

Mémoire de M1 de Marie PIERRE
Université Paris IV
Année 2010-2011

**La référence aux *Mille et Une Nuits*
dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust**

– Étude génétique –



Sous la direction de Sophie Basch (Paris IV)
et Nathalie Mauriac-Dyer (ENS-ITEM)

Introduction

Dans les dernières pages du *Temps retrouvé*¹, Marcel Proust fait dire à son narrateur, dans le cadre d'une remarque que l'on peut pratiquement qualifier de métatextuelle², qu'il a désormais à écrire « les Contes arabes ou les *Mémoires de Saint-Simon* d'une autre époque ». Ainsi, dès que Proust considère qu'il est temps que jaillisse dans le narrateur la nécessité d'écrire, la « vocation », ce sont les *Mille et Une Nuits* que ce dernier prend pour modèle. Mais tout aussitôt il ajoute ne pas prétendre « refaire en quoi que ce fût les *Mille et Une Nuits* ».

Et de fait, à première vue, le long ouvrage que nous venons de lire (son cadre spatio-temporel, sa structure, son intrigue) a peu à voir avec les *Mille et Une Nuits* – et de toute façon les références à ce classique arabe ne sont pas suffisamment fréquentes avant le *Temps retrouvé* pour nous laisser prévoir cela, car elles apparaissent toujours de manière très allusive et fort peu analytique.

Comment, en amont, ce fil intertextuel apparemment ténu qui semble relier la *Recherche* au *Mille et Une Nuits*, se met-il imperceptiblement en place, de telle sorte que Proust, au moment de conclure son roman, finisse par accorder cette place à un livre qui, dans l'enfance de son narrateur, joua certes une importance bien moindre par rapport à *François le Champi*, *Bergotte*, *Racine* ou *Balzac* ? Mais que sont les *Mille et Une Nuits* pour Marcel Proust, que représentent-elles, pour qu'il écrive *cela* ?

Car le rôle que les derniers paragraphes de la *Recherche* lui accorde est immense : les contes arabes sont un modèle, mais qu'on n'imite pas ; que l'on refait, mais autrement. Ils lui sont plus une inspiration qu'un modèle.

C'est en tout cas en vertu de cette courte phrase, et de tout le développement qui l'accompagne, que Dominique Jullien qualifie³ les *Mille et Une Nuits* et les *Mémoires de Saint-Simon* de « livres modèles ». Mais c'est dans leur interaction, leur mariage, mais aussi les façons différentes que Marcel Proust a de les mentionner, que Dominique Jullien les pense : elle cherche à décrypter le fonctionnement structural, presque biologique, de ces deux références majeures, et leur rôle structurel dans l'économie de l'œuvre.

À partir de là il peut être utile de se pencher plus méthodiquement sur l'une de ces références en particulier, en l'occurrence les *Mille et Une Nuits* : observer l'évolution de son mode d'apparaître, son sens, dans quel contexte, endogène et exogène au texte, elle émerge, pour comprendre vraiment pourquoi et comment Proust est amené à écrire précisément *cela* à la fin du *Temps retrouvé*. Pourquoi

¹ Tome IV de la dernière édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, p.620-621 (IV, 620-621).

² C'est-à-dire autant valable pour son personnage, que pour son narrateur, que pour l'auteur lui-même, c'est-à-dire applicable au livre que nous avons entre les mains.

³ Dominique Jullien, *Proust et ses modèles, Les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, José Corti, 1989.

prend-il les *Mille et Une Nuits* pour modèle, et en quoi cela a-t-il pu influencer sur le sens général de l'œuvre ? Or, pour étudier précisément cette « évolution », une petite excursion du côté des brouillons nous a semblé indispensable, pour pouvoir prendre par l'amont l'élévation de ces contes au rang de « livre modèle » - pour essayer de saisir à quel moment de la rédaction les *Mille et Une Nuits* pour Proust deviennent ce qu'elles seront dans le *Temps retrouvé*.

Il est vrai que, spontanément, plusieurs explications évidentes, tirées de comparaisons sommaires, viennent à l'esprit¹ pour justifier cette assertion tardive du narrateur. Quelques lignes au-dessus, le narrateur s'est comparé à Schéhérazade. Comme Schéhérazade contait la nuit, une étude biographique sommaire nous révèle que Proust écrivait la nuit. Par ailleurs, écrire les *Mille et Une Nuits* de son temps, c'est se revendiquer l'héritier de l'entremêlement « à l'arabe » d'histoires emboîtées, cela peut donc justifier d'une forme vaste et complexe. Enfin, parler des *Mille et Une Nuits* précisément quand le narrateur se fait le porte-parole de l'art poétique de son auteur, c'est se poser en rival (ou en héritier) d'un Balzac², c'est prétendre écrire, à l'opposé d'un foisonnement merveilleux, un tableau méthodique d'une époque : écrire son temps, romancer son temps.

Nonobstant le fait que l'on trouve cette idée dans les paragraphes conclusifs de l'œuvre, celle-ci semble néanmoins tirer son origine des étapes les plus primitives de la genèse de l'œuvre proustienne. C'est en tout cas l'hypothèse de Bernard Brun³. Ce dernier localise par exemple dans les premières pages de *Combray* une allusion au « fauteuil magique » des aventures d'Abou Hassan le « Dormeur Eveillé »⁴, fauteuil qui s'effondre et se reconstitue perpétuellement sous le poids de son occupant. Selon Bernard Brun, Proust développe cette allusion dès 1908-1909, et on la retrouve même littéralement sur une feuille volante⁵ : « le fauteuil magique lui fera franchir en un instant les lieux et les jours »⁶. De son côté, Victor Graham⁷ considère que le titre de la *Recherche*, ou du moins

¹ Et Dominique Jullien elle-même les envisage dans le premier chapitre de son livre.

² « Ainsi l'homme, la société, l'humanité seront décrits, jugés, analysés sans répétitions, et dans une œuvre qui sera comme les *Mille et Une Nuits* de l'Occident. », Lettre de Balzac à Mme Hanska, 1834. Quand Balzac écrit cette phrase, on peut également penser que, outre les éléments évoqués dans le corps du texte, il pense également donner à l'occident ce qui sera sa forme littéraire par excellence (comme les *Mille et Une Nuits* incarne la littérature arabe aux yeux inexpérimentés) : et cela, il ne l'a pas trop mal réussi, quand on pense à la paralysie et à la réaction qu'a fait naître, à terme, le roman balzacien dans la littérature française (et la *Recherche* s'inscrit en tout premier lieu dans ce mouvement).

³ Voir Bernard Brun, "Le Dormeur Eveillé", *Cahiers Marcel Proust*, 11, *Etudes Proustiennes*, IV, 1982 ; « Le Fauteuil magique », Marcel Proust aujourd'hui, n°2, Les Mille et une nuits dans La Recherche, Revue annuelle bilingue de la Société Néerlandaise Marcel Proust, Rodopi, Amsterdam, 2004 (p. 11-28).

⁴ L'expression « fauteuil magique » n'apparaît que dans la traduction de Mardrus des *Mille et Une Nuits* (2 volumes, Bouquins, Robert-Laffont, 2002 [1898-1904]), et non dans celle de Galland (3 volumes, Garnier-Flammarion, Flammarion, 2004 [1704-1717] (GF)), ce qui signifierait que Proust connaît bien son Mardrus dès 1909, ce que nous discuterons en son temps.

⁵ On n'est pas loin du tapis volant !

⁶ Proust 88, N.A.Fr 16729, f°2 r°.

⁷ Victor Graham, « Marcel Proust and the *Mille et une nuits* », *Canadian Review of Comparative literature*, 1974, n°1, p.89-96.

l'expression « temps perdu », pourrait avoir été inspiré par ce même conte du « Dormeur éveillé »¹. De fait, il est tout à fait défendable de penser que ce que Proust développe dès les premières pages de *Combray*, à savoir que son narrateur est comme une voix qui parle dans la nuit, une voix qui rêve, une voix qui dort, une voix qui a des insomnies, et surtout, une voix qui se remémore², serait en partie mimétique de la situation du « Dormeur éveillé » Abou Hassan, et peut-être également de celle de Schéhérazade, c'est-à-dire de la situation d'énonciation du conte-cadre des *Mille et Une Nuits* comme de nombre de ses contes enchâssés³.

Mais précisément, Bernard Brun remarque que l'élaboration de cette première situation d'énonciation *précède* la partition temps perdu/temps retrouvé : en effet, une telle situation d'énonciation *empêche* encore la vocation finale, la révélation de la mémoire involontaire qui fait naître le besoin d'écrire. Si la situation d'énonciation du roman de Proust reposait uniquement sur cette voix qui se souvient en dormant, tout le livre découlerait de son ouverture, et non de sa fin, et l'œuvre de Marcel Proust n'aurait pas eu cette fameuse structure circulaire.

Toute l'œuvre ne peut donc sortir de cette voix dans la nuit, celle du « dormeur éveillée », et c'est pourquoi Proust a conçu ce « compromis » (le mot est de Bernard Brun) un peu surprenant dans les premières pages de *Combray* entre deux modes d'avancée du roman : souvenirs de nuit (mémoire volontaire et spatiale) et petite madeleine (mémoire involontaire et chronologique). Or on a vu que cette première allusion aux *Mille et Une Nuits* relevaient de la « première » situation d'énonciation (une voix dans la nuit), et non de la seconde (révélation de la mémoire involontaire). Et pourtant, l'allusion aux contes arabes de la toute fin du roman s'inscrit elle dans l'autre bord énonciatif du roman : la mémoire involontaire⁴, le temps retrouvé, la nécessité d'écrire. Ce deuxième bord énonciatif, Proust l'imagine très tôt, comme Bernard Brun le montre, mais au départ, il ne convoque nullement l'aide de cette référence littéraire arabe pour le concevoir⁵.

Cette arrivée tardive des *Mille et Une Nuits* dans l'élaboration théorique du « temps retrouvé », nous fait dire qu'il y a un décalage de sens et de statut entre l'allusion de 1908-1909 au « Dormeur éveillé », et celle, nette et claironnante, de 1916⁶, aux *Mille et Une Nuits*. En effet, selon nous, la première référence *implicite* (et peut-être semi-inconsciente) aux *Mille et Une Nuits*, celle du fauteuil magique, du dormeur éveillé et de la voix dans la nuit, dans les premières⁷ pages du roman,

¹ *Les Mille et Une Nuits*, traduction de Galland (Antoine), 3 volumes, Garnier-Flammarion, Flammarion, 2004 [1704-1717], II, 425 : « réparer tout le temps qu'il croyait avoir perdu sous la dure contrainte où son père l'avait retenu jusqu'à sa mort ».

² Bernard Brun parle de « la portée narrative du dormeur éveillé ».

³ On raconte que Schéhérazade raconte un homme qui raconte que (etc.).

⁴ La révélation de la mémoire involontaire, Proust la pense depuis longtemps. Néanmoins, sa place à la toute fin du roman, il ne la conçoit véritablement que sur les placards (1913) du *Côté de chez Swann*, où il biffe tout un passage qui figurera précisément dans le *Temps Retrouvé*.

⁵ Pas d'allusion aux *Mille et Une Nuits* dans l'épisode de la « madeleine », pour ne citer que celui-là.

⁶ Nous justifierons cette hypothèse de datation en son temps.

⁷ Tant sur le plan narratif que sur le plan génétique.

désigne davantage un *cadre* d'énonciation, une « idée originelle » qui « lance » et unifie la rédaction du livre.

De fait, la nécessité théorique d'une idée-cadre qui régisse la structure et la situation d'énonciation de ce qui n'est pas encore la *Recherche*, Marcel Proust l'a découverte en partie en lisant et traduisant l'œuvre de John Ruskin. Comme on le voit dans les notes qu'il propose à sa traduction de *Sésame et les Lys*, Marcel Proust comprend dans cet ouvrage la nécessité de la cohérence d'une œuvre, et la vérité de l'art. La cohérence de son œuvre, ce sera : cette voix, ce « je », qui sort de la nuit, qui dort, et qui, parce qu'elle n'arrive pas à dormir, se souvient, et se raconte des histoires, sans plus savoir ce qui est le sommeil, et ce qui est la réalité.

Cette voix, il l'a certainement trouvée dans le « Dormeur éveillé »¹ - mais peut-être pense-t-il également à Schéhérazade-elle-même ? C'est en tout cas ce qu'une lecture rétrospective de l'incipit, influencée par « l'élargissement » opéré dans l'excipit du *Temps Retrouvé* aux *Mille et Une Nuits* en général (et non plus cantonné à un conte isolé), nous laisse à penser.

Il s'agit donc de comprendre pourquoi, d'un modeste Abou Hassan à peine esquissé qu'il était dans *Combray*, le narrateur en vient à se comparer à Schéhérazade elle-même dans le *Temps Retrouvé*. Comment cette idée initiale, cette idée-cadre, cette idée-première, cette intuition originelle, s'est-elle mise en place et développée, au fil de l'écriture ? Comment, de brouillons en brouillons, Marcel Proust réalise-t-il son œuvre ? De quelle manière déploie-t-il ce qu'il avait pressenti, en même temps qu'il le découvre ? Par quel processus réalise-t-il ce que vont être pour lui les *Mille et Une Nuits*, et ce que va être *son* œuvre ?

Notre idée, en somme, est la suivante : si Marcel Proust sait vaguement, d'intuition, d'instinct, dès les premières lignes de sa rédaction, qu'il s'inspire d'une *situation* des *Mille et Une Nuits*, il n'en reste pas moins qu'à la fin du processus d'écriture de tant et tant de cahiers de brouillon, peu avant que Proust écrive au bas d'une page le mot « Fin »², écrire « les *Mille et Une Nuits* de mon temps » a un tout autre sens qu'au départ : les mots, la référence sont autrement plus *chargés* qu'à l'intuition de départ, l'écriture, le texte, son sens, en sont autrement plus *imprégnés*.

De ce fait, notre tâche est la suivante : discerner *de quoi* s'est chargée cette référence, et voir ce qu'elle apporte, ainsi façonnée par Proust, à la compréhension de la genèse de l'œuvre, d'une part, et à son sens d'autre part. C'est ce processus d'enrichissement d'une référence littéraire par l'écriture,

¹ Nous disons bien en partie, et ajoutons même : inconsciemment. En effet, nous n'avons pu trouver d'indice particulier dans la Correspondance de Marcel Proust (Proust (Marcel), *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, 1970-1998 (22 volumes)) qui indiquerait que celui-ci aurait *relu* les *Mille et Une Nuits* dans ces années-là. Néanmoins, la Correspondance regorge d'allusions à ces contes arabes dans les années 1904-1906 (nous les citerons en leur temps). Ces allusions, si elle ne renvoie pas directement au *livre* des *Mille et Une Nuits*, donnent à croire que l'imagination métaphorique de Proust se nourrissait beaucoup à cette époque de ces thèmes orientaux.

² Cahier XX, N. a. fr.16727, f° 125. En 1922 si l'on en croit le témoignage de Céleste Albaret. C'est dans le Cahier XX également que Proust met au net le passage concernant les « contes arabes » d'une autre époque. Nous y reviendrons.

et d'enrichissement de l'écriture par la référence littéraire, au fil de la rédaction, qu'il nous semble important d'étudier à présent. Il convient donc pour cela d'adopter un regard évolutif et diachronique sur *un* aspect d'une œuvre dont la gestation a duré plus de dix ans, et ne plus prendre la *Recherche*, et les *Mille et Une Nuits* dans la *Recherche* comme donnés tels que la version définitive nous les montre.

C'est pour cette raison que cette étude se nourrira de quelques hypothèses biographiques, et nous permettra d'en proposer de nouvelles, quant à l'époque où Marcel Proust a pu lire et relire ces contes arabes, et dans quelle version¹ il les a lus – en effet, des éléments exogènes à l'œuvre à proprement parler ont pu également en influencer la rédaction.

Pour tracer cette évolution tant de la référence que de l'œuvre qu'elle nourrit, nous suivrons à la fois la progression dessinée par Margaret Topping², celle du processus de rédaction de l'œuvre et celle de l'œuvre définitive. On peut en effet distinguer dans le corps du texte d'*À la Recherche du temps perdu* trois blocs de sens d'influence-réciproque : en effet, les *Mille et Une Nuits* influent sur l'économie et le sens de l'œuvre, autant que l'intrigue et la progression narrative influent sur ce que Marcel Proust fait dire aux contes arabes, le tout étant influencé par un certain contexte littéraire, historique, ou par les lectures passées de Marcel Proust.

Tout d'abord, on remarque qu'à chacune de ces étapes, les *Mille et Une Nuits* semblent une référence destinée à permettre à la fois l'écriture du *merveilleux* dans le monde et l'écriture *littéraire* d'une certaine situation ordinaire. Mais elle tend à devenir, après les premières descriptions enchanteresses de *Combray*, une facilité sociale d'expression, un raccourci, que Proust finit par remettre en cause, au cours de son ironique description du « Monde » de la Belle Époque³, avant de découvrir de nouvelles ressources à cette référence : celle-ci lui permet de littériser des situations plus ou moins hors du commun et non encore écrites. De cette manière, Proust dénonce un orientalisme surfait et vieillissant, sans lui nier quelque charme, avant de renoncer absolument à ce courant littéraire vieilli, facile, et déconnecté des réalités, permettant par là même un nouvel usage littéraire à la fois moderne et universel de cette littérature arabe.

C'est pourquoi l'on peut distinguer avec Margaret Topping dans un premier temps les « *Mille et Une Nuits* de *Combray* », élément inhérent (plus matériel que littéraire, plus ponctuel que général) à l'univers d'enfance, et indispensable pour figurer cet espace merveilleux tel que le perçoit le narrateur-enfant. Puis l'on observe, en même temps que la *Recherche* se déporte sur le théâtre du « Monde » (et en particulier du salon de Guermantes), un désenchantement progressif de la référence littéraire : en même temps que le narrateur rêve le salon Guermantes et en est déçu, l'allusion aux contes arabes

¹ *Les Mille et Une Nuits*, traduction de Mardrus (Joseph-Charles), 2 volumes, Bouquins, Robert-Laffont, 2002 [1898-1904] ou Galland (*Les Mille et Une Nuits*, traduction de Galland (Antoine), 3 volumes, Garnier-Flammarion, Flammarion, 2004 [1704-1717]).

² Voir Margaret Topping, *Supernatural Proust, Myth and Metaphor in La Recherche*, University of Wales Press, 2007, ch. 1, "Magic and fairy-tale", p. 55.

³ La référence « perd de son lustre », comme l'écrit Margaret Topping.

apparaît désormais comme une cheville topique (plus linguistique que littéraire) des propos mondains. Mais à l'approche du dénouement, c'est autant les *Mille et Une Nuits* qui sont retrouvées que le *Temps* lui-même. Les *Mille et Une Nuits*, c'est la référence que le narrateur convoque pour justifier son entreprise littéraire future, et le modèle que Proust revendique dans son art poétique, car les *Mille et Une Nuits*, c'est la référence, soudainement multiple, qui lui a permis en quelques pages de dépeindre le merveilleux et la littérarité de l'absolument contemporain. La nécessité d'écrire, tirée d'un livre, faite livre.

En somme, il s'agit d'une avancée depuis l'extérieur, vers l'intérieur de l'écriture, vers son sens, vers sa signification, vers sa motivation. Depuis la magie illusoire des objets, des conventions sociales, vers la magie réelle de la réalité, de l'écriture, de la vérité. Du conte ponctuel (le Dormeur éveillé) au conte-cadre (Schéhérazade). De l'anecdotique au général. De l'en-deçà du Verbe à l'au-delà du Verbe.

Pour saisir ce mouvement, nous avons procédé de manière à la fois générale et particulière. D'une part, nous avons pris soin de situer à chaque fois chaque référence dans l'économie générale de l'œuvre, comparant le mode d'introduction de la référence avec ce qu'il se fait « avant » et « après ». Et d'autre part, nous avons fait en sorte, lorsque c'était possible, de situer chaque passage dans une généalogie et une série de brouillons, ce qui nous a permis d'observer le *sens* de l'écriture de Proust : par exemple, la mise en place progressive de métaphores de plus en plus subtiles, l'incorporation lente des références, d'abord directes, puis de plus en plus allusives, ou inversement leur ajout surprenant et tardif...

