troisième volet raconte les aventures nocturnes du héros à l'époque de la Grande guerre à Paris. Nous l'appellerons « Une nuit transparente », en empruntant cette expression à la première phrase du morceau étudié[778]. Dans ce passage, ce n'est pas uniquement le monde du sommeil qui déborde, s'interposant dans un Paris obscur : il y a également une imbrication particulière des personnages (ici le héros et Charlus) qui nous rappelle ce concept d'« interpénétration des âmes ». Dans cette partie, nous retrouverons également plusieurs renvois explicites et implicites aux *Mille et une nuits* qui sont pertinents à analyser dans le contexte du dernier volet du sommeil.

Dans les deux premiers volets, nous avons constaté qu'il y a toujours une sorte d'endormissement plus ou moins évident. À partir de *La Prisonnière*, les descriptions des endormissements se fragmentent d'avantage, surtout quand ils concernent le héros. Si donc jusqu'ici nous avons pu cerner une ligne de démarcation, quoique mince, entre le monde de la veille et celui du sommeil, nous allons suggérer que cette ligne devient encore plus trouble, presque imperceptible. Dans ce dernier mouvement, les déplacements dans le monde du sommeil ne sont que des errances, où le dormeur s'égare progressivement.

---

777 David Ellison, *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature: from the Sublime to the Uncanny*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 143.

778 *RTP*, IV, 387-411.

7.2 Le modernisme errant de Proust rejoué dans son monde du sommeil

Outre la circularité et le fragment qui caractérisent le modernisme chez Proust et d'autres écrivains de cette époque, un autre aspect doit être pris en considération afin d'avoir une image plus complète de ce que le modernisme ajoute aux représentations du sommeil dans la littérature : il s'agit de la notion d'errance, existentielle ainsi que physique, du personnage moderniste.

Il faut donc à présent définir ce que nous entendons par *errance* et quel rapport cette notion entretient avec le sommeil, non seulement moderniste, mais surtout dans la *Recherche*. Hervé Bonnet écrit au sujet de l'errance dans la littérature moderniste :

> Le motif de l'errance semble évoquer dès l'abord un mouvement libre, imprévu, fuyant et mettant par avance en échec tout ce qui tenterait de régler et de circonscrire l'espace de son jeu. Tenter d'en donner une signification unitaire tient de la gageure. Il semble que l'errance ne se peut annoncer qu'en ouvrant sur l'ailleurs et sur les lointains[779].

Bonnet poursuit :

> L'errance comme la « mouvance », la « résonance », témoigne […] d'un bougé fondamental et essentiel trahissant une « situation » médiane indécise entre l'actif et le passif[780].

Plusieurs enjeux présentés par Bonnet doivent être gardés à l'esprit lors de notre analyse, à commencer par cet échec de la circonscription – un motif errant (et le sommeil est bien l'un des motifs centraux chez Proust) qui cherche à échapper à « l'espace de son jeu ». Nous observons comment, dans cette partie de la *Recherche*, le sommeil résiste et échappe à sa conscription présumée, l'espace de son jeu, qui a jusque-là été limitée au corps du héros endormi. Fuyant par conséquent le corps dormant, le sommeil infiltre d'avantage l'état de veille de la *Recherche*. On relève également une situation médiane, à la fois active et immobile : l'immobilité du corps endormi est mise en contraste avec le bougé fondamental d'un sommeil qui erre, le passif opposé à l'actif, comme le propose Bonnet.

---

779 Hervé, Bonnet, « L'errance de l'existence », dans *Equinoxes*, no. 10, 2008, http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10_bonnet.html, accédé le 24 novembre 2020.

780 *Loc. cit.*

Allison Fong et Maria Moreno évoquent la même idée que Bonnet :

> Fautif, en défaut, ce mouvement [sc. l'errance] écarte du droit chemin, se trompe en cours de réalisation, ignore les règles du jeu. L'errance met en question ce qui est communément reçu comme étant d'une valeur absolue, d'une portée universelle : le droit, la vérité, la distinction entre le bien et le mal[781].

Ce qui est mis en question ici, c'est que le sommeil ne peut normalement pas déborder dans l'état de veille, ou qu'un dormeur ne peut pas se mêler au sommeil d'un autre. Le sommeil dans ce dernier volet renverse cela : la distinction entre l'état de veille et le sommeil ne se fait plus.

Bonnet parle de l'errance comme d'un échappement à « l'espace de son jeu ». Fong et Moreno suivent le même fil de pensée en avançant qu'il s'agit d'une ignorance des « règles du jeu », qui remet en question des valeurs absolues. En ce qui concerne les analyses dans le chapitre présent, la valeur absolue était la supposition que le sommeil est statique, lié au corps du dormeur, enfermé dans son esprit dormant. Pourtant, dès que la notion d'errance est introduite, les valeurs absolues et les espaces d'un jeu donné deviennent troubles et incertaines. Ce que l'on suppose être la circonscription du sommeil et l'acte de dormir n'est plus évident et clairement marqué, ce que Proust met en valeur dans cette dernière partie.

Le « bougé fondamental » de l'errance est important dans notre étude, car l'errance est un phénomène qui rejoint à la fois le mouvement et le statique, la vigilance et le sommeil, ce qui est présent et ce qui échappe au personnage dormant. Bonnet propose enfin une définition de l'errance qui semble nous ramener au cœur de la *Recherche* et même à son titre : « l'errance ne peut être que métaphorique, tout au plus un état d'âme, bref, tout à la fois le sentiment d'être perdu et en quête de… »[782]. N'y a-t-il pas une errance implicite dans le titre *À la recherche du temps perdu* ? Tout y est fugitif et fuyant, errant *ad infinitum*.

Revenons au sommeil. L'errance s'impose doublement en tant qu'enjeu structurant dans ce dernier volet. Le monde du sommeil *erre* désormais comme nous l'avons signalé quand il surgit soudainement dans le monde « réel », lorsque le héros n'arrive plus à décider s'il se promène à Venise, à Paris, ou s'il le fait plutôt dans son sommeil. Mais on a également l'impression que le héros erre lui-même dans le sommeil des autres, comme nous l'avons vu avec Françoise ci-dessus. Enfin, l'errance de cette dernière partie de la *Recherche* rappelle, d'après nous ce dont parlent Fong et Moreno :

---

781 Allison Fong et Maria Moreno, « Éditorial », *Equinoxes*, no. 10, Providence, 2008. https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10_editorialfinal.html, accédé le 24 novembre 2020.

782 Bonnet, *op. cit.* http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10_bonnet.html, accédé le 24 novembre 2020.

> [l'errance] comme un mouvement mental, métaphysique. Pensées, rêverie, enquête intérieure, questionnement narratif : l'errance intellectuelle, morale, c'est ce qui nous permet de nous soustraire aux ennuis journaliers, d'accéder à l'inconnu et l'interdit, de dépasser les limites, de transgresser les bornes. Errer dans son esprit, errer dans son âme, errer sur la page[783].

Le dépassement des limites, des bornes, les errances des âmes : tout cela renvoie à cette interpénétration des âmes que cherche le héros. Il souhaite accéder à ce que Fong et Moreno appellent « l'inconnu et l'interdit » car il n'y a rien de plus inconnu et interdit que le sommeil et l'esprit d'une autre personne. Fong et Moreno font observer que « [s]i chez certains l'errance se traduit en liberté, affranchissement, elle s'impose chez d'autres sous forme de perte, de souffrance, de hantise »[784]. C'est justement l'errance sous sa forme de perte, de souffrance et de hantise qui nous intéresse dans le chapitre présent.

Nous avons déjà abordé dans le chapitre 4 les complexités du modernisme, à travers son rapport à la mythologie comparée et même à Ruskin[785]. Ce positionnement de seuil entre la tradition et la radicalité de ce mouvement finit par affecter, à notre avis, la représentation du sommeil dans la *Recherche*. Dans le dernier volet, la représentation de ce motif mobilise, de plus en plus, la radicalité artistique et esthétique du XXe siècle, plutôt que la tradition romanesque du XIXe siècle. Mais malgré cela, la spatialité du sommeil, cette ancienne tradition, reste centrale.

---

783 Fong et Moreno, *op. cit.*, https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10_editorialfinal.html

784 *Loc. cit.*

785 Voir aussi Pericles Lewis, *Religious experience and the modernist novel*, Cambridge: New York, Cambridge University Press, 2010. Pour une discussion et présentation du modernisme littéraire voir par exemple Pericles Lewis, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge : New York, Cambridge University Press, 2007. Dans cet ouvrage Lewis définit le modernisme en tant que mouvement inspiré par une notion de la « crise ». Il est selon lui question d'une crise dans la littérature qui se manifeste au niveau du contenu et au niveau de la forme de l'œuvre littéraire. Les anciennes conceptions de la littérature, de la représentation et des formes littéraires ne suffisent plus pour dépeindre le monde et l'expérience de la vie. Lewis affirme que: "The modernist crisis in representation is two-fold: a crisis in what could be represented and a crisis in how it should be represented, or in other words a crisis in both the content and the form of artistic representation. One especially influential strand of modernism, often taken as emblematic of the movement as a whole, rejected representation altogether. In part because the early theorists of modernism were particularly concerned with the formal characteristics of the work of art or literature, the history of modernism has largely been written in terms of formal developments. Equally, however, modernism resulted from the challenge of representing new content, the historical experiences of the modern world, in the context of changing social norms about the status of art and literature themselves", Lewis (2007), *op. cit.*, p. 2.

En ce sens, Proust en est l'un des premiers écrivains de cette littérature du seuil. Antoine Compagnon discute de ce double mouvement dans la *Recherche*, comme un texte qui est à la fois rétrospectif et radical :

> la place de Proust en littérature est analogue à celle de Manet en peinture : fut-il le dernier des grands classiques ou le premier des révolutionnaires ? […] Chez Proust comme chez Manet, la continuité et la rupture, la tradition et la révolution composent un mélange rare, instable, dans la coexistence de la signification et du pictural, du romanesque et de l'impression, du réalisme et de la myopie[786].

Enid G. Marantz[787] aborde les tendances modernistes chez Proust, le catégorisant comme un écrivain qui se situe au sein du modernisme et non pas en marge de ce courant. Dans son article « Proust entre le modernisme et l'avant-garde », Marantz propose :

> Riche à la fois de l'enseignement de ses aînés et de l'exemple des pré-modernistes, Proust, qui croit qu'un style à la fois original et soutenu est la preuve de l'authenticité de la vision de l'écrivain, est de la même famille d'esprits que Thomas Mann, Virginia Woolf et de James Joyce appelés, en pays anglophones, 'high modernists' […] C'est pourtant sans connaître l'œuvre de ces auteurs ou même leur nom que Proust […] a créé une esthétique à lui […] dont la forme et les dimensions avaient tout pour dérouter le lecteur[788].

Le climat intertextuel et l'esthétique moderniste transparaissent chez Proust même si lui ne connaissait pas du tout les auteurs principaux de ce mouvement. Ainsi, la trace intertextuelle de leurs œuvres ne surgit pas chez Proust à travers un renvoi spécifique, mais plutôt à travers des codes culturels qui existaient en Europe à son époque.

Ce déroutement que mentionne Marantz est une caractéristique importante. Nous l'avons vu dans les discussions de Ghazoul, de Saïd, de Bonnet ainsi que de Fong et Moreno : toute sorte de déroutement figure dans ce courant littéraire, aussi bien celui des personnages modernistes, des frontières que des valeurs absolues. Rappelant les notions de la fragmentation et la répétition que Saïd et Ghazoul

---

786 Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, pp. 27-28.

787 Enid G. Marantz aborde ce côté double chez Proust en tant qu'écrivain à la fois traditionnel et révolutionnaire dans son article « Proust entre le modernisme et l'avant-garde », *Le tournant du siècle : le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*, éds. C. Berg, F. Durieux et G. Lernout Berlin, De Gruyter, 1995.

788 Marantz, *op. cit.*, p. 156.

pointent comme étant centrales dans la pensée moderniste, Marantz souligne « la multiplicité et la discontinuité de l'être [qu']assure à la *Recherche* le genre de correspondance de fond et de forme si prisé par les auteurs du XXe siècle ».

Le monde du sommeil, tel qu'il apparaît dans ce dernier volet fait penser également à ce que Herschel Farbman aborde dans son ouvrage *The Other Night : Dreaming, writing and restlessness in twentieth-century literature*, où il discute du rôle du sommeil dans l'art et la littérature moderniste. Les propos de Farbman peuvent illustrer la manière de représenter le sommeil en tant qu'« insomnie vigilante » :

> The dream, for Blanchot, is the pure perpetuation of insomnia – "the impossibility of sleeping" that we encounter in the very heart of sleep. This insomniac vigilance is Blanchot's central concern from at least *The Space of Literature* to the last of his writings. By 1968 the concern was widely shared. Utterly restless vigilance (as opposed to the repose of knowledge sought in "totalizing" systematic thinking) became the only acceptable ethical position for the generation of Derrida, Deleuze and Foucault in its struggle to wake from a thousand metaphysical slumbers[789].

Afin d'illustrer la représentation du sommeil dans la littérature moderniste on donne souvent comme exemple *Finnegans Wake* de James Joyce, car dans cette œuvre quelques aspects globaux du sommeil moderniste peuvent être observés. Voici comment James Joyce commente lui-même son texte :

> There are in a way no characters [in *Finnegans Wake*]. It's like a dream. The style is also changing and unrealistic, like the dream world. If one had to name a character it would be just an old man. But his own connection with reality is doubtful[790].

Dans le dernier volet du sommeil, c'est précisément la déconnexion entre le personnage et l'état de veille qui est le point focal. Cette impossibilité de cerner les personnages est également pertinente. Nous l'avons vu ci-dessus en analysant le passage où le sommeil du héros et confondu à celui de Françoise. Le narrateur fait remarquer que dans ce monde, la distinction entre les personnes et leur interaction n'est pas tout à fait possible. Dans *Finnegans Wake*, tout comme dans la *Recherche*, il y a des centaines de personnages, mais on pourrait également dire qu'il n'y a qu'un seul personnage : le narrateur vieilli qui raconte une histoire dont la véracité et l'identité de son protagoniste est incertaine.

---

789 Farbman, *op. cit.*, p. 51.

790 Joyce cité par Richard Ellman, *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 695-696.

La *Recherche* et *Finnegans Wake* sont donc deux récits racontés par des narrateurs vieillis, racontant une vie dans une atmosphère onirique (« like a dream »), irréelle (« unrealistic ») et toujours changeante (« changing »). Cette atmosphère n'est-elle pas celle des *Mille et une nuits*, de Shéhérazade racontant ses contes dans une atmosphère nocturne, onirique, changeante, la narratrice elle-même étant menacée par la mort comme les vieux narrateurs de Proust et Joyce ?

Un même phénomène est présent, à notre avis, dans *Finnegans Wake* et la *Recherche*. C'est quelque chose qui prend ses racines directement dans les *Mille et une nuits*. Dans le modernisme, l'imaginaire et le rêve servent de barrage contre la mort, tout comme ils le font pour Shéhérazade.

Dans le troisième volet de la *Recherche*, nous ne savons plus qui dort, qui rêve et à qui le monde du sommeil appartient. Hugh Kenner souligne cette même tendance dans *Finnegans Wake* :

> In the dream-world of *Finnegans Wake* the mind is detached from responsibility towards things, cut loose in the nowhere – the not quite trackless nowhere in which words remain. It can occupy only the points other minds have occupied before, and can get from one point to the other only along the track ripped through space by a quotation, or the fading trail of an *idée reçue*[791].

Considérons par la suite comment tous ces composants du modernisme et son rapport au sommeil se font voir dans la *Recherche*. Dans un premier temps, nous allons considérer comment, dans *La Prisonnière*, le sommeil du héros erre et entre dans le sommeil d'Albertine. Nous allons donc observer un premier effacement entre deux personnages et leurs vies internes.

7.2.1 Crise du dormeur : le héros empiète sur le sommeil des autres personnages

Chez Proust, Albertine est un personnage qui, peut-être plus que les autres de la *Recherche*, incarne les caractéristiques particulières de la littérature moderniste[792].

---

791 Hugh Kenner, *Dublin's Joyce*, London, Chatto and Windus, 1955, p. 301.

792 Martin Lowry présente une analyse pertinente sur la complexité, la radicalité et la modernité d'Albertine dans "Albertine and the Inverted Mirrors: Reflection of Geographic and Ethnic Otherness", *French Forum*, vol 6. no. 2-3, 2011, pp. 97-117. Martin propose, par exemple, qu'Albertine soit beaucoup plus qu'un simple objet de désir, elle est une critique de la normativité et de la société bourgeoise de l'époque, tout comme le mouvement moderniste lui-même, en général : "Thus, Albertine is like a double agent that Marcel just cannot quite catch, who, despite her bumbling contradictions and half-truths, can never be proved a traitor to the heteronormative values of France's bourgeois society.", p. 108.

Dans la partie consacrée à son sommeil à elle, « La regarder dormir », on retrouve donc un climat intertextuel plutôt moderniste. Les mondes du sommeil du héros et d'Albertine errent l'un dans l'autre, s'entremêlant pour ainsi dire. Cela se manifeste comme Hugh Kenner l'a indiqué à propos de Joyce : la coexistence des personnages est rendue possible par l'esprit de l'un *empiétant l'esprit de l'autre*, rappelant de nouveau cette interpénétration des âmes que cherche le héros. Cela est particulièrement évident dans les propos suivant de ce passage lorsque le héros affirme : « je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine »[793].

La partie consacrée au sommeil d'Albertine commence ainsi :

> Au reste, ce n'était pas seulement la mer à la fin de la journée qui vivait pour moi en Albertine, mais parfois l'assoupissement de la mer sur la grève par les nuits de clair de lune. Quelquefois, en effet, quand je me levais pour aller chercher un livre dans le cabinet de mon père, mon amie m'ayant demandé la permission de s'étendre pendant ce temps-là, était si fatiguée par la longue randonnée du matin et de l'après-midi, au grand air, que même si je n'étais resté qu'un instant hors de ma chambre, en y rentrant, je trouvais Albertine endormie et ne la réveillais pas. Étendue de la tête aux pieds sur mon lit, dans une attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer, je lui trouvais l'air d'une longue tige en fleur qu'on aurait disposée là ; et c'était ainsi en effet : le pouvoir de rêver que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle, comme si en dormant elle était devenue une plante. Par là son sommeil réalisait dans une certaine mesure, la possibilité de l'amour ; seul, je pouvais penser à elle, mais elle me manquait, je ne la possédais pas. Présente, je lui parlais, mais étais trop absent de moi-même pour pouvoir penser. Quand elle dormait, je n'avais plus à parler, je savais que je n'étais plus regardé par elle, je n'avais plus besoin de vivre à la surface de moi-même. En fermant les yeux, en perdant la conscience, Albertine avait dépouillé, l'un après l'autre, ses différents caractères d'humanité qui m'avaient déçu depuis le jour où j'avais fait sa connaissance[794].

Dans « La regarder dormir », le héros, qui croyait ne pouvoir rêver que tout seul, découvre d'un coup qu'il peut le faire auprès d'Albertine, en la regardant dormir. C'est ainsi qu'en observant son sommeil, « le pouvoir de rêver, que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle »[795]. Le début de cette partie indique déjà que le sommeil est, peut-être, à cet instant un acte partagé.

---

793 *RTP*, III, 580.

794 *RTP*, III, 577-578.

795 *RTP*, III, 578.

Alain Vergnioux avance dans son article « Le sommeil » que la tentative du héros de se mêler à et de s'insérer dans le sommeil d'Albertine est une manière de la posséder plus entièrement :

> Dès lors, la contemplation de la belle endormie réalise, incarne douloureusement la contradiction insurmontable et vertigineuse du désir amoureux. Dans le sommeil l'aimée se donne, offerte et sans défense aucune, et par là même intouchable. Immédiatement là, présence dérobée. Le sommeil offre et dérobe, abandonne et refuse, ouverture, fermeture. La dormeuse se refuse dans son abandon même. C'est bien pour cela que ce qui est désiré dans cette attente, c'est encore, contradictoirement, le réveil, mais il oppose au désir d'autres tortures. Au temps suspendu du sommeil (la suspension du temps) succède le jour et ses peines (le temps qui pèse)[796].

L'exploration du sommeil d'Albertine devient une manière d'accéder à ses profondeurs, à son secret à elle, à son âme. Éveillés, le héros et Albertine sont inaccessibles l'un à l'autre ; endormis, ils peuvent se réunir. L'état de veille empêche l'amour, tandis que le sommeil le rend possible, mais de façon paradoxale. Le passage continue ainsi :

> Elle n'était plus animée que de la vie inconsciente des végétaux, des arbres, vie plus différente de la mienne, plus étrange et qui cependant m'appartenait davantage. Son moi ne s'échappait pas à tous moments, comme quand nous causions, par les issues de la pensée inavouée et du regard. *Elle avait rappelé à soi tout ce qui d'elle était en dehors, elle s'était réfugiée, enclose, résumée, dans son corps*. En la tenant sous mon regard, dans mes mains, j'avais cette impression de la posséder tout entière que je n'avais pas quand elle était réveillée. Sa vie m'était soumise, exhalait vers moi son léger souffle. J'écoutais cette murmurante émanation mystérieuse, douce comme un zéphir marin, féerique comme ce clair de lune, qu'était son sommeil. Tant qu'il persistait *je pouvais rêver à elle et pourtant la regarder*, et quand ce sommeil devenait plus profond, la toucher, l'embrasser. Ce que j'éprouvais alors c'était un amour devant quelque chose d'aussi pur, d'aussi immatériel, d'aussi mystérieux que si j'avais été devant les créatures inanimées que sont les beautés de la nature. Et en effet, dès qu'elle dormait un peu profondément, elle cessait d'être seulement la plante qu'elle avait été, *son sommeil, au bord duquel je rêvais* avec une fraîche volupté dont je ne me fusse jamais lassé et que j'eusse pu

796 Alain Vergnioux, « Le Sommeil », *Le Télémaque*, vol. 32, no. 2, 2007, p. 22.

> goûter indéfiniment, *c'était pour moi tout un paysage*. Son sommeil mettait à mes côtés quelque chose d'aussi calme, d'aussi sensuellement délicieux que ces nuits de pleine lune, dans la baie de Balbec devenue douce comme un lac, où les branches bougent à peine ; où étendu sur le sable, l'on écouterait sans fin se briser le reflux[797].

Au début du passage, il y a une première imbrication entre ce qui est à l'extérieur et ce qui est à l'intérieur. Albertine enferme ses caractéristiques et ses traits dans son corps. Dans son sommeil, elle submerge la personne qu'elle est éveillée. Plus tard, le héros retrouve cette faculté double où il peut à la fois « rêver à » Albertine tout en la regardant dormir. Il est à la fois endormi et éveillé. Et si l'on pousse cette supposition encore plus loin, ils sont tous les deux dans un monde du sommeil où le héros peut rêver tout en la regardant.

Un enjeu central de ce passage repose sur l'eau et les impressions sensorielles – caractéristiques propre à la sémiologie de la limite. Rappelons que dans le passage du train (chapitre 6.1 ci-dessus), l'eau est considérée comme à la fois une frontière et un symbole de la féminité, tandis que les sons évoquent l'éloignement d'un personnage : dans la partie racontant le voyage dans le train, il était question de la mère et le héros finit par se laisser submerger par une mer onirique. Ici, plusieurs enjeux similaires sont rejoués dans « La regarder dormir ».

Le rapprochement entre le sommeil d'Albertine et la mer s'amplifie dans ce passage, mais ce sommeil revêt d'autres caractéristiques spatiales comme : un « paysage », un « lac », le « sable » de la plage sur laquelle on est « étendu ». Il est important de noter que le sommeil n'est pas décrit « comme » l'une de ces images que nous venons d'évoquer : il n'est pas question d'une comparaison, il s'agit plutôt d'une description – mais c'est une description peu réaliste et plutôt onirique. Le sommeil d'Albertine « mettait à [s]es côtés », véritablement, le lac, la plage. Son sommeil est « tout un paysage », « au bord duquel » le héros rêve. Si nous rappelons la distinction entre sommeil et rêve que nous avons faite où le sommeil est le contentant et le rêve le contenu (décrit ailleurs dans la *Recherche* comme le sommeil-jardin par rapport au rêve-fleur), nous pouvons observer comment ici, le sommeil d'Albertine est le contenant, tandis que les rêves du héros en sont le contenu car le héros rêve soit *dans* soit *au bord* du sommeil d'Albertine.

