

L' ameublement et la création artistique dans "Sur la lecture" de Proust

平光, 文乃
同志社大学 : 非常勤講師

<https://doi.org/10.15017/1793621>

出版情報 : Stella. 35, pp.149-167, 2016-12-19. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン :
権利関係 :

L'ameublement et la création artistique dans «Sur la lecture» de Proust

Ayano HIRAMITSU

L'article «Sur la lecture», paru dans *La Renaissance latine* du 15 juin 1905¹⁾, c'est, selon Proust, «une sorte de critique indirecte²⁾» des idées sur l'utilité de la lecture exposées par Ruskin. Proust y répond par l'articulation d'une vision originale, qui tire cependant son texte vers «une sorte d'essai purement personnel³⁾», introduit par cette phrase aux résonances intimes : «Il n'y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécus que [...] ceux que nous avons passés avec un livre préféré⁴⁾.» Le développement du propos retrace ensuite des journées de l'enfance qui s'écoulent au rythme des lectures. Certains des épisodes évoqués seront directement repris dans la trame de «Combray», la première partie du premier volume d'*À la recherche du temps perdu*. Les études qui ont été consacrées à ce texte mettent l'accent sur le pas décisif qu'il représente chez Proust, vers l'écriture romanesque et sa propre conception de la création littéraire⁵⁾.

Cependant, dans cet article, il y a des passages qui semblent former une longue digression éloignée du sujet : la description de la chambre que le jeune garçon occupait à la campagne, lieu de ses lectures, et les idées de Proust en matière d'ameublement. Cette chambre, qui lui était réservée dans la maison de sa tante, aujourd'hui reconvertie en Musée Marcel Proust à Illiers-Combray, fait l'objet, dans notre texte, d'une description d'intérieur tout à fait unique dans l'œuvre de l'écrivain, par sa longueur comme par sa précision. Élaboré en opposition aux théories de William Morris, précurseur du mouvement des arts décoratifs en Angleterre, ce texte est le seul dans toute l'œuvre de Proust qui fasse mention de Morris. Comme il le laisse entendre à un de ses correspondants, Léon Radziwill : «Vous y verrez aussi en quoi diffèrent nos idées sur l'ameublement⁶⁾», ce document montre directement et clairement les idées de Proust

dans ce domaine. Mais c'est un exemple unique et exceptionnel.

Or le lien entre les théories sur l'ameublement, telles que ces descriptions les illustrent, et l'esthétique de la création proustienne, est un sujet que la critique a constamment négligé. La singularité de ce texte a empêché d'en intégrer la signification dans le reste de l'œuvre. Et si les études récentes sur Proust et l'ameublement ont bien pris en compte cet article⁷⁾, elles ne sont pas parvenues à rendre raison de cette abondance descriptive, ni à en extraire une définition de l'esthétique proustienne, ni à évaluer le profit théorique qu'il a retiré de son opposition à Morris.

Nous commencerons donc par examiner la description de cette chambre à la campagne, et la philosophie de l'ameublement qui la sous-tend. Nous nous demanderons comment Proust a créé sa description d'intérieur originale. Le contexte culturel éclairera ensuite le rapport entre l'ameublement et la création littéraire chez Proust. Cette démarche nous conduira à nous intéresser au «Modern Style», courant des arts décoratifs qui s'est développé au tournant du siècle, et dont Morris semble être à l'origine. Nous examinerons la réception et l'usage proustiens de cette notion, ainsi que de celle d'«Art nouveau», souvent assimilée à la précédente. On établira que c'est bien contre Morris que Proust a forgé son style propre de description d'intérieur, dans un projet étroitement associé au courant des arts décoratifs. Enfin, on verra, à travers l'analyse des descriptions des chambres de Combray et de Balbec dans le roman, que cette conception a formé la base des descriptions d'intérieurs dans *À la recherche du temps perdu*.

L'invention d'une description d'intérieur originale opposée à celle de Morris

Proust tire parti du décor de sa chambre à la campagne pour développer une conception personnelle de la description des intérieurs et pour mettre au point son esthétique de l'ameublement. Cependant, cette esthétique se fonde sur une connaissance limitée des théories de Morris, tirée du *Bulletin de l'Union pour l'Action morale* du 15 mars 1896⁸⁾. C'est en nous appuyant sur ce document, mis en lumière par la critique proustienne, que nous allons confronter leurs théories et leurs descriptions des intérieurs respectives. Nous essayerons également de faire ressortir l'originalité des descriptions proustiennes au moyen d'une étude génétique du texte «Sur la lecture».

Dans ce bulletin est énoncée la règle d'or de l'ameublement selon Morris : « N'ayez chez vous rien que vous ne sachiez utile ou ne croyiez beau⁹⁾. » Or Proust en présente une formulation bien différente dans « Sur la lecture » : « Les théories de William Morris [...] édictent qu'une chambre n'est belle qu'à la condition de contenir seulement des choses qui nous soient utiles [...] ¹⁰⁾. » Et il introduit sa propre description de sa chambre par cette antithèse : « Mais c'est justement de ces choses qui n'étaient pas là pour ma commodité, mais semblaient y être venues pour leur plaisir, que ma chambre tirait pour moi sa beauté ¹¹⁾. » On peut en déduire que Proust déforme délibérément la théorie de Morris, qui consiste à allier la beauté à l'utilité dans l'ameublement, afin de mettre en relief, par contraste, l'originalité de sa propre pensée. Une telle hypothèse, corroborée par un article d'Emily Eells et par les recherches que nous avons nous-mêmes présentées dans notre thèse ¹²⁾, est confortée par l'approche génétique. Le manuscrit présente en effet l'énoncé suivant de la thèse de Morris : « on ne doit avoir dans sa chambre aucune chose qu'on ne trouve belle ~~et~~ ou qui ne soit utile ¹³⁾. » Proust en a donc d'abord fait une citation correcte, avant de l'amputer de sa référence à la beauté pour n'en conserver que le critère de l'utilité. En outre, la phrase citée plus haut, indiquant que la chambre tirait sa beauté de choses inutiles mais qui semblaient vivantes, ne figurait pas dans le manuscrit. Le détournement de la philosophie de Morris va de pair avec l'insertion de cette phrase pour mettre en scène une opposition un peu factice.