De cette manière, nous avons pu nous plonger dans la fabrique d'un imaginaire, la fabrique d'une écriture, en suivant l'incorporation d'un leitmotiv littéraire à une écriture particulière (et pas n'importe laquelle : l'un des monuments littéraires du vingtième siècle !). En effet, les *Mille et Une Nuits* initient le mouvement de l'écriture, mais viennent aussi rencontrer des préoccupations (lectures, obsessions, évènements) antérieurement présentes dans l'imaginaire proustien, se nourrir des allusions précédentes et nourrir le procès d'écriture. Il va s'agir pour nous de saisir ce processus de cristallisation qui fait que les *Mille et Une Nuits*, à terme, sont réactualisées et ré-universalisées.

Précisions :

- a) Au cours de nos recherches, face à la profusion des sources, nous nous sommes limités aux références explicites aux *Mille et Une Nuits* et à certaines évocations de l'Orient (en sorte de bien comprendre la mise en place du thème au début de l'œuvre et surtout au principe de l'écriture).
- b) Nous avons également cantonné nos recherches aux « Cahiers en chiffres arabes » en ligne sur *Gallica*, ce qui constituait un corpus déjà considérable, et déjà considérablement signifiant. Néanmoins, comme on le verra au cours de la lecture, certains passages signifiants de la *Recherche* n'ont pas de brouillon qui leur corresponde dans les Cahiers. Poursuivre la recherche dans les « cahiers en chiffres romains » et partir en quête de feuilles volantes égarées pourrait réserver encore quelques surprises...

I. Les « *Mille et Une Nuits de Combray* »¹ : *Mille et Une Nuits* et univers d'enfance.

Les premières références directes aux *Mille et Une Nuits* dans la Recherche sont connues : il s'agit des assiettes peintes de Combray, assiettes à dessert devant lesquelles le narrateur et sa famille s'attardaient, alourdis par le repas². Ce premier exemple est clair : l'entrée de cet intertexte littéraire précis ne se fait pas par la lecture du texte, ni par une première référence au livre-objet (comme cela se fait avec François le Champi par exemple), mais par un élément matériel, un « en-deçà du verbe »³ : la représentation d'un conte des Mille et Une Nuits sur une assiette à dessert. C'est cette « matérialité imaginaire »³ qui unifie le mode de référence à ces contes, au début de la Recherche, et, on le verra, dans un premier moment de sa rédaction.

Ainsi, tout le réseau imaginaire et magique, lié de près ou de loin aux contes arabes ou à l'orient, qui imprègne Combray, n'est pas venu au narrateur de la lecture de ces contes. Si à un moment donné une référence directe aux Mille et Une Nuits, ou une métaphore qui y fait allusion, vient sous la plume de l'auteur, c'est qu'il y a eu, au fur et à mesure de la rédaction des premiers cahiers de brouillon de ce qui n'est pas encore la Recherche, une sorte de cristallisation entre : ses lectures d'une part (autres que les Mille et Une Nuits, on verra lesquelles), son univers d'enfance d'autre part – caractérisé à la fois par un intérêt pour la matérialité quotidienne et par une perception « magique » du monde –, et enfin un imaginaire interne préalablement existant, et qui associe, entre autres, l'orient au merveilleux. En somme, c'est l'association d'une certaine magie du regard à des éléments matériels enclencheurs de poésie « orientalisante » qui suscite et introduit l'orient dans le décor de la Recherche, dans l'écriture de Proust et ses réseaux métaphoriques.

C'est donc par la matière que ce motif littéraire entre dans la Recherche, et c'est ce qui fait parler Dominique Jullien de « matière d'orient »⁴.

¹ Voir Margaret Topping, *Supernatural Proust, Myth and Metaphor in La Recherche*, University of Wales Press, 2007, ch. 1, "Magic and fairy-tale", p. 55.

² Tome I de la « Bibliothèque de la Pléiade » (*op.cit.*), p. 18 [I, 18] ; I, 56-57 ; I, 70.

³ Dominique Jullien, *les Amoureux de Shéhérazade*, Droz, 2009.

⁴ Elle développe ici en réalité une idée de Borgès qui, dans « Les traducteurs des *Mille et Une nuits* » (traduction par Roger Caillois et Laure Guille, revue par Jean-Pierre Bernès, in *Histoire de l'éternité, Œuvres Complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris) déclare : « il faut dire qu'en général, Mardrus ne traduit pas les mots mais les spectacles du livre : liberté refusée aux traducteurs, mais permise aux peintres qui illustrent un ouvrage et qu'on autorise à ajouter des détails de cette espèce. »

A. Au commencement était Ruskin¹

Si l'on ne peut citer à coup sûr la lecture des *Mille et Une Nuits* comme matière et origine de la rêverie orientale de Proust, John Ruskin est en revanche un initiateur évident de l'imaginaire et de l'écriture proustiens. En effet, il s'agit ici pour nous de tracer une sorte de préhistoire de la référence aux *Mille et Une Nuits* dans la *Recherche*. Or, les premières références aux *Mille et Une Nuits* étant souvent difficiles à distinguer de simples références à la magie de l'orient en général, nous avons dû remonter à la préhistoire du thème de l'orient chez Proust. Or, au commencement était Ruskin.

1. Ruskin, Venise et l'Orient

En effet, après son abandon de *Jean Santeuil*, Proust s'attèle à la tâche de traduire Ruskin en français. Il découvre en effet Ruskin en 1897, puis publie au *Mercure de France* : la *Bible d'Amiens* en 1904, et *Sésame et les Lys*, en 1906.

L'influence qu'a eue ce travail, et en particulier la traduction de *Sésame et les Lys*, sur l'œuvre de Marcel Proust n'est plus un secret. Il est ainsi courant de dire que c'est au cours de ce travail que Proust a découvert deux des idées-cadres fondamentales à l'élaboration de la *Recherche* : l'équilibre du style, la cohérence et la circularité de l'œuvre, réunis dans la gloire unificatrice de la phrase finale.

Il écrit en effet, dans sa première annotation au texte de Ruskin² :

Je vois que, dans la note placée à la fin de la conférence, j'ai cru pouvoir noter jusqu'à 7 [sic] thèmes dans la dernière phrase. Ruskin y range l'une à côté de l'autre, mêle, fait manœuvrer et resplendir ensemble toutes les principales idées – ou images – qui ont apparu, avec quelque désordre au long de sa conférence. C'est son procédé. Il passe d'une idée à l'autre sans 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*.³

Cette remarque de Proust est étonnante. On croirait l'entendre décrire sa propre œuvre à venir, et surtout le volume et la phrase qui la concluront, où il réunit à son tour : la révélation de la mémoire involontaire, la découverte du Temps, la conclusion de l'intrigue, et l'ouverture à la nécessité d'écrire.

À cela s'ajoute que Proust mène, au début de cette même note⁴, toute une réflexion croisée, qui n'est pas même suggérée par Ruskin lui-même dans le corps de l'ouvrage, sur la signification de

¹ Comme l'écrit Bernard Brun, dans la note 1 de la p.305 de son article le « dormeur éveillé » (article cité) que « Proust a relu les *Mille et Une Nuits* à travers Ruskin. »

² p. 62-63 de l'édition originale, *Sésame et les Lys*, traduction, préface et notes de Marcel Proust, *Mercure de France*, 1906.

³ Nous soulignons.

⁴ P. 61 de l'édition originale citée.

l'épigraphe de Lucien¹ et du « Sésame » du titre, et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, mais qui est évidemment fondamentale pour la matrice « arabe » de la *Recherche*. La phrase suivante synthétise parfaitement l'idée développée par Proust :

Cette citation [de Lucien] pose nettement dès le début les trois sens du mot Sésame, la lecture qui ouvre les portes de la sagesse, le mot magique d'Ali Baba et la graine enchantée.

Par ailleurs, Ruskin a également écrit un ouvrage, que Proust ne pouvait manquer d'avoir lu, même s'il ne l'a pas traduit, sur Venise : *The Stones of Venice* (1853) – traduit en français en 1906 par Mathilde P. Crémieux². Or, la fascination de Proust pour Venise est un fait connu, et d'autant plus intéressant qu'il date de fort loin (même si le Narrateur ne va pas à Venise avant *Albertine disparue*). À la mort de Ruskin, en 1900, Proust écrit un article d'éloges sur cet auteur, puis propose des « Pèlerinages Ruskiniens en France »³. En 1909, il ébauche un pastiche de Ruskin⁴, resté inédit.

En outre, on découvre des descriptions de Venise dès les premiers cahiers de brouillon de 1908 : Proust a pris le relais de Ruskin – qui relatait, dans son ouvrage, les influences arabes sur Venise et son architecture – et décrit à son tour l'admiration que lui inspirent les arabesques orientales de l'architecture de Venise. Ainsi, dans le Cahier 3, aux folios 34 r°, 36 r° et 41 r°, il évoque le côté « arabe » de l'architecture de Venise, décrivant par exemple : « l'ogive arabe d'une fenêtre » (36 r°)⁵. C'est donc Venise comme porte de l'Orient qui l'intéresse⁶. C'est donc le dédale oriental de Venise qui le passionne. La rêverie orientale de Proust est née.

C'est bien plus tard, dans les brouillons d'*Albertine disparue*, que Proust adjoindra à ces descriptions la référence aux *Mille et Une Nuits*. Les *Mille et Une Nuits* ne sont donc pas premières dans la fascination pour l'Orient de Marcel Proust : elles sont venues se greffer, et vivifier, un imaginaire orientalisant déjà vivace chez Marcel Proust, nourri de Ruskin, nourri de Venise, de son architecture « arabe » - cette architecture « arabe » qui est sa première « matière d'orient »... – mais nous aurons l'occasion de revenir sur ce point.

¹ « Vous aurez chacun un gâteau de Sésame et dix livres. » - Lucien, *le Pêcheur*.

² Traduction évoquée par Proust dans ses articles. Voir *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et Mélanges, et suivi de Essais et articles*, édition établie sous la direction de Pierre Clarac et Yves Sandre, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1971, p.520-523. Proust reproche à cette traduction, sans la blâmer, d'être trop condensée, de trop ressembler à un guide de voyage (Proust connaît bien le texte anglais). Il évoque également le topos littéraire et social qu'était Venise à l'époque : « La Venise agonisante de Barrès, la Venise carnavalesque et posthume de Régnier, la Venise insatiable d'amour de Mme de Noailles, la Venise de Léon Daudet, de Jacques Vontade, exercent sur toute imagination bien née une fascination unique. Et maintenant, de cette contemplation un peu passive de Venise, Ruskin va nous faire sortir. » Il nous semble néanmoins clair que l'imaginaire vénitien de Proust reste, à ses débuts du moins, très largement ruskinien. Voir à ce sujet la thèse de Jo Yoshida, *Proust contre Ruskin : la genèse de deux voyages dans la Recherche d'après des brouillons inédits*, thèse de troisième cycle, Littérature française, Université de Paris IV, deux volumes dactylographiés, 1978.

³ Voir dans *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et Mélanges, et suivi de Essais et articles*, édition établie sous la direction de Pierre Clarac et Yves Sandre, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1971, p. 439-444

⁴ *Op. cit.* (ci-dessus) : p. 201-206.

⁵ Dans les premiers chapitres des *Pierres de Venise* (Aillaud, 1907, traduit par Mathilde Crémieux) Ruskin évoque l'influence de l'architecture arabe (l'arabesque, la couleur) sur l'architecture vénitienne.

⁶ Pour plus de précisions sur les rapports entre Venise et l'Orient, voir le site de Jean-Luc Pierre : « La Renaissance vénitienne et l'Orient » à <http://www.edulyautey.org/~cpierre/Venise-orient/>

2. *Les années Ruskin dans la Correspondance*

Nonobstant l'absence claire d'évocation des *Mille et une Nuits* dans les premiers cahiers de brouillon de la *Recherche*, il ne faut pas évacuer totalement la possibilité d'une lecture ou d'une relecture de ces contes au cours de ce que nous appellerons les années Ruskin (1904-1906), et qui aurait pu influencer, entretenir, ou mettre en marche un imaginaire oriental de Proust encore largement implicite et sous-jacent. En effet, on peut noter – hors cet intense travail sur Ruskin qui a pu, par sa description de Venise, évoquer l'orient à Proust – un pic des références, évocations ou comparaisons avec les *Mille et Une Nuits* dans les années 1904-1906 dans la *Correspondance* de Marcel Proust¹. Ainsi, en 1904, Marcel Proust écrit à Robert de Flers², à propos d'un article sur la *Bible d'Amiens* :

Tu es mieux qu'un sertisseur de perle. Tu ressembles plutôt au personnage des *Mille et Une nuits* qui émerveilla mon adolescence et qui changeait les vieilles lampes en neuves. Ce modeste miracle devient très grand quand il s'agit des choses de l'esprit. Et tu as su rendre à cette vieille lampe usée des feux, presque des rayons qui éclairent la situation présente fort nettement.

Ceci vient confirmer notre hypothèse d'un entrelacement, dans ces années-là, dans l'imaginaire de Proust entre Ruskin, orient et *Mille et Une Nuits* : l'orient, c'est ici le comparant du magicien du conte d'« Aladin »³. Néanmoins cela ne va pas dans le sens d'une relecture des *Mille et Une Nuits* à l'époque, car Marcel Proust parle ici d'une lecture qui l'« émerveilla[it] » dans son adolescence. C'est donc une lecture qui a marqué durablement son imaginaire, mais qui n'est pas contemporaine des « années Ruskin ».

Le 20 juin 1905⁴, il écrit à Madame de Noailles, qu'on retrouvera comparée dans la *Recherche* à une « princesse d'Orient »⁵ :

Je suis si souffrant ce soir et je viens d'écrire une si longue lettre à la Princesse de Chimay, que je veux seulement vous dire que la vie des *Mille et une nuits* que vous me faites depuis deux jours à tellement aboli en moi le sens de la réalité que je n'ai été nullement étonné quand on m'a dit que vous aviez été chez moi ! Cela m'a paru de ces admirables féeries dont vous m'enchantez et me décevez depuis deux jours et qui vont me faire trouver ensuite la vie bien fade. [...] Comme vous n'imaginez peut-être pas exactement ce que vous êtes pour moi, comprenez-vous que tout cela pour moi c'est ma mythologie et me fait parfaitement comprendre que Minerve, Jupiter, Vénus, entraînent de temps en temps chez les mortels, prenaient connaissance de leurs actions et leur adressaient des félicitations. Je

¹ Marcel Proust, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, 1970-1998 (22 volumes) ; Kazuyoshi Yoshikawa, Index général de la correspondance de Marcel Proust d'après l'édition de Philip Kolb, Presses de l'université de Tokyo, 1998.

² 1872-1927, dramaturge et ancien condisciple de Marcel Proust à Condorcet.

³ Les *Mille et Une Nuits*, Mardrus, collection Bouquins, Robert-Laffont, p. 383 : « Et il se mit à parcourir les rues avec le panier de lampes au bras, et en criant : « Lampes neuves ! Les lampes neuves ! J'échange des lampes neuves contre des vieilles ! Qui veut de cet échange vienne prendre la neuve ! ».

⁴ Volume V de la *Correspondance*, p.241, lettre 123 (V-241-123).

⁵ II, 406 : « C'est ainsi qu'un cousin de Saint-Loup avait épousé une jeune princesse d'Orient qui, disait-on, faisait des vers aussi beaux que ceux de Victor Hugo ou d'Alfred de Vigny. ». Elle est déjà évoquée dans Jean Santeuil sous le nom de Mme Gaspard de Réveillon (p. 378, Gallimard, « Quarto »).

n'ai rien à envier à Ulysse car mon Athénée est plus belle, a plus de génie et sait plus de choses que la sienne et elle vient chez moi pendant que je dors. Mais j'en lis tout de même Homère et les *Mille et Une nuits* plus aisément, n'étant plus gêné par l'in vraisemblance qui fait la trame pourpre de ma vie nouvelle.

Les *Mille et Une Nuits* sont évoquées ici, au même titre que la mythologie gréco-latine, pour évoquer, pour figurer la magie, le merveilleux et l'in vraisemblance de la vie – ici, depuis qu'Anna de Noailles, poète admiré par Proust, daigne lui rendre visite. On retrouve une utilisation analogue de la référence aux *Mille et Une Nuits*, avec une citation plus explicite de deux des contes les plus connus, comme figurant monts, merveilles et enchantements, dans une lettre destinée à Gaston Calmette du *Figaro*, le 14 juin 1906, et évoquant un article élogieux envers sa traduction paru dans ce journal :

C'est de plus en plus les *Mille et Une nuits*. Ce n'est plus Sésame d'Ali Baba, c'est le Dormeur Eveillé qu'on traite en roi, qu'on mène dans un palais inouï, qu'on enivre des vins les plus délicieux. Je crois que je rêve et je me dis que vous êtes le plus puissant des Magiciens. Un magicien de génie et de bonté. Le Génie de la bonté et d'autres choses encore. Mais est-ce que je ne rêve pas. Est-ce vraiment pour moi « cette magnifique colonne » comme dit le Dormeur du Conte Persan. Ici c'est une colonne de journal mais la plus belle de toutes : divinement ciselée par André Beaunier. Le Dormeur Eveillé entend dans le Palais son nom chanté par le plus grand poète du temps. Et moi aussi grâce à vous.

Les *Mille et Une Nuits* sont donc dans les années 1904-1906 utilisées massivement par Proust dans sa correspondance, ici comme outil de remerciement et d'éloge envers ceux qui ont bien voulu louer ses traductions de Ruskin. Les *Mille et Une Nuits* sont donc synonymes de merveilleux, d'incroyable, d'inouï – et font donc aussi partie des métaphores passe-partout, vernaculaires, sociales, que l'on peut employer sans se tromper pour faire plaisir à son lecteur ou son interlocuteur. Et c'est peut-être pour cela que Marcel Proust n'utilise pas tout de suite cette référence pour son travail *littéraire*.

Toujours est-il que cette petite étude de la *Correspondance* n'a pu confirmer ni infirmer une éventuelle relecture des *Mille et Une Nuits* par Proust dans ces années-là. S'il ne les a pas relues dans le détail, le contexte littéraire de l'époque (la publication fortement médiatique de la traduction de Mardrus à la *Revue Blanche*) a pu réactiver un imaginaire « oriental » déjà présent depuis ses lectures d'adolescents.

B. Combray, univers d'enfance

Dans *Proust et ses modèles*, Dominique Jullien¹ soutient que *Les Mille et Une Nuits* sont utilisées par Proust comme métaphore d'un univers d'enfance : Combray. Elles ont un rôle « métonymique » et non textuel : métonymique du paradis enfantin de Combray, de son « univers nourricier ». Ainsi, elle écrit, à propos de certaines utilisations postérieures à *Combray* de la référence aux *Mille et Une Nuits* :

Symbole d'un paradis originel, les *Mille et Une nuits* appliquent à l'événement actuel un coefficient d'enfance et double le désir actuel d'un désir rétroactif mimétique du trajet d'écriture. Les signes de l'art, qui eux-mêmes s'expriment à travers les *Mille et Une Nuits* ont la valeur d'une promesse, ce qui introduit une tension plus complexe, une postulation double et simultanée vers le passé et l'avenir. L'ailleurs ici spatial (l'exotisme de l'Orient) se complique d'un ailleurs ici temporel qui met en jeu le temps personnel, le trajet initiatique du héros.

En somme, où que ces références apparaissent, elles sont porteuses de la charge de signification acquise « à » Combray : elles sont évocatrices de Combray, de la magie de ce paradis d'enfance.

1. La nature de Combray

Néanmoins, lorsqu'elle parle de la présence des *Mille et Une Nuits* « à » Combray, Dominique Jullien évoque surtout le lien avec les assiettes peintes et la nourriture, et omet de commenter les descriptions que fait Proust de la nature de Combray. Elle évoque ces passages dans son inventaire, mais peu dans le corps même de son texte. Cependant, dans la perspective génétique et « préhistorique » qui est la nôtre, ces passages sont importants, car, tout en évoquant l'incrustation magique de l'orient dans la nature de Combray, ils précèdent « génétiquement » les premières citations directes des *Mille et Une Nuits* : dans le texte définitif, le récit des promenades vient *après* l'épisode des « assiettes peintes », mais a été écrit *avant*. En effet, en 1909, dans les Cahiers 4, 12, 63 et 68, Proust écrit et réécrit des descriptions de la nature magique, cadre de ses promenades.

a. La nature persane de Combray

Ainsi, nous trouvons dans les Cahiers 11 et 12 de nombreuses variations, reprises et réécritures de la description des promenades du côté de Méséglise, et en particulier de la fascination du Narrateur pour les boutons d'or et les lilas. Si dans le texte définitif, les jeunes « houris », « miniatures de la

¹ Dominique Jullien, *Proust et ses modèles, Les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, José Corti, 1989.