Cette imbrication du sommeil de l'un des personnages dans les rêves de l'autre peut être interprété comme un sommeil partagé (à la fois commun et scindé) car le système descriptif du sommeil, comme les impressions sensorielles, l'évocation des limites, des frontières, les substantifs spatiaux, etc. appartiennent à la fois à Albertine et au héros :

797 Nous soulignons. *RTP*, III, 578-579.

> En *fermant les yeux*, en perdant la conscience, Albertine avait dépouillé, l'un après l'autre, ses différents caractères d'humanité qui m'avaient déçu depuis le jour où j'avais fait sa connaissance[798].
>
> J'écoutais cette *murmurante émanation mystérieuse* [son souffle], *douce* comme un zéphyr marin, féerique comme ce *clair de lune*, qu'était *son sommeil*. Tant qu'il persistait je pouvais rêver à elle et pourtant *la regarder*, et quand ce sommeil devenait plus profond, *la toucher, l'embrasser*[799].

C'est Albertine qui ferme les yeux, et ses sonorités à elle sont les premières à surgir, mais c'est le héros qui la touche et la regarde. En poursuivant la logique établie par Gay, quant aux impressions sensorielles : Albertine est caractérisée par les sons (et non pas la vue, car ses yeux sont fermés), les sonorités indiquant la disparition/l'éloignement d'un personnage. Le héros, par contre, est caractérisé par son regard à lui, le champ visuel pour ainsi dire. Les « repères visuels » indiquent, d'après Gay, le déplacement dans un autre monde. Albertine est disparue dans son monde du sommeil à elle, le héros la poursuit en y entrant.

Les images évoquant les limites et les impressions sensorielles appartiennent, dans ce passage, aux deux :

> En entrant dans la chambre j'étais resté debout sur le seuil n'osant pas faire de bruit et je n'en entendais pas d'autre que celui de son haleine venant expirer sur ses lèvres, à intervalles intermittents et réguliers, comme un reflux, mais plus assoupi et plus doux. Et au moment où mon oreille recueillait ce bruit divin, il me semblait que c'était, condensée en lui, toute la personne, toute la vie de la charmante captive, étendue là sous mes yeux. […]
> Elle avait beau avoir, en bavardant, en jouant aux cartes, ce naturel qu'une actrice n'eût pu imiter, c'était un naturel plus profond, un naturel au deuxième degré que m'offrait son sommeil[800].
> […]
> Sa respiration peu à peu plus profonde maintenant soulevait régulièrement sa poitrine et, par-dessus elle, ses mains croisées, ses perles, déplacées d'une manière différente par le même mouvement, comme ces barques, ces chaînes d'amarre que fait osciller le mouvement du flot. Alors, sentant que son sommeil était dans son plein, et que je ne me heurterais pas à des écueils de conscience recouverts mainte-

798 Nous soulignons. *RTP*, III, 578.

799 Nous soulignons. *RTP*, III, 578.

800 *RTP*, III, 579.

> nant par la pleine mer du sommeil profond, délibérément je sautais sans bruit sur le lit, je me couchais au long d'elle, je prenais sa taille d'un de mes bras, je posais mes lèvres sur sa joue et sur son cœur, puis sur toutes les parties de son corps posais ma seule main restée libre, et qui était soulevée aussi comme les perles, par la respiration d'Albertine ; moi-même, j'étais déplacé légèrement par son mouvement régulier. *Je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine*[801].

À la suite d'un endormissement explicite (celui d'Albertine), il y un franchissement explicite du seuil (le héros qui entre dans sa chambre). Enfin, un autre endormissement, implicite cette fois, est celui du héros lorsqu'il se couche dans le lit auprès d'Albertine.

Dans ce passage, on relève une récurrence forte des substantifs spatiaux, des impressions sensorielles, de l'évocation des limites : tout est là. Proust mobilise le système descriptif lié au monde du sommeil. Le héros est debout sur le seuil, puis il entre dans la chambre ; il s'assoit sur une chaise près du lit, se rapproche à côté d'Albertine sur le lit et finit par se coucher à côté d'elle. Entre le franchissement du seuil et le moment où il s'allonge sur le lit, toute une série d'impressions sensorielles sont mobilisées : le héros entend l'haleine d'Albertine, le « bruit divin » de son sommeil, il la voit, il la regarde et cette double répétition du mot « doux » renforce le côté tactile des images utilisées. Cependant, les mot satellites du sommeil aboutissent finalement à une union quasiment totale dans le paysage du sommeil d'Albertine, lorsque le héros s'embarque sur celui-ci.

Le sommeil devient, nous semble-t-il, partagé dans cette dernière partie de la *Recherche*, au double sens du mot : à la fois commun et scindé. Commun, car les deux personnages peuvent désormais entrer dans le sommeil ensemble, partageant ainsi l'expérience. Mais il est également scindé car la représentation du sommeil chez Proust sous cette forme enjambe les deux facettes de l'existence : le sommeil et l'état de veille existent simultanément.

Cette représentation particulière continue jusqu'à la fin de ce passage, racontant ce que nous avons lu comme une imbrication potentielle entre le sommeil d'Albertine et celui du héros. Juste avant qu'Albertine ne se réveille, la représentation spatiale se manifeste de façon évidente tout en rappelant, de façon mineure dans ce contexte, un climat intertextuel légèrement biblique qui évoque de nouveau l'importance de la vision, du regard et d'une échelle du songe :

> Mais ce plaisir de la voir dormir, et qui était aussi doux que la sentir vivre, un autre y mettait fin, et qui était celui de la voir s'éveiller. Il était, à un degré plus profond et plus mystérieux, le plaisir même qu'elle habitât chez moi. Sans doute il m'était doux l'après-midi,

801 Nous soulignons. *RTP*, III, 580.

> quand elle descendait de voiture, que ce fût dans mon appartement qu'elle rentrât. Il me l'était plus encore que, *quand du fond du sommeil elle remontait les derniers degrés de l'escalier des songes, ce fût dans ma chambre qu'elle renaquît* à la conscience et à la vie, qu'elle se demandât un instant « où suis-je ? », et voyant les objets dont elle était entourée, la lampe dont la lumière lui faisait à peine cligner les yeux, pût se répondre qu'elle était chez elle en constatant qu'elle s'éveillait chez moi. Dans ce premier moment délicieux d'incertitude, il me semblait que je prenais à nouveau plus complètement possession d'elle, puisqu'au lieu qu'après être sortie elle entrât dans sa chambre, c'était ma chambre, dès qu'elle serait reconnue par Albertine, qui allait l'enserrer, la contenir, sans que les yeux de mon amie manifestassent aucun trouble, restant aussi calmes que si elle n'avait pas dormi. L'hésitation du réveil, révélée par son silence, ne l'était pas par son regard[802].

Notons, qu'Albertine en ouvrant les yeux, en retrouvant sa vue, « rentre » du monde du sommeil à l'état de veille – elle passe d'un monde dans un autre. Encore une fois, la vision caractérise le déplacement entre deux espaces séparés. Jusqu'là, jusqu'à son éveil, c'était seulement la perception du héros qui mobilisait les « repères visuels », dont parle Gay.

Dans « La Regarder dormir », l'allusion au sommeil errant est subtile. Il est difficile de décider dans ce passage si le héros s'endort ou non lorsqu'il s'allonge auprès d'Albertine, même si le système descriptif du sommeil semble l'indiquer. Pourtant, il nous semble que c'est avant tout l'errance du sommeil, un sommeil dans le style moderniste qui ne respecte plus son espace de jeu, qui fait du protagoniste et d'Albertine des âmes entrelacées, interpénétrées – leurs deux existences du sommeil et de l'état de veille se manifestent simultanément, mais de façon disjonctive[803].

7.2.2 Crise du lieu : le sommeil déborde dans l'état de veille

Dans le passage consacré au sommeil d'Albertine, le « contenant » devient le sommeil d'Albertine et le « contenu » les rêves du héros. Tout cela a lieu dans un monde imbriquant le sommeil des deux personnages. Nous retrouvons une idée

802 *RTP*, III, 582-583.

803 Selon Jenny Laurent, dans le cadre du modernisme littéraire, le sommeil paraît comme non seulement *spatial*, mais aussi *disjonctif* et *simultané* par rapport à la vie diurne et lucide. Laurent, Jenny, « Modernisme esthétique et conquête de l'extériorité », Paris, Presses Universitaires de France, *La fin de l'intériorité*, 2002, p. 71.

similaire dans un extrait du tome suivant, *Albertine disparue*, où Venise devient le contenant des rêves fiévreux du héros. L'interaction du sommeil du héros et la ville rappelle ce que Blanchot appelle « l'impossibilité de dormir »[804] moderne et ce que Farbman nomme "the insomniac vigilance" de la littérature moderniste. Quant à l'esthétique moderniste, Jenny Laurent parle d'une « grande mutation esthétique » en avançant que pendant le modernisme

> [d]eux « idées » subissent plus particulièrement une évolution décisive : l'idée de « vie » et celle de « simultanéité ». La « vie » […] va de plus en plus apparaître comme un plan de réception impersonnel et passif, qu'on retrouvera radicalisé dans les propositions modernistes[805].

Cette simultanéité des vies se manifeste, selon Laurent, sous une forme « spatiale et disjonctive »[806]. Nous allons, au cours de ce sous-chapitre, observer comment Proust inclut ces notions dans sa représentation de Venise et le sommeil du héros dans cette ville. Dans *Albertine disparue*, l'expérience du le sommeil paraît non seulement spatiale, mais aussi disjonctive, et simultanée à l'état de veille[807].

Outre Marcel Proust, Henry James, Thomas Mann, Ezra Pound, T.S. Eliot et Ernest Hemingway, ont tous abordé, d'une manière ou d'une autre, la notion de Venise troublée. Ces auteurs ont un point commun : ils sont des étrangers dans une ville étrange. Ce sous-chapitre sera donc consacré à cette Venise enchantée et enchanteresse, mais dans le contexte du modernisme et tout ce que cela implique. L'époque du modernisme est l'époque du désenchantement, de la modernité et de la Grande guerre – tout cela finit par influencer la façon dont ces auteurs ont représenté Venise.

À partir du tome *Albertine disparue*, les personnages sont de plus en plus dépeints comme étant en *crise*. Il s'agit d'une crise de rationalité et d'identité, et dans le cas de ce chapitre, cette crise est liée au fait que le personnage a du mal à faire la distinction entre le sommeil et l'état de veille. Rien n'est certain, car l'existence est progressivement vidée de logique lucide. Cette perception de Venise comme un lieu où le sommeil peut se mêler au réel, Henry James en témoigne lorsqu'il dit :

---

804 Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, p. 82.

805 Laurent, *op. cit.*, p. 71.

806 *Loc. cit.*

807 Nous allons considérer plusieurs types de « simultanéités » du sommeil chez Proust. Il y a le sommeil qui se superpose sur le sommeil des autres personnages où sur d'autres lieux. Par exemple, nous allons considérer commet le sommeil du héros s'entremêle avec celui d'Albertine : comment le sommeil du héros déborde, en quelque sorte, à Venise, s'unifiant avec la ville ; et enfin nous allons observer la simultanéité du sommeil du héros et celui de Charlus, une scène qui se déroule dans un Paris fantasmagorique et nocturne, où le sommeil finit par se manifester de façon spatiale et disjonctive, et par conséquent décidément moderniste.

"Venice is quite the Venice of one's dreams, but it remains strangely the Venice of dreams, more than of any appreciable reality"[808].

Après une affaire amoureuse pleine de douleur, de jalousie et de torture psychologique réciproque, Albertine fuit l'appartement du héros. Peu après, elle meurt d'une chute de cheval, sans que l'on sache clairement s'il s'agit d'un suicide ou d'un accident. Le héros, accablé par le chagrin, part pour Venise avec sa mère afin de se remettre de la mort d'Albertine. Pendant ce séjour, il sort la nuit à la recherche des jeunes filles avec lesquelles il pourrait avoir des relations sexuelles. Lors de ces randonnées nocturnes, le monde du sommeil et la réalité se confondent de plus en plus.

Cette partie, qui se déroule à Venise, est intéressante pour plusieurs raisons. Proust semble y employer une représentation de la réalité « relativisée » propre à la littérature moderniste[809]. Pour comprendre cette façon moderniste de décrire Venise, il faut la contextualiser. Il nous semble que cette perception d'une ville mi-réelle, mi-rêvée surgit dans un cadre historique, psychologique et culturel spécifique, comme en témoignent les deux citations suivantes. Shonda Stevens et Margaret Plant abordent, respectivement, ce genre de manifestation de Venise :

> By the time the Western world was reeling from the effects of urbanization, contemplating the inevitable changes attendant on the Industrial Revolution, and anticipating the Great War, artists drew from the concept of Venice as "other world" long represented in fiction to create from it a new reading of the city reflective of the inward obsession of the modern consciousness at the turn of the century[810].

> If it is possible for Freudian metaphors of dream, desire, repression and illusion to take on the imprint of topography, then Venice achieved that in the early years of the twentieth century[811].

---

808 Henry James, *Letters Volume I: 1843-1875*, éd. Leon Edel, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1974, p. 134.

809 La littérature moderniste a pour objectif : "[a] restructuring of literature and the experience of reality it represents. (Art always attempts to 'imitate' or represent reality; what changes is our understanding of what constitutes reality, and how that reality can best be represented, presented to the mind and senses most faithfully and fully.) Modernist literature is marked by a break with the sequential, developmental, cause-and-effect presentation of the 'reality' of realist fiction, toward a presentation of experience as layered, allusive, discontinuous; the use, to these ends, of fragmentation and juxtaposition, motif, symbol, allusion." John Lye, "Some Attributes of Modernist Literature", https://www.brocku.ca/english/courses/2F55/modernism.php, accedé le 6 janvier 2021.

810 Shonda Stevens, *Venice as no-place: Liminality and the Modernist interpretation of the Myth of Venice*, Stillwater, Oklahoma State University, 2010, p. 2.

811 Margaret Plant, *Venice, Fragile City: 1797-1997*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2003, p. 285.

La topographie de Venise rejoint les enjeux affectifs de la psychologie et des désirs du personnage moderniste, tout en ayant un aspect temporel et historique lié à cette période incertaine qui suit la révolution industrielle et la Grande guerre. Le tournant du siècle et la naissance progressive du modernisme nous fournissent le contexte de cette représentation de Venise que nous avons pu observer chez Proust.

Stevens désigne la représentation de Venise moderniste comme étant à la fois un « entre-deux »[812] et un « non-lieu »[813]. Cette position seuil de la ville caractérise donc la notion moderniste de ce qui auparavant était la *Sérénissime* et qui est devenue au fil des siècles l'opposé : la « Troublée ».

Un autre aspect de Venise, d'après Stevens, semble refléter la sensibilité moderniste : tout comme la Grande guerre et l'industrialisation constituent une rupture avec la temporalité et l'historicité conventionnelle, la représentation de Venise semble, chez les modernistes, impliquer une isolation spatio-temporelle. Stevens avance que l'impossibilité géographique de cette cité flottante permit aux écrivains de retrouver une utopie irréelle au sein du désordre et de la mélancolie qui imprégnaient l'Occident à l'époque. En fait, Stevens affirme que Venise n'existe jamais dans la littérature moderne en tant que ville réelle, liée à une idée d'appartenance ou même à un nationalisme quelconque. La Venise moderniste est selon ce chercheur souvent une ville racontée à travers le regard d'un étranger dépaysé[814]. Tony Tanner propose pour sa part que : "Venice is not really ever written from the inside but is variously appropriated from without"[815].

Cette caractéristique particulière de la littérature moderniste où le personnage à Venise est toujours un étranger, errant dans une ville inconnue, juxtaposée au caractère déjà mystérieux et déroutant de Venise donne donc lieu à un double dépaysement. Dans ce cadre, l'étranger se perd et il s'égare dans une ville aux apparences magiques et incertaines, une ville qui dépasse toute logique spatiale. Stevens conclut :

> The literary myth of Venice was so readily appropriated as a landscape of consciousness for Modernists because it was born from the long appropriated concept of the city as a dream state—the very notion of its stone self floating effortlessly in water mimics the experience of a dream […] In specific opposition to the Victorians and Transcendentalists, Modernists looked to Venice to give their internal space a beautiful, if moribund, face. As a setting that can act

812 Stevens, *op. cit.*, p. 14.

813 *Ibid.*, p. 15.

814 *Ibid.*, p. 13.

815 Tony Tanner, *Venice Desired*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University press, 1992, p. 2.

> as an in between place […] for modernists as a mirror to reflect the newly pervasive sense of mental dislocation[816].

Dans les propos du héros de la *Recherche* « je ne dis pas Venise au hasard » [817], il est possible également d'y entendre la voix de Proust, qui ne choisit pas Venise par hasard à ce stade de la *Recherche*. La ville, dans cette optique moderniste, fournit un fond sur lequel il peut raconter les particularités singulières du dernier volet de la *Recherche*. C'est le lieu idéal pour illustrer le renversement de tout ordre établi, la double apocalypse de la révélation et de la fin du monde.

Dans une Venise troublée et moderniste, les liaisons amoureuses de Casanova et de Byron ne font pas partie de la représentation. Selon Stevens, pour Henry James, Thomas Mann et Ernest Hemingway, Venise n'est pas un monde érotisé, où toute sorte de désir est accompli : c'est plutôt une ville où le désir est excité mais jamais réalisé[818].

Le héros de la *Recherche* cherche de belles inconnues mais aucune d'entre elles ne peut lui donner ce qu'il a perdu avec Albertine. Il nous semble pertinent de comparer cela au protagoniste de *La mort à Venise* de Thomas Mann qui, comme nous le verrons, poursuit un jeune garçon sans jamais le posséder. Un étranger errant dont les désirs restent inachevés dans une Venise troublée : telle est la scène que les passages suivants vont décrire.

La Venise de Proust et de Mann est donc un monde où la logique lucide ne règne plus, où les désirs restent inachevés et flottants tout comme la ville-même :

> The no-place Venice of these Modernist authors is hostile because it does not actually exist and, more importantly, their protagonists are fearful of their own internal dialogues. Namelessness, religion, nostalgia, historical discontinuity, and the impossibility of love are all evoked by and reflected in fragments in the facades and waterways of Venice, which serves not as an actual, visitable city but, rather, as a reflection of the inner crisis of each character[819].

Nous voudrions donc suggérer un rapprochement entre la partie que nous appelons « Venise nocturne » chez Proust et certains passages du roman *La Mort à Venise* de Thomas Mann. Un tel rapprochement pourrait éclairer cette manifestation moderniste du sommeil qui surgit peu à peu dans l'œuvre de Proust, ainsi que chez Mann. Dans les passages suivants, nous pouvons observer comment les écrivains mobilisent l'esthétique du fragment, de la discontinuité et de la disjon-

816 Stevens, *op. cit.*, p. 13.

817 *RTP*, II, 860.

818 Stevens, *op. cit.*, p. 15.

819 *Ibid.*, p. 16.

ction spatiale évoquée par Laurent[820] et également par Ghazoul ci-dessus (dans 7.1). Nous verrons comment la ville, Venise, s'entremêle aux sommeils et aux rêves des personnages (le héros de la *Recherche* et Aschenbach dans *La Mort à Venise*)[821].

La Mort à Venise de Thomas Mann raconte la fin de la vie de Gustave Aschenbach. C'est un homme d'âge mûr qui, à la suite d'une crise nerveuse provoquée par la mort de sa femme, est pris par une envie presque obsessionnelle de voyager.

La crise nerveuse se manifeste comme un rêve lucide, vécu lors d'une promenade qu'Aschenbach fait après un repos manqué où « il n'avait pas trouvé dans la sieste le sommeil réparateur »[822]. Toujours fatigué, Aschenbach sort de chez lui pour se promener. Désormais, la ville où il habite, est représentée comme peu réelle, car il ne voit plus la ville où il se promène : il voit plutôt un paysage chimérique qui fait naître en lui ce désir de partir en voyage.

Cette expérience est décrite dans une seule longue phrase. Il faut la citer dans sa totalité afin de bien comprendre à quel point l'esprit d'Aschenbach est troublé. Observons l'épanchement du sommeil dans l'état de veille de ce personnage :

> Son désir [sc. de voyager] se faisait visionnaire, son imagination, qui n'avait point encore reposé depuis le travail du matin, inventait une illustration à chacune des mille merveilles, des mille horreurs de la terre, que d'un coup elle tâchait de représenter : il *voyait* – il le *voyait* – un paysage, un marais des tropiques, sous un ciel lourd de vapeurs, moite, exubérant et monstrueux, une sorte de chaos primitif fait d'îles, de lagunes et de bras de rivière charriant du limon ; d'une profusion de fougères luxuriantes, d'un abîme végétal de plantes grasses, gonflées, épanouies en fantastiques floraisons, il *voyait* d'un bout à l'autre de l'horizon surgir des palmiers aux troncs velus ; il *voyait* des arbres aux difformités bizarres jeter en l'air des racines qui revenait ensuite prendre terre, plonger dans l'ombre et l'éclat d'un océan aux flots glauques et figés, où, entre des fleurs flottant à la surface, blanches comme du lait et larges comme des jattes, des oiseaux exotiques aux bec informe se tenaient sur les bas-fonds, le cou rentré dans les ailes, l'œil de côté et le regard immobile ; il *voyait* étinceler les prunelles d'un tigre tapi entre les cannes noueuses d'un fourré de bambous – et il sentit son cœur battre plus fort, d'horreur et d'énigmatique désir[823].

---

820 Laurent, *op. cit.* p. 71.

821 Pour une discussion sur les rapports entre Proust et Mann et leurs représentations de Venise, voir la communication d'Uta Felten, https://vimeo.com/189302304, Paris, Fondation Singer-Polignac, colloque « Proust et la Musique », 27 Octobre 2016.

822 Thomas Mann, *La Mort à Venise*, trads. F. Bertaux et C. Sigwalt, Paris, Fayard, coll. « Le livre de Poche », [1912] 2014, p. 20.

823 Nous soulignons. Mann, *op. cit.* p. 24.

Dans ce passage, la répétition insistante de ce « voyait » vise à montrer comment Aschenbach *voit* véritablement tout cela. Le fait que ce passage vient après une sieste manquée nous semble indiquer un rêve lucide, un rêve errant où un sommeil écarté lutte contre le monde matériel de la ville où Aschenbach se promène. Le rêve-contenu *erre* et quitte un contenant, le monde du sommeil, en s'imposant dans un autre, celui de l'état de veille.

Par la suite, le désir de voyager naît. Après un temps de réflexion et un premier voyage qu'Aschenbach ne trouve pas satisfaisant, il devient clair pour lui qu'il doit partir pour Venise car c'est le lieu parfait « quand on veut du jour au lendemain échapper à l'ordinaire, trouver l'incomparable, la fabuleuse merveille »[824]. Aschenbach semble avant tout chercher une manière de rester dans cet état d'esprit singulier dans lequel le songe et la vie lucide se confondent. La promenade n'évoque pas un désir de voyager quelque part en particulier, elle évoque plutôt le besoin de mener une existence vagabonde où il n'y a plus de distinction entre le rêve et l'état de veille.

À Venise, Aschenbach remarque une famille polonaise. Le garçon Tadzio, adolescent de quatorze ans, retient son attention. Cet intérêt est d'abord purement esthétique car le garçon est extrêmement beau. Mais petit à petit, ce sentiment esthétique se transforme en une obsession sexuelle. À partir de ce moment-là, Aschenbach se met à traquer la famille à travers Venise. Il la suit partout. Selon Cynthia B. Bryson,

> Aschenbach follows Tadzio and his family through the Venetian streets in his dream-state […] the conscious mind has created a comparative dream in which illusions parallel real events[825].

Bryson avance aussi que cet état d'entre-deux finit par brouiller la distinction entre la veille et le sommeil. C'est ce qu'elle appelle soit "the dream-state", soit "his mental vacation from his rigorously controlled existence". Selon Bryson, "the frantic fantasy-world created in the dream-state carefully pulls together past events [and] creates a disjunctive scenario of elapsed occurrences". Dans *La Mort à Venise*, "reality exists in a hazy confusion blended with self-imposed unreality".

Dès la première rencontre avec Tadzio, le sommeil d'Aschenbach devient encore plus troublé qu'avant et il souffre souvent soit d'insomnie, soit de rêves lucides. Le soir, après avoir vu Tadzio pour la première fois, Aschenbach « alla se coucher de bonne heure, puis dormit d'un sommeil interrompu, profond, mais peuplé de rêves et de visions »[826]. Plus tard, lorsque son engouement pour Tadzio devient

824 Mann, *op. cit.*, p. 43.

825 Cynthia B. Bryson, "The Imperative Daily Nap; or Aschenbach's Dream in *Death in Venice*" , *Studies in Short Fiction*, vol. 29, no. 2, 1992, p. 183.

826 Mann, *op. cit.*, 61.

plus intense, « son sommeil était de courte durée » et « les jours d'une monotonie délicieuse, étaient séparés par des nuits brèves, pleines d'heures d'agitation »[827]. On voit donc dans ces citations comment le sommeil s'empare de plus en plus de la vie d'Aschenbach.