Mais considérons maintenant la description qui découle de cette opposition. Proust détaille l'un après l'autre les meubles de sa chambre, comme le fait aussi Morris dans le bulletin : le lit, le fauteuil, les tissus qui les couvrent. Il fait un usage insistant des métaphores végétales :

Ces hautes courtines blanches qui dérobaient aux regards le lit placé comme au fond d'un sanctuaire ; la jonchée de couvre-pieds en marceline, de courtes-pointes à fleurs, de couvre-lits brodés, de taies d'oreillers en batiste, sous laquelle il disparaissait le jour, comme un autel au mois de Marie sous les festons et les fleurs [...] ces petites étoles ajourées au crochet qui jetaient sur le dos des fauteuils un manteau de roses blanches qui ne devaient pas être sans épines [...] ¹⁴⁾.

La description s'attarde longuement sur des meubles et des tissus aux-

quels il est difficile de trouver une utilité pratique, et qu'elle met en valeur comme des exemples de beauté inutile. C'est notamment le cas des rideaux, dernier élément du tableau :

[...] cette triple superposition enfin de [rideaux] [...] toujours souriants dans leur blancheur d'aubépine souvent ensoleillée [...] toutes ces choses qui non seulement ne pouvaient répondre à aucun de mes besoins, mais apportaient même une entrave, d'ailleurs légère, à leur satisfaction, qui évidemment n'avaient jamais été mises là pour l'utilité de quelqu'un, peuplaient ma chambre de pensées en quelque sorte personnelles, avec cet air de prédilection d'avoir choisi de vivre là et de s'y plaire qu'ont souvent, dans une clairière, les arbres, et, au bord des chemins ou sur les vieux murs, les fleurs. Elles la remplissaient d'une vie silencieuse et diverse, d'un mystère où ma personne se trouvait à la fois perdue et charmée [...] ¹⁵⁾.

Cette citation traduit remarquablement l'originalité proustienne de la description d'intérieurs. La vie qui habite ces tissus dépasse la distinction entre les choses et les êtres. La référence métaphorique à l'aubépine, les « pensées en quelque sorte personnelles » qui sont prêtées à ces objets, « cet air de prédilection d'avoir choisi de vivre là », leur « vie silencieuse et diverse », assimilent la disposition de l'ameublement à l'enracinement dans la terre de la vie végétale.

On peut supposer qu'une vision si fortement originale est le fruit de tout une maturation créatrice. L'analyse du manuscrit confirme que Proust a d'abord développé le motif des fleurs que les tissus font s'épanouir autour du lit, avant d'enrichir ce champ lexical par d'autres métaphores telles que l'aubépine des rideaux et les roses blanches du fauteuil ¹⁶⁾, et d'y joindre ensuite les marques d'une personnification des objets.

Sur un autre point en revanche, l'opposition entre Proust et Morris est un peu moins fabriquée, quoique toujours relativement biaisée. Ce dernier prétend qu'il faut vivre simplement, et se construire une maison appropriée à cette sobriété, pour un coût réduit : le luxe est à ses yeux un ennemi de l'art, qui doit le proscrire. Après avoir énuméré les meubles nécessaires, il recommande d'orner les murs, les étagères et les armoires, « de peintures et de sculptures, de tableaux ou de gravures », c'est-à-dire « de véritables œuvres d'art ». « Sinon le mur devra être décoré de quelque belle et intéressante copie ¹⁷⁾ », précise-t-il.

Dans « Sur la lecture », Proust résume ce précepte comme suit : « Au-

dessus du lit à tringles de cuivre et entièrement découvert, aux murs nus de ces chambres hygiéniques, quelques reproductions de chefs-d'œuvre¹⁸⁾.» Or l'écrivain penche pour sa part en faveur d'une décoration intérieure riche et organique, tout à fait contraire à la simplicité inorganique, et pour ainsi dire hygiénique, de Morris. En outre, comme le manuscrit le démontre, Proust attise son opposition avec Morris et développe les métaphores végétales et la personnification des objets pour obtenir sa propre description d'intérieurs. On peut en déduire qu'il met intentionnellement l'accent sur l'opposition et sur les motifs des fleurs.

Cette luxuriance doit être rapportée spécifiquement à la création proustienne. Les riches métaphores florales et végétales sont l'expression de cette vitalité créatrice. La mention des «reproductions» accrochées aux murs correspond certes à la «copie» dont Morris envisageait la présence dans le décor. Mais Proust lui prête une importance qu'elle n'a pas dans le discours de Morris, puisque ce dernier ne l'admettait que comme une solution de remplacement. Si les idées de Proust se sont donc effectivement formées au contact de celles de l'artiste anglais, ce dialogue contradictoire semble avoir été biaisé par une lecture erronée de ses thèses lorsqu'il évoque :

[...] la photographie par Brown du *Printemps* de Botticelli ou [le] moulage de la *Femme inconnue* du musée de Lille, qui, aux murs et sur la cheminée des chambres de Maple, sont la part concédée par William Morris à l'inutile beauté [...] ¹⁹⁾.

Cette interprétation tendancieuse permet dès lors à Proust de se démarquer franchement de l'opinion qu'il attribue à Morris :

Je laisse les gens de goût orner leur demeure avec la reproduction des chefs-d'œuvre qu'ils admirent et décharger leur mémoire du soin de leur conserver une image précieuse [...] ²⁰⁾.

«Les gens de goût» dont il est ici question sont probablement les sectateurs de l'esthétique de Morris. Tandis qu'ils semblent s'abstenir de tout effort, et s'en remettre à «la reproduction des chefs-d'œuvre» pour les conserver à leur disposition, Proust ne veut compter que sur sa propre mémoire. Si l'on rappelle que l'acte créateur proustien se définit par la

reconstruction du spectacle extérieur dans la chambre²¹⁾, cette opposition apparaît décisive.