Perse »¹ des lilas apparaissent en premier, ce n'est pas le cas dans les brouillons. Marcel Proust commence par écrire son développement sur les boutons d'or et leur « poétique éclat d'Orient »².

- *Les boutons d'or* :

Ainsi, dans le Cahier 12, rédigé en 1909, au feuillet 19 v°, on trouve la première version des « boutons d'or » : « je tendais déjà les bras vers eux, au risque de tomber dans la rivière en criant : 'bouton d'or, bouton d'or' [...] leur joli nom de prince de conte de fées [...] », suit alors un passage biffé où il est question de la poésie (« presque aussi poétique ») des « titres » des princes « de l'Asie » ; puis à la fin de la biffure vient le qualificatif : « populaire, français, villageois » [...] « qui avait comme une étrangeté d'Orient. » On voit dans ce passage réunis les contes de fées français, le terroir fictionnel, et une évocation de l'Asie puis de l'orient, pour figurer la beauté magique des boutons d'or. En revanche, pour ce qui est de la détermination exacte de ce sentiment, Proust hésite encore entre poésie et étrangeté.

Dans le Cahier 11, rédigé en 1910-1911, Marcel Proust poursuit au 9 r° et dans la marge gauche du 10 r° en évoquant ces fleurs au nom de « prince de contes de fées français » « <venus> d'~~Orient~~ <Asie>³ », avant de les dire « venus d'Asie mais apatriés pour toujours ». Quand Proust hésite entre Asie et Orient, il semblé hésiter sur la portée même de sa métaphore, sur son ancrage orientaliste. En outre, le terme « apatrié », présent dans la version définitive, est particulièrement intéressant puisqu'il évoque réellement ce processus d'incorporation imaginaire mené par Proust d'une imagerie venue de son imaginaire oriental *dans* une nature française et évocatoire des traditions littéraires françaises. Ce procédé vient figurer une perception « enfantine », naïve et mythifiante d'un monde d'étrangeté, de beauté, et de magie.

Le mouvement des brouillons met en évidence l'imaginaire pluriel et inter-relié de Marcel Proust. Dans la version définitive, nous voyons disparaître l'idée d'étrangeté, à laquelle se substitue l'idée de poésie. Les termes clefs de : contes de fées, d'Asie, d'Orient, de village et de populaire se maintiennent mais dispersés de façon plus équilibrée dans la phrase. On voit ici à l'œuvre le travail proustien d'écriture : une métaphore, une image instinctive et fortement accentuée dans les brouillons, se voit, au fil des réécritures, dissoute et rendue presque latente.

- *Les lilas*

Le passage des lilas, moins réécrit que celui des boutons d'or, arrive aussi plus tardivement, dans le Cahier 11, en 1910-1911. Au feuillet 20 v° « suite de la page recto précédente », Proust évoque « ces jeunes houris de Perse » aux tons de « miniature indienne ou persane », au « parfum d'orient ». Dans la version définitive, les lilas sont seulement de « jeunes houris » aux « tons vifs et purs des miniatures de la Perse » - ils sont odorants mais on n'évoque plus leur « parfum d'orient ». Ici encore,

¹ I, 134.

² I, 166.

³ Ce mémoire n'étant pas le lieu propice à une transcription diplomatique dans les règles, nous proposons de biffer les passages biffés, et de mettre entre « <...> » les passages rajoutés en interligne.

nous avons assisté à la mise en place de la métaphore proustienne : pour évoquer la beauté d'un parfum de fleur, il lui faut évoquer son côté oriental, mais celui-ci, étant trop appuyé dans le brouillon, devient une allusion diffuse dans le texte final. Ainsi, l'orient est un thème beaucoup plus prégnant à la genèse de la description de la nature de Combray et des émois qu'elle suscite que le texte définitif ne le laisse voir¹.

b. *Le côté de Guermantes et l'orient*

Si au cours des promenades certaines fleurs semblent des incrustations d'orient dans l'univers villageois, Marcel Proust, pour évoquer la représentation enfantine du monde, évoque également une sorte de géographie orientale imaginaire:

Guermantes lui ne m'est apparu que comme le terme plutôt idéal que réel de son propre « côté », une sorte d'expression géographique abstraite comme la ligne de l'équateur, comme le pôle, comme l'orient.²

Ici, Proust exploite le sens primitif d'orient : l'orient, non comme région géographique (et donc sans majuscule sous la plume de Proust), mais comme point cardinal, comme « orientation » précisément, comme sens de lecture des cartes, comme repère structurant une représentation abstraite de l'espace. Guermantes comme l'orient est donc un élément abstrait mais structurant – prégnant et donc rêvé. Parler d' « orient » ici, figure la distance, mais également le caractère indispensable de cet élément, et donc la fascination et le mystère qu'inspire Guermantes au Narrateur, et ce jusqu'à ce qu'il y soit initié. Reste à voir si atteindre l'orient confirmera cette magie imaginée, c'est ce que nous verrons dans la deuxième partie de ce mémoire.

Néanmoins, dans cette version définitive (qui correspond plus ou moins au texte du Cahier 12, 17 r°, de 1909), Proust n'évoque le côté lointain, magique et fantasmé de Guermantes que pour annoncer son entrée dans le salon de Guermantes dans les volumes à venir. En revanche, dans les brouillons, c'est-à-dire dans le Cahier 4, datant de 1909, Proust pensait également à autre chose. Ainsi, au feuillet 26 v°, à propos des côtés de Guermantes et Méséglise, il évoque l'impossibilité de « relier l'Orient à l'Occident », puis plus loin, au 43 r°, il évoque une promenade où l' « on revenait en prenant par Guermantes ». Il découvre alors que les côtés n'étaient pas aussi « inconciliables que je le croyais autrefois », car autrefois cela lui aurait semblé « aussi improbable que de faire venir l'Orient à côté près Occident, de ranger l'un contre de l'autre » (la maladresse de cette formulation signifie-t-elle une idée en train de se mettre difficilement en place ?).

Mais ce n'est finalement pas dans *Combray* que Marcel Proust place la possibilité de relier Guermantes à Méséglise. Cette révélation sera finalement l'une des premières que le Narrateur

¹ Marcel Proust affuble la nature telle que le narrateur la voyait enfant de bien d'autres attributs magiques, c'est-à-dire antiques et orientaux. C'est ainsi qu'en II, 311 (début du *Côté de Guermantes*), il écrit : « comme les forêts, leurs génies et leurs divinités des eaux », remaniant l'expression qui figurait précédemment dans les placards : « les Génies de la Forêt ou les Divinités des Eaux. »

² I, 132-33.

connaîtra, au terme de l'aventure littéraire de la *Recherche*. En effet, s'il avait choisi de placer ce passage dans Combray, comme sa situation dans les brouillons l'y prédestinait, on n'y aurait vu qu'une nouvelle façon de figurer la vision du monde d'un enfant, pour qui les réalités sont floues et aussi fantastiques, mythiques et gigantesques que dans un conte de fées. En revanche, en plaçant cette révélation à la fin de la *Recherche*, Proust montre sa volonté d'écrire un roman d'apprentissage. Et de fait, la référence à l'orient disparaît, comme si celle-ci n'avait été là que pour évoquer un univers d'enfance – ce qui confirme également l'importance de l'imaginaire oriental dans les premiers temps de la gestation de l'œuvre, et avant même les premières évocations des *Mille et Une Nuits* :

Je me rappelle que dans ces conversations que nous avions en nous promenant, plusieurs fois elle [Gilberte] m'étonna beaucoup. L'une, la première en me disant : « Si vous n'aviez pas trop faim et s'il n'était pas si tard, en prenant ce chemin à gauche et en tournant ensuite à droite, en moins d'un quart d'heure nous serions à Guermantes. » C'est comme si elle m'avait dit : « Tournez à gauche, prenez ensuite à votre main droite, et vous toucherez l'intangible, vous atteindrez les inaccessibles lointains dont on ne connaît jamais sur terre que la direction, que (ce que j'avais cru jadis que je pourrais connaître seulement de Guermantes, et peut-être, en un sens, je ne me trompais pas) le « côté ». Un de mes autres étonnements fut de voir les « Sources de la Vivonne », que je me représentais comme quelque chose d'aussi extra-terrestre que l'Entrée des Enfers, et qui n'étaient qu'une espèce de lavoir carré où montaient des bulles. Et la troisième fois fut quand Gilberte me dit : « Si vous voulez, nous pourrons tout de même sortir un après-midi et nous pourrons aller à Guermantes, en prenant par Méséglise, c'est la plus jolie façon », — phrase qui, en bouleversant toutes les idées de mon enfance, m'apprit que les deux côtés n'étaient pas aussi inconciliables que j'avais cru.¹

Si l'on jette un œil au Cahier XV (comme nous y invite la « Bibliothèque de la Pléiade »), on s'aperçoit que, d'une part, l'expression « intangible lointain » est soulignée deux fois au crayon dans le manuscrit, et qu'il y est proposé comme variante les termes « inextinguible » et « inattingible ». Si la référence à l'orient a disparu, ce passage vient confirmer que dans l'imaginaire de Proust, et dans celui de l'enfant qu'il veut figurer, orient est synonyme d'éloignement, mais également de magie et de fascination. Encore une fois, une référence à l'orient est venue se greffer à un élément *matériel* (une fleur, un lieu de promenade) pour figurer la représentation fascinée que le narrateur en a.

2. *L'univers nourricier de Combray*

Comme le fait remarquer Dominique Jullien, la première référence claire à un conte des *Mille et Une Nuits* dans la version définitive de la *Recherche* se fait par le biais des images peintes sur les assiettes à dessert de la Tante Léonie. Ceci corrobore donc notre hypothèse d'une entrée de la référence littéraire *par* le para-textuel, par le matériel. Néanmoins, jusqu'ici, les références à l'orient nous sont apparues comme de l'imaginaire plaqué sur du matériel (pour évoquer du perçu, du ressenti) : désormais, l'imaginaire n'est plus *plaqué* par le Narrateur, il est *peint*. Les contes des *Mille*

¹ IV, 268.

et *Une Nuits* sont donc connus essentiellement par ces images, ces représentations, qui les évoquent comme thème, comme petite histoire connue de tous, mais non comme *texte* – si ce n'est celui qui vient légèrer chaque assiette. Et ce sont ces « vulgaires » représentations matérielles¹ qui viennent susciter l'imaginaire non seulement de la Tante Léonie², mais également du Narrateur, qui convoquera (quelques pages plus loin dans la version définitive) de façon tellement abondante l'orient pour décrire la nature, cadre de ses promenades.

Evidemment, si Proust nous évoque ces assiettes, et si la Tante Léonie aime à manger dedans, c'est moins en raison de la beauté de l'image peinte dessus, qu'en raison de l'histoire qu'elle évoque. Ainsi, même s'il s'agit d'objets matériels, ceux-ci restent malgré tout « littéraires » - si tant est qu'une « adaptation », un « produit dérivé » puisse être considéré comme plus littéraire qu'un tableau original. En effet, la tante Léonie aime à lire la légende inscrite sur les assiettes :

Son déjeuner lui était une distraction suffisante pour qu'elle n'en souhaitât pas une autre en même temps. « Vous n'oublierez pas au moins de me donner mes œufs à la crème dans une assiette plate ? » C'étaient les seules qui fussent ornées de sujets, et ma tante s'amusait à chaque repas à lire la légende qu'on lui servait ce jour-là. Elle mettait ses lunettes, déchiffrait : Ali-Baba et les quarante voleurs ; Aladin ou la Lampe Merveilleuse, et disait en souriant, « Très bien, très bien ».³

Mais ces assiettes – en tant qu'éléments de *vaisselle* - sont également un biais pour évoquer un autre pan, sinon magique, du moins jubilatoire de l'enfance à Combray : la nourriture, les repas, les desserts. On s'attarde « assis devant les assiettes des *Mille et Une Nuits*, appesantis par la chaleur et surtout par le repas. »⁴ Il est intéressant de noter que dans le Cahier 14 (rédigé en 1910), aux folios 66 et 67 r°, Proust (de façon plus condensée que dans la version définitive, mais plus développée quand il s'agit des assiettes) insiste davantage sur le lien entre les personnages représentés et la nourriture :

Sans plus avoir faim, nous barbouillions une troisième fois ~~de confiture~~ de gelée de groseille (*ajouté en marge*) aussi rose que leur barbe Aladin ou le Dormeur Eveillé <que leur moustache> qui étaient peints dans l'assiette à dessert.

La couleur des personnages de l'assiette à dessert vient se confondre avec la couleur de ce qui y est mangé. Les personnages d'Aladin ou du Dormeur Eveillé (qui ne sont pas évoqués dans la version définitive) se métamorphosent pratiquement en petits bonshommes en sucre, magiques, merveilleux et délicieux. Dominique Jullien, quant à elle, établit un parallèle avec l'opulence des festins décrits dans la traduction de Mardrus des *Mille et Une Nuits*. Ainsi, il est dans tous les cas clair que, à l'époque de la rédaction de « Combray », les *Mille et Une Nuits* sont métonymiques d'un univers d'enfance, magique et nourricier.

¹ Il s'agit d'assiettes de Creil-Montereau, nous précise la « Bibliothèque de la Pléiade », qui correspondraient à de réelles assiettes dont Proust aurait hérité du côté de sa mère : incorporation de l'univers maternel, « juif » (sémitique, oriental) dans l'univers paternel d'Illiers-Combray ?

² I, 18, voir ci-dessous.

³ I, 56-57.

⁴ I, 70.

C. Orientalisme et orientalisation du Monde : M. et Mme Swann, première approche d'un « Monde » fascinant

1. La Caverne d'Ali Baba

Si comme nous l'avons vu, les assiettes à dessert de Combray sont là pour figurer un univers nourricier, la plénitude de l'enfance, elles sont également utilisées pour introduire un nouveau thème : ce que la tante Léonie ignore de Swann, c'est-à-dire sa « double-vie », ses entrées dans un « Monde » fascinant, supposé inaccessible. Or c'est à nouveau une « image » orientale (représentée sur une assiette) qui évoque l'aspect merveilleux que revêt ce « Monde » aux yeux du Narrateur enfant. Encore une fois, un thème oriental est utilisé pour connoter l'inatteignable et le merveilleux.

Néanmoins, c'est seulement dans la version définitive que Swann est indirectement¹ comparé à l'Ali Baba de l'assiette à dessert :

[...] – ou, pour s'en tenir à une image qui avait plus de chance de lui venir à l'esprit, car elle l'avait vu peinte sur nos assiettes à petits fours de Combray – d'avoir eu à dîner Ali Baba, lequel, quand il se saura seul, pénétrera dans la caverne, éblouissante de trésors insoupçonnés.²

Or, dans les brouillons de ce passage, c'est-à-dire aux Cahier 8 et 9, datant tous deux de 1909, la comparaison est introduite *sans* la médiation des assiettes. En effet, au feuillet 23 r° du Cahier 8 comme au feuillet 52 r° du Cahier 9, on retrouve d'une part le champ lexical qui sera reproduit dans la version définitive (« incognito », « l'accès d'un monde ~~merveilleux~~ <inconnu> », « extraordinaire », « prestigieux »...), et d'autre part la comparaison, d'abord dans le Cahier 8, de Swann avec Ali Baba (« comme Ali Baba dans la Caverne aux trésors <éblouissante> insoupçonnée »), puis, dans le Cahier 9, des salons que Swann fréquente avec la caverne d'Ali Baba :

[...] aussi insoupçonné et prestigieux que l' <éblouissante> caverne où entraient Ali Baba quand il était sûr qu'on ne le voyait pas, cela eût paru aussi extraordinaire à ma tante que pourrait l'être pour une lettrée la pensée d'être personnellement liée avec Aristée.

On voit ici un ajout – l'entremêlement des mythologies de toutes origines étant récurrent chez Proust – d'une référence à la mythologie gréco-latine. Cet ajout montre que la comparaison aux *Mille et Une Nuits* équivaut quant à elle au recours à une mythologie populaire. En fait, Proust dans la version définitive explicite l'origine de cette mythologie populaire : les assiettes peintes, qui en sont comme une « vulgarisation », un « produit dérivé ».

La comparaison avec Ali Baba connote donc l'extraordinaire, le merveilleux, mais c'est une référence, sortie de nulle part, ni matérielle, ni textuelle. On voit donc ici que les références à l'Orient et aux *Mille et Une nuits*, si elles sont associées dans des versions plus tardives à l'existence des

¹ C'est à cela que la Tante Léonie *aurait* pu le comparer *si* elle l'avait su...

² I, 18, voir ci-dessus.

assiettes à dessert, proviennent surtout du fonds commun de l'imaginaire collectif : des « histoires » connues de tous, et non un « texte » précis lu à un moment-donné et évoqué comme texte. Ces allusions sont posées là par Proust pour dire « je suis l'imaginaire, le merveilleux, la magie des mondes connus et inconnus (à-connaître) », comme l'effet de réel est, selon Roland Barthes, posé là pour dire, pour signifier « je suis le réel »¹.

2. *Décor et toilettes*

Cette composante orientale de l'imaginaire collectif (présente tout au moins dans celui du narrateur et de sa tante Léonie), utilisé pour dépeindre le merveilleux d'un « Monde » qu'on ne connaît pas, trouve son pendant « matériel » dans les modes contemporaines : toilettes ou mobiliers. Le fait que Madame Swann porte des toilettes orientales, ou décore son salon à l'arabe, apporte à la fois un éclairage sur les modes de son temps, et vient en même temps nourrir la fascination du narrateur pour l'orient. Le salon de Madame Swann, c'est le premier « Monde » que le narrateur rencontre. C'est son premier pas dans le merveilleux du « Monde » – dans le merveilleux de l'amour – et cet orientalisme de pacotille ne le déçoit aucunement, contrairement à ce qu'il éprouvera à son entrée dans le « vrai » Monde, celui des Guermantes.

C'est dès le début de la rédaction du roman que Proust entreprend de décrire les éléments de décor ou de toilette orientalisants. Ainsi, il décrit en 1909, aux feuillets 4 et 11 r° du Cahier 27 la « robe de chambre en crêpe de Chine » de Mme Swann². Dans le Cahier 6, de 1909 également, il évoque au feuillet 3 r° un « tapis persan ». En 1910, dans le cahier 21, au feuillet 15 r°, dans un ajout, il décrit la tenue « arabe » de Madame Swann. Plus tard, au Cahier 49, en 1910 toujours, il décrit l'intérieur d'un hôtel particulier en évoquant « deux sphinx ramenés d'Egypte » et conclut que ce salon est la synthèse de « l'art d'Herculanum et de la poésie de l'Orient. » Que ces éléments de décor soient véritablement ramenés d'Orient, ou qu'ils portent un nom évocateur de l'Orient (« de chine », « persan ») montre qu'il est à la mode d'insérer dans un univers occidental des éléments de décor exotiques – et c'est ce qui fait le merveilleux des lieux ou des personnages décrits. L'univers de l'époque est imprégné d'objets dont le nom évoque à l'orient, c'est-à-dire un éloignement à la fois spatial et temporel.³ Et de fait Proust parle au Cahier 49, feuillet 11 r° d'un « siècle très persan ».

¹ *La littérature et le réel*, Points Seuil : voir l'article « L'effet de réel », par Roland Barthes.

² Evoqué en I, 584, repris de I, 531 (*A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, chapitre 1) ; à la page précédente, il est également question des « objets chinois [...] un peu « toc » » et à la page 529, il est question des « tapis, bergères, consoles, paravents, tableaux » de l'appartement des Swann. La page 605 évoque des « robes de chambre japonaises » puis (I, 607) d'une « écharpe orientale » offerte par son mari. Le crêpe de Chine, sans être précisément oriental, évoque dans son *nom* et dans l'imaginaire dont il est chargé, l'orient. Il habille Mme Swann d'orient. D'une manière générale, l'orientalisme de Mme Swann est extrême-oriental, comme en témoigne cette phrase, I, 605 : « L'Extrême Orient reculait de plus en plus devant l'invasion du XVIIIe siècle » (dans le salon de Mme Swann).

³ Les sphinx par exemple sont d'autant plus remarquables qu'ils sont à la fois orientaux et antiques !

3. *L'Orientalisme « Belle Époque »*

D'une manière générale, quand le jeune narrateur est fasciné par ces tenues ou ces décors, il est en réalité sensible aux manifestations extérieures de l'orientalisme de la Belle Époque. Mais le Narrateur n'est pas enfant pendant la Belle Époque (c'est *l'écriture* de cette enfance qui est contemporaine de cette période), c'est donc que son imaginaire oriental, comme celui de son temps, résulte plutôt du lent processus d'incorporation à la culture populaire de thèmes orientaux, permis par le succès de la traduction de Galland au XVIII^e siècle.