En considérant ces quelques aspects liés au sommeil dans *La Mort à Venise*, nous avons voulu suggérer qu'Aschenbach évoque lui aussi la notion du dormeur éveillé. Lors de sa dernière promenade à Venise, cet état particulier de l'épanchement du sommeil dans la vie réelle se manifeste d'une façon qui justifie une comparaison avec une promenade vénitienne qui a lieu dans *Albertine disparue*. Citons d'abord le passage de *La Mort à Venise* :

> Sur les pas du bel adolescent, Aschenbach, un après-midi, s'était enfoncé dans les dédales du centre de la cité empestée. […] toutes les ruelles, les canaux, les passerelles et les places du labyrinthe se ressemblaient […] Une petite place déserte, et qu'on eût dite enchantée s'ouvrait devant lui ; […] Sur les marches de la citerne, au milieu de la place, il s'affala, la tête appuyée à la margelle de pierre. Pas un bruit, l'herbe poussait entre les pavés, des détritus étaient épars alentour. Parmi les maisons inégales et dégradées qui entouraient la place, il y en avait une qui avait l'air d'un palais, avec des fenêtres en ogive derrière lesquelles habitait le vide, et de petits balcons ornés de lions. [Aschenbach] était assis là [et ses lèvres] formulait des mots détachés du discours que son cerveau engourdi composait selon l'étrange logique du rêve[828].

Comparons cette citation avec un passage d'*Albertine disparue*, où le narrateur se promène à Venise :

> Le soir, je sortais seul, au milieu de la ville enchantée où je me trouvais au milieu de quartiers nouveaux comme un personnage des *Mille et Une Nuits*. Il était bien rare que je ne découvrisse pas au hasard de mes promenades quelque place inconnue et spacieuse dont aucun guide, aucun voyageur ne m'avait parlé. Je m'étais engagé dans un réseau de petites ruelles, de *calli*. Le soir, avec leurs hautes cheminées, evasées auxquelles le soleil donne les roses les plus vifs, les rouges les plus clairs, c'est tout un jardin qui fleurit au-dessus des maisons[…]
> […]
> Comprimées les unes contre les autres, ces *calli* divisant en tous sens, de leurs rainures, le morceau de Venise découpé entre un canal et la

827 *Ibid.*, p. 94.

828 Mann, *op. cit.*, 130.

> lagune, comme s'il avait cristallisé suivant ces formes innombrables, ténues et minutieuses. Tout à coup, au bout d'une de ces petites rues, il semble que dans la matière cristallisée se fût produite une distension. Un vaste et somptueux *campo* à qui je n'eusse assurément pas, dans ce réseau de petites rues, pu deviner cette importance, ni même trouver une place, s'étendait devant moi entouré de charmants palais pâles de clair de lune. C'était un de ces ensembles architecturaux vers lesquels dans une autre ville, les rues se dirigent, vous conduisent et le désignent. Ici, il semblait exprès caché dans un entrecroisement de ruelles, comme ces palais des contes orientaux où on mène la nuit un personnage qui ramené chez lui avant le jour, ne doit pas pouvoir retrouver la demeure magique où il finit par croire qu'il n'est allé qu'en rêve[829].

Les contextes, d'abord, de ces deux passages sont similaires, même si Aschenbach ne suit qu'un seul bel adolescent, tandis que le héros de la *Recherche* sort chaque soir seul afin de chercher de belles adolescentes inconnues à Venise. En effet, les passages cités commencent par des constatations similaires : dans les deux cas, on affirme l'heure du jour. Chez Mann, c'est l'après-midi et chez Proust le soir. Il nous semble que cette observation est là pour enraciner la situation dans un faux réalisme : les deux auteurs font semblant de décrire une scène crédible avec une mise en scène descriptive. Mais peu à peu, le lecteur se rend compte qu'aucune de ces deux scènes n'est réaliste. Tout se déroule selon la logique du rêve.

Les deux personnages sont à Venise après un deuil amoureux : Aschenbach a perdu sa femme, il est veuf, et le héros proustien a perdu sa maîtresse Albertine. Tous deux vivent des crises après les morts respectives de leurs femmes, ils partent à Venise où ils cherchent sans cesse des plaisirs sexuels auprès des adolescents, sans succès. Le deuil, juxtaposé à Venise, aux désirs qui ne sont jamais réalisés et à un sommeil troublé, donne lieu à deux passages remarquablement similaires dans les deux récits.

La proximité des images évoquées dans ces deux citations est importante à souligner. Chez Mann une place s'ouvre, chez Proust la place s'étend devant le héros ; Aschenbach suit « les ruelles, les canaux, les passerelles et les places du labyrinthe [qui] se ressemblaient »[830] : le héros se rend « dans un réseau de petites ruelles, de calli divisant en tous sens, de leurs rainures, le morceau de Venise découpé entre un canal et la lagune, comme s'il avait cristallisé suivant ces formes innombrables, ténues et minutieuses »[831]. Les deux personnages se retrouvent sur une place étrange et ne savent plus s'ils l'ont vue en rêve ou en réalité ; ils voient des pa-

829 *RTP*, IV, 229-230.

830 Mann, *op. cit.*, p. 130.

831 *RTP*, IV, 229.

lais chimériques et tous les deux, le protagoniste de la *Recherche* ainsi qu'Aschenbach, y errent selon une logique onirique. Les longues phrases de ces passages, l'atmosphère chimérique, la temporalité décousue, ces dormeurs éveillés qui errent dans des villes fantômes rappellent une esthétique moderniste de la crise et du fragment[832].

La Mort à Venise est paru en 1912, tandis qu'*Albertine Disparue* n'est sorti qu'en 1925, mais Proust l'avait travaillé et esquissé d'une manière ou d'une autre depuis la Grande guerre. Même si le modernisme à l'époque était un courant naissant, on voit, en comparant la représentation du sommeil dans les deux romans, plusieurs points de convergence qui montrent qu'il y a une affinité entre ces œuvres à travers une esthétique spécifique et des images similaires. La sexualité, la spatialité relativisée, le corps en crise (car le corps ne parvient plus à contenir le sommeil et à maintenir les frontières du monde du sommeil) et, plus généralement, toute représentation de l'existence se manifestent de manière singulière par rapport à la tradition romanesque antérieure, mais tout cela a des points communs avec les autres œuvres de l'époque.

7.2.3 Le héros devient un dormeur éveillé : personnage à la fois moderniste et inspiré des *Mille et une nuits*

Considérons à présent un dernier aspect de l'esthétique du modernisme, au sujet de la représentation du sommeil. Dans cette partie, l'importance des *Mille et une nuits*, est encore plus visible.

Ayant considéré le sens-mouvement des descriptions liées à la verticalité et à l'horizontalité, dans un troisième temps nous allons considérer les analyses de Limido-Heulot, Hamon et Jouve concernant les mouvements qui se dégagent de la profondeur : avant/derrière, clos/ouvert, et d'autres sens similaires. Pour notre part, nous allons employer le terme « transversalité » pour évoquer cette dimension du texte et ses descriptions[833].

---

832 "The modernist writers locate themselves (and their characters) in the 'middle' which – they hoped – would embrace, encompass a totality far surpassing the actual world. What we experience while reading their novels is a fluid, floating structure of time as all borders, limits, arbitrary divisions are simply annihilated. In a word, time has no rigid and strict nature defined by definite points.", Piotr Mroz, "The Conflicting World-Views", *Temporality in Life as Seen Through Literature*, Hanover : New Hampshire, Springer, 2007, p. 138.

833 Par transversalité nous entendons une sorte de va-et-vient et un dépassement des bornes et des restrictions du sommeil. Ce terme n'est pas tout à fait inédit dans les études sur la *Recherche*. Gilles Deleuze aborde cet aspect dans *Proust et les signes* où il propose que la transversalité proustienne soit une manière de structurer le chaos de la vie et de la modernité. La dimension, disons transversale dans la *Recherche*, sert donc d'outil structurant permettant de faire communiquer et d'unifier les

Dans les sous-chapitres précédents, nous avons observé comment, parfois, le héros ne peut pas faire la distinction entre son sommeil à lui et celui de Françoise. Ailleurs dans la *Recherche*, il s'embarque *sur* le sommeil d'Albertine. Ces deux passages, même de façon fragmentaire, racontent des endormissements des personnages. Dans ces deux passages nous avons pu voir comment la distinction s'abolit entre des personnages dans le sommeil. Ainsi, il y a une superposition des dormeurs qui sont scindés, dédoublés et qui partagent le sommeil l'un de l'autre.

À Venise, en revanche, l'endormissement n'apparaît pas. La ville se mue en paysage du sommeil où plus rien n'est conforme à la logique de l'état de veille. Ici, il n'est pas question d'une confusion entre deux personnages dormants. À Venise, c'est plutôt le sommeil qui déborde dans l'état de veille, ce sont des mondes et non pas des personnages qui s'entremêlent dans le sommeil.

Ces deux aspects, celui du sommeil partagé entre deux dormeurs et celui où le monde de sommeil s'empare de l'état de veille, se trouvent réunis dans le passage suivant que nous allons considérer. Même si la dimension transversale informe, d'une manière ou d'une autre, les passages déjà analysés dans ce chapitre, elle atteint vraiment son apogée dans la partie qui sera analysée par la suite.

Avant de présenter les enjeux spécifiques de ce passage que nous avons appelé « Une nuit transparente », nous allons pour commencer définir le terme transversalité et voir ce qu'il signifie dans un contexte proustien, car cet aspect est en fait plus complexe qu'une simple dichotomie devant/derrière, clos/ouvert. D'après Gilles Deleuze, certains moments de la *Recherche* se déroulent :

> dans un monde réduit à une multiplicité de chaos, c'est seulement la structure formelle de l'œuvre d'art en tant qu'elle ne renvoie pas à autre chose, qui peut servir d'unité […] Or nous avons vu […] l'importance d'une *dimension transversale* dans l'œuvre de Proust : la transversalité. C'est elle qui permet […] non pas d'unifier les points de vue d'un paysage, mais de les faire communiquer suivant sa dimension propre, dans sa dimension propre, alors qu'ils restent incommunicants d'après les leurs [834].

Le mouvement, disons, transversal dans le texte et dans les descriptions sert en fait à mettre en relief la notion de crise, de fragment et d'incertitude. La transversalité est dans le contexte actuel un terme qui cherche à donner forme et structure à un monde devenu chaotique. Cette supposition fournie par Deleuze est pertinente dans le contexte du modernisme qui surgit en réponse aux guerres, aux conflits et

---

différents aspects et points de vue d'un paysage artistique ou littéraire.

834 Les italiques sont dans le texte. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, pp. 201-202. Deleuze cite, dans une note. Felix Guattari, qui a selon Deleuze « formé un concept très riche de 'transversalité' pour rendre compte des communications et rapports de l'inconscient ».

aux bouleversements sociaux, aux grands changements technologiques, culturels, etc.

L'Europe du début du XXe siècle est en train de se développer, certes, mais ce développement est souvent vécu comme chaotique, ce qui se reflète dans l'art et la littérature où les traditions établies sont remplacées par des approches artistiques innovantes comme la littérature moderniste. Sjef Houppermans voit dans ce mouvement de la *Recherche* « la voie transversale du fou, [des] diversions et [des] divertissements […] rattrapant le plan directeur par court-circuits ou long détours »[835].

Limido-Heulot insiste sur le fait que l'espace dans les arts et la littérature se mesure au moyen de ses dimensions internes et de son mouvement. Cette description s'aligne sur celle de Deleuze puisque, selon lui, la transversalité chez Proust est une manière de structurer un monde en crise en faisant communiquer les différents points d'un paysage éclaté. Dans ce dernier volet, où le sommeil ne respecte plus l'espace de jeu, comme il a été mentionné ci-dessus en évoquant les errances du sommeil, il nous faut un outil qui puisse le cerner, qui soit plus flexible et capable de *faire communiquer*, comme le dit Deleuze, les côtés internes et externes d'un personnage et d'un monde.

C'est dans ce monde fragmenté que *Le Temps retrouvé* se déroule : le héros mûr explore un Paris en guerre, changeant et moderne. La transversalité, mouvement emblématique de l'ère moderne naissante, s'unit chez Proust avec une évocation des *Mille et une nuits*, regroupant tous les brins caractéristiques du modernisme que nous avons abordés jusqu'ici. Le passage que nous allons analyser commence ainsi :

> Il faisait une nuit transparente et sans un souffle ; j'imaginais que la Seine coulant entre ses ponts circulaires, faits de leur plateau et de son reflet, devait ressembler au Bosphore. Et, symbole soit de cette invasion que prédisait le défaitisme de M. de Charlus, soit de la coopération de nos frères musulmans avec les armées de la France, la lune étroite et recourbée comme un sequin semblait mettre le ciel parisien sous le signe oriental du croissant[836].
>
> Ce ne fut pas l'Orient de Decamps, ni même de Delacroix qui commença de hanter mon imagination quand le baron [Charlus] m'eut quitté, mais le vieil Orient de ces *Mille et une Nuits* que j'avais tant aimées, et, me perdant peu à peu dans le lacis de ces rues noires, je pensais au calife Haroun Al Raschid en quête d'aventures dans les quartiers perdus de Bagdad. D'autre part, la chaleur du temps et de la marche m'avait donné soif, mais depuis longtemps tous les bars

835 Houppermans (2007), *op. cit.*, p. 29.

836 *RTP*, IV, 387-388.

> étaient fermés, et à cause de la pénurie d'essence les rares taxis que je rencontrais, conduits par des Levantins […], ne prenaient même pas la peine de répondre à mes signes[837].

Commençons par la référence aux *Mille et une nuits*, trace intertextuelle explicite dans ces passages, avant de revenir au mouvement transversal qui y figure. Plusieurs enjeux sont importants à souligner ici : tout d'abord le héros place Paris sous le signe d'une ville orientale, Istanbul étant évoquée implicitement à travers le Bosphore et le signe du croissant. Après cette première évocation d'un contexte oriental, les *Mille et une nuits* sont mentionnées explicitement. Le héros ne fait pas référence aux contes de façon générale, il se réfère spécifiquement à l'un des personnages : le calife Haroun Al Raschid, qui figure dans beaucoup de récits que Shéhérazade raconte au sultan.

Zack Bowen, dans "All in a Night's Entertainment : the Codology of Haroun al Raschid, the 'Thousand and one Nights', Bloomusalem/Baghdad"[838], montre comment James Joyce dans *Ulysses*, en s'inspirant des contes arabes, établit une fusion entre Dublin et un Bagdad non pas historique, mais celui des *Mille et une nuits*. Selon Bowen, Joyce procède ainsi afin de créer un rapport entre son roman et l'atmosphère des *Nuits* qui était en fait conforme aux idéals modernistes, et que Bowen définit comme : "non-judgmental ambivalence regarding resistance to closure, moral message and accuracy of the human predicament"[839]. Ainsi, d'après Bowen, dans cette juxtaposition de Dublin au Bagdad des *Mille et une nuits*, Joyce crée un fond moderniste sur lequel son récit va se dérouler. Bowen remarque que :

> [the] identification [of al Raschid] with his capital and the *Arabian Nights* stories immortalized both Caliph and his city […]

Bowen ajoute que cette idée a fini par influencer *Ulysses* :

> The process [explores] Joyce's extensive use of the *Thousand and One Nights*, the demands of the Irish Renaissance on its writers, and Joyce's carnivalesque response in creating another "Holy City" out of Baghdad/Dublin and ultimately immortality for its citizens[840].

---

837 *RTP*, IV, 388.

838 Zack Bowen, "All in a Night's Entertainment : the Codology of Haroun al Raschid, the 'Thousand and one Nights', Bloomusalem/Baghdad, the Uncreated Conscience of the Irish Race, and Joycean Self-Reflexivity", *James Joyce Quarterly*, vol 35, no. 2/3, 1998, pp. 297-307.

839 Bowen, *op. cit.*, p. 299.

840 *Ibid.*, p. 297.

Bowen (tout comme nous l'avons montré au cours de ce chapitre) insiste aussi sur le côté moderniste des contes arabes qui ne sont pas évoqués dans leur contexte historique : l'ouvrage est plutôt « réutilisé » dans un contexte moderne. Considérons ces propos de Bowen en lien avec le passage de la *Recherche* mentionné ci-dessus, ainsi que le passage suivant d'*Ulysses* :

> *Walk along a strand*, strange land, come to a city gate, sentry there, old ranker too, old Tweedy's big moustaches leaning on a long kind of a spear. Wander through awned streets. Turbaned faces going by. Dark caves of carpet shops, big man, Turko the terrible, seated cross-legged smoking a coiled pipe. Cries of sellers in the streets. *Drink water scented with fennel, sherbet*. Wander along all day. Might meet a robber or two. Well, meet him. Getting on to sundown. *The shadows of the mosques along the pillars: priest with a scroll rolled up*. A shiver of the trees, signal, the evening wind. I pass on. *Fading gold sky*. A mother watches from her doorway. She calls her children home in their dark language. High wall: beyond strings twanged. *Night sky moon*, violet, colour of Molly's new garters. Strings. Listen. A girl playing one of these instruments what do you call them: dulcimers. I pass[841].

Leopold Bloom se promène à Dublin, mais c'est un Dublin métamorphosé en ville orientale. Il marche le long d'une rive, comme le héros se promenant le long de la Seine dans un Paris devenu oriental. Le héros proustien a soif, Bloom a soif. Dans les deux extraits, c'est la fin de la journée : le ciel change, la lune se lève.

Si nous examinons en détail le passage de Proust, nous pouvons y observer une évocation initiale de la transversalité dans cette « nuit transparente ». La transparence en soi permet à ce qui est derrière, ainsi qu'à ce qui est devant, de se faire voir. Elle permet aussi de montrer à la fois ce qu'il y a dedans et dehors. Ainsi, la dimension « en profondeur » est soulignée par cette nuit transparente qui dévoile la superposition de deux villes : Paris *et* une ville orientale des *Mille et une nuits*. Tout cela permet à deux mondes d'exister parallèlement. Le héros est à Paris, ville occidentale par excellence, mais le texte fait allusion à Istanbul, ville de seuil entre l'Occident et l'Orient, entre deux civilisations et deux continents. Proust continue à jouer sur cette tension entre les deux civilisations en évoquant les manières différentes de représenter l'Orient : l'une selon les artistes occidentaux et l'autre selon les conteurs orientaux. La transparence permet que deux côtés, deux réalités, deux civilisations soient visibles à la fois. Dans ce passage, on voit Paris *à travers* la ville orientale et *vice versa* – comme on le ferait à travers une vitre.

---

841 Nous soulignons. James Joyce, *Ulysses*, New York, Alfred A. Knopf, coll. "Everyman's Library", New York: London: Toronto, [1922] 1997, pp. 84-85.

Outre cette tension entre l'Occident et l'Orient créée par la transparence et la superposition des villes, le « lacis de ces rues noires » évoque la sémiologie de la limite. Dans les passages cités, les impressions sensorielles informent le texte : la chaleur, la soif, etc. La promenade qui lui avait donné soif dans un monde ressemblant à celui du calife pourrait évoquer la marche à travers des déserts, ou des villes brûlantes de l'Orient où l'on a toujours soif, où l'on a toujours chaud. Dans cet état d'esprit assoiffé et confus, le héros erre dans les rues de Paris :

> Le seul endroit où j'aurais pu me faire servir à boire et reprendre des forces pour rentrer chez moi eût été un hôtel.
>
> Mais dans la rue assez éloignée du centre où j'étais parvenu, tous, depuis que sur Paris les gothas lançaient leurs bombes, avaient fermé. […] Les autres établissements qui avaient pu survivre encore annonçaient de la même manière qu'ils n'ouvraient que deux fois par semaine. On sentait que la misère, l'abandon, la peur habitaient tout ce quartier. Je n'en fus que plus surpris de voir qu'entre ces maisons délaissées il y en avait une où la vie, au contraire, semblait avoir vaincu l'effroi, la faillite, et entretenait l'activité et la richesse. Derrière les volets clos de chaque fenêtre la lumière tamisée à cause des ordonnances de police décelait pourtant un insouci complet de l'économie. Et à tout instant la porte s'ouvrait pour laisser entrer ou sortir quelque visiteur nouveau. C'était un hôtel par qui la jalousie de tous les commerçants voisins (à cause de l'argent que ses propriétaires devaient gagner) devait être excitée […][842].

Dans cette atmosphère de guerre, le héros tombe sur cet établissement. Il répète de nouveau : « J'avais, d'autre part, extrêmement soif », et l'on ne peut que constater l'importance de cette soif. L'hôtel où il se retrouve donne une impression particulière : c'est un endroit plein de lumière et de richesse, dans un paysage par ailleurs abîmé – c'est comme un mirage dans le désert. La logique des *Mille et une nuits* semble dominer dans ce passage. Soudain, comme le sésame du recueil oriental, une porte s'ouvre, dévoilant le seul endroit où le héros peut étancher sa soif. L'insistance sur la soif et la chaleur renforce l'imagerie d'un mirage, un mirage étant plus qu'un rêve car c'est une hallucination qui envahit l'état de veille. Comme nous l'avons observé dans les passages de la *Recherche* qui se déroulent à Venise, il y a dans ce passage un fort sentiment du monde du sommeil s'épanchant dans l'état de veille, de même que la simultanéité d'Istanbul s'impose à Paris et que le héros se superpose à Haroun Al Raschid.

Et parce qu'il fait déjà sombre et qu'il est tard, le héros décide d'y prendre une chambre pour la nuit. Après avoir passé un peu de temps dans le bar de cet établis-

842 *RTP*, IV, 388-389.

sement, en attendant que sa chambre soit prête, le héros se rend compte qu'il se trouve en fait dans une maison close pour homosexuels. Enfin, on le fait monter dans sa chambre :

> Bientôt on me fit monter dans la chambre 43, mais l'atmosphère était si désagréable et ma curiosité si grande que, mon « cassis » bu, je redescendis l'escalier, puis, pris d'une autre idée, le remontai et, dépassant l'étage de la chambre 43, allai jusqu'en haut. Tout d'un coup, d'une chambre qui était isolée au bout d'un couloir me semblèrent venir des plaintes étouffées. Je marchai vivement dans cette direction et appliquai mon oreille à la porte. « Je vous en supplie, grâce, grâce, pitié, détachez-moi, ne me frappez pas si fort, disait une voix. Je vous baise les pieds, je m'humilie, je ne recommencerai pas. Ayez pitié. – Non, crapule, répondit une autre voix, et puisque tu gueules et que tu te traînes à genoux, on va t'attacher sur le lit, pas de pitié », et j'entendis le bruit du claquement d'un martinet probablement aiguisé de clous car il fut suivi de cris de douleur. Alors je m'aperçus qu'il y avait dans cette chambre un œil-de-bœuf latéral dont on avait oublié de tirer le rideau ; cheminant à pas de loup dans l'ombre, je me glissai jusqu'à cet œil-de-bœuf, et là, enchaîné sur un lit comme Prométhée sur son rocher, recevant les coups d'un martinet en effet planté de clous que lui infligeait Maurice [un prostitué], je vis, déjà tout en sang, et couvert d'ecchymoses qui prouvaient que le supplice n'avait pas lieu pour la première fois, je vis devant moi M. de Charlus[843].

Plus haut dans cette partie (dans le passage cité ci-dessus), nous avons vu comment Proust fait le rapprochement entre son héros à Paris et le calife Al Raschid. Dans les *Mille et une nuits*, le calife a pour habitude de se déguiser afin d'explorer Bagdad la nuit sans être reconnu. Dans un conte, « Le Conte du calife Haroun Al Raschid et du faux calife », Al Raschid rencontre un vieil homme lors d'une de ses promenades nocturnes. Cet homme l'amène à un château où un vit un faux calife, un homme sous l'emprise du vice et de ses désirs les plus obscurs.

Une situation similaire se déroule dans cette partie de la *Recherche*. Nous ne l'avons pas mentionné, mais juste avant de tomber sur la maison close, le héros s'est promené à Paris avec Charlus, un homme déjà très vieux. C'est à la suite d'une rencontre avec un vieillard que les deux personnages, le héros et Al Raschid, finissent par se retrouver dans un « château » du vice et des désirs. Rappelons que la maison close à Paris est décrite comme extrêmement luxueuse et opulente.

Jusqu'ici, nous avons pu observer une évocation des *Mille et une nuits* en général et d'un des personnages principaux de ce recueil. Puis nous avons examiné l'orien-

843 *RTP*, IV, 394.

talisation d'une ville européenne comme une pratique moderniste, établissant ainsi son climat intertextuel. Dans cette superposition des mondes et des civilisations, pratique littéraire propre au modernisme, il nous semble qu'un sens-mouvement dégageant de la profondeur s'est fait jour dans les descriptions ainsi que la sémiologie de la limite jouant sur les oppositions ouvert/clos, devant/derrière.