Le terme « reproduction », selon E. Eells, provient d'une erreur dans la traduction de l'article de Morris. En effet, le mot français « copie » est une traduction impropre du mot anglais « pattern ». Les traductions des autres articles de Morris confirment que c'est le terme français de « motif sur papier peint » qui est la traduction usuelle. Proust parle quant à lui de « reproductions », et non pas de « copies ». Mais l'équivalence de ces deux termes à ses yeux, et l'allusion à Morris implicitement contenue dans cette phrase, sont bien établies, non seulement par le manuscrit de « Sur la lecture », mais aussi par l'article du *Figaro*, que nous examinons en détail dans la note 22²⁾.

On peut en déduire que le lien entre cette « reproduction » et Morris n'est pas le fait d'une erreur de traduction, mais bel et bien intentionnel. En déformant les théories de Morris et en les dévalorisant, Proust avait le dessein de se présenter comme un authentique créateur artistique. Il reproche à Morris de miser trop sur le pouvoir créateur de la « reproduction », en dépit de son projet d'intégrer la beauté dans la vie quotidienne, là où lui-même n'a de cesse de définir sa propre voie vers la création artistique.

Ainsi la déformation des théories de Morris, la réfutation de ses contradictions, permettent à Proust de concevoir sa description d'intérieurs sur le registre de la beauté inutile. Cette description représente alors le paradigme de l'authentique création originale selon Proust, qui cisèle l'ameublement comme « un autel au mois de Marie²³⁾ », et le déploie à travers les images de fleurs plantées dans le sol.

Il faut noter que la thématique de l'ameublement est étroitement liée à la question artistique chez Proust à cette époque, et qu'elle joue un rôle moteur dans sa création. Il convient maintenant de s'interroger sur cette relation, et de se demander pourquoi la création constitue alors un enjeu central pour les arts décoratifs. Pour ce faire, examinons la situation de ces derniers au tournant du siècle.

Un contexte historique qui associe l'ameublement à la création

Le Modern Style est un courant de l'architecture et des arts décoratifs de cette époque, considéré comme synonyme de l'Art nouveau. Depuis les

années 1870, et surtout avant 1890, il n'y avait plus de style original en architecture, celle-ci étant dominée par l'imitation des styles anciens et par l'éclectisme. Cette stagnation suscita, par contrecoup, une dynamique de réformes qui s'épanouit au début des années 1890. Ce style nouveau, selon S. T. Madsen²⁴⁾, fut d'abord appelé Modern Style, avant l'apparition de la « Maison de l'Art nouveau » de Bing en 1895. Cette appellation, « Art nouveau », qui désignait d'abord les œuvres des « Vingts » en Belgique, est adoptée pour appeler le style nouveau apparu en France après que le style français original se fut développé et après que la Maison de Bing eut connu un succès croissant qui allait imposer cette nouvelle dénomination. Cependant, ces mots ne désignent pas exactement le même style. Ce courant est qualifié, selon Escritt, de style très varié et souple en esthétique²⁵⁾. Comme le montre notre thèse et l'établit aussi Sophie Basch dans son ouvrage très rigoureusement documenté, le Modern Style s'inscrit dans un contexte historique plus complexe, ce qui lui donne une signification plus nuancée²⁶⁾.

Si l'usage de ces deux notions par Proust semble porter l'écho des discours contemporains, il reste à déterminer la compréhension exacte qu'il s'en était formée. Basch qui a recensé les références ayant nourri la réflexion de Proust sur le Modern Style, et qui a consacré plusieurs analyses à l'insertion de l'Art nouveau dans la *Recherche*, n'a fait cependant qu'effleurer cette question. Pour combler cette lacune, bien que l'on se détourne un peu du sujet, il n'est pas de meilleure méthode que de dépouiller les documents contemporains, notamment les revues et les journaux auxquels Proust s'était abonné, afin d'éclairer le contexte culturel et de préciser le sens qu'il donnait au Modern Style et à l'Art nouveau. Cela nous permettra de répondre aux questions précédentes à la fin de la première partie.

Commençons par le Modern Style. Georges Rodenbach, poète symboliste et écrivain, attribue à Morris la paternité du « Modern Style, ou style anglais²⁷⁾ », dans un article du *Figaro*, le 27 octobre 1898²⁸⁾. Il souligne le fait que son déclin fut aussi rapide que son essor : « la grande vogue de ces dernières années, déjà terminée et déclassée pour s'être aussi vulgarisée de suite²⁹⁾ ».

Le critique d'art Gabriel Mourey, dans un ouvrage publié en 1899, abonde en ce sens : « Elles [= les tendances nouvelles] n'ont pas leurs

racines dans les mœurs mêmes du pays³⁰⁾.» Voilà qui confirme la thèse des origines anglaises, thèse qui explique la précarité de la mode du «Modern Style», incapable de se défaire de la suspicion que lui attirait le fait d'être étranger à la culture nationale. Or l'influence que Mourey a pu exercer sur Proust n'est pas à négliger : on ne peut certes pas établir si l'auteur de la *Recherche* connaissait ou non ce livre ; toutefois, Mourey dirigea par la suite la revue mensuelle, *Les Arts de la vie* (1904-1905) qui, à l'époque de la parution de «Sur la lecture», publia une partie de la traduction que Proust avait faite de *Sésame et les lys*³¹⁾.

Proust perçoit de la même façon «[l]es théories de William Morris, qui ont été si constamment appliquées par Maple³²⁾ et les décorateurs anglais³³⁾.» Dans la *Recherche*, l'hôtel de Balbec, bâti dans un style Modern Style, présente un caractère «hygiénique» qui l'apparente aux chambres de Morris³⁴⁾. Le lien entre le Modern Style et Morris apparaît ainsi explicitement dans les écrits de Proust.

Dans le roman, c'est le jeune Saint-Loup, membre d'une famille de la haute aristocratie, les Guermantes, qui témoigne des sentiments de Proust envers ce courant. Diverses études ont remarqué que Saint-Loup était associé au Modern Style³⁵⁾. Basch y voit un signe dreyfusard, arguant de l'assimilation du Modern Style à un style allemand depuis le Salon d'Automne de 1910 : cette tendance se reflète dans la *Recherche*, où le Modern Style est parfois juxtaposé avec le style munichois. Son caractère déraciné se superpose à celui des dreyfusards cosmopolites.