Dominique Jullien, dans *Les Amoureux de Schéhérazade*¹, propose un portrait très évocateur de ce nouvel orientalisme, contemporain de la *rédaction* de la *Recherche* – et qui a pu influencer Proust dans son travail. Elle dépeint cette atmosphère mondaine trépidante, émue par la sortie de la version de Mardrus des *Mille et Une Nuits*, par les succès de la Schéhérazade² de Rimski-Korsakov³, ou de celle de Ravel, fascinée par les robes à la mode de Paul Poiret⁴, et ses soirées costumées, par les illustrations « art nouveau » de François-Louis Schmied⁵... Dans sa correspondance⁶, Proust évoque par exemple, dans une lettre à Robert de Montesquiou⁷, le 6 mars 1905, un bal costumé :

Et je trouve de plus en plus que vous êtes l'Aladin dont vous prîtes un jour, en certain bal costumé, les habits, et dont vous avez gardé l'âme poétiquement et despotiquement farceuse, les grands jeux d'imagination réalisés.

Les fameux « ballets russes » ont également été de hauts lieux de mondanité à la Belle Époque⁸. Proust les évoque à plusieurs reprises dans sa correspondance, ainsi par exemple, dans une lettre à Madame Edwards le 15 juin 1910 – où l'on observe, mais on le reverra plus tard, que l'orthographe des noms propres des *Mille et Une Nuits* pose problème à Proust : «J'ai été désolé de ne pouvoir aller au Festin avec Cléopâtre et Sheerazade».

Ou le 27 avril 1918, dans une lettre au jeune Ramon Fernandez⁹ :

¹ Op.cit.

² Montée par les « Ballets Russes » (fondés en 1907), chorégraphiée en 1910 par Fokine, avec comme danseur principal Nijinski, et comme décorateur Bakst.

³ 1844-1908 - Grand compositeur et théoricien de musique russe.

⁴ Paul Poiret, né à Paris le 20 avril 1879 et mort à Paris le 28 avril 1944, est un couturier français, considéré comme un précurseur du style Art déco. Sa marque commerciale est un turban très enveloppant orné d'une aigrette que sa femme, Denise, a rendu célèbre.

⁵ François-Louis Schmied, né à Genève le 8 novembre 1873 et mort le 19 janvier 1941, est un peintre, graveur sur bois, imprimeur, relieur et éditeur suisse, et une figure importante du mouvement Art déco. Il a en particulier illustré l'Histoire de la princesse Boudour traduite par Mardrus et ce dernier lui rend hommage dans un ouvrage de 1927.

⁶ Voir Correspondance, op. cit.

⁷ Homme de lettres et dandy né à Paris le 7 mars 1855 et mort à Menton le 11 décembre 1921. Il a fasciné nombre de ses contemporains, et est le probable modèle de Des Esseintes dans *A Rebours* (1884) de Huysmans, et de Charlus dans la *Recherche*.

⁸ On en a d'ailleurs une allusion dans la *Prisonnière*, en III, 742, où la petite bande de Verdurin va voir le ballet de Schéhérazade, puis en discute, dans le salon de Madame Verdurin : « qu'ils n'étaient pas loin de faire relever de l'art nègre... » !

⁹ Ramon Fernandez, né le 18 mars 1894 et mort le 3 août 1944, est un écrivain, journaliste et critique de l'entre-deux-guerres français, d'origine mexicaine, communiste ayant basculé dans le collaborationnisme.

J'étais déjà fort au bout de mon rouleau d'espérances, quand je vous rencontrai aux Ballets Russes. Je vous attendis en vain chez moi après le théâtre, en vain le lendemain un mot de vous. J'avais donc entièrement renoncé à Monsieur Fernandez. Mais comme dans les contes des *Mille et Une nuits*, on trouve métamorphosé en quelque chose de méconnaissable, ce qu'on avait cessé de chercher. J'ai donc vu un Fernandez, sans moustaches...

Cette dernière citation rappelle combien la comparaison aux *Mille et Une Nuits* destinée à figurer le merveilleux d'une situation est constante chez Proust dans sa correspondance comme dans son roman. On a ici peut-être une allusion aux amours de Camaralzâman qui retrouve la princesse Badroul-Boudour déguisée en homme, en roi...

D. Souvenirs de cette première « matière d'orient »

Malgré l'avancée narrative, la façon d'évoquer les *Mille et Une Nuits* reste encore la même pendant un certain temps. Et de fait il n'y a pas vraiment encore de rupture génétique et rédactionnelle : Proust reste sur sa lancée de 1909, nous sommes toujours dans le « roman de 1909-1911 » comme le baptise « la Bibliothèque de la Pléiade ».

1. Evocation de Combray après Combray : les assiettes, Venise et les Verdurin

a. Dans le texte définitif

Comme l'a fait remarquer Dominique Jullien¹, les premières références aux *Mille et Une Nuits* sont métonymiques de Combray, et chaque fois qu'elles sont évoquées « après » Combray, elles incorporent à un présent de l'histoire tout un univers d'enfance. Ainsi, tous les thèmes que nous avons vu naître au fil des brouillons de *Combray*, s'entremêlent en écho au cours de la rédaction du roman de 1909-1911 pour évoquer le souvenir de Combray.

On dénombre deux occurrences de « souvenirs » de Combray liés aux assiettes de la tante Léonie. La première, la plus intéressante, se situe à la fin des *Jeunes Filles*, au cours d'un pique-nique :

Mais les gâteaux étaient instruits, les tartes étaient bavardes. Il y avait dans les premiers des fadeurs de crème et dans les secondes des fraîcheurs de fruits qui en savaient long sur Combray, sur Gilberte, non seulement la Gilberte de Combray mais celle de Paris aux goûters de qui je les avais retrouvés. Ils me rappelaient ces assiettes à petits fours, des *Mille et Une Nuits*, qui distraient tant de leurs « sujets » ma tante Léonie quand Françoise lui apportait un jour Aladin ou la Lampe Merveilleuse, un autre Ali-Baba, le Dormeur éveillé ou Sinbad le Marin embarquant à Bassora avec toutes ses richesses. J'aurais bien voulu les revoir, mais ma grand'mère ne savait pas ce qu'elles étaient devenues et croyait d'ailleurs que c'était de vulgaires assiettes achetées dans le pays. N'importe, dans le gris et champenois Combray, elles et leurs vignettes s'encastraient multicolores, comme dans la

¹ Jullien [1989], *op. cit.*

noire église les vitraux aux mouvantes pierreries, comme dans le crépuscule de ma chambre les projections de la lanterne magique, comme devant la vue de la gare et du chemin de fer départemental les boutons d'or des Indes et les lilas de Perse, comme la collection de vieux Chine de ma grand'tante dans sa sombre demeure de vieille dame de province.¹

Ce passage constitue la synthèse de ce que signifiaient, dans *Combray*, pour le Narrateur, les assiettes de la tante Léonie : une distraction, mais surtout un élément exotique incrusté dans son univers d'enfance, et qui venait l'illuminer de sa magie. Désormais c'est la pensée de ces mêmes détails, la Lampe Magique, les lilas, les vitraux, qui suscite la remémoration de ce bonheur de l'enfance.

Le deuxième souvenir des assiettes peintes se situe bien plus tard, dans *Sodome et Gomorrhe II*. Il s'agit du fameux passage où la mère offre au jeune narrateur les deux versions des *Mille et Une Nuits*. Nous aurons l'occasion de revenir amplement sur cet événement, car il correspond à la prise de conscience par le narrateur que les *Mille et Une Nuits* ne sont pas seulement des histoires et des situations merveilleuses, mais également : un livre, et un texte.

Nous reparlions de Combray. Ma mère me dit que là-bas du moins je lisais, et qu'à Balbec je devrais bien faire de même, si je ne travaillais pas. Je répondis que, pour m'entourer justement des souvenirs de Combray et des jolies assiettes peintes, j'aimerais relire les *Mille et Une Nuits*.²

C'est en effet la première fois que nous entendons dire que le Narrateur a *déjà* lu les *Mille et Une Nuits* (dans la version de Galland). Il ne les connaissait donc pas seulement par les assiettes peintes, et pourtant, c'est cela seul qui est resté dans le texte de *Combray*, et non la *lecture* de ce *livre* (et pourtant le Narrateur se souvient du plaisir de nombreuses autres lectures !), comme si celle-ci n'avait fait que re-susciter ou re-confirmer des images ou des histoires déjà connues. Et de fait, s'il *relisait* ce livre, ce serait pour réactiver le souvenir des assiettes peintes et de Combray, et non pour le livre en lui-même !

b. Dans les brouillons

Du souvenir des assiettes de Combray tel qu'il est relaté dans les brouillons se dégage un tout autre sens. Ainsi, en 1911, dans le Cahier 50, au feuillet 50 r°, le narrateur, à Venise, décrit les heures de la journée en évoquant Combray : « j'avais si souvent attendu cette heure-là [...] à Combray », c'est-à-dire qu'il attendait « un bonbon, gourmand », « la confiture de fraises qu'il y avait dans les assiettes des *Mille et Une Nuits*. » La référence semble ici toujours évocatrice d'un univers d'enfance nourricier et idyllique. Néanmoins, il s'agit de faire remarquer que ce premier passage se situe à *Venise*. En outre, Proust note dans la page de gauche : « il vaut mieux mettre cela à Combray même ». Il renonce donc à introduire ici un souvenir, et préfère joindre cet élément à la description qu'il fait de

¹ II, 257.

² III, 230-231.

son enfance au moment-même où elle se déroule. Il n'en reste pas moins qu'il a pendant un temps envisagé d'évoquer Combray à Venise *via* les assiettes...

Plus tard, en 1914, dans le Cahier 46, au feuillet 64 r°, non loin de la conversation avec maman sur Mardrus et Galland, dans la marge de gauche, Proust insuffle au narrateur une nouvelle pensée pour les assiettes de Combray, suscitée cette-fois-ci par les assiettes de Mme Verdurin. On lui évoque « "son merveilleux service d'assiettes" <qui> me fit soudain penser aux assiettes à gelée de Combray, la lampe merveilleuse, le Dormeur éveillé. »

Or, d'une part, dans ce passage, on remarque que Proust appose directement à la mention des assiettes le sujet de chaque assiette, comme si la pensée du Narrateur n'avait plus besoin de passer par l'illustration pour songer aux contes – sautant directement de l'objet matériel au sujet abstrait. C'est l'assiette, l'objet assiette en général (qu'il s'agisse de celles de la tante Léonie ou de celles de Mme Verdurin) qui suscite, directement, sans transition, la pensée des *Mille et Une Nuits* et de Combray. Nous nous rapprochons de plus en plus d'un processus de mémoire involontaire, quand n'importe quel pavé inégal évoque Venise. N'importe quelle assiette évoque les *Mille et Une Nuits*. L'objet, abstrait, nu, est un pivot du souvenir littéraire. Plus besoin de s'attarder à décrire : l'image est là. Les *Mille et Une Nuits* se sont incorporés, sous forme d'assiettes, à la *Recherche* naissante.

D'autre part, il nous paraît nécessaire de souligner que ce sont les assiettes de Mme Verdurin qui évoquent celles de Combray. Il nous semble donc qu'il y a, et ce dès les premiers cahiers de brouillon de la *Recherche*, dans l'imaginaire de Proust et au cœur de la genèse de la *Recherche* et de nombre de ses thèmes récurrents, un lien étroit et fort de génération mutuelle entre : le souvenir de Combray, l'évocation des *Mille et Une Nuits*, les Verdurin et Venise... Comment et pourquoi une telle chaîne s'est-elle mise en place au cours de la genèse du roman ?

c. *La très ancienne métamorphose de Venise*

Nous avons en effet démarqué, dans le paragraphe précédent, un premier passage des *Jeunes Filles* qui associait Venise à Combray et aux assiettes. Nous avons ensuite rencontré un second passage de *Sodome et Gomorrhe II* qui mêlait le souvenir des assiettes de Combray à celles de Madame Verdurin.

Or, dès 1909, aux feuillets 14 v° et 15 r° du Cahier 31, un cahier du *Contre-Sainte-Beuve* qui marque également les débuts de la rédaction d'*Un Amour de Swann*, on peut déchiffrer, en dépit de nombreuses ratures et d'une écriture tremblée (le tout retranscrit « proprement » dans une note de la « Bibliothèque de la Pléiade »), une phrase qui sera reprise dans les deux premières dactylographies du début d'un *Amour de Swann* mais non dans la version définitive :

Il en était de M. et Mme Verdurin comme de certaines places de Venise inconnues et spacieuses dont aucun guide n'a parlé au voyageur qui un soir, les découvre au hasard d'une promenade.

On voit donc une association imaginaire très ancienne entre les Verdurin et Venise. Ainsi, Venise connaît déjà, par rapport à ce que Ruskin seul inspirait à Proust, une remotivation symbolique

et narrative dès les premières pages du roman de 1909. Mais ce passage du brouillon devient considérablement plus parlant lorsqu'on lui met en regard un extrait du texte définitif de *La Fugitive* :

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.¹

La ressemblance est frappante. Il reste néanmoins très difficile de dater réellement la métamorphose de Venise en théâtre de contes des *Mille et Une Nuits*. Cependant, on voit bien ici la façon dont cette métamorphose naît dans l'imaginaire et l'écriture proustiens. L'imagination proustienne va en quelque sorte « à sauts et à gambade », mais finit par relier en réseau les éléments qui la composent, enveloppant en cercles concentriques ce dont elle a jailli, et ce qu'elle (ou la progression du récit) a engendré : du Venise arabe de Ruskin (la base, l'embryon de tout), elle passe au Venise des Verdurin (dans les premières pages des brouillons de *Swann*). Parallèlement à cela, elle développe le thème des assiettes à dessert de Combray (*Combray*), évoque leur souvenir au fil de l'écriture, et ce souvenir se voit tantôt associé à Venise, tantôt aux assiettes des Verdurin... et tout cela, croisé à d'autres influences que nous développerons en leur temps, aboutit à la description, probablement rédigée durant la Guerre, d'une Venise des *Mille et Une Nuits* !

Ce petit détour par Venise nous a en tout cas permis d'éclairer et de synthétiser la genèse du thème des *Mille et Une Nuits* dans la première partie de la rédaction de la *Recherche* (c'est-à-dire la période « Combray ») : d'où il vient, sous quelle forme matérielle il apparaît, et à quoi l'imagination proustienne le marie pour lui donner cette apparence spécifique. Compte-tenu du fait que le narrateur ne se rendra finalement à Venise qu'après le départ d'Albertine, il nous est également permis d'envisager extensions de ce thème oriental dans les étapes suivantes de rédaction.

2. Un mode descriptif s'est mis en place : description de la magie de la technologie

Nous avons pu constater que Proust utilisait souvent une référence, parfois une simple allusion, à l'orient ou au *Mille et Une Nuits* pour décrire un objet matériel et la perception fascinée que le narrateur en a². Dominique Jullien³ souligne également le retour de ce procédé lorsqu'il s'agit pour lui d'évoquer la magie de la technologie.⁴

¹ IV, 229.

² Selon Claude Vallée, la référence aux *Mille et Une Nuits* serait un outil privilégié de Proust, écrivain du merveilleux, de la « féerie » : « Un merveilleux, pourquoi non ? Les fées et les enchanteurs ont vécu, mais il reste le pouvoir magique des sens et de l'esprit. Proust en a usé et abusé, mais, s'il ne l'eût fait, il n'aurait pas été Proust... ». Voir Claude Vallée, *La Féerie de Marcel Proust*, Fasquelle, 1958.

³ Jullien [1989], *op.cit.*

⁴ Traiter les grandes découvertes techniques du début du XXe siècle en termes de merveilles des *Mille et Une Nuits* n'est pas propre à Proust. Nous en avons déniché un exemple chez Edith Wharton, *The Age of Innocence*, p.83, Dover-thrift edition, 1997 [1920] : «They were of the brotherhood of the visionaries who likewise predicted the building of ships that would cross the Atlantic in five days, the invention of a flying machine, lighting by electricity, telephone, communication without wires, and other Arabian nights marceles.» (l'action du livre se

a. Le téléphone

C'est le cas lors de cette évocation, dans le *Côté de Guermantes*, du coup de téléphone à sa grand-mère :

L'admirable féerie à laquelle quelques instants suffisent pour qu'apparaisse près de nous, invisible mais présent, l'être à qui nous voulions parler et qui, restant à sa table, dans la ville qu'il habite (pour ma grand-mère c'était Paris), sous un ciel différent du nôtre, par un temps qui n'est pas forcément le même, au milieu de circonstances et de préoccupations que nous ignorons et que cet être va nous dire, se trouve tout à coup transporté à des centaines de lieux (lui et toute l'ambiance où il reste plongé) près de notre oreille, au moment où notre caprice l'a ordonné. Et nous sommes comme le personnage du conte à qui une magicienne sur le souhait qu'il en exprime fait apparaître dans une clarté surnaturelle, sa grand-mère ou sa fiancée en train de feuilleter un livre, de verser des larmes, de cueillir des fleurs, tout près du spectateur et pourtant très loin, à l'endroit même où elle se trouve réellement.¹

Suit ensuite une évocation des « prêtresses », des « Danaïdes » : « les demoiselles du téléphone ! » En dépit de cette dernière référence, le conte évoqué ci-dessus est bel et bien tiré des *Mille et Une Nuits* : il s'agit, comme le remarque Dominique Jullien, d'une référence à « l'Histoire de la princesse Nourenahar et de la belle Gennia », chez Mardrus, ou de « l'Histoire du prince Ahmed et de la fée Pari-Banou » chez Galland, où entre en jeu une longue vue magique qui fait apparaître au prince Ali et à ses deux frères l'objet de leur amour².

situé dans le New York des années 1870, voilà pourquoi le narrateur peut aisément évoquer des miracles technologiques qui se sont effectivement produits à l'époque de rédaction du livre). En tout cas, ce passage montre que les *Mille et Une Nuits* est certes un recours pour donner à voir une perception merveilleuse du réel, mais également, elle constitue un subterfuge pour exprimer un inédit contemporain, en l'occurrence d'inimaginables progrès techniques : la référence orientale permet de figurer à la fois une « chose » hors du commun, et sa perception, en somme. L'écriture du contemporain « à l'aide de » de références aux contes arabes est une problématique sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir à la fin de ce mémoire. Remarquons au passage l'admiration que portait Edith Wharton à l'œuvre de Marcel Proust. Elle lit en effet le *Côté de chez Swann* en 1913 et en 1914 et écrit « J'ai commencé à lire avec langueur, me sentant, au bout de deux pages, entre les mains d'un maître ; bientôt, je tremblais de l'émoi que seul le génie peut communiquer. J'ai tout de suite envoyé le livre à [Henry] James, et sa lettre révèle l'impression profonde qu'il en ressentit [...] », in. Edith Wharton, *A Backward Glance*, New York, 1934, p.323-324. Cité et traduit par Philip Kolb, *Avant-propos au Tome XIII de la Correspondance de Marcel Proust*, p. VII. La tentation est forte de dire que c'est dans Proust qu'elle a puisé cette idée, cependant la description « orientale » des merveilles technologiques, Proust la fait à partir du *Côté de Guermantes*, paru, comme *The Age of Innocence*, en 1920. Edith Wharton n'a pas non plus pu avoir accès au pastiche de Ruskin (inédit). Néanmoins on peut émettre l'hypothèse que la pratique de Proust des allusions aux contes arabes ou à l'univers oriental a marqué Edith Wharton. On peut également penser qu'une telle comparaison est topique de l'époque, mais cela reste à prouver.

¹ II, 431.

² GF, III, 277 « quelque chose qu'on puisse souhaitez de voir, on la voit aussitôt » / Bouquins, II, 502 « quoi que puisses souhaiter voir, tu es satisfait sur l'heure, et tu vois ! ». Le parallèle est d'autant plus évident que Proust ajoute à « sa fiancée », « sa grand-mère ». En effet, la grand-mère a une attaque à la fin du *CG*. Or, dans le conte, ce tuyau magique permet aux trois frères de découvrir l'état de santé critique de leur aimée Nourenahar, et une pomme artificielle permet de la guérir. De là, Dominique Jullien tire des fils du côté d'une interprétation impliquant la mort, l'érotisme, le parricide et la création artistique.