Jusqu'ici, presque tous les mots satellites du système descriptif sont présents. Sauf le terme central, à savoir le mot noyau sommeil. Dans les passages évoqués dans les sous-chapitres précédents, il y a toujours une évocation explicite du sommeil au sujet de Françoise, Albertine et Venise. En ce qui concerne cette nuit à Paris, nous avons évoqué l'atmosphère de mirage, de rêve lucide et même d'une hallucination qui s'épanche dans l'état de veille. Cet aspect de l'état de veille ayant les caractéristiques du songe est mentionné ainsi dans ce passage :

> [Charlus] affectait de redouter les gothas, non qu'il en éprouvât l'ombre de peur, mais pour avoir le prétexte, dès que les sirènes retentissaient, de se précipiter dans les abris du métropolitain où il espérait quelque plaisir des frôlements dans la nuit, avec de vagues rêves de souterrains moyenâgeux et d'*in pace*. En somme, son désir d'être enchaîné, d'être frappé, trahissait dans sa laideur, un rêve aussi poétique que, chez d'autres le désir d'aller à Venise ou d'entretenir des danseuses. Et M. de Charlus tenait tellement à ce que *ce rêve lui donnât l'illusion de la réalité*, que Jupien dut vendre le lit de bois qui était dans la chambre 43 et le remplacer par un lit de fer qui allait mieux avec les chaînes[844].

Si nous nous rappelons la fin de l'ouverture de la *Recherche* dont nous avons traité, lorsque le héros se croit éveillé, il affirme que « le bon ange de la certitude » avait remis les meubles ainsi que le héros à leurs places après le tourbillon initial des chambres et des années, mais il ne l'a fait qu'« approximativement ». Cette remarque trahit le fait que le passage se déroule toujours dans le contexte du sommeil : sa logique reste opposée à celle de l'état de veille.

Un mécanisme similaire se répète ici. Les chambres de cet hôtel ne sont distribuées qu'approximativement, car la chambre habituelle dans laquelle se fait fouetter Charlus est la même que celle où le héros va passer la nuit. À travers encore une image de transparence, l'œil de bœuf, le héros observe Charlus fouetté dans la chambre 43, tandis que lui-même vient de sortir de cette même chambre. La transparence permet encore une fois la coexistence de deux réalités : tout comme Paris et la ville orientale apparaissent l'un à travers l'autre dans la nuit transparente, la chambre désormais vide du héros fait voir Charlus fouetté dans la même chambre. Le mirage continue donc et le songe s'empare de plus en plus de l'état de veille.

---

844 Nous soulignons. *RTP*, IV, 419.

Les références aux *Milles et une nuits* se multiplient dans cette partie :

> « En attendant, dis-je à Jupien, cette maison est tout autre chose, plus qu'une maison de fous, puisque la folie des aliénés qui y habitent est mise en scène, reconstituée, visible. C'est un vrai pandémonium. J'avais cru comme le calife des *Mille et Une nuits* arriver à point au secours d'un homme qu'on frappait, et c'est un autre conte des *Mille et une nuits* que j'ai vu réalisé devant moi, celui où une femme, transformée en chienne, se fait frapper volontairement pour retrouver sa forme première. »[845]

L'évocation de la femme-chienne qui se fait fouetter est pertinente ici. Le conte auquel le texte fait référence, « Histoire de trois calenders, fils de rois et de cinq dames de Bagdad », raconte l'histoire d'un porteur, des trois calenders (derviches) et du calife Al Rachid qui, l'un après l'autre, viennent voir des sœurs d'une beauté extrême qui vivent dans une demeure très luxueuse. Dès qu'un visiteur arrive, les sœurs le font boire car chacun a très soif (encore la soif qui revient). Les visiteurs sont tous invités à passer la nuit dans cette demeure à la condition de garder le secret des sœurs. Ce secret est la suivant : l'une des sœurs, Zobéide, cache dans un cabinet des chiennes qu'elle fait apporter de temps en temps. Elle fait alors fouetter l'une des chiennes violemment puis elle l'embrasse avec une tendresse sans égale. Cependant, les lacérations ne sont pas visibles sur l'animal mais sur sa sœur, Amine.

Ce conte des *Mille et une nuits* fait donc s'imbriquer des personnages tout comme nous l'avons observé avec le héros et Françoise, avec le héros et Albertine et enfin, nous semble-t-il, avec Charlus qui se fait fouetter dans la chambre 43 sur son lit de fer. Mais en même temps, il n'y a ni fouet ni lit de fer dans cette même chambre où le héros va passer la nuit.

Ces entrelacements des personnages pourraient enfin indiquer, sinon une interpénétration des âmes, du moins probablement une interpénétration des sommeils appartenant aux personnages différents. Par ailleurs, le conte de Zobéide a quelque chose qui rappelle le sadomasochisme sexuel de Charlus et Maurice, lorsqu'elle fouette et caresse à la fois la chienne. La logique n'est aucunement celle de l'état de veille. Tout comme le mirage dans un désert, le monde du sommeil s'épanche de plus en plus dans l'état de veille.

Ainsi, cette partie de la *Recherche* évoque un personnage des *Mille et une nuits* ; le héros qui est décrit comme étant assoiffé et épuisé ; se retrouvant dans une demeure somptueuse où se réalisent des désirs particuliers. La même juxtaposition est présente dans *Ulysses*, dans un rêve (apparemment lucide) où figure Al Raschid :

845 *RTP*, IV, 411.

> After he woke me up last night same dream or was it? Wait. Open hallway. Street of harlots. Remember. Haroun al Raschid. I am almosting it. That man led me, spoke. I was not afraid. The melon he had he held against my face. Smiled: creamfruit smell. That was the rule, said. In. Come. Red carpet spread. You will see who[846].

Al Raschid apparaît dans l'un des rêves de Stephen, l'autre personnage principal de *Ulysses*. Mais voilà le paradoxe que nous avons observé dans la présente étude : Al Raschid éveille Stephen dans un rêve, puis les deux personnages se trouvent dans un même monde du sommeil. Le calife fait descendre Stephen une rue où trainent des prostituées, puis il l'invite dans un domaine avec un tapis rouge à l'entrée. Le rouge ici peut suggérer la sexualité d'une maison de passe ou la somptuosité, voire peut-être les deux. Bowen constate :

> The bisexual al Raschid's inviting Stephen into a strange red carpeted infidel place obviously foreshadows the scenes in Bella Cohen's brothel and Bloom's house. At Bella's, Bloom and Stephen exchange images from their respective unconscious minds until those images merge, Bloom projecting Stephen's past and vice versa[847].

Il y a donc une fusion entre Bloom et Stephen dans une maison close qui a été présagée par Al Raschid dans un rêve fait par Stephen : cela rappelle dans une certaine mesure ce dont nous avons traité ci-dessus au sujet de l'interpénétration des âmes dans le sommeil.

Dans le chapitre théorique de la présente étude, lorsque nous avons présenté la notion de l'hypogramme en tant que code culturel, nous avons donné plusieurs exemples, et tout d'abord celui de l'hypogramme « miroir sans tain ». Nous avons montré comment un tel hypogramme est toujours évoqué littéralement par les mots miroir sans tain ou une variation sur ces termes. Puis nous avons donné des exemples de l'hypogramme « fleur-abîme » qui ne doit pas évoquer ces mots explicitement, mais à travers la création d'une impression ou d'une atmosphère. Il nous semble que dans ce contexte, la nuit que passe le héros dans l'hôtel se positionne entre les deux. L'hypogramme n'implique pas tout à fait une évocation explicite du mot noyau sommeil comme il le fait dans toutes les autres analyses que nous avons présentées, mais il n'est pas non plus aussi allusif que la notion de « fleur-abîme ». En effet, il y a une évocation des rêves de Charlus et toute la scène se déroule la nuit, dans différentes chambres à coucher. L'atmosphère de mirage, cette espèce de songe mêlé au réel a renforcé, nous semble-t-il, la notion du sommeil s'imposant dans l'état de veille. L'hypogramme du sommeil spatio-corporel apparaît le mieux

846 Joyce, *op. cit.*, p. 71.

847 Bowen, *op. cit.*, p. 301.

dans ce passage à travers le climat intertextuel qui évoque les *Mille et une nuits* et *Ulysses* : ce cadre moderniste mobilise l'esthétique, les thématiques et d'autres aspects évocateurs du chaos naissant à cette époque.

Le monde du héros est, à ce stade du récit, devenu un monde chaotique. C'est un monde où la guerre menace d'éclater et où la faculté à distinguer entre le sommeil et la réalité est de plus en plus troublée depuis le séjour à Venise. Ce monde ne peut être décrit sans soulever sa dimension transversale, seule capable de saisir le chaos comme l'a proposé Deleuze. Selon Deleuze, la transversalité se manifeste de façon évidente dans *Le Temps retrouvé* :

> Je crois que *Le temps retrouvé* c'est, non pas le moment où le narrateur a compris, non pas le moment où il sait [...], c'est le moment où il sait ce qu'il faisait depuis le début. Il ne le savait pas. C'est le moment où il sait qu'il est une araignée, [...] le moment où il sait que son œuvre est une toile et à ce moment-là il s'affirme pleinement. *Le temps retrouvé* c'est par excellence la *dimension transversale*. Dans cette espèce d'éclatement, de triomphe de la fin, on dirait que cette araignée a tout compris[848].

Deleuze parle ici du moment où le « narrateur » comprit des choses sur son existence. Mais il nous semble que le narrateur qui raconte la *Recherche* a déjà tout compris en ce qui concerne les événements du roman : c'est plutôt le héros qui a ces prises de conscience.

Alors, dans le chaos surgit tout de même une sorte de compréhension et d'acceptation. Le héros ne parvient pas à comprendre le monde qui l'entoure avant qu'il n'éclate en désordre, en chaos total. Il nous semble que c'est cela qui arrive dans la dernière partie de la *Recherche*. Il s'agit cependant selon Deleuze d'un « mode très spécial d'unité irréductible à toute 'unification' »[849]. Si les frontières entre le monde du sommeil et celui de l'état de veille se brouillent dans cette dernière partie, les deux mondes ne seront jamais complètement unis. Davantage, comme nous l'avons vu dans ce sous-chapitre (au sujet de la transparence de la nuit, de la fenêtre de la maison close et de l'œil-de-bœuf de la chambre 43), les mondes sont visibles l'un à travers l'autre comme un Istanbul à la *Mille et une nuits* apparaît à travers un Paris moderne de la Grande guerre ; ou comme se dédouble la même chambre à coucher de Charlus et du héros.

N'y a-t-il pas d'ailleurs dans ce personnage d'Al Raschid quelque chose qui évoque le héros de la *Recherche* ?

---

848 Gilles Deleuze, *Cahiers Marcel Proust*, tome 7, Paris, Gallimard, 1975, p. 98.

849 Deleuze (1964), *op. cit.*, p. 201.

> Al Raschid is represented in the *Thousand and One Nights* as an insomniac Caliph whose responsibilities as governor hang heavy on his shoulders, a man easily bored and often seeking diversions. He is seldom observed outside of town but is often seen haunting the streets of Baghdad in disguise, confident and curious about its citizens, whom he treats with fairness and egalitarian respect. His passions extend to both men and women, as well as to music and poetry, and he has a pervasive sense of the comic. Beautiful poetry can set him to rending his garments with fervor, and funny stories and replies literally bowl him over backwards in his seat[850].

Dans ce sous-chapitre, nous avons observé les dimensions transversales du sommeil en tant que sens-mouvement qui dynamise les descriptions à travers des superpositions des mondes et l'opposition ouvert/clos. Cette dimension du texte est caractérisée par le dépassement de l'intériorité du sommeil confiné au corps dormant et son débordement dans l'état de veille. L'impossibilité de cerner le dedans et le dehors du sommeil dans cette partie le rend transversal. Un tel sommeil se mesure et se définit enfin avant tout au moyen de son extériorisation spatio-corporelle, de son errance moderniste, telle que nous l'avons définie au début de ce chapitre, et au moyen de sa relativité fondamentale.

Même si la transversalité du sommeil apparaît majoritairement dans les derniers tomes de la *Recherche*, on peut néanmoins la retrouver, comme nous l'avons suggéré, de façon mineure dans *Du côté de chez Swann*, variation qui sera considérée à présent.

Nous avons à maintes reprises, dans la présente étude, souligné que le rôle du réveil dans la *Recherche* constitue un paradoxe particulier. S'éveiller dans la *Recherche* n'est jamais un acte certain, car souvent le réveil renvoie – paradoxalement – au monde du sommeil. Pour le héros, se réveiller veut souvent dire, tout simplement, entrer dans le sommeil. C'est une conception qui revient de différentes manières dans la littérature, la pensée scripturaire judéo-chrétienne, la Kabbale mystique, le romantisme noir de Baudelaire et Nerval, pour n'en citer que quelques-unes dont nous avons parlé.

Dans *Le Côté de Guermantes* (deuxième volet), le héros s'éveille mais il est difficile de cerner où il le fait. C'est un monde qui ressemble à celui du monde de veille, mais qui pourtant n'est pas le même :

> Avant de m'endormir je pensais si longtemps que je ne le pourrais, que, même endormi, il me restait un peu de pensée. Ce n'était qu'une lueur dans la presque obscurité, mais elle suffisait pour faire se refléter dans mon sommeil, d'abord l'idée que je ne pourrais

850 Bowen, *op. cit.*, p. 299.

> dormir, puis, reflet de ce reflet, que c'était en dormant que j'avais eu l'idée que je ne dormais pas, puis, par une réfraction nouvelle, mon éveil... à un nouveau somme où je voulais raconter à des amis qui étaient entrés dans ma chambre que, tout à l'heure en dormant, j'avais cru que je ne dormais pas[851].

Le héros s'endort et de petits vestiges de la pensée qu'il n'est pas capable de s'endormir se reflètent et se multiplient dans le sommeil. Il est entouré d'amis qui veillent sur lui dans sa chambre : il s'agit de ces êtres dont nous avons déjà parlé au sujet de l'appartement onirique, où ils étaient décrits comme des êtres sans forme fixe, sans genre, capables de se métamorphoser en d'autres êtres, en d'autres choses. Le héros continue en décrivant cet éveil paradoxal dans cet autre monde :

> Les amoindrissements mêmes qui caractérisent le sommeil se reflétaient dans le mien, mais d'une façon symbolique : je ne pouvais pas dans l'obscurité distinguer le visage des amis qui étaient là, car on dort les yeux fermés ; moi qui me tenais sans fin des raisonnements verbaux en rêvant, dès que je voulais parler à ces amis je sentais le son s'arrêter dans ma gorge, car on ne parle pas distinctement dans le sommeil ; je voulais aller à eux et je ne pouvais pas déplacer mes jambes, car on n'y marche pas non plus ; et tout à coup, j'avais honte de paraître devant eux, car on dort déshabillé. Telle, les yeux aveugles, les lèvres scellées, les jambes liées, le corps nu, la figure du sommeil que projetait mon sommeil lui-même avait l'air de ces grandes figures allégoriques où Giotto a représenté l'Envie avec un serpent dans la bouche, et que Swann m'avait données[852].

Le corps dort et par conséquent le dormeur, le « je » dans le sommeil, est aveugle, muet, immobile, figé, nu – mais il est néanmoins tout à fait éveillé. Les paradoxes du sommeil se multiplient : le dormeur reste éveillé dans le monde du sommeil même si la raison et les sens sont, en quelque sorte, paralysés ou, du moins, ne sont plus utiles comme ils le sont dans l'état de veille.

C'est dans ce contexte que nous allons considérer la variation suivante : il s'agit d'une scène de voyeurisme dans *Du côté de chez Swann* (premier volet) qui nous semble préfigurer celle de Charlus dans la maison close que nous venons d'étudier (troisième volet).

Dans cette scène, nous pouvons observer comment les « dimensions transversales » du sommeil, qui paraissent également ailleurs dans la *Recherche*, le font ici de

---

851 *RTP*, II, 443-444.

852 *RTP*, II, 444-445.

façon mineure car elles y figurent comme un tableau à part, qui se distingue des autres représentations du sommeil dans cette partie, normalement caractérisée par un climat intertextuel du sacré puisque ce passage se trouve dans le premier volet de la *Recherche*.

Alors que dans *Le Temps retrouvé* les enjeux modernistes se manifestent en tant que climat intertextuel et tendance esthétique majeurs, ils sont mineurs dans la partie que nous allons considérer. Ce passage ne comporte pas de trace strictement évidente d'un intertexte moderniste. Toutefois, une scène semblable à celle dans la maison close est racontée.

Le passage commence ainsi :

> C'était par un temps très chaud ; mes parents qui avaient dû s'absenter pour toute la journée, m'avaient dit de rentrer aussi tard que je voudrais ; et étant allé jusqu'à la mare de Montjouvain où j'aimais revoir les reflets du toit de tuile, je m'étais étendu à l'ombre et endormi dans les buissons du talus qui domine la maison […] Il faisait presque nuit quand je m'éveillai, je voulus me lever, mais je vis Mlle Vinteuil (autant que je pus la reconnaître, car je ne l'avais pas vue souvent à Combray, et seulement quand elle était encore une enfant, tandis qu'elle commençait d'être une jeune fille) qui probablement venait de rentrer, en face de moi, à quelques centimètres de moi, dans cette chambre où son père avait reçu le mien et dont elle avait fait son petit salon à elle. La fenêtre était entrouverte, la lampe était allumée, je voyais tous ses mouvements sans qu'elle me vît, mais en m'en allant j'aurais fait craquer les buissons, elle m'aurait entendu et elle aurait pu croire que je m'étais caché là pour l'épier[853].

Encore une fois, le sens-mouvement transversal du texte se manifeste soit par la transparence d'une vitre, soit par l'opposition ouvert-clos de la fenêtre. Le début de ce passage rappelle le début de celui qui se passe dans la maison close pendant la Grande guerre. Le héros se promène, il fait chaud, le soir tombe dans les deux scènes. Au début, lorsqu'il il fait chaud, il cherche un endroit où il pourrait se soustraire à cette chaleur. Pendant la Guerre à Paris, il a soif et cherche un hôtel où se reposer et boire quelque chose. À Montjouvain, en revanche, il cherche l'ombre dans les buissons du talus.

Ce qui suit évoque des contes d'enfance. À Paris, le narrateur évoque une atmosphère des *Mille et une nuits*, tandis que la scène de Montjouvain pourrait faire penser aux contes des Grimm : une petite maison tout au fond d'une forêt habitée par une femme méchante (la méchanceté de Mlle Vinteuil sera explicitée par la

853 *RTP*, I, 157.

suite) rappelle *Hansel et Gretel* et le héros s'endormant dans ce cadre sylvestre évoque, de façon quelque peu détournée, *La Belle au bois dormant*.

Dans un premier temps, nous avons donc ce cadre qui se répète dans les deux parties : une promenade, une chaleur faisant surgir une atmosphère fantastique de conte de fées, qu'il s'agisse des *Mille et une nuits* ou des contes Grimm. D'emblée, nous ne sommes plus dans un contexte de vraisemblance : nous sommes dans un cadre teinté de merveilleux.

Outre cela, certains indicateurs suggèrent le surgissement du sommeil. Cela est évoqué par la sémiologie de la limite que nous avons continuellement soulignée : le talus, la fenêtre entrouverte, la réflexion dans la glace de la fenêtre. Ces images évoquant des limites et des seuils sont présentes comme toujours. Comme d'habitude, il y a cette insistance sur la vision et les impressions sensorielles : le héros voit Mlle Vinteuil mais celle-ci ne le voit pas (même si elle est « en face de [lui], à quelques centimètres »), il craint de faire du bruit et d'être découvert. La lumière de la lampe et sa raie constituent un double signe, à la fois dénotant une impression sensorielle et un seuil implicite. Ce qui se dégage à partir de là est une scène de voyeurisme comme celle de la maison close : à travers l'œil-de-bœuf, le héros assiste à une scène de sadomasochisme où Charlus est fouetté par Maurice. Mlle Vinteuil, quant à elle, fournit au héros lors de cette scène « l'idée que je me suis faite du sadisme »[854].

Avant de continuer notre analyse de cette scène de sadisme, restons sur la question du réveil paradoxal qui semble renvoyer au monde du sommeil. Entre le « je m'étais étendu à l'ombre et endormi » et le « Il faisait presque nuit quand je m'éveillai » du passage cité ci-dessus, on se retrouve face à cette incertitude du réveil, qui est problématique dans certains des passages de la *Recherche* cités dans ce chapitre, comme celui avec Charlus.

Dans « Sommeil et Réveil chez Proust », Sara Fadabini aborde cette problématique. Tout d'abord, elle fait remarquer un trait essentiel du sommeil dans la *Recherche* :

> la logique proustienne n'est pas binaire, et le réveil ne s'oppose pas nécessairement au sommeil, dont il efface les images initiatiques. Sans doute, la vérité que ces dernières reflètent excède-t-elle la raison, son sujet, leur langage. Mais son caractère ineffable est rendu sensible, justement, par le réveil, en tant que traversée d'un entre-deux où l'oubli coexiste avec la mémoire, la raison avec la folie, la parole avec le silence, la vie avec la mort[855].

854 *RTP*, I, 157.

855 Fadabini, *op. cit.*, p. 296.

Fadabini constate ailleurs :

> Le conflit entre le besoin d'expliquer les visions nocturnes selon les critères de la vie diurne, d'une part, et l'idée que cette dernière dissimule la vérité, d'autre part, s'exprime, dans la *Recherche*, par la coexistence de deux conceptions du rêve qui, étant toutes les deux vraisemblables, laissent le lecteur libre de choisir celle qui correspond davantage à sa propre expérience. Tantôt, le rêve apparaît comme une porte donnant sur une autre dimension, si bien que sa vérité se confond avec une altérité, une étrangeté, une différence absolue ; tantôt, comme le lieu où se réalisent les possibilités écartées par la conscience […][856]

Enfin, elle observe que :

> les rêves sont inséparables du sommeil et de son double incommensurable, le réveil. *Transition boiteuse d'un monde à l'autre*, hésitation à la lisière de l'un comme de l'autre, le réveil symbolise l'entre-deux[857].

C'est donc dans cette optique qu'il faut considérer un passage comme celui que nous venons d'évoquer. L'éveil est l'entre-deux qui a lieu entre le sommeil et le rêve : c'est lui qui semble éclairer « selon les critères de la vie diurne », les « visions nocturnes » échappant aux explications claires. Grâce au réveil, on peut réaliser (dans le double sens du mot) ce qui est écarté par la conscience, c'est-à-dire établir un lien entre oubli et mémoire, raison et folie, vie et mort.

Dans ce passage sur Mlle Vinteuil, ainsi que dans celui sur Charlus de quoi s'agit-il au juste ? Ce sommeil errant, est-ce, comme l'affirme Fadabini, un souvenir rejoué dans le sommeil de façon obsessionnelle ? S'agit-il d'un héros nerveux en proie à ses fantasmes et à sa folie naissante, ou de la lutte entre la vie et la mort ?

Ces quelques passages sur le sommeil errant ont en effet un lien avec la mort : celle d'Albertine qui interviendra bientôt après la scène où le héros la regarde dormir ; celle de Charlus déjà centenaire pendant la guerre ; et enfin celle du compositeur Vinteuil que l'on retrouve ici, le père de Mme Vinteuil qui vient de mourir. Même si Vinteuil n'a vécu que pour sa fille, il finit par être profané par celle-ci après sa mort :

> Elle [Mlle Vinteuil] était en grand deuil, car son père était mort depuis peu. Nous n'étions pas allés la voir, ma mère ne l'avait pas voulu à cause d'une vertu qui chez elle limitait seule les effets de la

856 *Ibid.*, p. 294.

857 Nous soulignons. *Ibid.*, p. 296.

> bonté : la pudeur ; mais elle la plaignait profondément. Ma mère se rappelait la triste fin de vie de M. Vinteuil, tout absorbée d'abord par les soins de mère et de bonne d'enfant qu'il donnait à sa fille, puis par les souffrances que celle-ci lui avait causées[…][858]

Peu à peu s'introduit dans ce passage l'idée du sadisme que se fera le héros au cours de cette expérience. Le passage continue, la citation est longue mais elle mérite d'être citée car elle donne une image bien particulière de la scène que nous commenterons par la suite :

> Au fond du salon de Mlle Vinteuil, sur la cheminée était posé un petit portrait de son père que vivement elle alla chercher au moment où retentit le roulement d'une voiture qui venait de la route, puis elle se jeta sur un canapé, et tira près d'elle une petite table sur laquelle elle plaça le portrait, comme M. Vinteuil autrefois avait mis à côté de lui le morceau qu'il avait le désir de jouer à mes parents. Bientôt son amie entra. Mlle Vinteuil l'accueillit sans se lever, ses deux mains derrière la tête et se recula sur le bord opposé du sofa comme pour lui faire une place. Mais aussitôt elle sentit qu'elle semblait ainsi lui imposer une attitude qui lui était peut-être importune. Elle pensa que son amie aimerait peut-être mieux être loin d'elle sur une chaise, elle se trouva indiscrète, la délicatesse de son cœur s'en alarma ; reprenant toute la place sur le sofa elle ferma les yeux et se mit à bâiller pour indiquer que l'envie de dormir était la seule raison pour laquelle elle s'était ainsi étendue. Malgré la familiarité rude et dominatrice qu'elle avait avec sa camarade, je reconnaissais les gestes obséquieux et réticents, les brusques scrupules de son père. Bientôt elle se leva, feignit de vouloir fermer les volets et de n'y pas réussir.
> « Laisse donc tout ouvert, j'ai chaud, dit son amie.
> –Mais c'est assommant, on nous verra », répondit Mlle Vinteuil.
> Mais elle devina sans doute que son amie penserait qu'elle n'avait dit ces mots que pour la provoquer à lui répondre par certains autres qu'elle avait en effet le désir d'entendre, mais que par discrétion elle voulait lui laisser l'initiative de prononcer[859].