Cette connotation, qui alimente les controverses depuis la fin du siècle, donne tout son sens à l'incarnation du Modern Style par Saint-Loup, aristocrate en rupture de ban. Son opposition sur ce point à son oncle, le baron de Charlus, se traduit par le contraste de leurs goûts respectifs en matière d'ameublement. Tandis que l'oncle prend soin de s'entourer de meubles historiques de haute lignée, le neveu recherche des meubles Modern Style³⁶⁾. En outre, il emploie à leur acquisition le produit de la vente de ses meubles hérités des Guermantes³⁷⁾. Chez Proust, donc, la référence au Modern Style sert à marquer le fossé entre une culture française traditionnelle et sa contestation moderniste.

Venons-en maintenant à l'Art nouveau. Dans son numéro de janvier-juin 1896, *La Revue blanche* publia une série d'articles sur le sujet. Cet intérêt faisait suite à l'ouverture de la «Maison de l'Art nouveau» de

Samuel Bing, événement que l'on tient pour le point de départ de la diffusion de cette appellation. Le peintre et critique d'art Edmond Cousturier remarque, dans cette livraison, que l'Art nouveau est différent du style anglais, et qu'il représente une expérimentation esthétique acceptable pour les Français³⁸⁾, bien que des Belges en soient les inventeurs. Quelques mois auparavant, en février 1896, une appréciation de la maison de Bing avait paru dans le *Mercur de France*, sous la plume de l'homme de lettres Camille Mauclair³⁹⁾. La réalisation de Bing lui semblait, à l'inverse, témoigner d'une difficulté à se libérer de l'influence de l'art anglais et de celle de Morris pour créer un nouveau style d'ameublement. Un tel constat d'échec ne l'empêchait pas d'appeler de ses vœux l'avènement d'un style français original dans les arts décoratifs⁴⁰⁾, inspiré par l'exposition de Bing.

Il apparaît ainsi que le terme d'Art nouveau a émergé dans le contexte d'une recherche d'un style original, spécifiquement français, affranchi de l'emprise du Modern Style et de Morris, bien que son origine fût belge. Cela est corroboré par le mouvement de la Maison de Bing. Après que sa Maison fut critiquée à cause de son caractère international en 1895, Bing a remporté un succès en excluant tout élément étranger lors de l'Exposition universelle de 1900.

Plus intéressant encore est l'accolement de cette étiquette à tous les artistes qui, à quelque époque que ce soit, ont entretenu avec les modèles académiques un rapport d'émulation. Cousturier présente ainsi Delacroix comme le successeur de Rubens et Ingres comme l'imitateur de Raphaël. Si bien que l'«art nouveau» est un art qui s'appuie sur l'héritage du passé :

M. Bing, lui, intitule son magasin «Maison de l'Art nouveau». Comme la plupart des étiquettes, celle-ci est assez discordante. L'art nouveau est celui qui s'ignore, c'est Delacroix pensant continuer Rubens, c'est Ingres imitant Raphaël⁴¹⁾.

Quant à Proust, s'il fait un usage limité de l'expression elle-même⁴²⁾, il faut signaler l'écho que trouve l'article que nous venons de citer avec des références à Delacroix et Ingres, associées à l'une des rares occurrences de l'Art nouveau, dans un passage de la *Recherche* où il est question de la duchesse de Guermantes :

[...] toute jeune elle [= Mme de Guermantes] avait cru M. Ingres le plus

ennuyeux des poncifs, puis brusquement le plus savoureux des maîtres de l'Art nouveau, jusqu'à détester Delacroix⁴³.

L'appréciation que porte Mme de Guermantes sur ces deux maîtres est révélatrice de son jugement esthétique défaillant. La vogue de l'Art nouveau la pousse à se rallier à Ingres au point de renier l'admiration qu'elle vouait à Delacroix. Or l'article de Cousturier montre que les critiques situées dans la mouvance de l'Art nouveau accordaient une égale faveur à ces deux peintres généralement regardés comme antinomiques⁴⁴. Si Mme de Guermantes a donc modifié son point de vue sous l'influence de l'Art nouveau, sa compréhension de celui-ci reste très approximative, puisqu'elle se met à rejeter Delacroix, alors que rien ne l'y obligeait. Ses fausses prétentions à la culture artistique sont ainsi épinglées avec ironie.

Il ne fait pas de doute que Proust a puisé son inspiration pour cet épisode dans l'article de Cousturier, dont il partageait la conception fondamentale de l'Art nouveau. Ainsi, dans «Sur la lecture», il remet en cause l'originalité que le public attribue aux artistes qui font profession d'innovation. À ses yeux, ces artistes n'en recueillent pas moins l'héritage du classicisme, dont ils sont les «véritables commentateurs» :

On pourrait presque aller jusqu'à dire, renouvelant peut-être, par cette interprétation d'ailleurs toute partielle, la vieille distinction entre classiques et romantiques, que ce sont les publics [...] qui sont romantiques, tandis que les maîtres [...] sont classiques. (Remarque qui pourrait s'étendre à tous les arts. [...])* Le public va aux expositions de M. Vuillard et de M. Maurice Denis cependant que ceux-ci vont au Louvre.)

*[...] Le dernier numéro de *La Renaissance latine* (15 mai 1905) me permet, au moment où je corrige ces épreuves, d'étendre, par un nouvel exemple, cette remarque aux beaux-arts. Elle nous montre, en effet, dans M. Rodin (article de M. Mauclair) le véritable commentateur de la statuaire grecque⁴⁵.

Ce n'est pas à l'article de Cousturier que Proust renvoie ici, mais à un article de Mauclair, paru dans le numéro précédent de la revue à laquelle il a donné son texte «Sur la lecture». L'écho des idées de Cousturier n'en est pas moins frappant.