On voit donc bien que la référence aux *Mille et Une Nuits* apparue dans Combray a inauguré un mode descriptif que Proust ne néglige pas de réemployer régulièrement : les contes arabes comme signe de magie dans le réel et le quotidien. Ce procédé se poursuit avec la référence aux avions.

b. Les avions

Nous avons mentionné plus haut le pastiche inédit que Proust fit de Ruskin. On peut le lire dans le Cahier 2, datant de 1909¹, feuillet 14 r°. Il s'intitule : « La bénédiction du sanglier, étude des fresques de Giotto représentant l'Affaire Lemoine à l'usage des jeunes étudiants et étudiantes du Corpus Christi qui se soucient encore d'elle, par John Ruskin. » et s'inscrit dans une veine clairement parodique et anachronique. On y découvre en effet un Paris où l'on peut se déplacer en avion², atterrir n'importe où, rencontrer Ruskin au détour d'une rue et contempler des fresques de Giotto représentant l'Affaire Lemoine :

Puis³ l'avion atterrit, un conducteur d'omnibus demande au voyageur s'il veut une correspondance pour Austerlitz ou Solferino et Ruskin lui conseille de prendre des pâtisseries [...] de venir avec lui voir les fresques de l'Affaire Lemoine peinte par Giotto.

La fascination de Proust pour les avions semble donc dater de loin. On la retrouve instamment ressassée en 1914, peu après l'accident fatal d'Agostinelli (qui s'est produit en mai 1914), dans le Carnet 2, d'abord, et ensuite dans *Sodome et Gomorrhe II* :

Tout à coup mon cheval se cabra ; il avait entendu un bruit singulier, j'eus peine à le maîtriser et à ne pas être jeté à terre, puis je levai vers le point d'où semblait venir ce bruit mes yeux pleins de larmes, et je vis à une cinquantaine de mètres au-dessus de moi, dans le soleil entre deux grandes ailes d'acier étincelant qui l'emportaient, un être dont la figure peu distincte me parut ressembler à celle d'un homme. Je fus aussi ému que pouvait l'être un Grec qui voyait pour la première fois un demi-dieu. Je pleurais aussi, car j'étais prêt à pleurer du moment que j'avais reconnu que le bruit venait d'au-dessus de ma tête – les avions étaient encore rares à cette époque – à la pensée que ce que j'allais voir pour la première fois c'était un avion. [...].⁴

Ceci est le passage le plus connu. Dans un premier temps on peut y voir une réécriture amusante d'un épisode des Évangiles⁵. Mais, au vu d'un passage du *Côté de Guermantes II*, cette

¹ L'année 1909 semble une date-clef dans l'histoire médiatique de l'avion : le *Figaro* publie par exemple un supplément-jeunesse le 26 novembre 1909, où un article explique comment confectionner une miniature d'avion...

² Notons que la traversée de la Manche par Blériot date de 1909.

³ Ceci est la version de la « Bibliothèque de la Pléiade ». Nous lisons quant à nous dans le manuscrit « Mais », mais peu importe.

⁴ III, 417.

⁵ « Au moment où Jésus baptisé sortait de l'eau, voici que les Cieux s'ouvrirent, et il vit descendre sur lui, comme une colombe, l'esprit de Dieu. Et du ciel une voix se vit entendre : « voici mon fils bien aimé, sur qui je porte mon affection. » (Matthieu 3-13) ; « Or en ces jours-là, Jésus vint de Nazareth de Galilée et Jean le baptisa dans le Jourdain. Au moment où il sortait de l'eau, Jésus vit les Cieux entr'ouverts et l'Esprit descendre sur lui comme une colombe. Une voix vint du ciel : « tu es mon fils bien aimé; sur toi je porte mon affection. (Marc 1-9).

façon de décrire sa fascination pour les avions pourrait également constituer la réécriture d'une autre source littéraire... La scène se situe dans un café où se sont réunis Bloch et ses amis, près d'un aérodrome :

D'autres, épris d'aviation, tiennent à être bien vus du vieux garçon du bar vitré perché au haut de l'aérodrome ; à l'abri du vent, comme dans la cage en verre d'un phare, il pourra suivre, en compagnie d'un aviateur qui ne vole pas en ce moment, les évolutions d'un pilote exécutant des loopings, tandis qu'un autre, invisible l'instant d'avant, vient d'atterrir brusquement, s'abattre avec le bruit d'ailes de l'oiseau Rock.¹

En, l'oiseau « Rock » ici évoqué par Proust, est le même que celui qui habite nombre de contes et légendes arabo-persanes, et en particulier les *Aventures de Sinbad le Marin*. Il nous paraît intéressant de comparer ici le texte du conte, et la description que fait Proust de l'apparition d'un avion. Ainsi, nous lisons, au cours de la deux-cent-quatre-vingt-quinzième nuit de la traduction de Mardrus (épilé ici « Rokh ») :

Je m'aperçus que soudain le soleil disparaissait et que le jour se changeait en une nuit noire. [...] Je levai donc la tête pour juger de ce nuage qui m'étonnait et je vis un oiseau énorme aux ailes formidables qui volait devant l'œil du soleil, qu'il cachait ainsi en entier en répandant l'obscurité sur l'île. [...] Il étendit ses ailes immenses...

Chez Galland, cela donnait, à la soixante-treizième nuit (épilé ici « roc ») :

L'air s'obscurcit tout à coup comme s'il eût été couvert d'un nuage épais. Mais si je fus étonné de cette obscurité, je le fus bien davantage quand je m'aperçus que ce qui la causait était un oiseau d'une grandeur et d'une grosseur extravagante, qui s'avancait de mon côté en volant. Je me souvins d'un oiseau appelé « roc » dont j'avais souvent ouï parler aux matelots.

Dans une autre des aventures de Sinbad, l'oiseau « Rock » réapparaît, accompagné de sa femelle, pour venger la mort de son petit, tué par des marchands naufragés inconscients et affamés. Mardrus décrit comme suit leur arrivée, à la trois-cent-sixième nuit :

Pendant ce temps, les marchands s'occupaient à rôtir les quartiers de rokh ; mais ils n'avaient pas même commencé de s'en régaler, que nous vîmes sur l'œil du soleil deux gros nuages qui le masquèrent complètement. Quand ces nuages furent plus près de nous, nous vîmes qu'ils n'étaient autre chose que deux gigantesques rokhs, le père et la mère de celui qui avait été tué. Et nous les entendîmes qui battaient des ailes et lançaient des cris plus terribles que le tonnerre. Et nous les vîmes bientôt juste au-dessus de nos têtes, mais à une grande hauteur, tenait chacun dans ses griffes un énorme rocher plus grand que notre navire.

La version de Galland, à la quatre-vingt-troisième nuit, n'était pas aussi évocatrice, hormis des « cris effroyables », la description n'est guère effrayante. Néanmoins, d'une manière générale, chaque

¹ II, 694.

apparition de l'oiseau « Rock » (nous l'orthographions comme Marcel Proust pour plus de simplicité) se manifeste par un assombrissement du ciel, du soleil – on le confond avec un gigantesque nuage – et pour cela, la taille et la forme de ses ailes sont souvent évoquées. En outre, il pousse un cri terrifiant. Or, la façon dont Proust évoque les apparitions d'aéroplanes, en particulier dans *Sodome et Gomorrhe* (dans le passage où il ne cite pas explicitement l'Oiseau Rock), rappelle fortement ces descriptions : nous avons le bruit, le point « dans le soleil », les « ailes » immenses, le nuage... On retrouve encore ce type de représentation dans des ébauches du Carnet 2 concernant les aéroplanes, en particulier aux folios 35 et 36 : le narrateur regarde le ciel (dans ce passage, le syntagme qui y correspond est barré, mais peu importe, l'intention est là, d'autant plus que les folios précédents décrivaient le narrateur contemplant un ciel immaculé), entend un bruit et y distingue un point :

~~Je regardais le ciel~~ C'était comme ~~le bruit des guêpes~~ <le bourdonnement d'une guêpe>. [...] Tout d'un coup ~~je les~~ elles entraient dans le champ de ma vision que circonscrivait le mur de chaux blanc. ~~De minuscules~~ Là-haut de minuscules ailes brunes et brillantes fronçaient en un point le bleu uni pâle et inaltérable du ciel.

Il poursuit au folio 38 v°, en comparant l'aéroplane à une montagne au loin :

On pourrait croire que c'est un nuage. Mais on est ému parce qu'on sait que ce nuage est immense et résistant.¹

On peut donc dire que Proust utilise ici un motif tiré des *Mille et Une Nuits*, tantôt de façon implicite et tantôt de façon explicite, pour figurer sa fascination pour les aéroplanes. La référence aux *Mille et Une Nuits*, qui n'est pas présente dans les premières descriptions d'aéroplane, vient esthétiser, magnifier et parachever la vision qu'il a de ces engins : elle évoque à quel point ce joyau de la technologie semble à la fois magique et terrifiant, à Proust d'abord après la mort d'Agostinelli, et par transitivité, à son narrateur. Il est d'autant plus justifié de penser que Proust avait cette référence en tête, que l'on trouve d'autres allusions antérieures² à l'oiseau « Rock »³ : par exemple dans *Les Jeunes Filles en Fleurs*, où il est question des « ailes d'un oiseau fabuleux ».⁴

¹ Voir la version définitive en IV, 313 : « Avant l'heure où les thés d'après-midi finissaient, à la tombée du jour, dans le ciel encore clair, on voyait de loin de petites taches brunes qu'on eût pu prendre, dans le soir bleu, pour des moucheron, ou pour des oiseaux. Ainsi, quand on voit de très loin une montagne, on pourrait croire que c'est un nuage. Mais on est ému parce qu'on sait que ce nuage est immense, à l'état solide, et résistant. Ainsi étais-je ému que la tache brune dans le ciel d'été ne fût ni un moucheron ni un oiseau, mais un aéroplane monté par des hommes qui veillaient sur Paris. (Le souvenir des aéroplanes que j'avais vus avec Albertine dans notre dernière promenade, près de Versailles, n'entraînait pour rien dans cette émotion, car le souvenir de cette promenade m'était devenu indifférent. »

² Dans l'ordre de lecture, mais pour ce qui est de l'ordre d'écriture, nous n'avons pas pu en savoir plus (voir note suivante).

³ Il nous a cependant été impossible de filer la généalogie de cette comparaison dans les brouillons et de dater précisément l'apparition de ce thème. Dans les 75 cahiers de Gallica et dans les 4 carnets publiés par Florence Callu et Antoine Compagnon, nous nous sommes trouvés dans l'incapacité de trouver les origines de ce passage. Notre recherche n'est évidemment pas exhaustive, et des passages des cahiers ont pu nous échapper. En outre, il aurait peut-être été utile d'aller voir dans les dactylographies et les épreuves.

⁴ II, 45.

Cette dernière excursion en aéroplane corrobore deux des conclusions que cette première partie nous avait permis de tirer :

D'une part, il apparaît évident que Proust a un usage « externe » de la référence littéraire : il s'en sert comme comparaison, comme métaphore, comme « en deçà du verbe »¹, pour décrire une matière, en évoquer la magie. On objectera que nous sentons très lointainement les mots des traducteurs derrière le texte de Proust – mais n'est-ce pas plutôt *l'image* dépeinte par le traducteur que Proust a retenue ici ? L'erreur orthographique de Proust (Rock), qui ne reprend ni la version de Galland (roc), ni celle de Mardrus (Rokh), semble aller dans ce sens : il s'agirait du souvenir *visuel* et remodelé d'une lecture menée longtemps auparavant.

D'autre part, il est clair que les références explicites aux *Mille et Une Nuits* sont arrivées « de surcroît », tardivement, pour expliciter un sentiment ou un réseau métaphorique préalablement existant dans l'imaginaire et l'écriture de Marcel Proust.

¹ Dominique Jullien, *op. cit.*

II. Les *Mille et Une Nuits* et le « Monde » : de la dépoétisation à la « remotivation » du motif

A. De la rêverie mondaine du Narrateur autour de Guermantes...

Comme nous l'avons esquissé, c'est Swann qui initie une rêverie idéalisée sur « le Monde ». En effet, Swann a accès à tout un monde mystérieux, étranger et fascinant. Le narrateur, qui désire toujours imiter Swann en tout, souhaite l'y suivre. En outre, nous savons que depuis son enfance le petit narrateur voue un culte à la famille de Guermantes, à la promenade du « côté » de Guermantes, à la petite chapelle qui leur est réservée dans l'église de Combray, et qu'il prête à Geneviève de Brabant le visage de la Duchesse. Cette adoration se double d'une fascination pour le « nom » de Guermantes¹ (entre autres noms), et est portée à son paroxysme lorsque les parents du narrateur emménagent dans l'immeuble de la Duchesse de Guermantes. En somme, le narrateur éprouve une admiration exaltée pour la noblesse, en tant que cénacle fermé de « noms » merveilleux...

Pour transmettre au lecteur cette admiration exaltée, le narrateur a de nouveau recours à des références orientales, parfois tirées directement des *Mille et Une Nuits*. Cette lecture d'enfance reste donc une référence utilisée pour susciter non un « effet de réel », mais bel et bien un « effet de merveilleux ». Néanmoins, ici, les objets de cette perception merveilleuse ne relèvent plus d'une matérialité enfantine et primitive (paysage, nourriture), mais deviennent des éléments de plus en plus abstraits, et surtout de plus en plus *linguistiques* : il s'agit de la noblesse, des « noms » qui la composent et de la conversation mondaine qui la caractérise. Cette conversion révèle la croissance du personnage-narrateur, mais également sa progression sociale et, peut-être, *littéraire*.

1. Le « nom »

Le nom qu'ils portent donne aux nobles que fréquente Mme de Guermantes, à leur corps, à leurs habitudes, une texture toute particulière. Une texture magique et lointaine, irréelle et fascinante. La texture des personnages de contes, de préférence orientaux – ceux-ci se déroulent plus « loin », et sont généralement parfaitement invraisemblables et donc absolument magiques. Notre idéaliste narrateur regarde bouche bée la poésie de ces « noms » se rencontrer, graviter et vivre – comme sur une scène de théâtre, comme dans le décor d'un conte persan, comme dans une baignoire venue tout

¹ Le *Contre-Sainte-Beuve* tel que *folio essais* l'a publié comprend un chapitre consacré aux « noms de personnes » et en particulier à celui des Guermantes.

droit de l'Antiquité¹ – dans tous ces divers espaces qui sont pour eux leur quotidien et leur confèrent un surcroît de poésie : un château, un hôtel particulier, des fêtes².

Ainsi, on peut lire, dès les premiers brouillons du *Côté de Guermantes*, au feuillet 16 v° du Cahier 66 (1910) par exemple, la description de la fascination que le narrateur éprouve pour ce salon plein de « noms » du Faubourg Saint-Germain. Il choisit d'abord d'exprimer sans détour son émoi face à la poésie de ces noms nobles : « ~~Comme tous ces hôtes c'étaient pour moi des « noms », je ne les~~ ». Puis il insert finalement un détour métaphorique, beaucoup plus intéressant pour nous, car un certain Orient, certes encore biblique, est convoqué pour évoquer cette admiration éperdue :

Sans doute parfois dans une soirée comme celles où j'avais déjà été perdu au milieu de la foule des habits sous couvert des corps vulgaires, il y avait pour une raison quelconque un de ces hommes qui est un nom et dont le corps comme celui de certains prophètes d'Orient semble refléter ~~des~~ <une> forêt [...]

S'ensuit une comparaison de ces hommes avec des piliers, et du salon de Guermantes avec un temple, puis une forêt³. Dans ce passage, Proust parle en particulier d' « un homme qui est un nom ». Être un nom, c'est jouer le rôle d'un personnage mythique dans le théâtre de l'imagination du jeune narrateur – le théâtre du salon de Guermantes tel que le fantasma plus que ne le voit le narrateur. Et pour être l'un de ces personnages, il vaut mieux être venu d'Orient. On retrouve cette association systématique : monde rêvé/Orient rêvé. Et quoi de plus rêvé et de plus oriental que les *Mille et Une Nuits* dans l'imagination d'un petit lecteur français qui n'a jamais quitté l'Europe ? On retrouve cette corrélation quelques pages plus loin, au feuillet 28 r° (il y a une claire unité de ces pages autour de la rêverie des noms) : il s'agit des visites de Mme de Guermantes. La page est plus accidentée que la précédente, et l'allusion qui nous intéresse apparaît en interligne :

[ces gens qu'elle voyait] c'était ~~chez~~ ceux qu'elle venait de quitter chez elle, ou qu'elle allait retrouver ~~chez eux~~ <dans ces dîners dont leur nom faisait des dîneurs des *Mille et Une nuits*> [...]

C'est donc après un temps, une hésitation, une réticence, une réflexion, que la comparaison avec les dîneurs des *Mille et Une Nuits* apparaît, allusion probable aux festins dont les personnages des contes arabes sont coutumiers. La vie de ces êtres nobles est si extraordinaire, d'abord en leur qualité de nobles, ensuite parce que l'aimée Duchesse de Guermantes les fréquente, en fait d'office des personnages de contes orientaux. Ces hommes sont des noms, et leurs noms, en dépit de leur francité indubitable, comportent un tel degré de merveilleux inscrit en eux (par l'imagination du narrateur), qu'ils font d'eux des « dîneurs des *Mille et Une nuits* ». La qualité de ces personnages, conférée par la magie de leur nom, et l'inaccessibilité des lieux qu'ils fréquentent, les déportent directement sur le

¹ II, 339. Nous ne relevons pas ici d'autres occurrences, les quarante premières pages du *Côté de Guermantes* en sont pleines, impossible de choisir...

² Remarquons que ces mots comportent tous un emphatique accent circonflexe, semblant donner raison à l'enchantement du narrateur...

³ On n'est pas loin de la forêt de symboles de Baudelaire !

théâtre du merveilleux, et le théâtre du merveilleux, du point de vue occidental de Marcel Proust : c'est l'Orient. On retrouve la géographie imaginaire, la partition géographique orient/occident évoquée précédemment à propos du côté de Guermantes combraysien, mais transposée cette fois-ci sur le terrain du Paris mondain.

2. *La conversation*

En 1912, au feuillet 79 r° du Cahier 35, le narrateur recourt à un autre type d'idéalisation, dont il n'est certes plus la victime (ou l'auteur ?) directe. Il s'agit du cousin de Saint-Loup

qui avait épousé une jeune princesse d'Orient qui, disait-on, faisait des vers aussi beaux que ceux de Victor Hugo ou d'Alfred de Vigny et à qui, malgré cela, on supposait un esprit autre que ce qu'on pouvait concevoir, un esprit de princesse d'Orient recluse dans un palais des *Mille et Une Nuits*. Aux écrivains qui eurent le privilège de l'approcher fut réservée la déception, ou plutôt la joie, d'entendre une conversation qui donnait l'idée non de Schéhérazade, mais d'un être de génie du genre d'Alfred de Vigny ou de Victor Hugo.¹

Nous sommes ici en présence d'une idéalisation non seulement des acteurs de ce Monde (une princesse d'Orient parmi les « noms », double nom, double rêve, une princesse non plus « à orientaliser » car déjà « orientale »), mais de la qualité de leur conversation et de leur vocabulaire. La beauté de cette princesse, de ses vers et de sa conversation est métonymique de la beauté du salon, et des noms (et des femmes) qui l'habitent. On rêve cette conversation venue d'Orient comme on rêve le corps et le nom de cette personne, mais, comble de merveilleux, cette personne nous parle la langue de nos plus grands poètes du XIXe siècle : une princesse d'Orient parlant la langue de nos romantiques (eux-mêmes souvent orientalistes), c'est un fantasme littéraire qui vient en redoubler un autre.

On voit également dans ce passage que ce fantasme n'est pas directement du cru du narrateur, mais des écrivains venus écouter la princesse. Le narrateur n'est donc pas le seul à nourrir ce genre d'imaginaire. Aurait-on ici une première prise de distance du narrateur avec les rêveries orientales que lui inspiraient quelques pages auparavant les dames du Monde ? Pas complètement encore car on connaît l'admiration exaltée que Proust portait à Anna de Noailles (modèle supposé de cette princesse d'Orient), à son œuvre poétique et à sa beauté.