On assiste à une scène qui semble être habituelle entre deux amies, entre deux amantes sans doute. Elles semblent jouer ce jeu souvent, l'une feignant le sommeil en bâillant, l'autre assise sur une chaise en la regardant (faire semblant de) dormir, afin d'initier une intimité physique de façon ludique. Mlle Vinteuil apparaît com-

858 *RTP*, I, 157.

859 *RTP*, I, 158-159.

me dominatrice avec sa camarade, ce qui indique son sadisme, et peut-être aussi le masochisme de l'autre fille qui aime être dominée ? Notons aussi ces propos « elle pensa » : le héros regarde la scène, mais quelqu'un (le narrateur ?) sait ce qu'elle pense. Peut-être s'agit-il de l'intervention d'un narrateur omniscient ou peut-être même de télépathie, tels Bloom et Stephen dans le bordel échangeant des rêves de cette manière. Le héros semble capable de lire dans les pensées de Mlle Vinteuil. Mais si l'on va encore plus loin, peut-être les deux échangent-ils des rêves car le héros s'est endormi au début du passage et Mlle Vinteuil a l'air fatigué, en bâillant continuellement. Tous deux se sont-ils endormis et par la suite, tout comme l'imbrication des sommeils du héros et de Françoise, l'un renferme-t-il l'autre dans leur monde du sommeil ?

L'amie de Mlle Vinteuil poursuit, comme si elle jouait une scène de théâtre et connaissait les répliques de son rôle par cœur :

> « Oui, c'est probable qu'on nous regarde à cette heure-ci, dans cette campagne fréquentée, dit ironiquement son amie. Et puis quoi ? » ajoute-t-elle (en croyant devoir accompagner d'un clignement d'yeux malicieux et tendre ces mots qu'elle récita par bonté, comme un texte qu'elle savait être agréable à Mlle Vinteuil, d'un ton qu'elle s'efforçait de rendre cynique) « quand même on nous verrait, ce n'en est que meilleur. »[860]

Les mots de l'amie enfin laissent commencer l'acte désiré, l'acte double de l'acte sexuel lesbien et de la profanation du père qui suivra plus tard :

> « Mademoiselle me semble avoir des pensées bien lubriques, ce soir », finit-elle par dire, répétant sans doute une phrase qu'elle avait entendue autrefois dans la bouche de son amie.
>
> Dans l'échancrure de son corsage de crêpe, Mlle Vinteuil sentit que son amie piquait un baiser, elle poussa un petit cri, s'échappa, et elles se poursuivirent en sautant, faisant voleter leurs larges manches comme des ailes et gloussant et piaillant comme des oiseaux amoureux. Puis Mlle Vinteuil finit par tomber sur le canapé, recouverte par le corps de son amie[861].

Cette lutte corps à corps finit avec, de nouveau, la domination de Mlle Vinteuil sur son amie. C'est toujours elle la dominatrice. La profanation du père est lancée : dans sa maison à lui, sous les yeux de son portrait, sa fille se livre à cette relation amoureuse qui était la source de tant de peine pour son père, car « Elle

860 *RTP*, I, 159.

861 *RTP*, I, 159-160.

cherchait le plus loin qu'elle pouvait de sa vraie nature morale, à trouver le langage propre à la fille vicieuse qu'elle désirait d'être »[862].

La présence du portrait n'est nullement anodine, au contraire : sa présence est impérative dans cet acte habituel (et cruel ?). Au bout d'un moment, Mlle Vinteuil dit : « – Oh ! ce portrait de mon père qui nous regarde, je ne sais pas qui a pu le mettre là, j'ai pourtant dit vingt fois que ce n'était pas sa place ». Mais nous, les lecteurs, avons bien observé ci-dessus que c'est elle-même qui l'y a mis. Elle *veut* être regardée par son père – cela fait partie de leur jeu. Le passage se termine ainsi :

> Son amie lui prit la tête entre ses mains et lui déposa un baiser sur le front avec cette docilité que lui rendait facile la grande affection qu'elle avait pour Mlle Vinteuil et le désir de mettre quelque distraction dans la vie si triste maintenant de l'orpheline.
> « Sais-tu ce que j'ai envie de lui faire à cette vieille horreur ? » dit-elle en prenant le portrait.
> Et elle murmura à l'oreille de Mlle Vinteuil quelque chose que je ne pus entendre.
> « Oh ! tu n'oserais pas.
> – Je n'oserais pas cracher dessus ? sur ça ? dit l'amie avec une brutalité voulue.
> Je n'en entendis pas davantage, car Mlle Vinteuil, d'un air las, gauche, affairé, honnête et triste, vint fermer les volets et la fenêtre, mais je savais maintenant, pour toutes les souffrances que pendant sa vie M. Vinteuil avait supportées à cause de sa fille, ce qu'après la mort il avait reçu d'elle en salaire[863].

Devenue une figure à la fois quasiment paternelle et amante, l'amie de Mlle Vinteuil lui donne un signe d'affection paternelle avant d'achever l'acte de profanation du père en crachant sur le portrait de celui-ci. Les volets se ferment et comme le rideau au théâtre, le spectacle est terminé. Le spectateur (ou le voyeur) s'en va.

Par ailleurs, ce passage constitue un véritable un labyrinthe de regards incertains : celui du héros, celui de Mlle Vinteuil qui ne le voit pas, celui de l'amie qui regarde les bâillements de Mlle Vinteuil depuis sa chaise avant de tomber sur le canapé sur son amie (tout comme le héros regarde dormir Albertine avant de s'allonger à côté d'elle dans le lit). Il y a aussi le regard de ce « quelqu'un » inconnu qui pourrait les voir, et enfin celui de Vinteuil lui-même, son regard impuissant depuis le portrait car il ne peut rien y faire, ce n'est qu'un portrait, et d'ailleurs il est mort.

Si la scène à Montjouvain donne au héros une idée du sadisme – la fille rejouant sans cesse l'acte qui, elle le sait, donnera la plus grande peine possible à son père –

862 *RTP*, I, 159.

863 *RTP*, I, 161.

la scène à la maison close nous donne, inversement, une idée du masochisme car Charlus se fait fouetter par un jeune homme qui ressemble à Morel, dont il était follement amoureux et qui l'a trahi.

Mais tout cela se déroule toujours sous le signe de sommeil. Ces parties de la *Recherche* sont, peut-être, mieux comprises ainsi, en reprenant un raisonnement de Fadabini qui cite une partie de la *Recherche* :

> Ni éveillé, ni endormi, il [le héros] hésite sur le seuil des choses, des pays, des années, paralysé dans un entre-deux ou nulle expérience n'a lieu, sinon la sidération de toute expérience, première entre toutes, celle de la personne : « Je ne savais même plus au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal »[864]

C'est dans l'optique de cet entrelacs d'états paradoxaux entre sommeil, réveil et insomnie que nous avons cerné une tendance moderniste dans la façon de raconter le sommeil. Expérience toujours douteuse, à jamais échappant à toute représentation fidèle ou vraisemblable, qui finit par remettre en question la perception du monde de l'état de veille, comme le dit Emmanuel Lévinas : « La veille est anonyme […] Il n'y a pas ma vigilance à la nuit, dans l'insomnie, c'est la nuit elle-même qui veille »[865].

Si donc, comme nous l'avons proposé ci-dessus, il existe une corrélation entre la scène dans la maison close et celle de Montjouvain, une réciprocité où l'une fait un exposé du masochisme et l'autre met en scène le sadisme (sous le regard voyeuriste du héros), il y en a également un rapport particulier entre la scène à Montjouvain et celle de « La Regarder dormir ». Au début de ce passage de *Du côté de chez Swann* que nous venons d'analyser, le héros nous dit : « On verra plus tard que, pour de tout autres raisons, le souvenir de cette impression [à Montjouvain] devait jouer un rôle important dans ma vie ». On ne retrouvera cette raison qu'à la fin de *Sodome et Gomorrhe* quand le héros, jaloux d'Albertine, essaye de l'injurier en insinuant qu'elle n'est pas aussi cultivée que lui, en faisant allusion à un musicien dont il croit Albertine ignorante :

> « Quel musicien ? » [dit Albertine]
> « Ma petite chérie, quand je t'aurai dit qu'il s'appelle Vinteuil, en seras-tu beaucoup plus avancée ? »[866]

Après avoir dit le nom du musicien, Albertine dit :

---

864 Fadabini, *op. cit.*, p. 293.

865 Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant*, Paris, J. Vrin, 1993, p. 119-120.

866 *RTP*, III, 499.

> « Vous ne savez pas comme vous m'amusez, me répondit Albertine en se levant, car le train allait s'arrêter. Non seulement cela me dit beaucoup plus que vous ne croyez, mais, même sans Mme Verdurin, je pourrai vous avoir tous les renseignements que vous voudrez. Vous vous rappelez que je vous ai parlé d'une amie plus âgée que moi qui m'a servi de mère, de sœur, avec qui j'ai passé à Trieste mes meilleures années et que d'ailleurs, je dois dans quelques semaines retrouver à Cherbourg, d'où nous voyagerons ensemble (c'est un peu baroque, mais vous savez comme j'aime la mer), hé bien ! cette amie (oh ! pas du tout le genre de femmes que vous pourriez croire !), regardez comme c'est extraordinaire, est justement la meilleure amie de la fille de ce Vinteuil, et je connais presque autant la fille de Vinteuil. Je ne les appelle jamais que mes deux grandes sœurs. »[867]

Et voici les mots qui suggèrent ce dont le héros se doutait déjà : la sexualité cachée d'Albertine – il croit qu'elle doit forcément être comme Mlle Vinteuil et son amie (chose qui se montre peu certaine par la suite mais lui, il ne s'en rend pas compte). C'est cela qui le rend follement jaloux pour la dernière fois et à cause de cela, à cause de ces mots qui lui rappellent la scène à Montjouvain, il décide de faire d'Albertine sa prisonnière. Une fois la jeune fille captive, les deux personnages se livrent le soir à cet acte où Albertine s'endort dans le lit, où le héros la regarde depuis sa chaise (comme l'amie de Mlle Vinteuil). Chaque soir, le héros cherche un livre dans le cabinet de son père qui finit par servir de prétexte à l'acte sexuel qui suivra. Ce livre joue le même rôle que le portrait du père de Mlle Vinteuil – il s'agit de profaner le père. Kristeva parle de ce genre d'acte profanateur[868] chez Proust où il s'agit toujours de « jouir en se vengeant »[869].

Il règne dans ces scènes de voyeurisme un anonymat total puisqu'il n'est pas possible de distinguer un sommeil d'un autre. Qui dort, qui rêve, qui observe : le héros, Albertine, Charlus, Mlle Vinteuil ? On n'en sait rien. Et d'ailleurs, un voyeur reste toujours anonyme.

---

867 *RTP*, III, 499.

868 Dans *Le Temps sensible*, Kristeva aborde comment le héros profane (dans un contexte sexuel) : sa mère, sa tante, toute sa famille, à plusieurs reprises à travers la *Recherche*.

869 Kristeva (1994), *op. cit.*, p. 33.

7.3 Bilan de chapitre

Le troisième volet inaugure une sorte d'apocalypse figurative de la *Recherche*, à travers le double événement de la destruction (de tout ordre établi, l'éloignement total de la mère) et de la révélation (le héros devient enfin écrivain). La mère s'efface de plus en plus à partir de la fin du deuxième voyage à Balbec. Son absence finit par troubler tout ordre, y compris la séparation présumée entre le monde du sommeil et l'état de veille. Les deux mondes commencent à se mêler l'un à l'autre.

Le dernier volet est parcouru par un climat intertextuel « moderniste » avec son esthétique de la fragmentation et du renversement qui caractérise cette partie du roman. Mais c'est encore une fois une intertextualité très complexe, car la représentation du sommeil moderniste renvoie aux *Mille et une nuits*. Néanmoins, c'est justement ce climat intertextuel stratifié qui rend possible l'imbrication des deux mondes, chose qui permet à Proust d'explorer plus profondément la notion complexe du « dormeur éveillé », cet état d'esprit où le héros semble être à la fois endormi et éveillé. Ce nouvel ordre finit par s'emparer non seulement du monde de l'état de veille mais également des mondes du sommeil des autres personnages : Mlle Vinteuil, Françoise, Albertine et Charlus – comme nous l'avons montré dans nos analyses.

Ce climat intertextuel moderniste, informé par les *Mille et une nuits*, laisse apparaître le va-et-vient entre l'état de veille et le monde du sommeil qui s'impose dans le dernier volet. C'est un état où le héros se perd progressivement, où il erre sans aucun but préalable. L'endormissement ne le mène qu'à un égarement existentiel mais un égarement qui le libère enfin, laissant émerger le livre qu'il a cherché à écrire pendant toute sa vie.

8. Conclusion

Nous avons au cours de la présente étude analysé la représentation du sommeil dans *À la recherche du temps perdu* afin d'élucider et de comprendre les caractéristiques spatiales et matérielles de sa manifestation. Dans le premier chapitre, nous avons présenté notre sujet, l'objectif de cette étude et les questions de recherche, ainsi qu'un résumé des recherches antérieures. Cette présentation initiale a été suivie par un chapitre sur notre cadre théorique : une démarche intertextuelle se concentrant surtout sur la notion d'hypogrammes (codes culturels), leurs systèmes descriptifs et la manière dont ils facilitent la création des réseaux intertextuels inédits et même inattendus. Dans le même chapitre, nous avons également présenté notre méthodologie ainsi que notre corpus et la manière dont celui-ci a été établi.

L'objectif de la présente étude, tel qu'il a été formulé dans le premier chapitre, a été d'élucider l'importance du motif du sommeil dans la *Recherche* dans le but d'apporter une contribution à la compréhension de la manifestation spatio-corporelle que nous pensons y discerner. Par conséquent, nous avons formulé trois questions qui ont guidé la partie analytique de notre thèse. Ces questions forment les deux étapes de notre analyse, la première étape visant à répondre aux questions 1 et 2, tandis que la deuxième étape a été consacrée entièrement à la question 3.

La partie analytique a donc commencé par le chapitre 3, « Le monde du sommeil dans la *Recherche* et la seconde vie du héros ». Là, nous avons abordé à la première de nos questions : *En quoi consiste la spatialité du sommeil dans la Recherche et comment se manifeste-t-elle sous la plume de Proust ?* Dans ce chapitre, nous avons tout d'abord montré qu'il a eu, historiquement, deux hypogrammes définissables (codes culturels et littéraires) liés à la perception du sommeil. L'un perçoit le sommeil comme une expérience véritable, et avance que l'endormissement mène à un déplacement dans un autre monde. L'autre le considère en tant qu'expérience psychologique et/ou biologique, où ce qui est vécu dans le sommeil n'est qu'une fausse expérience. Un survol culturel et littéraire a été fourni afin de montrer comment ces deux hypogrammes (spatio-corporel et psychoaffectif, respectivement) apparaissent continuellement au cours des siècles, des millénaires même : pendant l'antiquité gréco-romaine, en Égypte antique, en Mésopotamie, ainsi que dans d'autres traditions et civilisations.

Nous avons par la suite fait une comparaison entre la façon dont le sommeil est dépeint chez Proust et cette perspective spatio-corporelle du sommeil. Notre analyse intertextuelle, dans ce chapitre, a consisté en des rapprochements entre la façon dont le sommeil apparaît dans la *Recherche* et d'autres textes et traditions qui ont employé une logique similaire. Nous avons donc pu présenter une lecture effectivement inédite de la représentation du sommeil chez Proust en la reliant à certaines traditions antiques (égyptiennes, grecques, mésopotamiennes, etc.) et à certaines notions judéo-chrétiennes sur le sommeil (surtout celle dans des textes apocalyptiques).

Chez Proust, tout comme d'après cette perspective spatio-corporelle, le sommeil est vécu comme une existence parallèle, une seconde vie menée dans un autre monde. Le chapitre 3 a enfin souligné qu'il y a une « spatialisation du sommeil » dans la *Recherche* et que cette spatialisation en fait un monde à part, parmi des mondes multiples créés par Proust dans son roman. Dans ce contexte l'endormissement est souvent vécu comme un voyage.

L'idée d'un monde et d'une vie parallèles dans le sommeil du roman a été encore plus développée et approfondie dans le chapitre 4, « La structure de la *Recherche* reflétée dans le sommeil ». Dans ce chapitre, nous avons abordé la deuxième de nos questions de recherche : *si le héros vit dans deux mondes, celui de l'état de veille où se déroule la plupart du roman, et celui du sommeil, quel est le rapport entre ces deux mondes* ? Il nous a paru que ce rapport apparaît, avant tout, au niveau de la structure du récit, une structure fortement influée par un réseau intertextuel complexe.

La critique proustienne a souvent cerné trois mouvements dans le récit, et par conséquent la structure globale, de la *Recherche* – c'est-à-dire le développement du monde de l'état de veille du roman. Différents chercheurs ont précisé les caractéristiques de ces mouvements et comment faire pour les cerner. En général, la critique les a structurés autour des thématiques globales, suggérant que le roman proustien et certains de ses aspects clés se développent le plus souvent en trois temps.

Certains chercheurs ont identifié plusieurs intertextes possibles en ce qui concerne ces trois mouvements globaux : *La Comédie divine* de Dante, dont les thématiques enfer/ purgatoire/ paradis ; la philosophie d'Auguste Comte (illusion/ désillusion/ révélation) ; ou une structuration biblique plus générale de paradis/ chute/ apocalypse, l'inverse (en quelque sorte) de celle de Dante. D'autres chercheurs ont formulé également trois mouvements propres à la *Recherche*, mais ce sont des mouvements sans aucun intertexte évident, il s'agit des thématiques potentielles suivantes : l'impossibilité de l'amour/ impossibilité de la mondanité/ transcendance au moyen de l'art. Selon ces études, chaque mouvement (I, II et III) de la *Recherche* correspondrait globalement à l'une de ces notions – par exemple : I/paradis – II/chute – III/apocalypse.

Ainsi, nous avons formulé notre propre définition de ces mouvements en analysant les changements importants de la *Recherche*. D'après ce que nous avons pu observer, ce sont des événements spécifiques (des péripéties) qui déclenchent ces changements de mouvement. Mais nous avons, pour notre part, proposé le terme « volet », au lieu de « mouvement ». Et, contrairement aux autres études suggérant trois mouvements thématiques, nous ne considérons pas ces volets comme caractérisés par des thèmes globaux. Il nous semble que l'un se distingue de l'autre plutôt au niveau esthétique et intertextuel.

Notre division en trois volets du récit s'inspire de cette structuration supposée de paradis/ chute/apocalypse antérieurement cernée par certains chercheurs,

mais nous trouvons que ces notions de paradis, etc. engendrent des esthétiques et des intertextes différentes, et non pas des thématiques différentes. De plus, nous y avons ajouté une démarcation plus précise indiquant « quand » le récit passe d'un volet à un autre, ce que la critique proustienne n'a pas vraiment cerné auparavant.

Dans le contexte de notre thèse, c'est le rapport du héros à sa mère qui a été identifié comme le lien entre chaque volet de la *Recherche*. À chaque fois que le héros s'éloigne de sa mère (ce qui arrive au moment des deux voyages à Balbec), il y a un changement remarquable au niveau esthétique et intertextuel. Chacun de ces changements inaugurant un nouveau volet et un nouvel ordre dans la vie du héros. Tout cela se reflète aussi dans les descriptions du sommeil – un changement esthétique/intertextuel dans le monde de l'état de veille est repris dans le monde du sommeil. Ainsi, dans notre chapitre 4, nous avons pu ajouter à la critique proustienne existante cette définition plus serrée des passages d'un volet à un autre de la *Recherche*, qui transparaît au niveau esthétique et intertextuel.

Les trois derniers chapitres (de 5 à 7) forment la deuxième étape de notre analyse. Les discussions qui y sont menées découlent de la supposition établie dans le chapitre 4 quant aux trois volets. Elles sont également toujours basées et continuellement informées par la spatialité du sommeil établie dans chapitre 3.

Au cours de la deuxième étape de notre analyse, nous nous sommes concentrée sur les changements esthétiques, que nous avons désignés par le terme « climat intertextuel », et la manière dont ils évoluent à travers les volets, affectant ainsi la représentation du monde du sommeil. Nous avons cherché à souligner le sens que ces changements intertextuels engendrent dans ce contexte. Ces chapitres visent à répondre à la dernière question : *comment les aspects intertextuels* (c'est-à-dire le climat intertextuel) *de la représentation du sommeil peuvent-ils élucider la qualité spatio-corporelle de ce motif, et son statut en tant que monde à part dans la Recherche ?*

Dans le chapitre 5, il s'agit du premier volet de la *Recherche*, couvrant la partie de la *Recherche* qui va de l'ouverture jusqu'au premier voyage à Balbec dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Cette partie est caractérisée par une proximité manifeste entre le héros et sa mère. Ce premier volet du triptyque proustien raconte plusieurs commencements, le commencement le plus évident étant celle de la vie du héros et son enfance. Le second commencement est celui du livre que le héros veut écrire et le récit que le narrateur raconte. Dans l'ouverture, le héros-narrateur se rappelle les chambres où il a dormi au cours de sa vie et le moment clé où il a bu du thé accompagné d'une madeleine (que lui sert sa mère).

Commencement de la vie, commencement de l'écriture, nous avons proposé que cette partie soit caractérisée par un climat intertextuel scripturaire qui sert à mettre en relief la notion du Paradis perdu. Le paradis perdu, c'est le début des débuts dans la pensée Occidentale, et il n'est pas inconcevable que cette notion soit mobilisée dans un contexte où le commencement idéalisé (d'une vie, d'une écriture) est raconté.

Cela apparaît dans la représentation du monde du sommeil dont le climat intertextuel se révèle profondément informé par des textes scripturaires judéo-chrétiens. Dans ce premier volet de la *Recherche*, le héros se croit capable d'accéder à son Paradis perdu à lui – à savoir le Temps perdu – au moyen du sommeil. Et si le sommeil est toujours vécu comme un voyage, qu'est-ce donc qu'un voyage informé par un climat intertextuel scripturaire ? Nous avons suggéré que le voyage dans le sommeil du premier volet est vécu comme un pèlerinage, un déplacement vers un lieu perçu comme saint, c'est-à-dire le monde du sommeil où le héros se croit capable à retrouver le temps, son paradis perdu.

Dans le deuxième mouvement, il y a un premier éloignement de la mère. Le héros part pour Balbec sans elle. C'est la première fois qu'ils sont séparés l'un de l'autre. À Balbec, le héros découvre la vie mondaine, les désirs et les plaisirs que lui inspirent les « jeunes filles en fleurs ». La chair, le corps, les ambitions sociales et les pulsions sexuelles préoccupent le jeune héros. Il oublie, quasiment, sa vocation d'écrivain, il ne pense pas vraiment à sa mère – c'est une sorte de Chute dans la vie du héros. Avec cela change également le climat intertextuel, non seulement de l'ensemble de la *Recherche*, mais également du sommeil tel qu'il est décrit dans l'œuvre.

Le monde du sommeil devient à partir de ce moment un monde lugubre, dont le corps et toutes ses pulsions charnelles ou sombres sont le point central. Nous avons tâché dans nos analyses de montrer que, du point de vue esthétique et intertextuel, le romantisme noir (au sens d'une variation « transgressive » du « romantisme traditionnel ») domine dans ce volet. Dans une telle optique, le sens engendré par le voyage onirique change aussi. Au lieu d'être vécu comme un pèlerinage, le déplacement dans le monde du sommeil se mue en catabase, une descente aux Enfers.

Enfin, le troisième volet inaugure l'apocalypse de la *Recherche*. L'éclipse effectivement totale de l'importance de la mère dans la vie du héros, à partir de la fin du deuxième voyage à Balbec, finit par troubler tout ordre, y compris un ordre qui semble impossible à renverser : celui de la séparation entre le monde du sommeil et celui l'état de veille. Ainsi débute progressivement l'emprise du sommeil sur l'état de veille. Les deux mondes commencent à s'imbriquer, à se mêler.

Dans le dernier volet de la *Recherche*, c'est la mobilisation d'un climat intertextuel « moderniste » avec son esthétique de fragmentation, de renversement et de bouleversement de tout ordre établi qui permet à Proust de pleinement explorer la notion paradoxale du « dormeur éveillé », notion centrale dans la pensée proustienne. Cet état d'être, où le héros est à la fois endormi et éveillé, finit par s'emparer non seulement du monde de l'état de veille mais aussi d'autres mondes « oniriques » – par exemple ceux appartenant à Françoise, à Albertine et à Charlus, entre autres.