On peut déduire que, de 1896 jusqu'à 1905, l'avènement dans les arts décoratifs de mouvements d'avant-garde comme le Modern Style et l'Art nouveau a suscité d'âpres débats, autour de la décadence ou de la péren-

nité de la culture nationale. Cette interrogation a touché tous les arts tenus pour majeurs, de la peinture à la sculpture. Proust, qui se tenait très au courant de cette controverse, y a pris parti par sa volonté de s'opposer à Morris, intention dont découle la description d'intérieur incluse dans le texte «Sur la lecture». Sa conception de la création artistique repose sur un idéal de continuité de la culture et de l'art français, antinomique avec le Modern Style et aux idées de Morris.

La base des descriptions d'intérieurs dans *À la recherche du temps perdu*

Il convient maintenant de prouver que la description d'intérieurs dans «Sur la lecture» se forme dans la *Recherche*. D'abord il faut s'en tenir à celle de la chambre de Combray, qui a en partie le même ameublement et qui est la plus proche, de celle décrite dans l'article. On n'y voit pas les motifs végétaux. Cependant, on peut y trouver la manière de dessiner l'intérieur, épanouie dans «Sur la lecture» et qui s'unit à la nature du pays, autrement dit qui inclut le monde extérieur par les métaphores.

La chambre de Combray apparaît au début de la deuxième partie du premier volume, «Combray II». La ville de Combray, que le héros-narrateur, jeune garçon, visite pour ses vacances de Pâques, est dessinée, d'abord de loin depuis le point de vue que le héros a de la fenêtre de son train, ensuite en s'en approchant de près, puis depuis le point de vue des habitants. Enfin le héros-narrateur achève son dessin avec la description de la chambre de la tante Léonie. Ce n'est pas «ma chambre». Cependant, Combray étant davantage le pays de la tante que celui du héros, il est naturel que la chambre décrite, qui a pour rôle de créer le monde de l'extérieur, soit celle de la tante qui est plus étroitement liée au pays. En outre, comme le montre la phrase «je ressemblais [...] de plus en plus à la tante Léonie» dans *La Prisonnière*, au cinquième volume⁴⁶, l'analogie entre eux est claire. Cela nous permet de considérer cette chambre de Léonie comme une version de la chambre du héros :

C'étaient de ces chambres de province qui [...] nous enchantent des mille odeurs qu'y dégagent les vertus, la sagesse, les habitudes, toute une vie secrète, invisible, surabondante et morale que l'atmosphère y tient en suspens [...] ⁴⁷.

Le caractère principal de la chambre, ce sont ses odeurs diverses. Ce texte se distingue nettement par les expressions qui les traduisent. Il ne

s'agit pas seulement des odeurs dégagées par des aliments ou des fleurs, mais les mots qualifient aussi les gens et leur style de vie. Le mot, «l'atmosphère», associe les odeurs de la chambre.

La qualification des odeurs ne s'arrête pas là, et elle se développe plus richement. D'abord, ce sont les «odeurs naturelles» et la «couleur du temps comme celles de la campagne voisine», et tout de suite après sont ajoutées les vies humaines «casanières, humaines et renfermées⁴⁸⁾». De plus, l'odeur et l'image des aliments sont mêlées, comme celles des fruits et de la gelée de fruits, et celles du «pain chaud» et de la «gelée blanche⁴⁹⁾». En outre, les métaphores olfactives vont jusqu'à l'image de l'horloge du village et du domestique : «comme une horloge de village, flâneuses et rangées, insoucieuses et prévoyantes, lingères, matinales, dévotes⁵⁰⁾».

Comme le montrent «la campagne voisine», «l'horloge», symbole du village, les «domestiques» et les «dévotes», Proust dépeint vivement l'existence des habitants et l'univers du village qui entoure la chambre, en ayant recours à des épithètes appartenant au registre des odeurs⁵¹⁾.

On peut ainsi voir parfaitement l'écriture originelle proustienne dans cette description d'intérieur qui contient les gens, leur vie, le village de Combray et aussi la métaphore de la tante Léonie qui les observe : le contenu s'associe au contenant au point de dissoudre les cloisons dressées entre eux. En outre, on peut constater l'une des caractéristiques du style de Proust qui consiste à exprimer le monde extérieur à travers la description du monde intérieur.

Ensuite, «l'atmosphère» qui contient les odeurs décrites ci-dessus est remplacée par «la fine fleur d'un silence si nourricier, si succulent» et excite l'appétit du héros-narrateur⁵²⁾. Finalement elle se développe comme un «gâteau provincial, un immense "chausson"» sorti du feu de la chambre⁵³⁾.

Lameublement paraissant dans «Sur la lecture», le prie-Dieu⁵⁴⁾ et les fauteuils revêtus d'un appui-tête au crochet, est présent dans la description de l'une des deux chambres contiguës de sa tante où l'on faisait attendre le héros-narrateur avant qu'il puisse la saluer :

Je faisais quelques pas du prie-Dieu aux fauteuils en velours frappé, toujours revêtus d'un appui-tête au crochet ; et le feu cuisant comme une pâte les appétissantes odeurs dont l'air de la chambre était tout grumeleux et qu'avait déjà

fait travailler et « lever » la fraîcheur humide et ensoleillée du matin, il les feuille-tait, les dorait, les godait, les boursouflait, en faisant un invisible et palpable gâteau provincial, un immense « chausson »⁵⁵).

L'image du chausson englobe tous les meubles de la chambre. Même si on n'y trouve pas les métaphores végétales développées comme dans « Sur la lecture », cette description d'intérieur représente l'univers de Combray à travers le symbole d'un « chausson » fait avec les odeurs prenant les habitants, leur vie et tout le village pour motifs. On peut en déduire que la manière de décrire l'intérieur que Proust a produite dans son article, de l'unir à la nature du pays, a été transposée en roman pour dessiner le monde extérieur.