3. *Le Génie de la noblesse*

En plus du nom et de l'éventuelle conversation des dames, et en particulier de Madame de Guermantes, le narrateur fantasme et orientalise une dernière spécificité des gens du monde : leur noblesse, une qualité à la fois intrinsèque (noblesse d'essence) et « active » (noblesse du

¹ II, 406. Le passage se situe, dans le texte définitif, lors de la visite du narrateur à Saint-Loup, à Doncières. C'est pourquoi nous situons ce développement parmi les fantasmes qui *précèdent* l'entrée du narrateur dans le Monde. La jeune princesse d'Orient est censée renvoyer à Anna de Noailles, en réalité d'origine roumaine, mais qui aurait fait un séjour dans son enfance près de Constantinople (voir note de la page 74, lettre 24, du tome XII de la *Correspondance* de Marcel Proust, *op.cit.*).

comportement), c'est-à-dire prescriptive, régissant les obligations sociales des membres de la famille, la moralité de leur conversation ou de leurs prises de position, afin de les faire toujours agir en accord avec cette qualité intrinsèque. C'est ce que Proust qualifie de « génie ». Ce terme (en majuscule dans la première édition de la « Bibliothèque de la Pléiade ») est chargé d'un grand nombre de traditions littéraires et historiques cumulées : il évoque à la fois le « génie » qui symbolise et protège les familles romaines¹ et les « génies » (également appelés « efrif » ou « gennis » selon les situations et les traducteurs) qui viennent à la rescousse des héros des *Mille et Une Nuits* et en particulier d'Aladin, pour le doter de richesses, d'un palais, et lui donner la fille du Sultan. Le sens romain renverrait donc à une qualité intrinsèque, une sorte de fantôme définissant l'identité et l'esprit d'une famille : Mme de Guermantes « est » ce qu'elle « est » (noblesse d'essence). Le sens « arabe » en revanche évoque davantage le second sens (noblesse du comportement) : un esprit merveilleux et actif, qui aide son protégé dans sa tâche quotidienne, exauçant ses vœux pour l'aider à être à la hauteur de ce qu'il « veut » et « doit » être. Ainsi :

Les théories de la duchesse de Guermantes devenaient dans une certaine mesure quelque chose d'autre et de plus agréable, mettaient tellement au-dessus de tout l'intelligence et étaient en politique si socialistes qu'on se demandait où dans son hôtel se cachait le génie chargé d'assurer le maintien de la vie aristocratique, et qui, toujours invisible, mais évidemment tapi tantôt dans l'antichambre, tantôt dans le salon, tantôt dans le cabinet de toilette, rappelait aux domestiques de cette femme qui ne croyait pas aux titres de lui dire « Madame la duchesse » à cette personne qui n'aimait que la lecture et n'avait point de respect humain, d'aller dîner chez sa belle-sœur quand sonnaient huit heures et de se décoller pour cela. [...] Le même génie de la famille présentait à Mme de Guermantes la situation des duchesses, du moins des premières d'entre elles et comme elle multimillionnaires, le sacrifice à d'ennuyeux thés, dîners en ville [...] Le génie de la famille avait d'ailleurs d'autres occupations, par exemple de faire parler morale [...] Dans ces moments-là le génie de la famille se faisait intonation. Mais parfois il était aussi tournure, air de visage, le même chez la duchesse que chez son grand-père le maréchal, une sorte d'insaisissable convulsion.²

¹ La note de la « Bibliothèque de la Pléiade » évoque celui de *Salammbô*, dans le roman éponyme de Flaubert.

² II, 732, *sqq.* Nous n'avons pu reconstituer absolument la genèse de ce passage. Néanmoins, la lecture du Cahier 42 (1910) nous a fourni deux éléments intéressants : le premier, en 36 v°, est une phrase qui rappelle fortement la transition du passage définitif avec le paragraphe cité ci-dessus. On lit dans le texte définitif : « Les Guermantes n'étaient pas moins spéciaux au point de vue intellectuel qu'au point de vue physique. », et au feuillet 36 v° la note de régie suivante (soulignée) : « Pour ce qui est de l'originalité des Guermantes, après avoir parlé de l'originalité physique, au moment d'aborder l'originalité intellectuelle, on pourrait mettre ceci qui serait un début plus net [...] » et suit un long développement sur « l'esprit » des Guermantes par opposition à celui des Courvoisier. Proust n'a donc pas encore placé, au niveau de la transition au sein du portrait physico-moral des Guermantes, le passage sur le « génie », on peut donc supposer que celui-ci a peut-être été intégré plus tard, en même temps que d'autres allusions « orientales »... Quoiqu'il en soit, nous avons localisé une occurrence du mot « génie » dans le Cahier 42, au feuillet 40 v°, mais dans un sens qu'en l'occurrence on ne peut vraiment pas considérer comme « oriental », à savoir : « 'ce n'est pas un génie' 'Dieu merci, interrompait Mme de Guermantes, prendre le thé avec un génie serait bien ennuyeux.' ». L'autre supposition serait donc, qu'en l'occurrence, et contrairement à ce que Dominique Jullien suppose, Proust pense d'avantage au sens latin du mot « génie » qu'au sens « arabe » lorsqu'il écrit le passage sur le « génie des Guermantes ».

On peut sentir dans ce passage une certaine ironie latente. Proust, évoquant par le terme « génie »¹ son idéalisation première de ce milieu, s’amuse à présent, en entomologiste, à appliquer ce terme idéaliste aux aspects pragmatiques, et guère merveilleux, du quotidien de Madame de Guermantes, dont il dissèque avec amusement les motivations.

B. ...À la désillusion : l’imaginaire oriental du « Monde », un discours *rapporé*

Si Proust a d’abord utilisé des références à l’Orient et aux *Mille et Une Nuits* pour figurer la fascination et le désir² de son jeune narrateur-personnage (sans qu’on puisse toujours distinguer si ces comparaisons sont le fait du personnage enfant ou du narrateur-écrivain adulte), l’instance assumant ces allusions intertextuelles se modifie par la suite. Au fur et à mesure que le narrateur apprend à connaître le Monde et le salon de Mme de Guermantes, les références à l’Orient et aux *Mille et Une Nuits* perdurent, mais sont désormais placées dans la bouche des autres participants de cette mondanité enfin découverte, et non plus dans l’esprit du narrateur-enfant ou sous la plume du narrateur-écrivain. Médiatisées, elles ont désormais le statut de « discours rapporté » et s’inscrivent dans l’inventaire que Proust fait des « topoï » linguistiques (et de la façon dont ils se transmettent d’un milieu à l’autre). Ce procédé dégage une impression d’ironie, de dépoétisation du thème : la référence, la métaphore apparaît en réalité surannée et artificielle, et rappelle ainsi le mouvement dialectique classique du narrateur du fantasme à la déception. Comme l’écrit Margaret Topping³, « the symbol had first to lose its lustre ».

Jusqu’ici, il nous a semblé que les *Mille et Une Nuits* étaient un outil métaphorique de poétisation et d’idéalisation d’une réalité (utilisé *pour rendre* la perception poétisée et idéalisée que le narrateur a de cette réalité), généralement désirée et inconnue. Néanmoins, ce nouvel usage linguistique et discursif des *Mille et Une Nuits* en fait un redoutable outil ironique⁴, qui traduit la déception qui accompagne la progression des connaissances du narrateur. En effet, *faire dire* cette référence par d’autres, souligner son omniprésence dans la conversation mondaine et courante, c’est en démontrer le commun, la vulgarité, le manque de profondeur, et en démonter l’absoluité. Cela procède aussi d’une certaine auto-ironie : le narrateur est passé par une phase de décillement sur ses propres illusions et idéalizations, ce qui lui permet désormais de les ridiculiser.

Cette distanciation vis-à-vis du discours orientalisant encourage alors chez le narrateur un intérêt pour la langue et le langage, et constitue peut-être le prélude à une approche plus linguistique et littéraire au *texte des Mille et Une Nuits*, et à la littérature en général.

¹ Dont on trouve une dernière occurrence en III, 93 : « je sentis s’étendre un instant sur la voix de Robert l’ombre du génie des Guermantes qui passa comme un nuage mais à une grande hauteur, et ne s’arrêta pas ».

² Voir Dominique Jullien, *Proust et ses modèles*, p.104 : « l’encastrement langage du désir ».

³ Op. cit.

⁴ Le procédé du « contraste », de « l’écart » (climax/anticlimax) est particulièrement fréquent.

1. *Le discours manipulateur de Charlus :*

Etrangement – et cela pourrait venir corroborer certaines interprétations de la *Recherche* qui considèrent que le « moi » est éclaté entre divers personnages et instances (narrateur, Swann et Charlus essentiellement) –, Charlus reprend et entretient un peu plus loin ce fantasme oriental du « monde ».

« Plus tard, quand vous serez un homme arrivé, si cela vous amuse de descendre un moment dans le monde, ce sera peut-être sans inconvénients. Alors je n'ai pas besoin de vous dire de quelle utilité je pourrai vous être. Le « Sésame » de l'hôtel de Guermantes et de tous ceux qui valent la peine que la porte s'ouvre grande devant vous, c'est moi qui le détiens. Je serai juge et entends rester maître de l'heure...¹ »

En quelque sorte, M. de Charlus file ici, et dégrade, une métaphore déjà ancienne dans la *Recherche* : on se souvient que les visites de Swann dans le monde étaient comparées à l'entrée dans la caverne d'Ali Baba. C'est la clef, le mot magique qui permettra cette entrée dans le « monde » que Charlus entend être pour son petit protégé. Il semble connaître le rêve du narrateur, et surtout la *manière* avec laquelle il formule habituellement son fantasme (c'est-à-dire en termes « orientaux »). La métaphore est donc déplacée dans la bouche de Charlus, développée, mais perd immédiatement son lustre. En effet Charlus l'utilise en la manipulant : il veut garder le contrôle sur ce jeune homme sur lequel il a des vues². Il utilise et entretient ce fantasme du narrateur à des fins non idéales mais « perverses » (au sens premier du mot) : il pervertit la métaphore.

Et cette distorsion dans la bouche d'un tiers aux intentions tierces de ce désir de merveilleux du jeune narrateur est annonciatrice de la déception du narrateur à son entrée dans le « monde » (sans compter que ce sera Saint-Loup qui fera entrer le narrateur dans le monde, et non Charlus) – déception relatée un peu plus loin³, dans un passage un peu confus. La note de la « Bibliothèque de la Pléiade » précise que Proust a fortement remanié ses placards (Plac. 1), en espérant rendre son texte plus clair. Subsiste de ces coupes les paragraphes suivants :

Si parmi celles-ci, la princesse de Guermantes était placée par M. de Charlus sur le trône le plus élevé ses mystérieuses paroles sur « l'inaccessible palais d'Aladin » qu'habitait sa cousine ne suffirent pas à expliquer ma stupéfaction.

Malgré ce qui tient aux divers points de vue subjectifs dans les grossissements artificiels dont j'aurai à parler, il n'en reste pas moins qu'il y a quelque réalité objective dans tous ces êtres et par conséquent différence entre eux.

¹ II, 589. Malgré une enquête dans les cahiers, nous ne sommes parvenus ni à situer ni à dater l'entrée de ce « sésame » dans le texte proustien.

² Nous le savons depuis *Les Jeunes filles en fleurs* : II, 110 : « Je tournai la tête et j'aperçus un homme d'une quarantaine d'années, très grand et assez gros, avec des moustaches très noires, et qui, tout en frappant nerveusement son pantalon avec une badine, fixait sur moi des yeux dilatés par l'attention ».

³ II, 857, *Côté de Guermantes*, II, ii.

Suit alors un développement sur la « réalité » sinon décevante du moins trop « réelle » de ces personnes tant imaginées. Ces deux paragraphes quelques peu ambigus, et en particulier la référence mise dans la bouche de Charlus au « palais d'Aladin » pour parler de l'hôtel de sa cousine, sont la rémanence de longs développements biffés sur les placards. La « Bibliothèque de la Pléiade » retrace les modifications et restitue les passages biffés, en particulier les suivants :

Sans doute cette première déception-là tenait en partie à ce que j'avais bâti trop de choses sur le mot « persan » ; quand, pour dire qu'une église comprend dans sa construction des pierres rosées, et des pierres bleuâtres, ce qui aux yeux fait assez peu d'effets, un écrivain assez expert en magie vous dit qu'elle scintille de rubis et de saphirs et qu'elle s'ouvre sur le ciel comme la porte de l'Orient, il ne fait que préparer une déception au lecteur imaginaire qui bâtit d'avance l'église avec tous les trésors des Mille et Une Nuits. Et c'en étaient du même genre, transposées du monde du voyage à celui de la vie sociale, que préparait Monsieur de Charlus en enduisant de la poésie la plus mystérieuse, en vous parlant en baissant la voix pour vous les faire apercevoir dans une pénombre de théâtre, de femmes dont à lui seul le nom, tant que vous ne les connaissiez pas, suffisait à vous jeter en de longues rêveries [...] [II] me [les] peignait comme aux petits enfants émerveillés d'un conte qu'on leur fait, comme autant de fées, de princes charmants, d'ogres, de bons et de mauvais génies qu'on brûle naturellement de connaître tant ils diffèrent des hommes et des femmes qu'on a rencontrés jusque-là, personnages merveilleux, enchanteurs ou enchantés et auxquels il ne manque que d'exister réellement. Je les voyais, donc je croyais à leur existence, quand Monsieur de Charlus me disait que si je savais le mériter il me ferait connaître ces magiciens ; et la suprême récompense serait de pénétrer grâce à lui, qui seul possédait le Sésame, dans le Palais de la princesse de Guermantes, auprès duquel celui d'Aladin m'eut laissé froid.¹

En plus du thème de l'illusion perdue, on découvre dans ces lignes ce qu'on ne soupçonnait pas dans la version définitive du texte : une sorte de critique désillusionnée du merveilleux illusoire colportée par la littérature. Par les écrivains d'abord (mais le « persan » évoque aussi ce que Swann puis Elstir ont pu lui dire de l'église de Balbec), par M. de Charlus, avatar dégradé de l'écrivain, ensuite. C'est avec mélancolie que Proust évoque ici les illusions de l'écriture, de l'écriture du merveilleux, de l'écriture du fantasme oriental. En quelque sorte, ici, l'écrivain se renie lui-même. Ou plutôt, avant de faire connaître à son personnage les réalités désirées, il a joué lui-aussi à l'écrivain-illusionniste, s'amusant à peindre – à travers sa perception enfantine – le rêve adolescent de ces réalités. A partir de cette désillusion, de cette déception programmée sur le modèle de toutes celles qui ont précédé, nous passons à une écriture « au-delà du miroir ». Dans l'état actuel des choses, le narrateur semble déçu des *Mille et Une Nuits* et des rêves qu'elles engendrent. Une « remotivation »² du thème s'impose.

¹ II, 1822-23.

² Je reprends le terme de « remotivation » à Gérard Genette, *Palimpsestes*, Points Seuil.

2. *Conversations mondaines au sujet d'Oriane de Guermantes*

Mais avant cela, la « chute » de cette référence au merveilleux oriental des *Mille et Une Nuits* se poursuit, culbutant de bouche en bouche, dégringolant de discours commun en discours vulgaire. Ainsi¹ :

les faux hommes de lettres, les demi-intellectuels que recevait Mme d'Argencourt, se représentaient Oriane de Guermantes, qu'ils n'auraient jamais l'occasion de connaître personnellement, comme quelque chose de plus merveilleux et de plus extraordinaire que la princesse Badroul Boudour².

Plus loin, cette référence apparaît jusque dans les bavardages des dames du monde elles-mêmes :

Si le nouveau ministre de Grèce donnait un bal travesti, chacun choisissait un costume, et on se demandait quel serait celui de la duchesse. L'une pensait qu'elle voudrait être en duchesse de Bourgogne, une autre donnait comme probable le travestissement en princesse de Deryabar, une troisième en psyché. Enfin une Courvoisier ayant demandé : « En quoi te mettras-tu, Oriane ? » provoquait la seule réponse à quoi l'on n'eût pas pensé : « Mais en rien du tout ! » et qui faisait beaucoup marcher les langues comme dévoilant l'opinion d'Oriane sur la véritable position mondaine du nouveau ministre de Grèce et sur la conduite à tenir à son égard...³

Les langues mondaines elles-mêmes se ridiculisent ici, par leur asservissement à la mode déterminée par Oriane, par leur exagération de ses propos, par leur retournement de position. On a aussi ici clairement un « écart », au sens où l'on fantasme le costume d'Oriane en princesse Deryabar⁴, pour finalement nier l'intérêt de ce débat.

3. *Une métaphore artistique surannée*

Après ça, la métaphore orientale apparaît comme surannée, usée, commune et peu signifiante. A vrai dire, dès les *Jeunes Filles*⁵, le narrateur se moquait tacitement de cette confusion récurrente entre passé et présent, orient et occident, israélite, sémite et arabe des *Mille et Une Nuits*, dans l'esprit des peintres orientalistes ou post-orientalistes.

Cette colonie juive [...] Quant aux hommes, malgré l'éclat des smokings et des souliers vernis, l'exagération de leur type faisait penser à ces recherches dites « intelligentes » des peintres qui, ayant à illustrer les Évangiles ou les *Mille et Une Nuits*, pensent au pays où la scène se passe et donnent à saint Pierre ou à Ali-Baba précisément la figure qu'avait le plus gros « ponte » de Balbec.

¹ II, 740.

² Fille du sultan, dont Aladin tombe amoureux, ayant réussi, clandestinement, à voir son visage alors qu'elle entrainait au hammam. C'est pour pouvoir l'épouser qu'il utilisera les pouvoirs du génie.

³ II, 766-7.

⁴ Princesse de Deryabar est une héroïne des *Mille et Une Nuits* qui apparaît dans l'histoire de Codadad et dans l'histoire de la princesse de Deryabar. Le fait qu'on envisage qu'Oriane se déguise en ce personnage corrobore notre développement précédent sur un « orientalisme Belle Époque », qui se manifestait en particulier au cours de bals costumés.

⁵ II, 98.

La pratique orientaliste est ici moquée comme une confusion des temps et des lieux. Cette confusion résulte d'une métaphore active, une métaphore de travail, une métaphore « intelligente » utilisée par les peintres. Non seulement notre présent peut évoquer l'Orient et être lu sous cette grille, mais en plus notre ici et maintenant comprend des résidus d'Orient sous l'apparence de « colonie juive »¹. Bien que la comparaison ici ne s'applique pas au monde du Faubourg Saint-Germain, le procédé est néanmoins similaire : une idée-reçue des contemporains est déboutée par le narrateur, car ce n'est pas en suivant une telle méthode qu'on atteint le réalisme historique. En réalité, dès les *Jeunes Filles*, on voit que d'un certain point de vue le narrateur abandonne l'idéalisme pour s'intéresser aux « types » humains, et se comporter davantage en entomologiste. Ici, il se fait sociologue des tribus juives et de leur perception par leur contemporain, et en particulier par les artistes. Plus tard, il prendra le ton du biologiste pour décrire les dames de Balbec dans la salle à manger du grand hôtel²...

Cette idéalisation, cette orientalisation de la mondanité et du monde au sens large apparaît donc d'autant plus surannée qu'elle est utilisée et surexploitée par les mondains, par les peintres... et par les écrivains ! On ne peut manquer d'évoquer le fameux « Pastiche des Goncourt », que l'on peut lire dans le *Temps retrouvé*³, mais dont on découvre le brouillon au Cahier 55. Ce brouillon a été rédigé en 1915, c'est-à-dire à l'issue de l'écriture du *Côté de Guermantes* (dont les brouillons principaux datent de 1910-1912), comme si Proust se distancie de cette étape de son œuvre, en se prêtant à l'un de ses exercices favoris. Après une allusion au feuillet 67 r° aux *Nouvelles Mille et Une Nuits* de Stevenson, le passage du pastiche le plus intéressant se situe au folio 71 r°. Il est question de l'hôtel des Verdurin :

qui serait l'ancien hôtel des ambassadeurs de Venise et où il y aurait un fumoir ~~que~~ dont Verdurin me parle comme d'une salle transportée <telle quelle> à la façon des *Mille et Une Nuits*, ~~de~~ <d'un célèbre> palazzo Falier dont j'ai oublié <oublié> le nom, palazzo à la margelle du puits représentant à un couronnement de la Vierge [...].⁴

On constate tout d'abord que le passage est écrit pratiquement d'une traite, sans rature, ce qui contraste fortement avec les phrases précédente et suivante – comme si la métaphore employée par Verdurin et retransmise par Goncourt allait de soi, coulait naturellement dans la bouche de Verdurin et sous la plume de Goncourt-Proust, pour figurer le merveilleux architectural de Venise. Nous avons déjà évoqué le lien entre Venise, les *Mille et Une Nuits*, et les Verdurin (davantage dans les brouillons ou le Pastiche Goncourt que dans la version définitive d'ailleurs), mais ce qui nous intéresse ici, c'est le ressassement d'une métaphore *rapportée*. Le narrateur nous *rapporte* le journal d'un écrivain (Proust pastiche un écrivain) où celui-ci nous *rapporte* la métaphore employée par le propriétaire du

¹ Notons au passage qu'en III, 33, Proust évoque les juifs et les invertis comme des « colonies orientales ».