Un climat intertextuel moderniste laisse voir toute la complexité intertextuelle de la représentation du sommeil dans la *Recherche*. Dans ce contexte de renverse-

ment de tout ordre établi, le voyage dans le sommeil devient plutôt un va-et-vient entre l'état de veille et celui du sommeil, où le héros se perd, où il erre sans cesse. L'endormissement ne mène qu'à un égarement existentiel à la fin de la *Recherche*.

En nous fondant sur les travaux de Riffaterre sur les hypogrammes et leurs systèmes descriptifs, nous avons pu discerner un système descriptif propre au sommeil proustien qui rappelle le système descriptif du sommeil spatio-corporel, tel qu'il a existé culturellement et dans la littérature au cours des siècles. Nous avons ainsi pu isoler quelques aspects fondamentaux du sommeil proustien comme tout d'abord une forte présence d'expressions se référant aux lieux ou à d'autres substantifs spatiaux qui évoquent une géographie et une architecture propre au sommeil de la *Recherche*. Nous avons aussi considéré la notion du dormeur se réveillant dans un autre monde et y vivant une autre vie, ou ayant une expérience vécue comme réelle. Enfin, nous avons également analysé la mise en relief de perceptions et d'impressions sensorielles renforçant l'effet du réel de l'expérience vécue dans le sommeil.

Ce qui a aussi été abordé dans ce contexte est ce que la critique littéraire appelle la « dynamisation » de la description romanesque du sommeil. Là, il s'agit des aspects liés au sens-mouvement du texte (verticalité, horizontalité et transversalité), des paramètres servant à souligner le caractère spatial de la chose décrite (ici le sommeil). Nous avons avancé que ce type de dynamisation renforce les caractéristiques spatiales du sommeil chez Proust, chose qui souligne également son rapport à d'autres représentations littéraires du sommeil spatio-corporel.

Notre analyse du sommeil de la *Recherche* a cherché avant tout à souligner et à mettre en évidence la continuité de la représentation de ce motif et aussi la manière dont les passages racontant le sommeil chez Proust, loin d'être des digressions ou des parties disparates sans aucun rapport les unes aux autres, forment un ensemble à l'intérieur de l'œuvre, car ils apparaissent à chaque fois au moyen de la mobilisation d'un système descriptif bien spécifique. Le sommeil forme un monde à part dans l'univers du roman. Et nous avons tenté de montrer la richesse considérable des traditions littéraires et l'intertextualité complexe qui sous-tendent cette façon de représenter le sommeil, c'est-à-dire comme un monde dans lequel l'esprit, ou un autre moi, se déplace comme s'il était parti en voyage.

Bibliographie

I. Ouvrages cités et consultés

ABBOTT, H. Porter, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

AHLSTEDT, Eva, *La Pudeur en crise. Un aspect de l'accueil d'À la recherche du temps perdu de Marcel Proust (1913-1930)*, Göteborg, GUPEA, 1983.

ALBARET, Céleste, *Monsieur Proust*, Paris, Robert Laffont, 1973.

ASAAD, Tarek, "Sleep in Ancient Egypt", *Sleep Medicine. A Comprehensive Guide to Its Development, Clinical Milestones, and Advances in Treatment*, éds. Chokroverty, S., Billiard, M., New York, Springer Science, 2015, pp. 13-19.

BAR, Shaul, *A Letter That Has Not Been Read: Dreams in the Hebrew Bible*, Cincinnati, Ohio, Hebrew Union College Press, 2015.

BAROLINI, Teodolinda, *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, New York, Fordham University Press, 2006.

BARTHES, Roland, « La Mort de l'auteur », *Œuvres complètes, Tome III, 1968-1971*, Paris, Seuil, [1968] 2002, pp. 40-46.

BARTHES, Roland, « S/Z », *Œuvres complètes, Tome III, 1968-1971*, Paris, Seuil, [1970a] 2002, pp. 119-347.

BARTHES, Roland, « L'Analyse structurale du Récit : À propos d'*Actes* 10-11 », *Œuvres complètes, Tome III, 1968-1971*, Paris, Seuil, [1970b] 2002, pp. 451-477.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

BARTHES, Roland, « Théorie du Texte », *Encyclopédie Universalis*, http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/, 1974, accédé le 7 décembre 2019.

BARTHES, Roland, « Ça prend », *Magazine littéraire*, no. 144, 1979, pp. 26-27.

BARTHES, Roland, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *Inédits 3 du Collège de France*, 1982, pp. 10-21.

BASTIANELLI, Jérôme (éd.), *Proust et Ruskin : La Bible d'Amiens, Sésame et les lys et autres textes,* Paris, Robert Laffont, 2015.

BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », [1957] 1987.

BAUDELAIRE, Charles, « *Les Misérables*, par Victor Hugo », *Baudelaire. Écrits sur la littérature*, éd. Steinmetz, J., Paris, Le Livre de poche, [1862] 2005.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, éds. Crépet, J., Blin, G., Paris, Librairie José Corti, [1868] 1942.

BÉGUIN, Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », [1939] 1993.

BELL, William Stuart, *Proust's Nocturnal Muse*, New York, Columbia University Press, 1962.

BENHAÏM, André, *Panim : les visages de Proust*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

BERG, P.S., *The Essential Zohar: The Source of Kabbalistic Wisdom* (édition Kindle), New York, Random House, coll. "Three Rivers Press", 2002.

BIASI, Pierre-Marc, « Théorie de l'intertextualité », *Encyclopédie Universalis*, https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/, accédé le 15 novembre 2019.

BIRCH, Dinah, "Ruskin, Myth and Modernism", éds. Cianci, G., Nicholls P., *Ruskin and Modernism*, New York, Palgrave, 2001.

BIZUB, Edward, *Proust et le moi divisé. La Recherche : creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*, Genève, Droz, 2006.

BJORNERUD-MO, Gro, "Marcel Proust on Erotic Dreams and Oneiric Knowledge", éds. Marshall, S., Cusack, C.M., *The Medieval Presence in the Modernist Aesthetic*, Leiden : Boston, Brill, 2017.

BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

BONNET, Hervé, « L'errance de l'existence », *Équinoxes*, no. 10, 2008, http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10_bonnet.html, accédé le 7 décembre 2019.

BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1883.

BOWEN, Zack, "All in a Night's Entertainment: the Codology of Haroun al Raschid, the 'Thousand and one Nights', Bloomusalem/Baghdad, the Uncreated Conscience of the Irish Race, and Joycean Self-Reflexivity", *James Joyce Quarterly*, vol. 35, No. 2/3, 1998, pp. 297-307.

BOWIE, Malcolm, *Proust Among the Stars*, London, Harper Collins, 1998.

BRASSAÏ, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1997.

BREEUR, Roland, *Singularité et sujet : une lecture phénoménologique de Proust*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2000.

BRETON, Stanislas, *Saint Paul*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

BRUN, Bernard, « Le Dormeur éveillé. Genèse d'un roman de la mémoire », *Études proustiennes*, vol. 11, no. 1, 1982, pp. 241-316.

BRUN, Bernard (éd.), *Marcel Proust 2. Nouvelles directions de la Recherche Proustienne*, Paris : Caen, Lettres Modernes Minard, 2000.

BRUN, Bernard, « Le Fauteuil magique », *Mille et une nuits dans la Recherche*, éds. Houppermans, S., et coll., Amsterdam : New York, Rodopi, 2004.

BRYSON, Cynthia B, « The Imperative Daily Nap; or Aschenbach's Dream in *Death in Venice », Studies in Short Fiction*, vol. 2, no. 29, 1992, pp. 181-193.

BUSST, A. J. L., "The image of the Androgyne in the Nineteenth Century", *Romantic Mythologies*, éd. Fletcher, I., Abingdon : New York, Routledge, 2016.

CAILLOIS, Roger, "Logical and Philosophical Problems of the Dream", *The Dream and Human Societies*, éds. Grunebaum, G. E., Caillois, R., Berkeley : Los Angeles, University of California Press, 1966.

CANET, Nicole, *Maisons closes, 1860-1946 : bordels de femmes, bordels d'hommes*, Paris, Galerie au bonheur du jour, 2009.

CARANFA, Angelo, *Proust and the creative silence*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1990.

CATTAUI, Georges, *Proust et ses métamorphoses*, Saint Genouph. A.G. Nizet, 1972.

CHAUDIER, Stéphane, *Proust et le langage religieux. La cathédrale profane*, Paris, Honoré Champion, 2004.

CHAUDIER, Stéphane, *Proust ou le démon de la description*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

CIATI, Pietro, *La Colombe poignardée – Proust et la « Recherche »*, Paris, Gallimard, 1997.

COLERIDGE, Samuel Taylor, *Delphi Samuel Taylor Coleridge the Complete Works*, East Sussex, Delphi Classics, 2013.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation* (édition Kindle), Paris, Éditions du Seuil, 1979.

COMPAGNON, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

COMPAGNON, Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2003.

COMPAGNON, Antoine et Amadieu, Jean-Baptiste (éds.), *Proust, la mémoire et la littérature. Séminaire 2006-2007 au Collège de France*, Paris, Odile Jacob, 2009.

COMPAGNON, Antoine et Cerisuelo, Marc, « Critique Littéraire », *Encyclopédie Universalis*, https://www.universalis.fr/encyclopedie/critique-litteraire/, accédé le 13 novembre 2018.

COMTE, Auguste, *Système de politique positive, ou traité de sociologie, Instituant la Religion de l'Humanité*, t. 4, *Paris*, 1851-4, [en ligne], disponible sur le site de Gallica, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5449v.texteImage, accédé le 7 décembre 2019.

DÉCHANET-PLATZ, Fanny, *L'Écrivain, le sommeil et les rêves : 1800-1945*, Paris, NRF, 2008.

DÉCHANET-PLATZ, Fanny, « Le sommeil et les rêves dans *À la recherche du temps perdu* : Proust lecteur d'Alfred Maury », *Fabula*, http://www.fabula.org/colloques/document1638.php, publié le 19 février 2012, accédé le 12 juin 2018.

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.

DELEUZE, Gilles, *Cahiers Marcel Proust*, tome 7, Paris, Gallimard, 1975.

DEFER, Dominique et Coutant, Francis, *Proust et l'architecture Initiatique*, Paris, Honoré Champion, 2017.

DENNIS, Geoffrey W., *Encyclopedia of Jewish Myth, Magic and Mysticism*, Woodbury, Minnesota, Llewellyn Publications, 2007.

DESCHAMPS, Nicole, « Le sommeil-rêve comme laboratoire du texte proustien », *Études Françaises*, vol. 30, no.1, 1994, pp. 59-79.

DEWEY, Christopher, *Acquainted with the Night. Excursions Through the World after Dark* (édition Kindle), London, Bloomsbury, 2010.

DUMONCIEL, Jean-Claude, *Deleuze et les Insularités : les Moi, les Mondes et les Temps*, Vallet, M-Editer, 2014.

DUPRIEZ, Bernard Marie, *A Dictionary of Literary Devices*, Toronto : Buffalo, Toronto University Press, 1991.

DUPUY, Valérie, « Proust et Anatole France : tombeau pour un maître dépassé », *Les Funambules de l'affection – Maîtres et disciples*, éds. Montandon, A., Deshoulières, V., Constantinescu, M., Paris : Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009.

ELLISON, David, *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature: From the Sublime to the Uncanny*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

ELLMAN, Richard, *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

ELSNER, Anna Magdalena, *Mourning and Creativity in Proust*, New York, Palgrave Macmillan, 2017.

ENNAÏFAR, Elias, *Lecture sémiotico-judaïque d'À la recherche du temps perdu*, Paris, Éditions Publibook, 2010.

ENTHOVEN, Jean-Paul et Enthoven, Raphaël, *Dictionnaire amoureux de Marcel Proust*, Paris, Plon/Grasset, 2013.

ESTIN, Colette, *Conte et fêtes de la mort*, Volume 1, Paris, Beauchesne, 1993.

FADABINI, Sara, « Sommeil et réveil chez Proust », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 21, 2017, pp. 290-297.

FARBMAN, Herschel, *The Other Night, dreaming writing and restlessness in twentieth century literature*, New York, Fordham University Press, 2008.

FEHRMAN, Carl, *Poetic Creation. Inspiration or Craft*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1980.

FERRÉ, Vincent et Rossi, Raffaello (éds.), *Marcel Proust, roman moderne : perspectives comparatistes*, Amsterdam, Leiden, Brill, 2017.

FLANNERY, Frances, "Dreams and Visions in early Jewish and early Christian Apocalypses and Apocalypticism" , T*he Oxford Handbook of Apocalyptic Literature*, éd. Collins, J., Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 104-123.

FLETCHER, Ian (éd.), *Romantic Mythologies*, Abingdon, New York, Routledge, 2016.

FONG, Allison et Moreno, Maria, « Éditorial », *Equinoxes*, no. 10, 2008, http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10_bonnet.html, accédé le 08 décembre 2019.

FOUCAULT, Michel, *Préface à la transgression : hommage à Georges Bataille*, Paris, Nouvelle éditions lignes, 2012.

FOURNIER KISS, Corinne, *La ville européenne dans la littérature fantastique du tournant du siècle (1860-1950)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Slavica », 2007.

FRAISSE, Luc, « La postérité des *Plaisirs et les jours* dans la mémoire de Proust à travers sa correspondance », *Travaux de la littérature*, no. 9, Paris, L'ADIREL, 1996, pp. 229-253.

FRAISSE, Luc, « Les principes de composition de *La Recherche du temps perdu », Thélème*, vol. 22, 2007, pp. 79-100.

FRAISSE, Luc, *La petite musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

FRAISSE, Luc, *L'œuvre cathédrale : Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

FRAISSE, Luc, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol. 40, no. 1-4, 2016, pp. 217-235.

FRITH, J. R., *A Synopsis of Linguistic theory. Studies in linguistic analysis*, Oxford, Blackwell, 1957.

FÜLÖP, Erika, "Becoming body: sleep and writing in Proust's *A la recherche du temps perdu", The flesh in the text*, éds. Baldwin, T., Fowler, J., Weller, S., Oxford : Bern : Berlin, Peter Lang, 2007.

GAMBLE, Cynthia J., *Proust as Interpreter of Ruskin: The Seven Lamps of Translation*, Birmingham, Alabama, 2002.

GAY, Jean-Christophe, « L'Espace discontinu de Marcel Proust », *Géographie et cultures*, no. 6, 1993, pp. 35-50.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GHAZOUL, Ferial, "Arabian Aesthetics in European Modernism", *Journal of World Literature*, vol. II, 2017, pp. 339-355.

GIRARD, Agnès, « Marcel Proust et les muses du bastringue », disponible sur le site de *Libération*, https://next.liberation.fr/sexe/2012/09/04/marcel-proust-une-plume-au-bastringue_843625, publié le 4 septembre 2012, accédé le 8 décembre 2019.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

GODEAU, Florence, *Les desarrois du moi : À la recherche du temps perdu de M. Proust et Der Mann Ohne Eigenschaften de R. Musil*, Berlin, Walter de Gruyter, 1995.

GOEDENDORP, Romana et coll. (éds.), *Proust et le théâtre*, Amsterdam : New York, Rodopi, 2006.

GOGA, Yvonne, « Le rêve de la mer gothique », *Mille et une nuits dans la Recherche*, éds. Houppermans, S., et coll., Amsterdam : New York, Rodopi, 2004, pp. 139-157.

GUIGUI, Albert, *Dieu parle aux hommes*, Strasbourg, Éditions Racine, 2007.

GUYAUX, André (éd.), *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal 1885-1905*, Paris, PUPS, 2007.

HADDAD, Karen et Ferré, Vincent (éds.), *Proust, l'étranger*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2010.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette Université, 1981.

HAND, Richard J. et Wilson, Michael, *Grand-Guignol: The French Theatre of Horror*, Exeter, University of Exeter Press, 2010.

HARTMAN, Janine, "Praz's Romantic Agony", [en ligne] *H-ideas*, 2000, https://www.h-net.org/reviews/showpdf.php?id=4423, accédé le 7 décembre 2019.

HAYES, Elizabeth R. et Tiemayer, Lena-Sofia, *I Lifted My Eyes and Saw: Reading Dream and Vision Reports in the Hebrew Bible*, London, Bloomsbury, 2014.

HERSANT, Yves, *La Renaissance et le rêve*, Paris, RMN Grand Palais, 2013.

HICKS, Eric C., "Swann's dream and the World of Sleep", *Yale French Studies*, no. 34, 1965, pp. 106-116.

HIPPOCRATE, *Du Régime IV*, texte établi et traduit par Joly, R., Paris, Les Belles lettres, 1967.

HOPKINS, John, « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », [En ligne] *Cahiers de Narratologie*, http://narratologie.revues.org/37, publié le 20 avril 2005, accédé le 11 avril 2018.

HOUPPERMANS, Sjef et coll. (éds.), *Mille et une nuits dans la Recherche*, Amsterdam : New York, Rodopi, 2004.

HOUPPERMANS, Sjef, *Marcel Proust constructiviste*, Amsterdam : New York, Rodopi, 2007.

HOUPPERMANS, Sjef et coll. (éds), *Proust dans la littérature contemporaine*, Amsterdam : New York, Rodopi, 2008.

HUBERT, Judd David, *L'Esthétique des Fleurs du mal. Essai sur l'ambiguïté*, Genève, Slatkine Reprints, 1993.

HUGO, Victor, *Le Promontoire du songe*, Paris, La République des Lettres, 2013.

HUGO, Victor, « Préface », *Cromwell*, Paris, G-F Flammarion, [1827] 1999.

HULLU-VAN DOSELAAR, Nell, « Le théâtre dans le théâtre ou la scène de la baignoire », *Proust et le théâtre*, éds. Goedendorp, R., et coll., Amsterdam : New York, Rodopi, 2006.

HULLU-VAN DOESELAAR, Nell, « La naissance du texte proustien : du triptyque à la rosace », *La Naissance du texte Proustien*, éds. Houppermans, S., et coll., Amsterdam : New York, Rodopi, 2013.

IRWIN, William, "Against Intertextuality", *Philosophy and Literature*, vol. 28:2, 2004, pp. 227-242.

JAMES, Henry, *Letters Volume I: 1843-1875*, éd. Edel, L., Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1974.

JAY, Mike, *Emperors of Dreams : Drugs in the nineteenth century*, Sawtry, Dedalus Publishing, 2011.

JORDAN, Jack Louis, *Marcel Proust's A la Recherche du temps perdu : a Search for Certainty*, Birmingham, Alabama, Summa Publications Inc., 1993.

JOST, François, *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Volume 1, Westport, Greenwood Press, 1988.

JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, 4e édition, Paris, Armand Colin, 2015.

JOYCE, James, *Ulysses*, New York : London : Toronto, Alfred A. Knopf, coll. “Everyman’s Library”, [1922] 1997.

KENNER, Hugh, *Dublin’s Joyce*, London, Chatto and Windus, 1955.

KEMP, Simon, “Postpsychoanalytic Proust”, *Modern Language Quarterly*, no. 75, vol. 1, 2014, pp. 77-101.

KLAUBER, Véronique, « Thème, poétique », *Encyclopédie Universalis*, https://www.universalis.fr/encyclopedie/theme-poetique/, accédé le 08 décembre 2019.

KRISTEVA, Julia, « Problèmes de la structuration du texte », *Théorie d’ensemble*, éds. Barthes, R., Derrida, J., Foucault, M., Kristeva, J. et Sollers, P., Paris, Éditions du Seuil, 1968, pp. 55-64.

KRISTEVA, Julia, *Sèmèiôtikè*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1969.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1980.

KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible. Proust et l’expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.

KRISTEVA, Julia, *Un été avec Proust*, Sainte-Marguerite-sur-Mer, Éditions des Équateurs, 2014.

KRISTIANPOLLER, Alexander, *Les rêves et leur interprétation dans le Talmud,* texte établi et traduit par Léa Caussarieu, Paris, Verdier, coll. « Les dix paroles », [1923] 2017.

KRUGER, Stephen F., *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge : New York, Cambridge University Press, 1992.

KUO-YUNG, Hong, *Proust et Nerval : essais sur les mystérieuses lois de l’écriture*, Paris, Honoré Champion, 2006.

LAURENT, Jenny, *La fin de l’intériorité. Théorie de l’expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002.

LAVAULT, Maya, *Le Secret dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2017.

LERICHE, Françoise, « Pour en finir avec 'Marcel' et 'le narrateur' : questions de narratologie proustienne », *Marcel Proust 2*, éd. Brun, B., Paris, Revue des Lettres modernes Minard, 2000.

LERICHE, Françoise, « La focalisation et omniscience dans *Sodome et Gomorrhe I et II », Sodome et Gomorrhe, Colloque international organisé par Antoine Compagnon et Jean-Yves Tadié*. [en ligne] https://www.fabula.org/compagnon/proust/leriche.php, accédé le 07 décembre 2019.

LÉTOUBLON, Françoise et Fraisse, Luc, « Proust et la descente aux Enfers : les souvenirs symboliques de la Nekuia d'Homère dans *la Recherche du temps perdu* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, no. 6, 1997, pp. 1056-1085.

LÉVINAS, Emmanuel, *De l'existence à l'existant*, Paris, J. Vrin, 1993.

LEWIS, Pericles, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge : New York, Cambridge University Press, 2007.

LEWIS, Pericles, *Religious experience and the modernist novel*, Cambridge : New York, Cambridge University Press, 2010.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie, « Historique du concept de l'intertextualité », *L'Intertextualité*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 1998.

LIMIDO-HEULOT, Patricia, *Les Arts et l'expérience de l'espace*, Paris, Éditions Apogée, 2015.

LIOUX, Mélanie, « Expressions de la perception du rêveur au sein des sanctuaires guérisseurs en Grèce classique (images et textes) », *Kentron*, no. 27, 2011, pp. 61-80.

LOWRY, Martin, "Albertine and the Inverted Mirrors : Reflection of Geographic and Ethnic Otherness", *French Forum*, vol 6. no. 2-3, 2011, pp. 97-117.

LYE, John, "Some Attributes of Modernist Literature", disponible en ligne sur le site : https://www.brocku.ca/english/courses/2F55/modernism.php

MABIN, Dominique, *Le Sommeil de Marcel Proust*, Paris, PUF, 1992.

MANN, Thomas, *La Mort à Venise*, trads. F. Bertaux et C. Sigwalt, Paris Fayard, [1912] 2014.

MARTIN-CHAUFFIER, Louis, « Proust et le double 'Je' de quatre personnes », *Confluences, Problèmes du roman*, no. 21, 1943, pp. 55-69.

MARANTZ, Enid G., « Proust entre le modernisme et l'avant-garde », *Le tournant du siècle : le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*, éds. Berg, C., et coll., Berlin, European Cultures, 1995.

MIGUET-OLLAGNIER, Marie, *La Mythologie de Marcel Proust*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, coll. « Les Belles-Lettres », 1982.

MINGELGRÜN, Albert, *Thèmes et structures bibliques dans l'œuvre de Marcel Proust : étude stylistique de quelques interférences*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1978.

MIZUNO, Hisashi, « Corps et âme dans Aurélia de Gérard de Nerval », *Romantisme*, no. 127, 2005, pp. 59-77.

MOREIRA, Isabel, *Dreams, Visions, and Spiritual Authority in Merovingian Gaul*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2000.

MOSS, Robert, *The Secret History of Dreaming*, Novato, California, New World Library, 2014.

MROZ, Piotr, "The Conflicting World-Views", éd. Tymieniecka, A.T., *Temporality in Life as Seen Through Literature. Analecta Husserliana (The Yearbook of Phenomenological Research)*, vol. 86. Dordrecht, Springer, 2007, pp. 129-143.

MULLER, Marcel, *Les voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1965.

NATUREL, Mireille, « La fonction matricielle du rêve », *Mille et une nuits dans la Recherche*, éds. Houppermans, S., et coll., Amsterdam : New York, Rodopi, 2004, pp. 29-45.

NEMOTO, Misako, « Le Sommeil proustien ou une nouvelle phénoménologie du présent », *Mille et une nuits dans la Recherche*, éds. Houppermans, S., et coll., Amsterdam : New York, Rodopi, 2004, pp. 121-139.

NERVAL, Gérard, *Gérard de Nerval. Œuvres : Tome I*, textes établis par Lemaitre, H., Paris, Classiques Garnier, 1958.

NERVAL, Gérard, *Gérard de Nerval. Œuvres : Tome II*, textes établis par Lemaitre, H., Paris, Classiques Garnier, 1958.

OGURO, Masafumi, « L'énigme du lieu : enjeux de la représentation d'un dormeur éveillé » *Swann le centenaire : Colloque de Cerisy-la-Salle* [27 juin-4 juillet 2012], Paris, Hermann, 2013, pp. 325-339.