D'autre part, dans la *Recherche*, il y a aussi la chambre en Modern Style, opposée à celles de l'article et de Combray, bien qu'elle tienne aussi le même rôle de représentation du monde. C'est, comme on le sait, la chambre de l'hôtel de Balbec, au début de la troisième partie du premier volume, « Noms de pays : le nom » :

Parmi les chambres dont j'évoquais le plus souvent l'image dans mes nuits d'insomnie, aucune ne ressemblait moins aux chambres de Combray [...] que celle du Grand Hôtel de la Plage, à Balbec, dont les murs passés au ripolin contenaient, comme les parois polies d'une piscine où l'eau bleuit, un air pur, azuré et salin. Le tapissier bavarois qui avait été chargé de l'aménagement de cet hôtel avait varié la décoration des pièces et sur trois côtés, fait courir le long des murs, dans celle que je me trouvais habiter, des bibliothèques basses, à vitrines en glace [...]. Si bien que toute la pièce avait l'air d'un de ces dortoirs modèles qu'on présente dans les expositions « modern style » du mobilier, où ils sont ornés d'œuvres d'art qu'on a supposées capables de réjouir les yeux de celui qui couchera là et auxquelles on a donné des sujets en rapport avec le genre de site où l'habitation doit se trouver⁵⁶.

Ce qui est exprimé ici, ce ne sont pas des choses organiques comme les odeurs créées par une longue habitation humaine et associées étroitement au pays et à la vie de Combray, mais plutôt une image inorganique et froide telle la chambre de Morris : c'est une chambre modèle, détachée de la vie humaine, inventée et meublée par « le tapissier bavarois ». Pourtant, en dépit de ce caractère inorganique, la description de cette chambre représente aussi le monde de Balbec. C'est l'univers de l'adolescence du héros, centré sur un hôtel dans une station balnéaire, séparé du pays et de

la vie traditionnels. Dans la chambre de Combray, ces aspects sont représentés, les odeurs symbolisant le pays et la vie de ses habitants.

Au contraire, dans la chambre de l'hôtel de Balbec, l'intérieur est évoqué par un élément optique, l'image de l'eau bleu marine contenue dans la chambre comme dans une piscine. De plus, ce qui évoque l'univers de Balbec, ce ne sont pas par des «œuvres d'art» sélectionnées par un tapisserie pour «réjouir les yeux», qui ont à peine un lien avec le pays par leurs «sujets», mais «une frise de claires marines» reflétée sur les vitrines des bibliothèques :

[...] des bibliothèques basses, à vitrines en glace, dans lesquelles, selon la place qu'elles occupaient, et par un effet qu'il n'avait pas prévu, telle ou telle partie du tableau changeant de la mer se reflétait, déroulant une frise de claires marines, qu'interrompaient seuls les pleins de l'acajou⁵⁷⁾.

On peut voir que Proust oppose les «œuvres d'art» au «tableau changeant de la mer», en insistant sur le fait que ce dernier n'est pas l'œuvre du tapissier : «un effet qu'il n'avait pas prévu». En effet, une frise de claires marines est une œuvre d'art créée par Proust lui-même, description qui sera développée plus tard dans le roman⁵⁸⁾. On peut y surposer le fait que Proust a réalisé sa propre esthétique par sa description d'intérieur dans «Sur la lecture», en critiquant Morris pour avoir facilement accordé de la beauté à des «reproductions de chefs-d'œuvre».

On peut en déduire que la description d'intérieur, que Proust a créée dans «Sur la lecture» avec des motifs floraux, a pour caractéristique de comporter l'extérieur par des métaphores et d'être à la base des descriptions des chambres du héros-narrateur dans la *Recherche*. Ce mode de description des chambres sera développé dans le roman, où il servira à la représentation symbolique des mondes du héros-narrateur, son évolution de l'enfance à l'âge mûr étant rythmée par les descriptions de ses chambres successives, apparaissant au fur et à mesure du récit.

Conclusion

Proust était parfaitement conscient que le procédé de la caractérisation indirecte des personnages par la description de leur intérieur, à la manière de Balzac, était désormais caduc. Pour autant, il ne se rangeait pas parmi les esthètes de son temps, tel que Robert de Montesquiou, qui usaient de

leur demeure comme d'un simple décor orné d'œuvres d'art et de bibelots, c'est-à-dire, au fond, comme d'un prétexte au raffinement esthétique. Pour lui, la question de savoir comment décrire un intérieur est un problème à résoudre concrètement, dans l'invention de sa propre démarche créatrice. Sa solution sera de tisser des correspondances entre l'intérieur et le monde extérieur, au moyen de riches métaphores. Elle se forgera dans son opposition à Morris.

Cela signifie aussi que sa réflexion sur les arts décoratifs nourrit sa création à cette époque. Proust a cherché à créer une œuvre d'art qui s'identifie à la nature du pays, et est opposée à celle de Morris et du Modern Style qui, eux, sont en totale rupture avec le pays et la culture française. En outre, la caractéristique de la description d'intérieurs, représenter et créer le monde extérieur par le dessin de l'intérieur, a formé la base des descriptions d'intérieurs dans le roman.

Ainsi, dans «Sur la lecture», Proust a su faire de la description de l'intérieur de sa chambre à la campagne et de la philosophie de l'ameublement qui la sous-tend, un pas décisif dans le processus créateur qui aboutira à la *Recherche*.

NOTES

- 1) Marcel PROUST, «Sur la lecture», *La Renaissance latine*, 15 juin 1905, pp. 379-410.
- 2) John RUSKIN, *Sésame et les lys : des trésors des rois, des jardins des reines*, traduit, annoté, et préfacé par Marcel Proust, Paris : Mercure de France, 1906, p. 7.
- 3) «Sur la lecture», *art. cité*, p. 379.
- 4) *Idem*.
- 5) Claudine QUÉMAR, «Autour de trois "avant-textes" de l'ouverture de la *Recherche* : nouvelles approches des problèmes du *Contre Sainte-Beuve*», *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 3, 1976, pp. 7-29. Voir aussi Antoine COMPAGNON, *La Troisième République des lettres : de Flaubert à Proust*, Paris : Seuil, 1983. Jo YOSHIDA, «La naissance du roman — étude sur la genèse de "Combray" (I) —», *Bulletin des études de la Faculté des Lettres de l'Université de Kyoto*, n° 29, 1990, pp. 1-96 (en japonais).
- 6) *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par Philip KOLB, 21 vol., Paris : Plon, 1970-1993, t. XVIII, p. 579.
- 7) Luc FRAISSE, «"Comme c'est laid chez vous !" — Proust contre la philosophie