² II, 41-42.

³ IV, 287-295.

⁴ À cela s'ajoute que dans la marge de ce feuillet du Cahier 55, Proust évoque de la « gelée de groseilles ». Ce détail, apparemment anodin, doit néanmoins être souligné : c'est le même détail que nous voyions dans le Cahier 14 (1910) associé aux assiettes de la Tante Léonie – l'association orient et gourmandise perdure...

salon qu'il fréquente... Les niveaux d'énonciation s'entremêlent et brouillent les pistes : c'est ce qui corrobore notre hypothèse.

En effet, cette cascade de discours rapportés pour encadrer la comparaison aux *Mille et Une Nuits* nous fait dire que Proust, dans ce contexte mondain, juge la métaphore surannée et facile. On veut parler du merveilleux dans le quotidien mondain : on évoque les *Mille et Une Nuits*, de façon soit précise, soit fantasmée (sans préciser de conte). Il s'agit d'une métaphore thématique, et celui qui la fait commet une négligence : on ne prend plus la peine d'expliquer en quoi c'est merveilleux, on dit « c'est comme les *Mille et Une Nuits* », et tout est dit. En somme, il s'agit d'une métaphore paresseuse, à laquelle Proust recourt lui-même abondamment dans sa correspondance. Quand, dans son enfance, la métaphore était là pour couronner, magnifier la description d'un lieu ou d'un objet vu avec le regard émerveillé de l'enfant, elle est désormais, lorsque c'est la langue de la mondanité, ou de l'art, qui l'emploie, une facilité vidée de sens. Dans les deux cas néanmoins, c'est l'idée des *Mille et Une Nuits* – ou à la rigueur une *situation*, un *thème* qui y figure – qui vient à la rescousse de la description d'une *matière*, d'une *réalité*. Dans les deux cas, donc, le locuteur ne prend pas la peine de revenir au *texte*. C'est pourtant ce que va faire Proust à terme, pour remotiver sa référence, repoétiser son univers romanesque et faire prendre à son œuvre un nouveau tournant.

C. Le tournant de 1914-1916 : les *Mille et Une Nuits* de Mardrus, une matière textuelle

1. *Le don de la mère*

C'est dans un contexte encore très imprégné des « *Mille et Une Nuits* de Combray » telles que nous les avons précédemment définies, qu'apparaît la première référence explicite et influente aux versions des *Mille et Une Nuits*, c'est-à-dire à ses diverses traductions françaises, ou du moins aux deux plus célèbres : celle de Galland et celle de Mardrus. En effet, si l'on observe la composition du Cahier 46, datant selon la « Bibliothèque de la Pléiade » de 1914-1915, on dénombre, entre les feuillets 57 et 101 (qui relatent le second séjour à Balbec du narrateur avec sa mère), deux allusions aux *Mille et Une Nuits* : une première, au feuillet 64 r° (dans la marge de gauche), évoquant une nouvelle visite à Mme Verdurin, « son merveilleux service d'assiettes », qui « me fit seulement penser aux assiettes ~~de~~¹ [ill] [ill] de Combray, la lampe merveilleuse, le Dormeur Eveillé. ». Puis, une vingtaine de pages plus loin, du feuillet 82 v° au feuillet 84 v° figure le brouillon de l'épisode du don par sa mère des deux traductions des *Mille et Une Nuits*. La version définitive² le relate comme suit :

Nous reparlions de Combray. Ma mère me dit que là-bas du moins je lisais, et qu'à Balbec je devrais bien faire de même, si je ne travaillais pas. Je répondis que, pour m'entourer justement des souvenirs

¹ Ebauche probable de « tante Léonie ».

² III, 230-31.

de Combray et des jolies assiettes peintes, j'aimerais relire les *Mille et Une Nuits*. Comme jadis à Combray, quand elle me donnait des livres pour ma fête, c'est en cachette, pour me faire une surprise, que ma mère me fit venir à la fois les *Mille et Une Nuits* de Galland et les *Mille et Une Nuits* de Mardrus¹. Mais, après avoir jeté un coup d'œil sur les deux traductions, ma mère aurait bien voulu que je m'en tinsse à celle de Galland, tout en craignant de m'influencer, à cause du respect qu'elle avait de la liberté intellectuelle, de la peur d'intervenir maladroitement dans la vie de ma pensée, et du sentiment qu'étant une femme, d'une part elle manquait, croyait-elle, de la compétence littéraire qu'il fallait, d'autre part qu'elle ne devait pas juger d'après ce qui la choquait les lectures d'un jeune homme. En tombant sur certains contes, elle avait été révoltée par l'immoralité du sujet et la crudité de l'expression. Mais surtout, [...] ma mère ne pouvait douter de la condamnation que ma grand-mère eût prononcée contre le livre de Mardrus. [...] Or si une Odyssée d'où étaient absents les noms d'Ulysse et de Minerve n'était plus pour elle l'Odyssée, qu'aurait-elle dit en voyant déjà déformé sur la couverture le titre de ses *Mille et Une Nuits*, en ne retrouvant plus, exactement transcrits comme elle avait été de tout temps habituée à les dire, les noms immortellement familiers de Shéhérazade, de Dinarzade, où, débaptisés eux-mêmes, si l'on ose employer le mot pour des contes musulmans, le charmant Calife et les puissants Génies se reconnaissaient à peine, étant appelés l'un le « Khalifat », les autres les « Gennis »? Pourtant ma mère me remit les deux ouvrages, et je lui dis que je les lirais les jours où je serais trop fatigué pour me promener.

Deux aspects de la traduction de Mardrus sont abordés ici : d'une part, sa crudité, son immoralisme, et d'autre part sa manière de transcrire littéralement certains mots arabes, ne respectant pas les habitudes de transcription instaurées depuis Galland. Néanmoins, si la mère se rappelle la grand-mère du narrateur, c'est moins à l'appui d'une condamnation morale que pour déplorer le littéralisme de Mardrus, qui détruit la vraisemblance, les habitudes et le mythe des *Mille et Une Nuits* existant depuis le XVIIe siècle. En créant – ou creusant – un (nouvel) imaginaire oriental, Mardrus en détruit un ancien – or, dans la logique de la grand-mère du narrateur, ce qui est ancien est admis, donné, dû et existant, et doit prévaloir sur le moderne.

Dans les brouillons du Cahier 46, nous trouvons un passage à peu près similaire à la version définitive. On peut néanmoins noter tout d'abord ce délicieux lapsus au feuillet 82 v° : « ma mère aurait bien voulu que je m'en tienne à celle du ~~D-M~~ Galland ». Sans pousser jusqu'à la lecture freudienne, ce lapsus semble révélateur des préférences réelles du narrateur, et peut-être également de Marcel Proust lui-même. En effet, la fin du passage, au feuillet 84 v°, diffère quant à elle sensiblement de la version définitive :

Ma grand-mère il est vrai n'avait jamais entendu parler de cette traduction. [...] Instruite par ces précédents², le chagrin de ma mère se demandant quelle doctrine elle eût professé relativement aux

¹ Mardrus : ses *Mille et Une Nuits* sont parues en 16 volumes en 1900. Il aurait été l'élève d'Adrien Proust à la Faculté de Médecine. Galland : tenait la chaire d'arabe au Collège de France, 1709. Ses *Mille et Une Nuits* sont parus en 12 volumes, 1704-1708.

² Il s'agit de la préférence de la grand-mère (évoquée plus haut dans le brouillon) pour l'orthographe Clovis plutôt que Holdowig, Carolingiens plutôt que Karolingiens, Œdipe (et non O-Edipe) plutôt qu'Oïdipous, et

Mille et Une Nuits, pouvait décider infailliblement et comme un article de dogme qu'était pour elle tout ce que pensait ma grand-mère, qu'elle n'eût pas admis une traduction sur la couverture ~~de la~~ ~~quelle était et appelés~~ <où ?> dès la couverture on voyait appelé les *Mille Nuits et Une Nuit* <l'ouvrage> dont le nom ~~était pour elle~~ si intangiblement familier pour elle était les *Mille et Une Nuits*, où Schéhérazade s'appelait Shahrazade, Dinarzade Doniazade, Aladin Aladdin, les génies, des gennis, pour ne parler que des moindres changements. Mais une fois que j'eus à mon tour ouvert les deux livres, je ne suivis pas les conseils de ma mère.¹

Si la version définitive ajoute des exemples de modifications orthographiques par rapport aux brouillons, elle escamote en revanche le choix du narrateur : celui du Docteur Mardrus. C'est un choix signifiant, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. En outre, ce passage marque en tout cas le passage d'une évocation « périphérique » des *Mille et Une Nuits* (les assiettes, Combray) à une évocation littéraire, textuelle des contes. Les contes arabes, qui n'étaient jusque-là que des histoires, des personnages, des images, deviennent un texte à lire – des mots, des noms à orthographier. La rupture est moins flagrante dans la version définitive, car c'est pour réactiver Combray et le souvenir des assiettes peintes que le narrateur déclare souhaiter *relire* ces livres (même si nous ne l'avons jamais vu les lire !). La relecture des *Mille et Une Nuits* semble donc, si l'on en croit le texte définitif, n'être en rien une avancée, conservant un rapport tout aussi périphérique au texte des *Mille et Une Nuits* que les assiettes de la Tante Léonie. Cependant, dans le brouillon, la rupture est plus claire, une vingtaine de feuillets séparent l'allusion aux assiettes de l'allusion à Mardrus. De toute façon, en choisissant, dans le brouillon, Mardrus contre l'avis de sa mère, le narrateur montre clairement qu'il cherche autre chose qu'un simple retour à des souvenirs d'enfance².

Malgré le peu d'influence directe que cette lecture a dans la suite de la narration³, celle-ci est symptomatique et largement moins anodine qu'elle n'en a l'air. Elle nous semble davantage annoncer la *suite* des événements, que se fondre aux souvenirs d'événements passés.

(évoquée plus haut dans la version définitive) de Mérovée plutôt que Merowig, de Carolingiens plutôt que Carlovingiens, nectar plutôt que nektar : « Jamais je ne lirai ces traductions-là, les dieux perdent tout leur charme avec ces noms ridicules », lui fait-on dire dans le cahier 46. La notion de « charme » est importante ici : le charme plutôt que la vérité, l'adaptation plutôt que le littéralisme, au prix de la fidélité.

¹ La « Bibliothèque de la Pléiade » note que comparant les orthographes de Galland et de Mardrus, Proust n'est pas fidèle à la nouvelle orthographe de Mardrus qui écrit certes Doniazade et Aladdin, mais écrit par contre Schahrazade et les Genn.

² Voir Marie Miguet-Ollagnier, *Gisements profonds d'un sol mental : Proust, « Littéraire »*, Presse Universitaires de Franche-Comté, 2003, chapitre « le Don des *Mille et Une Nuits* ».

³ III, 234 : « Mais bientôt la saison battit son plein ; c'était tous les jours une arrivée nouvelle, et à la fréquence subitement croissante de mes promenades, remplaçant la lecture charmante des *Mille et Une Nuits*, il y avait une cause dépourvue de plaisir et qui les empoisonnait tous. » Nous reviendrons sur cette souffrance, peut-être plus liée aux *Mille et Une Nuits* de Mardrus que ne le pense le narrateur...

2. Dans la Correspondance

Cette première référence à un « texte » des *Mille et Une Nuits*, n'est pas une lubie du seul narrateur. Elle est le résultat d'une réflexion profonde, et qui a affecté en premier lieu Proust-l'homme lui-même. C'est ce que l'on voit clairement dans la Correspondance¹ de l'auteur. Ainsi, en mai 1916, Proust cherche à emprunter les *Mille et Une Nuits*, mais on ne sait à qui. Il écrit en effet à Antoine Bibesco :

Pour les *Mille et Une Nuits*, je suis confus, je croyais que c'était à toi, en tout cas je n'en veux plus d'autres, j'ai tout.²

Puis, ayant rassemblé tous les livres, il s'interroge sur les versions, en mai ou juin 1916 selon Philip Kolb, dans une lettre à Lucien Daudet :

T'ai-je demandé (dans un désir de « divertissement » de ces angoisses de la guerre) si je devais lire « Sindbad-le-Marin » dans Mardrus ou dans Galland ?³

Il fait part des comparaisons que ces lectures suscitent à Jean Cocteau, dans une première lettre, que Philip Kolb place dans le volume XVIII⁴ de la *Correspondance*, tout en la datant de juillet 1916 :

Cher Jean quelle chose étrange (ce qui signifie bien entendu quelle chose naturelle puisque ces coïncidences, pressentiments et correspondances sont le pain quotidien du destin) que vous me parliez de Mardrus au moment où je m'amuse à le comparer à Galland. Vous en ai-je parlé ou bien est-ce ce qu'on appelle, mal, un hasard. Que de choses j'aurais à vous dire (pas seulement sur les *Mille et Une Nuits*).

Puis dans une seconde lettre, de juillet 1916 également :

Par exemple, quand vous m'avez parlé (par télépathie si non) des « Contes Mardrus », aviez-vous reçu ma lettre sur les *Mille et Une Nuits* ?⁵

Dans cet échange, on a la très nette impression que certaines lettres n'arrivent pas à bon port, ou que d'autres manquent. On aimerait croire que Proust a écrit une lettre plus longue sur ses impressions de lectures.

¹ *Op.cit.*

² XV-109-47. Cette phrase semble impliquer que Marcel Proust ne possédait pas personnellement d'exemplaires des *Mille et Une Nuits*. Il a dû les emprunter pour procéder à sa comparaison. Cette remarque peut corroborer l'hypothèse que peut-être Marcel Proust avait d'abord eu l'idée de la comparaison (dans les brouillons), sans pouvoir vérifier ses références et ses sources dans le texte des contes arabes, avant de mener réellement cette comparaison, textes à l'appui. Ceci peut expliquer aussi l'incorporation tardive (1916) du *texte des Mille et Une Nuits* au texte de Marcel Proust (bien après l'incorporation de thèmes pris des *Mille et Une Nuits*). C'est en tout cas la thèse que nous défendons dans cette partie. Sur la bibliothèque de Marcel Proust, voir également : Pyra Wise, « Pour la bibliothèque de Marcel Proust », *BIP*, N°33, 2003, p.144-146.

³ XV-150-63.

⁴ XVIII-593.

⁵ XV-239-106.

Enfin, il a si bien assimilé sa lecture qu'il réutilise les expressions marquantes du Docteur Mardrus, par exemple en décembre 1916, dans une lettre à Robert de Montesquiou¹ :

Aussi je voudrais quand je serai un peu mieux, et délivré d'une sujétion compliquée, pouvoir connaître le « plaisir d'arriver tard » dans un lieu qui ne sera pas le sauvage lieu de Vigny, mais la volière et le jardin nouveaux qu'ont élus ces hortensias et ces chauves-souris dont j'ai suivi à travers tant de demeures, suscitées par le « Genni » (comme dirait le Dr Mardrus) la flore vagabonde et la faune migratrice.

Ces diverses lettres, tout en établissant clairement l'année 1916 comme une date-tournant dans la pratique des *Mille et Une Nuits* par Proust, posent un petit problème chronologique. En effet, les brouillons où figure la conversation avec Maman sont habituellement datés de 1914-1915, et les lettres datent de 1916. Nous envisageons deux hypothèses pour réduire cette contradiction :

- Les versos du Cahier 46 ont-ils été écrits postérieurement aux rectos (c'est fréquent) ? Est-il possible que les versos datent de 1916 et les rectos seulement de 1915 ?

- D'un autre point de vue, et si l'on continue de considérer le cahier 46 comme entièrement de 1914-1915, on peut imaginer que Proust a d'abord dans les brouillons de son roman cette première intuition de comparer les deux versions, inspirée par ses précédentes évocations des *Mille et Une Nuits*. Pour en parler sans avoir encore fait lui-même la comparaison, il utilise peut-être quelques lieux communs connus de tout le monde à l'époque sur les distorsions orthographiques apportées par Mardrus, sans forcément les vérifier immédiatement (ce qui expliquerait peut-être certaines inexactitudes orthographiques). C'est cette ébauche de son texte qui l'amènerait ensuite à pousser plus loin son investigation dans les textes...

Quelle que soit l'hypothèse véridique, une chose est établie : il se passe quelque chose au début de la Guerre, dans le rapport de Proust aux *textes des Mille et Une Nuits*.

3. *La « mode » Mardrus ?*

Comme le relate Dominique Jullien², Mardrus publie sa version des *Mille et Une Nuits* dans la Revue Blanche, en seize volumes, de 1899 à 1902. Ce livre paraît dans le contexte de l'orientalisme Belle Époque, que nous avons déjà évoqué. Né au Caire en 1868, Mardrus s'accorde de grandes libertés pour broder sur le texte arabe (prétendant y être plus fidèle que Galland), afin de coller à la culture visuelle colorée et sensualiste de l'époque. La vague orientaliste fin de siècle voit en effet l'Orient comme le paradis des sens. Pour la « Revue Blanche » et ses lecteurs, la traduction de Mardrus, très « couleur locale », littéraliste, érotique, sensuelle, exotique, est la plus authentique – en outre, sa mise en page met clairement en évidence le rythme de succession des nuits, les formules répétitives, à la différence du texte de Galland, qui avait tendance à homogénéiser et intégrer les contes en un texte cohérent et unifié. C'est là qu'on voit le décalage entre l'horizon d'attente plus

¹ XV-157.

² *Les Amoureux de Schéhérazade, op.cit.*

« ancien », plus classique, plus saint-simonien, des mère et grand-mère du narrateur, qui voient dans la version de Mardrus une déviance par rapport à la tradition, et l'horizon d'attente Belle Époque, qui a le sentiment de parvenir avec Mardrus à une version adulte du texte.

Ces déviances orthographique et érotique ont été fortement débattues à la sortie de la version de Mardrus, même si le courant dominant était favorable au Docteur, et le passage cité plus haut de *Sodome et Gomorrhe* esquisse les points centraux du débat. Néanmoins, lorsque Proust évoque la version Mardrus, c'est une bonne quinzaine d'années après sa publication et les débats qui lui étaient liés. Ce n'est donc pas emporté par la mode, mais poussé par sa curiosité personnelle, par son ennui lié à la Guerre, ou par une nécessité interne à la rédaction, que Proust revient sur Mardrus. Il est d'ailleurs bien difficile de dater la première lecture que Proust a fait des *Mille et Une Nuits* de Galland et de Mardrus : il est probable qu'il ait lu le premier dans sa jeunesse, et le second à sa sortie, car Marcel Proust était très au fait des publications des diverses revues qui faisaient la vie littéraire de l'époque – mais aucun document ne l'atteste (ni les cahiers, ni la correspondance). Il est en revanche certain qu'il les a relus en 1916. S'il a lu Mardrus avant cette date, il semble qu'il l'ait perçu surtout comme une réactivation des thèmes, des histoires, du monde imaginaire découverts dans son enfance chez Galland. Au contraire, en 1914-1916, Proust relit Mardrus avec un nouveau regard¹.

Quelle peut être la « nécessité interne » à l'œuvre qui motive cette évocation de Mardrus ? D'abord : un souci de vraisemblance contextuelle. Proust imagine en effet que son personnage est jeune homme dans les années contemporaines de la sortie de la version de Mardrus (celui-ci serait donc bien loin d'être le double de son auteur !).

Ensuite : Proust, par cette gradation des lectures de son personnage, nous rend sensible à l'évolution de ses préoccupations. Lire la version « adulte » des *Mille et Une Nuits*, c'est passer à des préoccupations d'adulte.

Enfin : la problématique des variantes entre les versions et du littéralisme de Mardrus est entretenu certes par les attentes d'un personnage adolescent qui découvre les femmes et la sexualité, mais se nourrit également des interrogations d'un écrivain. Cet intérêt soudain de Proust pour la version Mardrus ne résulte pas d'une mode, mais d'une nécessité interne : une nécessité d'écriture.