OPPENHEIM, Leo, "Mantic Dreams in the Ancient Near East", éds. von Grunebaum, G. E., Caillois, R., *The Dream and Human Societies*, Berkley : Los Angeles, University of California Press, 1966, pp. 341-351.

OUVRARD, Mathilde, « La chair, la mort et le diable dans la littérature romantique : de bien sombres pages », *Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, éds. Ouvrard, M., et coll., Paris, Dossier de l'art hors-série, no. 20, 2013.

PATRY, Jacques, *Georges Bataille et nous*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012.

PENN, James R, *Rivers of the World: A Social, Geographical, and Environmental Sourcebook*, Santa Barbara : Denver : Oxford, ABC Clio, 2001.

PÉREZ-RINCÓN, Hector, « La Lanterne magique : Illusion, imagination et rêve chez Marcel Proust et chez sœur Juana Inès de la Cruz », *Mille et une nuits dans la Recherche*, éds. Houppermans, S., et coll., Amsterdam : New York, Rodopi, 2004, pp. 65-83.

PERGNIER, Maurice, *Le Sommeil et les signes*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Mobiles Philosophiques », 2004.

PETITIER, Aline, « Nous sommes toujours séparés de sommeil... Essai sur le lieu où se crée la Recherche », *Revue française de psychanalyse*, vol. 63, no. 2, 1999, pp. 473-490.

PIERRE-QUINT, Léon, *Proust et la stratégie littéraire*, Paris, Corrêa-Buchet-Chastel, 1954.

PLANT, Margaret, *Venice, Fragile City: 1797-1997*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2003.

POULET, Georges, *L'Espace Proustien*, Paris, Gallimard, 1963.

PRAZ, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle. Le romantisme noir*, trad. Constance Thompson Pasquali, Paris, Gallimard, [1930]1999.

PRIGENT, Gaël, « Spiritualité décadente », *La spiritualité des écrivains*, éd. Millet, O., Genève, L'ADRIEL, 2008, pp. 323-337.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », [1954] 1987.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 4 tomes, 1987-1989.

PROUST, Marcel, *Les Plaisirs et les jours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », [1896] 1993.

PROUST, Marcel, *Correspondance de Marcel Proust : vols I-XXI*, texte présenté, établi et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993.

PROUST, Marcel, *La mémoire involontaire : montage inédit de textes d'À la recherche du temps perdu*, Paris, Typographies expressives, 2010.

PROUST, Marcel, *Le sommeil et les rêves : montage inédit de textes d'À la recherche du temps perdu*, Paris, Typographies expressives, 2010.

PROUST, Marcel, *Le Mystérieux correspondant et autres nouvelles inédites*, textes transcrits, annotés et présentés par Luc Fraisse, Paris, Fallois, coll. « Inédits », 2019.

PRUD'HOMME, Johanne et Nelson, Guilbert, « Michael Riffaterre : le langage poétique », [en ligne] disponible sur le site de *Signosemio*, http://www.sinosemio.com/riffaterre/langage-poetique.asp, accédé le 14 novembre 2020.

REY, Pierre-Louis, « Proust et le mythe d'Orphée », *Proust, la mémoire et la littérature. Séminaire 2006-2007 au Collège de France*, sous la direction d'Antoine Compagnon, textes réunis par Jean-Baptiste Amadieu, Paris, Odile Jacob, 2009, pp. 75-95.

RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

RIFFATERRE, Michael, « Sémantique du poème », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, no. 23, 1971, pp. 125-143.

RIFFATERRE, Michael, « La Trace de l'intertexte », *La Pensée*, no. 215, 1980, pp. 4-18.

RIFFATERRE, Michael, « L'Intertexte inconnu », *Littérature*, no. 41, 1981, pp. 4-7.

RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

RIFFATERRE, Michael, "Compulsory reader response: the intertextual drive", *Intertextuality. Theories and practices*, éds. Worton, M., et Still, J., Manchester, Manchester University Press, 1990, pp. 56-78.

RIFFATERRE, Michael, « Énonciation et intertexte », *Énonciation et parti pris. Actes du colloque de l'université d'Anvers (5, 6, 7 février 1990)*, éd. de Mulder, W., Amsterdam : New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 1992, pp. 301-309.

RIFFATERRE, Michael, *Fictional Truth*, Baltimore : London, Johns Hopkins University Press, 1993.

RISSET, Jacqueline, « Hiéroglyphes palimpsestes : les rêves de Proust », *Palimpsestes Poétiques. Effacement et superposition*, Paris, Honoré Champion, 2015.

ROBINET, René, Jean-Baptiste, *Considérations philosophiques de la gradation naturelle des formes de l'être ou les essais de la nature qui apprend à faire l'homme*, Paris, 1768, [en ligne] disponible sur le site de Gallica, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65350s.image, accédé le 7 décembre 2019.

ROSENSTIEHL, Jean-Marc (éd.), *L'Apocalypse de Paul*, texte établi, traduit et introduit par Rosenstiehl, J-M., commenté par Kaler, M., Louvain : Paris, Éditions Peeters, 2005.

ROQUE, Maria-Àngels, "Birds : Metaphor of the Soul", *Quaderns de la Mediterrània*, no. 12, 2009, pp. 97-107.

ROUDINESCO, Elisabeth, « Freud et Proust, parallèle impressionniste », *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/livres/article/2012/06/07/freud-et-proust-parallele-impressionniste_1713980_3260.html, publié le 7 juin 2012, accédé le 16 novembre 2020.

RUSHWORTH, Jennifer, *Discourses of Mourning in Dante, Petrarch, and Proust*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

RUSKIN, John, *Sésame et les lys,* traduit par Marcel Proust, texte établi et préfacé par Antoine Compagnon, Paris, Éditions Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », [1906] 1987.

SANDISON, Alan, *Robert Louis Stevenson and the Appearance of Modernism*, London, Palgrave Macmillan, 1996.

SCHENCK, Carlos H., "REM Sleep", *Encyclopedia of Sleep and Dreaming*, éds. Barrett, D., McNamara, P., New York, Macmillan, 1993.

SCHEUB, Harold, *Story*, Madison, University of Wisconsin Press, 1998.

SCHLÖNDORFF, Volker, « A propos de l'adaptation d'*Un amour de Swann*. Notes de travail », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*, no. 34, 1984, pp. 178-191.

SCHMID, Marion, *Proust dans la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2008.

SCHULTE, Nordholt, Annelies, « Le Dormeur éveillé comme figure du moi proustien », *Neophilologus*, vol. 80, no. 4, Amsterdam, Kluwer Academic Press, 1996, pp. 539–554.

SCHWARTZ, Howard, *The Tree of Souls: the Mythology of Judaism*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

SHEA, William H., *Daniel: A Reader's Guide*, Oakland, California, Pacific Press Publishing, 2005.

SIEGEL, Jerome, "Function of REM sleep", *Encyclopedia of Sleep and Dreaming*, éds. Barrett, D., McNamara, P., New York, Macmillan, 1993.

SIMON, Anne, « De Sylvie à la Recherche : Proust et l'inspiration nervalienne », *Romantisme*, vol. 27, no. 95, 1997, pp. 39-49.

SQUARZINA, Anna Isabella, « Bis nigra videre Tartara : Proust et la catabase virgilienne », *Mille et une nuits dans la Recherche*, éds. Houppermans, S., et coll., Amsterdam : New York, Rodopi, 2004, pp. 45-65.

STEVENS, Shonda, *Venice as no-place: Liminality and the Modernist interpretation of the Myth of Venice*, Stillwater, Oklahoma State University, 2010.

STRON, James (éd.), *Strong's exhaustive concordance with the Bible*, Peabody, Massachusetts, Hendrickson Publishers, 2007.

STUCKY, Olivier, « La Voix de Proust », [en ligne], disponible sur le site de *Cahiers de Narratologie*, no. 31, 2016, http://journals.openedition.org/narratologie/7613, publié le 22 décembre 2016, accédé le 04 décembre 2019.

TADIÉ, Jean-Yves, « Proust et Dante », *Adam International Review*, nos. 394-96, 1976.

TADIÉ, Jean-Yves, *Proust : le dossier*, Paris, Belfond, coll. « Agora », 1983.

TADIÉ, Jean-Yves et Tadié, Marc, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1999.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le Lac inconnu : entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, 2012.

TANNER, Tony, *Venice Desired*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992.

TOMILSON, Robert, *La Fête galante : Watteau et Marivaux*, Genève, Droz, 1981.

TOWNSEND, Gabrielle, *Proust's Imaginary Museum*, Bern, Peter Lang, 2008.

VERGNIOUX, Alain, « Le Sommeil », *Le Télémaque*, no. 32, Vol. 2, 2007, pp. 21-30.

VERMEIR, Koen, "The magic of the magic lantern (1660-1700)", *The British Journal for the History of Science*, vol. 38 no. 2, 2005, pp. 127-159.

VERNET, Matthieu, *Mémoire et oubli de Baudelaire dans l'œuvre de Proust*, thèse soutenue à Paris-Sorbonne, le 23 novembre 2013.

VION-DURY, Juliette et Brunel, Pierre (éds.), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003.

WERLINE, Rodney A., "Assessing the Prophetic Vision and Dream Texts for Insight into Religious Experience", *I Lifted My Eyes and Saw: Reading Dream and Vision Reports in the Hebrew Bible*, éds. Hayes, E., Tiemeyer, L-S., London, Bloomsbury, 2014, pp. 1-16.

WYATT, Nick, *Space and Time in the Religious life of the Near East*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2001.

YRIARTE, Charles, « Charles Baudelaire », *Baudelaire : un de- mi-siècle de lecture des Fleurs du mal 1885-1905*, éd. Guyaux, A., , Paris, PUPS, 2007.

YU, Céline, « La pensée du sommeil dans *À la recherche du temps perdu », Littérature*, no. 129 (1), 2003, pp. 33-46.

II. Varia

LA BIBLE
Traduction Louis Segond. Toutes les citations de la Bible sont tirées de la traduction de Louis Segond, consultées sur : http://www.biblegateway.com

LE ZOHAR
The Pritzker Editions, (trad.). Matt, Daniel C., Stanford University Press, 2018.

ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS
http://www.universalis.fr/
https://www.universalis.fr/encyclopedie/critique-litteraire/
https://www.universalis.fr/encyclopedie/esthetique-les-categories-esthetiques/
https://www.universalis.fr/encyclopedie/motif-poetique/
https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/
https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/

LAROUSSE
https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/esthétique/31174
https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/représentation/68483

CNRTL
http://www.cnrtl.fr/definition/viatique

Appendice

A : représentation/description du sommeil.
B : dialogue entre des personnages qui parlent du sommeil d'une manière ou d'une autre.
C : le sommeil figure dans une description/représentation de quelque chose d'autre, par exemple : l'amour, l'enfance, un lieu, un personnage etc. Il n'est pas question de la représentation du sommeil en tant que tel.
* : La partie citée de la *Recherche* est analysée/abordée dans la présente étude.

Citation	Réf.	Enjeux spatiaux
* A « Longtemps, je me suis couché de bonne heure […] ce qu'on m'en avait raconté. » Le mot sommeil figure six fois.	*RTP*, I, 1-9	La *Recherche* commence avec une longue représentation d'un sommeil incertain et changeant. Dans l'ouverture, le dormeur s'endort et s'éveille continuellement et, la plupart du temps, il ne sait pas dans lequel de ces deux états il se trouve. Pour lui, ce sommeil étrange est vécu comme une « métempsycose », une conception des Grecs anciens selon laquelle l'âme est capable de sortir d'un corps afin d'animer un autre, ou afin d'explorer un autre monde. Selon la pensée antique, pendant la métempsycose, l'âme est parfois même capable de changer de sexe, chose importante étant donné que dans un passage ultérieur, une femme surgit matériellement de la « cuisse » du dormeur. Mais les deux personnages s'entremêlent dans le sommeil et il devient difficile de savoir s'il est question d'un personnage à deux sexes ou de deux personnages entremêlés. Dans l'ouverture, les mots employés pour décrire ce sommeil singulier sont, entre autres : « existence antérieure », le dormeur se sent comme un « voyageur » dans un lieu inconnu. Pendant qu'un sommeil succède à un autre, le héros cherche sans cesse à « retourner dans le monde des rêves. » Déjà donc dans l'ouverture, on relève une première occurrence du mot « monde » pour désigner cet autre état. Dans l'ouverture, « le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace » ; le sommeil est « une autre contrée » ; le héros affirme que dans le sommeil « je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation ». Il se retrouve dans une « chambre », mais c'est une chambre étrange : « les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, [ces murs] tourbillonnaient dans les ténèbres » et « le mur filait dans une autre direction » changeant l'apparence de la chambre continuellement en devenant « nid », « impalpable alcôve », « caverne », « zone ardente et mobile ». Au bout d'un moment, le héros se croit éveillé mais lorsqu'il regarde la chambre qui l'entoure, il voit que les objets et les meubles n'y sont restitués qu'approximativement : « mon corps avait viré une dernière fois et le bon ange de la certitude avait tout arrêté autour de moi, m'avait couché sous mes couvertures, dans ma chambre, et avait mis *approximativement* à leur place dans l'obscurité ma

		commode, mon bureau, ma cheminée, la fenêtre sur la rue et les deux portes. »
B « Si tu veux, mon ami, bien que je n'aie pas l'ombre de sommeil […] je vais lui demander de dégrafer mon corsage pendant que tu vas te déshabiller. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, I, 34	Dialogue entre la mère et le père du héros.
B « Voyons, puisque tu n'as pas sommeil ni ta maman non plus, ne restons pas à nous énerver, faisons quelque chose, prenons un de tes livres. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, I, 38	Dialogue entre la mère, le père et le héros.
C « […] l'intérêt de la lecture, magique comme un profond sommeil, avait donné le change à mes oreilles hallucinées et effacé la cloche d'or sur la surface azurée du silence. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, I, 87	Description de la lecture.
*A « Monte donc voir si ta tante n'a besoin de rien. […] le sommeil recommençant ne lui laissa pas la force de l'atteindre […] » Le mot sommeil figure deux fois.	*RTP*, I, 109	Dans ce passage, Proust établit non seulement une conception spatiale du sommeil, mais il y ajoute le mouvement. Le sommeil est décrit comme une voiture : « son sommeil en avait 'changé la vitesse', comme on dit pour les automobiles ».
C « Je traînais la jambe, je tombais de sommeil […] qu'au prix des plus grandes fatigues et qui n'en valait pas la peine. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, I, 113	Promenade à Combray.
C « […] et l'eau dormante elle-même, dont des insectes irritaient perpétuellement le sommeil […] du ciel reflété. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, I, 136	Description de la promenade du côté de chez Swann, le côté « Méséglise ».
C « C'est ainsi que je restais souvent jusqu'au matin à songer au temps de Combray, à mes tristes soirées sans sommeil […] ce qu'on appelait à Combray le 'parfum' d'une tasse de thé […] » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, I, 183	Réflexions sur l'enfance et la mémoire.
C « Et cette maladie qu'était l'amour de Swann avait tellement multiplié, il était si étroitement mêlé à toutes les habitudes de Swann, à tous ses actes, à sa pensée, à sa santé, à son sommeil […] son amour n'était plus opérable. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, I, 303	Description de l'amour de Swann pour Odette.
A « Ce fut en dormant, dans le crépuscule d'un rêve. […] il ouvrit les yeux, entendit une dernière fois le bruit d'une des vagues de la mer qui s'éloignait. » Le mot sommeil figure deux fois.	*RTP*, I, 372-375	Rêve de Swann. Ici, le sommeil est « une mer » dans laquelle Swann est « plongé » et dont « les ondes » renferment/enveloppent son rêve. Ce qui mérite d'être retenu est donc l'établissement de la distinction entre le sommeil qui se manifeste comme un *contentant* et le rêve qui en est le *contenu*.
C « Plongée dans un sommeil agité, mon adolescence enveloppait d'un même rêve	*RTP*, I, 480	Description du caractère rêveur du héros pendant son adolescence.

tout le quartier où elle le promenait […] ces arrondissements sordides. » Le mot sommeil figure une fois.		
* A « À la fois Joseph et Pharaon, je me mis à interpréter mon rêve. […] [la personne] devenue pendant mon sommeil un jeune homme, la personne dont la fausseté récente me faisait encore mal était Gilberte. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, I, 618-619	Le monde du sommeil est décrit comme une « cathédrale » où l'identité des êtres qui le peuplent ne peut être saisie car les personnes de ce monde « peuvent être déguisées et avoir interchangé leurs visages comme ces saints mutilés […] que des archéologues ignorants ont refaits, en mettant sur le corps d'un la tête de la tête de l'autre » (encore une fois, nous observons cette distinction contenant/contenu dans la relation cathédrale/statues)
* A « Quand le soir, après avoir conduit ma grand-mère et être resté quelques heures chez son amie, j'eus repris seul le train, du moins je ne trouvai pas pénible la nuit qui vint […] avoir une vue totale et un tableau continu. » Le mot sommeil figure deux fois.	*RTP*, II, 14-16	Dans ce passage, le sommeil est une « mer » où le héros a quasiment l'impression de s'incarner en un poisson « promené » par « les « courants et la vague ».
A « J'étais brisé par la fatigue […] et à l'expansion de mon cœur refoulé s'ouvrirent aussitôt des espaces infinis. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, II, 26-28	Le sommeil dans un lieu inconnu est vécu comme une « cage où [le dormeur] ne pouvait ni se tenir debout ni s'asseoir » – même s'il est en fait allongé dans son lit. En dormant à Balbec, le héros se retrouve dans une « chambre » où d'abord il se croit éveillé, mais c'est problématique car les meubles sont vivants : ils lui « rendirent le coup d'œil méfiant que je leur jetai et sans tenir aucun compte de mon existence, témoignèrent que je dérangeais le traintrain de la leur. La pendule […] continua sans s'interrompre un instant à tenir dans une langue inconnue des propos qui devaient être désobligeants pour moi, car les grands rideaux violets l'écoutaient sans répondre, mais dans une attitude analogue à celle des gens qui haussent les épaules pour montrer que la vue d'un tiers les irrite. ». Alors même qu'il se croit éveillé, il est plongé dans le sommeil, chose qui apparaît à travers la personnification des meubles et le fait qu'ils semblent être vivants.
C « je risquais trois petits coups, timidement, faiblement, distinctement malgré tout […] je n'oserais pas renouveler. Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, II, 29	Les trois coups du héros frappant sur le mur est un moyen pour lui de communiquer avec sa grand-mère dans la chambre adjacente, lorsqu'il n'arrive pas à s'endormir.
A « Je mis un instant ma main devant mes yeux pour pouvoir les fermer […] elle ressemblait à ma vie. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, II, 77-79	Dans ce passage, il y a un dédoublement de l'espace. Le héros assiste à ce qu'il perçoit comme un détachement des « paysages du rêves » qui se superposent sur l'état de veille. Il observe trois arbres qui lui semblent étranges, provenant d'un autre monde, celui du sommeil : « leur aspect étrange n'était que l'objectivation dans mon sommeil de l'effort que je faisais pendant la veille pour atteindre le mystère dans un lieu derrière l'apparence ». Tout comme le train pendant son voyage à Balbec, ou comme la pendule et les rideaux de la chambre de Balbec, les arbres prennent des allures quasi-humaines en se muant « en apparition mythique, ronde de sorcières ou de nornes qui me proposait ses oracles. » Ici nous

		voyons pour la première fois la capacité du sommeil à déborder dans l'état de veille.
B « L'habitant du Monomopata de Lafontaine, courant chez son ami qui lui est apparu un peu triste pendant son sommeil […] » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, II, 121	Dialogue entre Charlus, la grand-mère, le héros et Mme Villeparisis.
C « 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 […] » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, II, 161	Description de la vue depuis la chambre du héros à Balbec.
C « On n'aurait pu me faire toucher à la tasse de café qui m'eût privé du sommeil […] » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, II, 166	À Rivebelle, le héros ne prend pas de café car il a peur de l'insomnie.
* A « Tout à coup je m'endormais, je tombais dans ce sommeil lourd […] chantant comme l'architecte de la fable. » Le mot sommeil figure sept fois.	*RTP*, II, 176-179	Le passage de l'état de veille vers le sommeil est décrit comme la « transmigration des âmes », conception antique (gréco-romaine) où l'on considérait que les âmes pouvaient, pendant le sommeil ou après la mort, se déplacer d'un corps vers un autre. Le sommeil s'impose sur l'état de veille comme les pans de verre dans une lanterne magique. Le monde du sommeil devient le « plateau » d'un théâtre nocturne, où les réalités succèdent l'une à l'autre comme des « tableaux ». Le héros constate : « je n'avais plus de consistance, de centre de gravité, j'étais lancé, il me semblait que j'aurais pu continuer ma morne course jusque dans la lune » ; il veut s'éveiller et cherche une manière de quitter le sommeil mais « [p]areil à un matelot qui voit bien le quai où amarrer sa barque, secouée cependant encore par les flots, j'avais bien l'idée de regarder l'heure et de me lever, mais mon corps était à tout instant rejeté dans le sommeil; l'atterrissage était difficile. »
A « En somme j'avais bien peu profité de Balbec […] à la façon de ces leçons qu'on apprend en dormant. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, II, 304	À Balbec, le héros dit qu'il confie « pendant la nuit » « comme une barque, [son] sommeil » à « la rumeur » de la mer. Dans le sommeil, il s'unit avec cette rumeur en la « pénétrant » avec une « promiscuité » décrite comme « matérielle ». Le sommeil se manifeste comme une *barque* ici et il peut également être considéré comme un *corps* à travers ces allusions qui peuvent être lues comme sexuelles. Les mots « promiscuité » et « pénétration » qui, dans un premier temps, signifient une proximité, peuvent néanmoins faire allusion à une promiscuité sexuelle et charnelle.
C « Mais dans le sommeil de la mort, je crois que j'entendrai encore ces trois coups de la	*RTP*, II, 318	Description de la mort en tant que sommeil éternel.

sonnette qui m'auront déjà damnée dans ma vie. » Le mot sommeil figure une fois.		
C « […] sans aller regarder ce tableau, ces tapisseries pour lesquelles j'eusse en ce moment affronté tant de nuits sans sommeil, tant de crises douloureuses. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, II, 345	Réflexion sur les déceptions éprouvées quand l'art n'a pas produit l'effet auquel le héros s'attendait.
C « Et cette atténuation des sons trouble même quelquefois le sommeil au lieu de le protéger […] qu'il exhale suffit à nous éveiller. » Le mot sommeil figure deux fois.	*RTP*, II, 375	Description des sons et des bruits de l'appartement du héros.
* A « Je marchai en suivant une longue galerie qui me fit successivement hommage de tout ce qu'elle avait à m'offrir si je n'avais pas sommeil […] La résurrection au réveil — après ce bienfaisant accès d'aliénation mentale qu'est le sommeil — doit ressembler au fond à ce qui se passe quand on retrouve un nom, un vers, un refrain oubliés. » Le mot sommeil figure vingt-cinq fois (vingt-six si nous comptons le « en sommeillant » qui y paraît aussi).	*RTP,* II, 383-387	Ce qu'il faut retenir de cette partie est la richesse particulière des mots spatiaux employés pour décrire le sommeil (un mot qui figure très fréquemment, d'ailleurs dans cette partie) : une modification de la position du corps fait que « les dimensions du sommeil [sont] changées ». Le sommeil est « énorme et plein comme le globe d'or d'un empereur » ; « un écran », un « monde dans lequel on vit » lorsqu'on dort, une « porte ouverte », un « jardin », un « couvent aux fenêtres ouvertes », une « chambre aux parois obscures », une « carrière ». Le sommeil renferme les cauchemars dans « une petite cage à rats ». Il est aussi « une maison », « un trou ».
* A « Les poètes prétendent que nous retrouvons un moment ce que nous avons jadis été en rentrant dans telle maison […] Ces pensées me menaient fort loin. » Le mot sommeil figure deux fois.	*RTP,* II, 390-391	Ici, le dormeur descend dans les « galeries souterraines du sommeil », il y retrouve une « vie nouvelle ». Pour cela, des « fouilles » sont nécessaires, il faut « descendre ». Le sommeil est « un lieu d'asile ».
* A « Comme je sortais le matin après être resté éveillé toute la nuit, l'après-midi, mes parents me disaient de me coucher un peu et de chercher le sommeil. […] figures allégoriques où Giotto a représenté l'Envie avec un serpent dans la bouche, et que Swann m'avait données. » Le mot sommeil figure sept fois.	*RTP*, II, 443-445.	Dans cette représentation du sommeil, nous retrouvons la notion proustienne d'un éveil paradoxal dans le monde du sommeil. Dans ce passage, cette idée se cristallise : « mon éveil… à un nouveau somme ». À partir de là, le sommeil est décrit comme une « chambre » dans laquelle on vit dans le sommeil. Par la suite, cette chambre se mue en « paysage marin », un paysage « médiéval », un « vitrail », une « cité gothique » dont les distances ne peuvent pas été mesurées dans l'espace mais dans le temps. La temporalité du monde du sommeil ne peut être mesurée que de façon spatiale – le temps devient espace dans le monde onirique.
C « Françoise nous rendait un service infini par sa faculté de se passer de sommeil, de faire les besognes les plus dures. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, II, 617	Ici, il est question du travail que fait Françoise pour la famille du héros.
C « Dans la surdité du sommeil éternel, il n'est pas importuné par la Gloire. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, II, 622	Réflexions sur la renommée des écrivains après leur mort.