- de l'ameublement —», *Marcel Proust et les arts décoratifs : poétique, matérialité, histoire*, Paris : Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne ; 7 », 2013, pp. 21-38. Sophie BASCH, *Rastaquarium : Marcel Proust et le « modern style »*, Trunhout : Brepols, 2014.
- 8) Emily EELLS, « Proust et William Morris : la leçon des arts mineurs », *Bulletin Marcel Proust*, n° 45, 1995, pp. 87-94. Sophie Basch note que Proust ne s'est pas donné la peine de chercher plus d'informations à propos de Morris. Celles-ci auraient pourtant été facilement à sa disposition, car il connaissait notamment Gabriel Mourey et Henri Cazalis (dit Jean Lahor), qui s'occupaient de la diffusion des théories de Morris en France (BASCH, *op. cit.*, p. 60).
 - 9) William MORRIS, « L'Art et les maisons modernes », *Bulletin de l'Union pour l'action morale*, 15 mars 1896, pp. 442-452 et p. 448.
 - 10) *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles*, édition établie par Pierre CLARAC avec la collaboration d'Yves SANDRE, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971 (désormais CSB), p. 164.
 - 11) *Idem*.
 - 12) EELLS, *art. cité*. Ayano HIRAMITSU, *Étude systématique des descriptions des chambres dans leurs rapports avec l'acte créateur chez Proust*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Kyoto, 2012 (en japonais).
 - 13) *Sur la lecture / Tage des Lesens*, Faksimile der Handschrift aus der « Bibliotheca Proustiana Reiner Speck », Mit Transkription, Kommentar und Essays herausgegeben von J. RITTE und R. SPECK, Berlin : Suhrkamp Verlag, 2004, f° 18.
 - 14) CSB, pp. 164-165.
 - 15) CSB, pp. 165-166.
 - 16) CSB, p. 165 : « ces petites étoiles ajourées au crochet qui jetaient sur le dos des fauteuils un manteau de roses blanches ».
 - 17) MORRIS, *art. cité*, pp. 448-449.
 - 18) CSB, p. 164.
 - 19) CSB, p. 166.
 - 20) CSB, p. 167.
 - 21) Voir ma thèse, *op. cit.*, notamment le premier chapitre.
 - 22) C'est la nécrologie que consacra *Le Figaro* à un proche collaborateur de Morris, le peintre Burne-Jones (Arsène ALEXANDRE, « La Vie artistique : Sir Edward Burne-Jones », *Le Figaro*, 19 juin 1898 : « [...] aux murs, çà et là quelques belles reproductions de primitifs italiens et des cartons du *Triomphe de Jules César*, par Mantegna [...] »). Sans faire précisément référence à Botticelli comme dans le texte de Proust cité plus haut, cet article indique qu'à la demande de Morris, Burne-Jones avait décoré un salon de reproductions de « primitifs italiens ». Or le manuscrit de « Sur la lecture », comme le note Sophie Basch, révèle que Proust avait d'abord, à la place de « chefs-d'œuvre » indéterminés, évoqué un « primitif italien » (BASCH, *op. cit.*, p. 65).
 - 23) Il faut aussi noter les métaphores religieuses qui dessinent l'intérieur comme

- celle de l'église et celle de la scène du mois de Marie. Ce point est éclairé dans ma thèse, *op. cit.*, chapitre 3.
- 24) Stephan T. MADSEN, *L'Art Nouveau*, Paris : Hachette, 1967, pp. 30-34. Pour une présentation générale de l'Art nouveau, on pourra également consulter les titres suivants : Debora L. SILVERMAN, *Art nouveau in fin-de-siècle France : politics, psychology, and style*, California : University of California Press, 1992. Stephen ESCRITT, *Art nouveau : Art and Ideas*, London : Phaidon Press, 2000.
 - 25) ESCRITT, *op. cit.*
 - 26) Ma thèse, *op. cit.* ; BASCH, *op. cit.*
 - 27) Georges RODENBACH, « Réinstallation », *Le Figaro*, 27 octobre 1898.
 - 28) *Idem* : « Tel qu'il [= le Modern Style] apparut en Angleterre, dans ce curieux mouvement d'art industriel de William Morris et de ses émules, il fut parfait parce qu'il était logique. »
 - 29) *Idem*.
 - 30) Gabriel MOUREY, *Les Arts de la vie et le Règne de la laideur*, Paris : Paul Ollendorff, 1899, p. 47.
 - 31) John RUSKIN, traduit par Marcel PROUST, « *Les Trésors des rois* », *Les Arts de la vie*, mars 1905, pp. 171-186, avril 1905, pp. 248-256, et mai 1905, pp. 312-319.
 - 32) Le magasin d'ameublement, « Maple & Co Limited », ouvrit ses portes en 1896 à Paris. Comme l'indique Sophie Basch, Maple vend des meubles de tous les styles et de toutes les époques. On ne saurait donc en faire le représentant fidèle des idées de Morris. Néanmoins, l'attitude de ses clients est similaire à celle de Proust (BASCH, *op. cit.*, p. 60).
 - 33) *CSB*, p. 164.
 - 34) *À la recherche du temps perdu*, sous la direction de Jean-Yves TADIÉ, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 vol. (désormais *RTP*), t. IV, p. 82 : « à Balbec un hôtel hygiénique et confortable ».
 - 35) Émilien CARASSUS, *Le snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust, 1884-1914*, Paris : Armand Colin, 1966, p. 256 ; BASCH, *op. cit.*, p. 152.
 - 36) *RTP*, t. II, p. 116 : « [...] lequel [= M. de Charlus] avait fait transporter chez lui une grande partie des admirables boiseries de l'hôtel Guermantes au lieu de les échanger, comme son neveu, contre un mobilier modern style, des Lebourg et des Guillaumin. »
 - 37) *RTP*, t. II, p. 839 : « Saint-Loup avait vendu son précieux "Arbre généalogique", d'anciens portraits des Bouillon, des lettres de Louis XIII, pour acheter des Carrière et des meubles modern style [...] » / *RTP*, t. III, p. 747 : « [...] et comme il [= M. de Charlus] aurait protesté contre le style munichois ou le modern style en gardant de vieux fauteuils de son arrière-grand-mère [...] »
 - 38) Edmond COUSTURIER, « Galeries S. Bing : le mobilier », *La Revue blanche*, janvier-juin 1896, pp. 92-95 et p. 93 : « Les Anglais emploient souvent, en ébénisterie, une matière de même apparence, mais par raison d'économie ils la cantonnent dans le parallélisme ou la rencontre des lignes droites. Ici la ligne est plus

- flexueuse, plus variée [...]»
- 39) On ne sait pas si Proust était abonné à cette revue, mais il y a publié une partie de sa préface à sa traduction de Ruskin, *La Bible d'Amiens*, en avril 1900. Selon Edmond Jaloux, c'était, avec la *Revue blanche*, «une des revues symbolistes que les jeunes gens, dont j'étais, lisaient avec un fanatisme pieux» (JALOUX, *Avec Marcel Proust*, Paris / Genève : La Palatine, 1953, p. 14).
- 40) Camille MAUCLAIR, «Choses d'art», *Mercure de France*, février 1896, pp. 265-269 et pp. 268-269 : «[...] ils [= les artistes chez Bing] ne sont pas près de nous montrer parmi eux un William Morris, et il faut que les seuls essais de mobilier pratique, joli et nouveau, leur viennent de deux Belges, M. Van de Velde et M. Lemmen, influencés fortement d'ailleurs par l'Angleterre. [...] La démonstration est faite. Je souhaite qu'elle soit à modifier un de ces jours, car je crois à la nécessité naturelle d'un art national en décoration d'intérieur [...] et j'estime qu'il serait insupportable de nous résigner au style anglais, si joli soit-il. Mais l'initiative de M. Bing nous a fait comprendre durement que nous n'étions pas à la veille d'être originaux ici, et que les grands hommes n'abondaient pas [...]»
- 41) COUSTURIER, *art. cité*, p. 94.
- 42) Deux fois seulement dans l'ensemble de la *Recherche*. La première occurrence se trouve dans le passage qui concerne Rachel, mais avec un «a» minuscule, «art nouveau» (*RTP*, t. II, p. 462). La seconde dans un épisode de la duchesse de Guermantes que nous traitons juste après.
- 43) *RTP*, t. IV, p. 602.
- 44) On peut s'étonner du fait que ces deux grands maîtres, bien qu'exactement opposés (Ingres représente le classicisme et Delacroix le romantisme), soient englobés dans la même appréciation. Mais le phénomène se reproduit chez d'autres critiques favorables à l'Art nouveau : Paul Signac, peintre néo-impressionniste, qui regarde Delacroix comme l'inspirateur de son école (SIGNAC, «De Delacroix au néo-impressionnisme», *La Revue blanche*, mai-août 1898, pp. 115-133). Deux ans plus tard, Thadée Natanson, fondateur de la revue, adopte à son tour cette manière de voir (NATANSON, «Un Primitif d'aujourd'hui : Georges Seurat», *ibid.*, janvier-avril 1900, pp. 609-614). Lui aussi écrit un article favorable à la maison de l'Art nouveau ainsi que Cousturier (NATANSON, «Art nouveau», *ibid.*, janvier-juin 1896, pp. 115-117). Par ailleurs, dans l'ouvrage intitulé *Impressionnisme*, Camille Mauclair note l'évaluation favorable d'Ingres par l'impressionnisme et par le réalisme, et conteste que Manet soit plus proche d'Ingres que de Delacroix (MAUCLAIR, *L'impressionnisme*, Paris : Librairie de l'art ancien et moderne, 1904).
- 45) *CSB*, pp. 189-190.
- 46) *RTP*, t. III, p. 586 : «Car, peu à peu, je ressemblais à tous mes parents, à mon père [...] et pas seulement à mon père, mais de plus en plus à ma tante Léonie.»
- 47) *RTP*, t. I, pp. 48-49.

- 48) Comme la phrase est trop longue pour être citée dans le texte, nous la citons ici : «odeurs naturelles encore, certes, et couleur du temps comme celles de la campagne voisine, mais déjà casanières, humaines et renfermées, gelée exquise industrielle et limpide de tous les fruits de l'année qui ont quitté le verger pour l'armoire ; saisonnières, mais mobilières et domestiques, corrigeant le piquant de la gelée blanche par la douceur du pain chaud, oisives et ponctuelles comme une horloge de village, flâneuses et rangées, insoucieuses et prévoyantes, lingères, matinales, dévotes, heureuses d'une paix qui n'apporte qu'un surcroît d'anxiété et d'un prosaïsme qui sert de grand réservoir de poésie à celui qui la traverse sans y avoir vécu.» (*RTP*, t. I, p. 49).
- 49) *Idem*.
- 50) *Idem*.
- 51) Il faut aussi noter le portrait de la tante Léonie qu'esquissent les mots, «casanières», «renfermées» et «dévotes». Ces expressions évoquent la scène où elle s'enferme dans sa chambre pour observer le village de sa fenêtre et aussi sa personnalité dévote qui a tout le temps une Bible à côté d'elle. Mais ce point est éclairé dans ma thèse, *op. cit.*, chapitre 5.
- 52) *RTP*, t. I, p. 49 : «L'air y était saturé de la fine fleur d'un silence si nourricier, si succulent que je ne m'y avançais qu'avec une sorte de gourmandise [...]»
- 53) Voir la citation page 13.
- 54) *CSB*, p. 165.
- 55) *RTP*, t. I, pp. 49-50.
- 56) *RTP*, t. I, p. 376.
- 57) *Idem*.
- 58) *RTP*, t. II, pp. 33-34. Pour l'analyse détaillée de ce point, voir ma thèse, *op. cit.*, chapitre 6.