B « Pardonne-moi de venir troubler ton sommeil, me dit-elle. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, II, 631	Dialogue entre la mère et le héros.
A « 'Je ne dormais pas', répondis-je en m'éveillant. […] permet seulement à celui qui s'éveille de se dire : 'J'ai dormi.' » Le mot sommeil figure trois fois.	*RTP*, II, 631	Le sommeil est une « étoile filante » dont la lueur étrange permet au dormeur de comprendre qu'il a dormi, même s'il croit s'être réveillé.
C « Pendant que je regardais les peintures d'Elstir […] comme celui qui succède à la musique de Lindor tire Bartholo de son sommeil. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, II, 715	Réflexion sur la rêverie que lui inspire l'art d'Elstir.
C « comme la défaite vient punir l'orgueil, la fatigue le plaisir, et comme le sommeil repose à son tour de la fatigue, ainsi un acte exceptionnel d'autofécondation vient à point nommé donner son tour de vis, son coup de frein, fait rentrer dans la norme la fleur qui en était exagérément sortie. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, III, 5	Début de la scène voyeuriste où le héros observe en cachette la rencontre homosexuelle entre Charlus et Jupien.
A « Un homme qui chaque soir tombe comme une masse dans son lit […] projeter quelque lumière dans cette nuit. » Le mot sommeil figure deux fois.	*RTP*, III, 51-52	Encore une représentation du paradoxe du sommeil proustien. Ici, le sommeil est « une nuit » qui ne peut être observée sans la lumière fournie par l'insomnie. Il faut s'éveiller afin d'observer son propre sommeil. C'est toujours cette idée du dormeur qui s'éveille dans une autre existence à la suite de l'endormissement.
C « À partir d'un certain degré d'affaiblissement, qu'il soit causé par l'âge ou par la maladie, tout plaisir pris aux dépens du sommeil, en dehors des habitudes, tout dérèglement, devient un ennui. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, III, 108	Description du vieillissement de Swann.
B « Je commence par vous prévenir que ce n'est pas pour que vous veniez, car, à cette heure-ci, vous me gêneriez beaucoup…, lui dis-je, je tombe de sommeil. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, III, 129	Dialogue entre le héros et Albertine.
C « Ils la plaignaient d'avoir été tirée du sommeil et de la moiteur du lit, au milieu de la nuit, à son âge, obligée de se vêtir quatre à quatre, au risque de prendre une fluxion de poitrine. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, III, 132	Description de Françoise.

* A « Mais dès que je fus arrivé à m'endormir […] j'étais remonté à la surface où s'ouvre le monde des vivants […] J'avais oublié de fermer les volets et sans doute le grand jour m'avait éveillé. » Le mot sommeil figure deux fois.	*RTP*, III, 157-159	Le dormeur entre dans son « monde du sommeil » (ce terme est répété deux fois dans cette partie) dont il faut pour cela franchir « le seuil ». Une fois dans ce monde, on peut y « parcourir les artères de la cité souterraine » : « nous sommes embarqués sur les flots noirs » du sommeil qui est aussi un « Léthé intérieur aux sextuples replis », une « porche sombre ». Dans ce monde, la grand-mère morte vit dans une « petite chambre qu'on a louée pour elle », elle a même « une adresse » que le héros a oubliée. La grand-mère l'implore de venir la visiter parfois dans ce monde du sommeil où elle continue à vivre mais « d'une vie diminuée ». Cependant, soudain, il « retraverse la fleuve » et il dit : « j'étais remonté à la surface où s'ouvre le monde des vivants » renforçant de nouveau l'idée qu'il y a deux mondes, celui du sommeil et celui des « vivants » /de la veille.
C « Mme Cottard, cédant à l'effet, irrésistible chez elle, de l'après-dîner, s'était soumise, après de vains efforts, au sommeil vaste et léger qui s'emparait d'elle […] 'je veux présenter mes humbles excuses à la chère Madame Verdurin et savoir d'elle la vérité.' » Le mot sommeil figure huit fois.	*RTP*, III, 350	Mme Cottard s'endort lors d'une soirée, les convives se moquent d'elle. Dans ce passage, on a presque l'impression que le narrateur se moque des convives qui discutent du sommeil de manière « scientifique » et « médical ». Le ton du texte est assez ironique, créant presque l'impression d'une méfiance par rapport aux « perspectives » scientifiques sur le sommeil.
*A « Je tombais de sommeil. […] j'étais donc assuré d'avoir dormi profondément, rêvé à rebours de mes notions de la veille et de toutes les possibilités de la vie courante ; cela suffisait pour que je me sentisse tout reposé. » Le mot sommeil figure vingt-neuf fois.	*RTP*, III, 369-375	Ce passage est celui qui souligne particulièrement la spatialité du sommeil : « j'entrais dans le sommeil, lequel est comme un second appartement » où il y a des « domestiques », des « visiteurs particuliers ». Les personnes qui « habitent » cet autre monde forment « une race androgyne », ce sont des êtres qui sont capables de se métamorphoser : les hommes de cette race sont capables de devenir des femmes et vice versa, des choses deviennent des êtres apparemment humains. Puis le sommeil devient un « char », un « attelage ». Quitter le sommeil implique un déplacement, il faut un « atterrissage du réveil ». Ailleurs dans cette partie, « le sommeil l'emmenait si loin hors du monde habité par le souvenir et la pensée, à travers un éther » où le dormeur mène « une autre vie » mais cette autre vie est atemporelle, car elle n'est pas « soumise à la catégorie du temps. » Ici il y a une superposition du monde du sommeil et « la vie éveillé » : le héros croit qu'il a sonné onze fois avant que le valet de chambre n'entre. Le valet de chambre lui dit qu'il n'a sonné qu'une seule fois. Le héros reste certain que les dix premières fois étaient aussi réelles que le dernier/premier coup de sonnette qui a fait entrer le valet de chambre. Il affirme que « le sommeil avait fabriqué des sons. Plus matériels et plus simples, ils duraient davantage. » Dans ce passage, il s'avère que l'imbrication du monde du sommeil et celui de la veille est possible, mais pas évidente.

C « Si vous avez envie de faire de la musique, ne vous gênez pas, les murs sont comme ceux d'une forteresse, vous n'avez personne à votre étage, et mon mari a un sommeil de plomb. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, III, 431	Dialogue entre Mme Verdurin et Charlus.
C « […] et même aux rares stations où je n'entendais le « bonsoir » de personne, le silence avait une plénitude nourricière et calmante, parce que je le savais formé du sommeil d'amis couchés tôt dans le manoir proche, où mon arrivée eût été saluée avec joie si j'avais eu à les réveiller pour leur demander quelque service d'hospitalité. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, III, 496	Description du chemin de fer et de ses arrêts autour de Balbec.
B « Est-ce qu'il serait matériellement impossible, lui demandai-je, que vous veniez coucher ce soir à Balbec ? — Matériellement, non. Mais je tombe de sommeil. — Vous me rendriez un service immense… — Alors soit, quoique je ne comprenne pas ; pourquoi ne l'avez-vous pas dit plus tôt ? Enfin je reste. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, III, 501	Dialogue entre le héros et Albertine.
C « Et peut-être ces bruits avaient-ils été devancés eux-mêmes par quelque émanation plus rapide et plus pénétrante qui, glissée au travers de mon sommeil, y répandait une tristesse annonciatrice de la neige […] ». Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, III, 519	Début de la vie commune avec Albertine. Description des sons de l'appartement qu'ils partagent désormais.
C « Pourtant elle finit par se plier à mes heures de sommeil, à ne pas essayer non seulement d'entrer dans ma chambre, mais à ne plus faire de bruit avant que j'eusse sonné. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, III, 525	Albertine apprend les règles de la maison du héros.
C « Françoise n'eut pas de mérite à faire respecter mon sommeil par Albertine. »	*RTP*, III, 525	Albertine et les règles de la maison du héros.
B « Vous avez sommeillé plus d'une heure. — C'est vrai ? »	*RTP*, III, 531	Dialogue entre le héros et Albertine.
* A « Quelquefois, en effet, quand je me levais pour aller chercher un livre dans le cabinet de mon père […] elle s'était réveillée. » Le mot sommeil figure quinze fois.	*RTP*, III, 578-583	« La Regarder dormir » : cette fameuse partie de la *Recherche*, celle qui était le dernier texte publié avant la mort de Proust, raconte le sommeil d'Albertine et la manière dont le héros s'y imbrique. Le sommeil apparaît dans cette partie comme « la vie inconsciente des végétaux, des arbres ». C'est un « sommeil, au bord duquel je [le héros] rêvais ». Les mouvements d'Albertine pendant son sommeil sont « une agitation légère et inexplicable, comme les feuillages qu'une brise inattendue convulse pendant quelques instants ». Le sommeil fait multiplier Albertine, mais ce sont des Albertines

		différentes, car « Moi qui connaissais plusieurs Albertine en une seule, il me semblait en voir bien d'autres encore reposer auprès de moi ». Proust décrit le sommeil d'Albertine comme « une barque », « des chaînes d'amarre », un « flot », et si elle s'éveillait à cet instant ce serait comme si le héros se heurtait à des « écueils ». En s'endormant enfin auprès d'elle, il affirme : « moi-même, j'étais déplacé légèrement par son mouvement régulier : je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine ». Il s'unit au sommeil d'Albertine : « Je goûtais son sommeil d'un amour désintéressé, apaisant, comme je restais des heures à écouter le déferlement du flot ». Enfin, pour s'éveiller, il faut qu'elle remonte un escalier et renaisse, car « quand du fond du sommeil elle remontait les derniers degrés de l'escalier des songes, ce fût dans ma chambre qu'elle renaquît à la conscience et à la vie ».
A « J'avais promis à Albertine […] un temps différent, sous un autre climat. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, III, 589	Le héros s'éveille et se rend compte que « la maison avait miraculeusement voyagé » pendant son sommeil, il se trouvait dans un autre « temps », un autre « climat ». Le héros observe : « Mais le lendemain, comme si, profitant de nos sommeils, la maison avait miraculeusement voyagé. »
C « La fête où l'amie qu'on aime doit se rendre, […] ce sommeil profond qui suit les longues marches. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, III, 603	Passer du temps avec un bien-aimé est aussi bienfaisant que l'est un repos réparateur.
C « Et plus encore que d'égards, Françoise avait besoin de sommeil. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, III, 606	Description de Françoise.
C « Des jaloux qui, pour épier celle qu'ils aimaient, retranchaient sur leur sommeil […] La jalousie finit ainsi faute d'aliments […] » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, III, 612	Description de la jalousie.
A « Aussi parfois, certains soirs […] mais sortirait de son sommeil comme de la nuit sort le matin […] apaisante comme celle d'un jardin encore silencieux avant le lever du jour. » Le mot sommeil figure dix fois.	*RTP*, III, 620-623	Deuxième description du sommeil d'Albertine. Encore une fois, le sommeil est « un monde merveilleux » qui s'élève, du fond de l'élément à peine translucide ». De nouveau, il faut une sortie matérielle afin de quitter le sommeil : Albertine « sortirait de son sommeil comme de la nuit sort le matin ».
B « Et, comme avec celle de me faire froid en ouvrant sa fenêtre à un moment mal choisi […] *Quel mortel insolent vient chercher le trépas* ? » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, III, 627	Dialogue entre le héros et Albertine.
B « Cela ne vous gêne pas, tous ces bruits du dehors ? me demanda-t-elle, moi je les adore. Mais vous qui avez déjà le sommeil si léger ! » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, III, 628	Dialogue entre le héros et Albertine.
*A	*RTP*, III, 628-633	Le sommeil a un « rythme » et une temporalité qui ne correspond pas à l'état de veille car un

« Comme un tel sommeil […] pour ne rien perdre de ces cris. » Le mot sommeil figure dix-sept fois.		« intervalle » du temps qui dans le sommeil semble « quatre fois plus long [n'était que] quatre fois plus court. » Ce passage est marqué par l'incompatibilité spatio-temporelle entre les deux mondes. « [D]es limites horaires de l'état de veille » n'y figurent pas, car « le coup d'éponge du sommeil avait effacé » tout « signe » de l'état de veille et de sa temporalité. Dans le monde du sommeil, la seconde vie continue : « J'avais vécu tant d'heures en quelques minutes ». En dormant, il réfléchit au sommeil en tant que « monde des rêves », « monde du sommeil » où « nos perceptions sont tellement surchargées, chacune épaissie par une superposée qui la double ». Il se croit éveillé un instant, il essaye de parler à Françoise mais il y a une imbrication étrange : « Était-ce Françoise qui était venue, était-ce moi qui avais appelé ? N'était-ce même pas Françoise qui dormait, et moi qui venais de l'éveiller ? bien plus, Françoise n'était-elle pas enfermée dans ma poitrine, la distinction des personnes et leur interaction existant à peine dans cette brune obscurité [sc. le sommeil] où la réalité est aussi peu translucide que dans le corps d'un porc-épic » ; le sommeil y est un « paysage mystérieux ». Un aspect important dans ce passage : le sommeil est décrit comme un « jardin », le dormeur en est « le jardinier » dont les « fleurs […] sont des rêves délicieux, d'autres aussi qui ressemblent à des cauchemars ». Nous y retrouvons donc cette distinction contenant (sommeil-jardin) /contenu (rêve-fleurs). Puis le sommeil devient une « avenue entièrement noire ». « Le sommeil est divin mais peu stable », il est difficile à « fixer » « à son lieu consacré », « on le déplace » facilement et il « s'évanouit comme une vapeur ». Le passage se termine en évoquant le rythme du sommeil de nouveau et comment la « diminution » et l'« augmentation » des « intervalles » cernent les bornes entre le sommeil et l'état de veille.
C « Une fois Albertine sortie, je sentis quelle fatigue était pour moi cette présence perpétuelle […] déployer chaque jour plus d'ingéniosité que Shéhérazade. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, III, 628	L'insouciance d'Albertine à l'égard de la santé du héros lorsqu'elle laisse les portes ouvertes dans l'appartement, troublant ainsi son sommeil et sa santé.
* A Dans les mois qui précédèrent sa mort, Bergotte souffrait d'insomnies […] trop puissant. Le mot sommeil figure trois fois.	*RTP*, III, 689-692	Le sommeil de Bergotte où il pressent sa propre mort. Même s'il n'est pas question du sommeil du héros ici, dans cette description de ce que vit Bergotte en dormant, nous pouvons y observer une spatialité patente du sommeil, à travers les mots suivants : « chemin », « cimes », « gouffre » « voyage ».
C « Mais pour ne pas l'accroître, il déplissait son visage, comme on s'empêche de s'énerver de ne pas dormir […] de me supplier de partir immédiatement. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, III, 701	Morel et sa fiancée se disputent.

C « Peut-être — tant tout s'entrecroise et se superpose dans notre vie intérieure […] Endormie, éveillée, je la retrouverais ce soir, quand il me plairait de rentrer, Albertine, ma petite enfant. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, III, 757-758	Le héros se demande si l'observation du sommeil sa maîtresse pourrait inspirer la création artistique.
C « Mais pendant qu'elle me parlait, se poursuivait en moi, dans le sommeil […] Non, contrairement à ma manière habituelle de me souvenir, il y eut, je crois, deux voies parallèles de recherche […] » Le mot sommeil figure deux fois.	*RTP*, III, 842	Un souvenir refoulé est décrit comme étant caché dans l'inconscient endormi. Lorsque l'inconscient « s'éveille », les souvenirs oubliés peuvent surgir.
* A « Elle s'était endormie aussitôt couchée […] doucement pour ne pas la réveiller. » Le mot sommeil figure deux fois.	*RTP*, III, 862	« Le sommeil renversé » d'Albertine prend l'allure d'un « suaire », une « tombe », le corps d'Albertine dormante renferme une « table de logarithmes » rendant compte de toutes ses actions et péchés dans la vie éveillée.
C « Ayant ainsi demandé qu'on préservât le sommeil d'Albertine […] l'idée de vouloir sa liberté, ou au contraire, fallait-il croire ses paroles ? »	*RTP*, III, 862	Le héros se demande si Albertine est vraiment heureuse auprès de lui ou si elle ment.
C « Quelquefois il faisait un si beau clair de lune […] Et en l'éveillant j'avais seulement, comme quand on ouvre un fruit, fait fuser le jus jaillissant qui désaltère. » Le mot sommeil figure deux fois.	*RTP*, III, 889	Le héros réveille Albertine pour qu'ils puissent regarder le clair de lune ensemble.
B « 'Albertine, lui dis-je, je n'ai aucun sommeil' […] 'Je peux rester tant que vous voudrez, je n'ai pas sommeil.' » Le mot sommeil figure deux fois.	*RTP*, III, 901-902	Dialogue entre le héros et Albertine.
C « Je m'endormis […] Étais-je donc entré moi aussi en agonie ? était-ce l'approche de la mort ? » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, III, 904-905	Le sommeil du héros est interrompu par le moindre bruit car il craint qu'Albertine va le quitter pendant la nuit.
*A « Mais le soir, si je parvenais à m'endormir […] Le bruit des portes me faisait presque aussi mal parce que ce n'était pas elle qui les ouvrait. » Le mot sommeil figure trois fois.	*RTP*, IV, 31-32	Cette partie est très intéressante car ici le sommeil décrit n'appartient plus au héros : c'est un sommeil d'Albertine que celle-ci lui donne et qui ne permet pas la présence d'autre chose que d'Albertine : « C'était un sommeil spécial à [Albertine], qu'elle me donnait et où, du reste, je n'aurais plus été libre comme pendant la veille de penser à autre chose. » Le sommeil devient ici « une substance » ingérée par le héros qu'Albertine lui sert.
C « Je fus pendant ces jours-là si incapable de me représenter Albertine […] les traits se dérobaient à son souvenir. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, IV, 49	Description du deuil et de la manière dont les souvenirs des morts peuvent revenir dans le sommeil.
C « Mais ne pouvant penser à la fois à ce que j'étais et à ce que je serais […] me donnant comme un coup de couteau. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, IV, 64	La lutte contre l'oubli après l'amour, après la mort. Il faut que le héros oublie chaque fois qu'il a dormi auprès d'Albertine et qu'il oublie tous leurs « sommeils amis ».

A « Et enfin ces changements de temps […] s'éveillait en partance pour l'Italie. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, IV, 69	Une description qui rend compte de l'imbrication du monde du sommeil et de l'état de veille. Une odeur de l'état de veille entrée par « la clôture mal jointe de son sommeil entrebâillé » est capable de changer les apparences du monde du sommeil.
A « Parfois je me heurtais dans les rues obscures du sommeil […] ces malaises que cause une manière d'endormir artificielle. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, IV, 73-74	De nouveau, le sommeil apparaît comme une ville dans les rues de laquelle le dormeur déambule, où il peut « se heurter à un rêve ». Le rêve est donc ce contenu dans le sommeil, tout comme l'est le dormeur : l'un peut se heurter à l'autre dans cet autre monde.
*A « Souvent c'était tout simplement pendant mon sommeil […] cela réveillait ma jalousie, comme si Albertine avait encore pu se promener dans des allées désertes. » Le mot sommeil figure deux fois.	*RTP*, IV, 119-122	Les déplacements dans le sommeil font voyager dans le temps en tournant « plusieurs feuillets du calendrier me ramenaient, me faisaient rétrograder ». Ce passage décrit comment, dans le temps, le sommeil occupe « une place plus grande même que la veille ». Le sommeil est « cette vie invraisemblable » qu'il éprouve pourtant comme « vraisemblable ». Dans son sommeil, Albertine (désormais morte) apparaît, à l'éveil elle ne disparaît plus. Le héros finit par passer sa journée avec Albertine en causant avec elle. Pendant cette visite étrange d'Albertine, la grand-mère, morte elle aussi, « allait et venait » dans la chambre du héros.
B « Car Albertine vous craignait beaucoup […] vous n'aviez rien demandé à Françoise et elle put retrouver le sommeil. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, IV, 180-181	Dialogue. Le héros interroge Andrée sur les habitudes d'Albertine que celle-ci lui cachait.
*A « Le soir, je sortais seul, au milieu de la ville enchantée […] méditation prolongée du clair de lune. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, IV, 229-230	La randonnée nocturne à Venise. Le monde du sommeil et le monde de la veille se confondent lorsque le héros explore Venise la nuit. Le héros essaye dans la vie diurne de retrouver ce qu'il a vu pendant la nuit, mais il finit par se demander s'il « n'est allé qu'en rêve » à cette place enchantée. Il se demande de nouveau : « Et comme il n'y a pas, entre le souvenir d'un rêve et le souvenir d'une réalité, de grandes différences, je finissais par me demander si ce n'était pas pendant mon sommeil que s'était produit [la place enchantée] », ce monde à l'air d'un « étrange flottement qui offrait une vaste place, entourée de palais romantiques ». Il devient de plus en plus difficile de faire la distinction entre les deux mondes et les deux vies.
C « J'allai d'ailleurs passer un peu plus tard quelques jours à Tansonville […] Car un amour a beau s'oublier, il peut déterminer la forme de l'amour qui le suivra. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, IV, 255-256	Description d'une nouvelle maîtresse du héros qui reste anonyme.
*A « Je m'arrêtai là, car je partais le lendemain et, d'ailleurs, c'était l'heure où me réclamait l'autre maître […] Et depuis tant de siècles, nous ne savons pas grand-chose là-dessus. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, IV, 295	Le héros se sent transporté dans une autre existence dans le sommeil où il obéit à « l'autre maître au service de qui nous sommes chaque jour, pour une moitié de notre temps. La tâche à laquelle il nous astreint, nous l'accomplissons les yeux fermés ». Les dormeurs y sont des « esclaves » qui accomplissant leur « besogne » les yeux fermés, « les plus malins » d'entre eux essayent d'ouvrir les yeux afin de voir plus clairement cet autre monde mais « le sommeil lutte avec eux de vitesse pour faire disparaître les traces de ce qu'ils voudraient

		voir ». Le narrateur conclut enfin qu'après tant de siècles nous ne savons pas « grand-chose » en ce qui concerne le sommeil.
C « Les grands nerveux croient ainsi à la vertu de leur idole. […] ils veulent faire cesser à tout prix, fût-ce en se donnant la mort. » Le mot sommeil figure une fois.	*RTP*, IV, 398	Description de l'amour et la jalousie, des états qui peuvent être aussi addictifs que les drogues.
A « Si je m'étais toujours tant intéressé aux rêves que l'on a pendant le sommeil […] Je ne dédaignerais pas cette seconde muse, cette muse nocturne qui suppléerait parfois à l'autre. » Le mot sommeil figure deux fois.	*RTP*, IV, 490-493	Cette partie du *Temps retrouvé* constitue une longue réflexion sur les métamorphoses spatio-temporelles qui ont lieu dans le sommeil : des métamorphoses des personnes, des lieux, des impressions, des souvenirs, même de l'inspiration artistique. Ici, il n'est pas question d'une représentation du sommeil en tant que tel car ce n'est pas l'expérience du sommeil qui est décrite, mais la connaissance que le dormeur en retire. Le sommeil est « un embarquement pour Cythère », le dormeur veut noter toutes ses impressions afin d'en retenir une certaine « vérité délicieuse » même pendant la veille, mais cela n'est pas possible car les vérités du sommeil ne sont pas valables pour la vie de la veille : les deux modes sont incompatibles. Le monde du sommeil « s'efface comme une toile trop pâlie qu'on ne peut restituer ». Le sommeil fait voyager le dormeur sur des « distances énormes », c'est un voyage rappelant « des avions géants » des « étoiles pâles ». « La distance » franchie dans le sommeil est « miraculeuse » mais le dormeur « a tort » en croyant que le sommeil est « un des modes pour retrouver le Temps perdu ». La seule chose que le sommeil a fournie, en ce qui concerne « la composition » de son œuvre, c'est de le convaincre du « caractère purement mental de la réalité » : il faut ainsi se débarrasser de toute « habitude » et du « concret » afin de devenir écrivain. C'est la faculté de se détacher du monde de la veille qui a enfin été libératrice et qui a été « cette seconde muse, cette muse nocturne ».
C « […]d'où d'incessants coups de marteau qui interrompaient le sommeil dont la grande tragédienne aurait eu tant besoin. […] un secret mépris pour ces élégances qui avançaient sa mort, rendaient atroces ses derniers jours. » Le mot sommeil figure deux fois.	*RTP*, IV, 574	Tout comme Bergotte, les derniers jours de la Berma sont rendus insupportables par un sommeil dérangé et instable.

ISBN: 978-91-8009-512-9 (TRYCK)
ISBN: 978-91-8009-513-6 (PDF)