¹ Dans son article : « Marcel Proust and the *Mille et Une Nuits* », *Canadian Review of Comparative literature*, 1974, n°1, p.89-96, Victor Graham fait l'état des diverses postures sur le sujet : Proust a-t-il lu Mardrus à sa sortie, à 28 ans, ou bien a-t-il attendu 1915-1916 ? Allan H. Pasco ("Marcel, Albertine and Balbec in Proust's allusive complex", *Romanic Review*, LXII, 1971, 113-26) pense qu'il a attendu, Victor Graham considère que non.

4. *Proust scripteur, lecteur et écrivain : la matière textuelle de Mardrus*

a. *Proust scripteur*

Outre les problèmes orthographiques évoqués dans *Sodome et Gomorrhe* et ses brouillons, les orthographes contradictoires de Galland et Mardrus posent constamment problème à Proust, plus ou moins consciemment. Ainsi, dans le *Côté de Guermantes*, lors du passage déjà évoqué¹ où il est question du possible déguisement d'Oriane en princesse de Deryabar, la « Bibliothèque de la Pléiade » énumère les hésitations orthographiques de Proust sur ce mot tiré des *Mille et Une Nuits* : sur les placards 1 et 3 et sur la publication originale de 1919, le nom de la princesse est orthographié Dujabar (nous n'avons pu identifier d'autres occurrences de ce nom hors de cette version du *Côté de Guermantes* !). La version de la « Bibliothèque de la Pléiade » écrit Deryabar, comme Galland, mais la mise au net proposait Deyabar.

Par ailleurs, au feuillet 79 v° du Cahier 35, figure un petit gribouillis dans le coin d'une page blanche (en face du passage sur la princesse d'Orient qui faisait des vers aussi beaux que Vigny) qui témoigne des hésitations orthographiques de Proust sur le nom de Schéhérazade (ou Schahrazade pour Mardrus). Parsemés dans le quart supérieur gauche de la page, on peut lire « Sh », « Sch », puis « Schéerazade », puis Proust écrit finalement au 80 r° « sheerazade ».

Ces hésitations orthographiques ne sont pas entièrement anecdotiques. En effet, on se rappelle l'importance du « nom » pour Proust, de ce que sa forme, sa sonorité, son orthographe ont de magique pour le narrateur – et si la grand-mère répugne à adopter les orthographes littéralistes c'est également parce que l'apparence originelle du mot lui importe autant que son sens. La forme du mot, c'est déjà son sens, surtout dans le cas des héros des *Mille et Une Nuits*, dont l'orthographe (et avec lui l'esprit) a varié de Galland à Mardrus.

b. *Proust lecteur*

Si c'est Sinbad que Proust évoque dans sa Correspondance comme prétexte à une relecture de Mardrus, c'est le conte d'Aladin qui suscite dans une paperolle ajoutée au feuillet 44 r° du Cahier 57 une réflexion sur ses impressions de lecture. La rédaction de cette addition est très vraisemblablement contemporaine du tournant de 1916 évoqué plus haut.

Cette paperolle est considérée comme « capitale » par Proust (il souligne le terme trois fois) et devra « figurer dans le dernier chapitre [...] quand je commence à oublier Albertine, ou à Doncières, ou à Balbec. Mais dans ce cas-là la première phrase serait à changer. » Dans cette paperolle, à l'appui de sa théorie sur la « réalité spirituelle » de la littérature et sur l'insuffisance de la simple expérience vécue, il développe sur l'identification psychologique du lecteur aux personnages de ses lectures, qui le conduit à désirer la réussite ou la « confusion d'êtres bons et d'êtres mauvais que nous savons qui n'existent pas », d'êtres « qu'[i] ne pourraient pas exister », par exemple ceux du conte d'Aladin :

¹ II, 767.

~~Aladin chaque~~ les *Mille et Une nuits* nous voyons chaque fois le Génie de la Lampe avec une docilité nouvelle aller chercher les ~~plus magnifiques plats d'argent~~ <merveilleuses richesses> ~~nous voudrions qu'~~ nous sommes un peu gênés qu'Aladin ne le remercie pas davantage ~~pas plus que les Génies nous souffrons que ce jeune homme vende pour une seule pièce d'or~~ nous souhaitons que à la page suivante il ait quelques mots plus gentils pour ce bon génie et nous souffrons qu'il gaspille en les donnant pour une seule pièce d'or au juif voleur, les merveilleux plats d'argent que le bon génie lui a apportés. (peut-être mettre tout cela avant) je voyais donc que je ferais fausse route en cherchant la réalisation des sentiments dans la vie, qu'éprouver ne suffisait pas, qu'il fallait extraire de soi ce qu'on a senti et le poser devant soi et tous dans un livre, et non se contenter de le dire en confuses paroles, c'est-à-dire de le laisser ignorer à celle ou ceux qui le provoquent.

Dans ce brouillon, nous voyons tout d'abord (est-ce dû à une difficulté de se rappeler ? ou à un souvenir trop dense et difficile à résumer ?) les hésitations de Proust quand il s'agit d'évoquer les étapes de l'histoire d'Aladin. Mais nous voyons ensuite la clarté avec laquelle Proust rédige la théorie littéraire en germe ici et qu'il développera dans le *Temps retrouvé*. Sans aller jusqu'à dire que, en relisant les *Mille et Une Nuits*, Proust lit et découvre sa propre théorie d'écrivain, on peut néanmoins dire que c'est en écrivain que Proust relit les *Mille et Une Nuits*, à l'écoute de ses impressions de lectures et en quête d'une justification de son entreprise d'écrivain.

c. Proust écrivain

En plus d'incorporer sa lecture des *Mille et Une Nuits* à sa réflexion, Proust procède également à une incorporation du texte de Mardrus à sa phrase. Un peu à la manière de sa lettre à Montesquiou de décembre 1916, Proust utilise une expression de Mardrus (sans la mettre dans la bouche d'un personnage mondain quelconque) pour décrire l'attitude d'un de ses personnages :

« Bien dit, mon prince, bien dit (ce qui voulait dire, en somme, récité sans faute), c'est ça, c'est ça », s'écria-t-il, dilaté, comme s'expriment les *Mille et Une Nuits*, « à la limite de la satisfaction ».¹

Et de fait, dès la première page de la version Mardrus on rencontre : « et ils furent tous deux à la limite de la dilatation »². Ce procédé de traduction littérale des expressions arabes est longuement commenté par Dominique Jullien³ :

Un effet d'étrangeté prédominant chez Mardrus touche au corps des personnages. Les expressions idiomatiques étant traduites littéralement, on aboutit à un texte incongru où les personnages manifestent leurs pensées et leurs émotions de manière toute physique. Les personnages de Mardrus voient en effet leur poitrine se dilater (ou se rétrécir) au gré de leurs émotions, tombent sur leur derrière lorsqu'ils sont surpris, se mettent debout sur leurs deux pieds, s'assoient entre leurs mains, subissent des déboires en dépit de leur nez, et ainsi de suite. [...] Le littéralisme de Mardrus accentue

¹ II, 700.

² On rencontre également l'expression « à la limite de la satisfaction », « à la limité de la stupéfaction », à plusieurs reprises dans le conte d'« Aladdin et la lampe magique » (p.370, II, Bouquins).

³ Op.cit.

presque partout la veine comique. [...] Une traduction littérale va inévitablement rendre concret ce qui était devenu abstrait, réactiver des métaphores figées dont la valeur métaphorique n'est plus perçue dans le texte original.

Ainsi, reprendre une expression de Mardrus, c'est non seulement montrer sa sensibilité à un texte connu, et reconnaître la vérité spirituelle de ce texte et son application possible dans le réel, mais c'est également ébaucher une réflexion sur les rapports conflictuels entre sens figuré et sens propre. Cette pratique de Mardrus permet en effet à ses lecteurs un nouveau regard à la fois sur les expressions idiomatiques et sur nos corps et nos gestes. Il est vrai que ce type de citation n'est guère repris dans la suite du texte : cela ne va-t-il pas néanmoins mettre en branle chez Proust un nouveau mode descriptif, ou de nouveaux thèmes, plus corporels ?

En outre, avec ce littéralisme, Mardrus procède à ce que Proust appelle un « éloignement imaginaire du passé »¹. C'est ce concept qui permet à Proust d'expliquer le succès du procédé littéraire de Mardrus. Il écrit en effet dans le *Côté de Guermantes* :

Cet éloignement imaginaire du passé est peut-être une des raisons qui permettent de comprendre que même de grands écrivains aient trouvé une beauté géniale aux œuvres de médiocres mystificateurs comme Ossian. Nous sommes si étonnés que des bardes lointains puissent avoir des idées modernes, que nous nous émerveillons si, dans ce que nous croyons un vieux chant gaélique, nous rencontrons une idée que nous n'eussions trouvée qu'ingénieuse chez un contemporain. Un traducteur de talent n'a qu'à ajouter à un ancien qu'il restitue plus ou moins fidèlement, des morceaux qui, signés d'un nom contemporain et publiés à part, paraîtraient seulement agréables : aussitôt il donne une émouvante grandeur à son poète, lequel joue ainsi sur le clavier de plusieurs siècles.²

Dans la mise au net (cahiers rédigés entre 1916 et 1919), une note de régie précise : « Peut-être garder cette annotation pour étude sur les *Mille et Une Nuits* de Mardrus ». C'est donc que Proust envisageait de pousser plus loin son étude de Mardrus. Cela signifie surtout que Mardrus et Ossian ont beau être des falsificateurs, ils ont le mérite, en renchérissant sur l'exotisme, en faisant plus « authentique » que l'original, de jouer sur le clavier des siècles, de désancrer le chef d'œuvre des profondeurs dans lesquelles il risquait de s'enliser à jamais³.

On voit donc qu'avec Mardrus, c'est plus, de la part de Proust comme de son narrateur, une réflexion de critique et d'écrivain, une réflexion d'écriture et sur l'écriture, qui entre dans la *Recherche*. Peu à peu, à la fois stylistiquement, théoriquement et thématiquement, les *Mille et Une Nuits* en tant que texte, via Mardrus, s'incorporent à l'écriture proustienne.

¹ Relevé par Marie Miguet et Dominique Jullien.

² II, 711.

³ On peut lire cette idée dans l'article cité plus haut de Marie Miguet.

Une question subsiste néanmoins : pourquoi Marcel Proust envisage-t-il dans sa correspondance de comparer les traductions de *Sinbad le marin*, précisément ? Pourquoi ne parle-t-il pas de l'ensemble des *Mille et Une Nuits* ?

- Est-ce parce que, avec *Ali Baba* et *Aladin*, ce célèbre conte représente pour le lecteur de l'époque l'épitomé des contes arabes ?

- Ou faut-il plutôt établir un lien avec ces variations sur l'oiseau Rokh¹ que nous avons déjà évoquées, et dont nous savons que les premières esquisses datent probablement des tout débuts de la première guerre mondiale ? Cela est-il suscité par la prise de Bassora, durant la Première Guerre Mondiale ?

- Ou est-ce simplement parce que, avec ses sept aventures sur mer, *Sinbad* représente un divertissement considérable en ces temps de guerre ?

D. Érotisme proustien

Ce « passage à Mardrus » de 1914-1916 coïncide avec la progression de l'écrivain Proust, dans sa rédaction, et du narrateur « je », dans sa maturation de lecteur et d'homme, vers l'érotisme : d'une part, l'érotisme croissant de son amour pour Albertine, d'autre part l'érotisme sodomite et gomorrhéen entrevu, fascinant et redouté. C'est en effet en 1913 qu'apparaît le prénom d'Albertine dans les brouillons ; l'année 1914 voit un premier état de la *Prisonnière* dans le Cahier 71, et les années 1915 et suivantes la conception et l'organisation de *Sodome et Gomorrhe*, des « épisodes Albertine » ou encore de la scène de flagellation qui figurera dans le *Temps retrouvé* (1916²). La (re)lecture de Mardrus semble donc symbolique d'un tournant dans l'avancée de la *Recherche*. On pourrait peut-être même aller jusqu'à dire qu'elle en a inspiré en partie l'inflexion, les situations, la dramaturgie, et l'expression.

1. Mardrus : outil, symptôme et déclencheur d'un tournant sensuel et érotique

a. Analyse de Marie Miguet³ :

Comme le fait remarquer Marie Miguet, dans les brouillons de « la conversation avec Maman » au sujet des *Mille et Une Nuits* (Cahier 46, 82 v°), le narrateur fait son choix : « Mais une fois que j'eus à mon tour ouvert les deux livres, je ne suivis pas les conseils de ma mère. » Sans préciser pour autant pourquoi Mardrus l'intéresse tant : ce n'est pas simplement à cause des modifications onomastiques, car, dans le brouillon, après avoir énuméré ces modifications, il précise : « pour ne parler que des moindres changements », c'est-à-dire qu'il pense également aux autres spécificités de Mardrus (l'érotisme, pour ne pas le nommer).

¹ Oiseau fantastique qui apparaît à deux reprises dans *Sinbad le marin*.

² La « Bibliothèque de la Pléiade » nous indique que Proust assiste en 1916 à une scène de flagellation.

³ Article cité.

Ainsi, selon Marie Miguet, dans son analyse du « don des *Mille et Une Nuits* » par la mère du narrateur, la lecture de Mardrus correspond à un nouveau Sésame qui marque l'entrée dans le monde du voyeurisme, de l'homosexualité, du travestissement, de la métamorphose, de l'inversion... C'est ce monde immoral que présentait, sans le nommer, la mère du héros en voulant le prévenir contre Mardrus, par des arguments détournés. Ainsi, selon Marie Miguet, Proust a choisi la fiction pour donner son congé à sa mère (dont la conversation était le sujet du *Contre-Sainte-Beuve*) : il choisit Mardrus, il choisit la voie déconseillée par la mère, « la voie funeste et destinée à être douloureuse du savoir »¹ érotique, « voie que souhaitait fermée la donatrice des contes »².

b. *La sensualité du narrateur : l'ancien et le nouveau.*

Quand nous parlons de l'entrée du narrateur dans un monde érotique et sensuel, il s'agit bien d'une *nouvelle* sensualité. En effet, la sensualité du narrateur est constante tout au long de la *Recherche* : dans sa perception des fleurs, des paysages, des joues d'Albertine. Mais il s'agit en quelque sorte d'une sensualité encore toute innocente et non répréhensible par la morale classique maternelle. A partir de 1914 et de *Sodome et Gomorrhe*, cette sensualité, cet érotisme, c'est du concret, du réel, du présent, une entrée pleine et entière dans le monde adulte : cela devient en effet à la fois son sujet d'intérêt et de curiosité (Sodome), la cause de ses souffrances (Gomorrhe) et l'objet de son action (son désir pour Albertine, le sérail qu'il lui bâtit).

c. *L'érotisme de Mardrus*

Si nous lions ainsi lecture de Mardrus et initiation à l'érotisme, c'est parce que la tradition littéraire considère la version Mardrus comme la plus « osée » des versions des *Mille et Une Nuits* : d'un érotisme exagéré. À la Belle Époque, les lecteurs ont la sensation délectable de « voir » enfin ce que Galland leur avait censuré, de parvenir à une « version adulte » des contes arabes, comme l'écrit Dominique Jullien. Et cette manière d'interpréter Mardrus perdure : c'est cette version que Van Dongen choisit d'illustrer³.

Comme l'analyse Sylvette Larzul⁴, la version Galland se caractérise par une « évanescence » des spécificités matérielles, qu'il s'agisse des palais, de la nourriture, ou de la beauté. Galland procède en effet à une « acclimatation » (à la France policée des débuts du XVIIIème siècle) et une « sublimation » de l'Orient, en particulier dans le traitement mesuré qu'il fait de l'amour. Galland entend réduire la distance culturelle qui sépare l'Occident et l'Orient, introduisant luxe et bienséance dans les contes arabes, oubliant ce qu'ils peuvent avoir de bouffon, de grossier, de terrestre, de

¹ *Sodome et Gomorrhe*, III, 500.

² Marie Miguet.

³ Voir les *Contes érotiques des Mille et Une Nuits* édités par Hazan.

⁴ Sylvette Larzul, *Les traductions des Mille et Une nuits, Etudes des Versions, Galland, Trébutien et Mardrus*, L'Harmattan, 1996. Sylvette Larzul est également la référence de Dominique Jullien, dans *Les Amoureux de Shéhérazade*, c'est pourquoi nous citons Larzul en priorité, même si Dominique Jullien procède à peu près à la même analyse 13 ans après Larzul.

matériel, ou d'érotique. D'une manière générale, Galland renonce aux « métaphores orientales », figurées et outrées, que Mardrus restituera dans leur littéralité.

Mardrus emphatise en revanche cette supposée distance, introduisant « couleur locale » et clichés orientalisants. Pour cela, il procède à des manipulations sémantiques et verbales (emprunts, transcriptions, traductions littérales, calques syntaxiques) pour produire un effet d'étrangeté, d'exotisme, et l'intérêt d'un lecteur à qui l'on découvre tout un univers jusque-là inconnu et fantasmé. La distance introduite par ces rythmes et sonorités étranges favorise la naissance, ou plutôt la confirmation, de tous les fantasmes espérés : la peinture d'un « Orient lointain, gourmand et lascif ». Cette impression est amplifiée – car Mardrus ne manipule pas seulement la langue – par une exaltation des plaisirs en tout genre, par une inflation verbale, l'introduction de visions fantasmatiques : il préfère en effet les expressions crues, le gonflement de l'érotisme, certains choix de vocabulaire allant jusqu'à le faire basculer dans l'obscène¹. Or, en réalité, cette traduction prétendument fidèle est plus une transposition des fantasmes occidentaux² (nudité et virginité des femmes, sensualité torride...). Ainsi, dans certains contes, les allusions à l'homosexualité féminine sont totalement inventées par Mardrus (« Récit du médecin juif »).

d. *Le choix proustien de Mardrus : pistes*

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, l'un des traits remarquables de la traduction de Mardrus, est la traduction littérale d'expressions figurées. L'effet de cette transposition du figuré au sens propre instaure une atmosphère d'étrangeté, où tout semble « physique », motivé, manifesté par des éléments physiques (y compris ce qui relève du « moral »). En ce sens, on peut par exemple supposer que Mardrus a pu influencer Marcel Proust dans la « progression » du narrateur vers une connaissance du corps d'Albertine moins idéalisée, plus intime, plus physique – moins littéraire et plus « réelle ».

En outre, ce choix du physique, du littéral par Mardrus pourrait constituer un encouragement dans la volonté d'entomologiste du narrateur³ : ramener toute chose, toute motivation, à du physique, du scientifique. En effet, celui-ci explore une planète étrange et lointaine comme l'Orient, et pourtant « parmi nous » : Sodome et Gomorrhe, où les hommes *sont* des femmes. En quelque sorte, avec Mardrus (tel qu'il est perçu à l'époque du moins), le narrateur quitte le métaphorique et le fantasmé de l'enfance, sans pour autant aller jusqu'à la grossièreté épisodique de Mardrus, pour découvrir et

¹ En particulier dans la désignation des parties génitales : Sylvette Larzul procède à toute une comparaison des registres de langue des mots de la version arabe (sachant que le texte arabe support choisi par Mardrus est principalement l'édition Bulaq (1252/1835) – bien qu'il prétende avoir eu accès à d'autres manuscrits inconnus, et qu'il se refuse à citer plus précisément (!) –, et que celle-ci est précisément l'une des versions les plus pudibondes des *Mille et Une Nuits* en arabe !) et de la version Mardrus, et constate une nette exagération de la part de Mardrus.

² Dès le *Voyage en Orient*, Nerval faisait remarquer que les fantasmes sur la sexualité débridée des harems étaient largement infondés, et que la réalité était plutôt décevante – voire triste et morose...

³ Faut-il voir dans cette posture d'entomologiste que se plaît à adopter de temps à autres le narrateur l'influence de son père, Adrien Proust, hygiéniste ?

décrire une certaine « réalité » cachée du monde, physique et matérielle, une face sensuelle, immorale, condamnable, « invertie ».

2. *Albertine courtisane*

Pour illustrer cette approche orientale à l'amour et l'érotisme, les critiques ont fréquemment cité le « sérail proustien »¹ : l'enfermement d'Albertine dans l'appartement du narrateur, dans la *Prisonnière*. Et de fait, cette conversion secrète d'Albertine en courtisane, au cœur du Paris occidental, peut être un premier aspect de l'érotisation orientale de la *Recherche* dans les années 1914-1916.

a. *Tenues et plaisirs*

La courtisane Albertine en son harem, c'est d'abord une femme belle et ornée, dont les tenues évoquent l'orient. C'est ainsi que Dominique Jullien évoque ce grand voile qui enveloppe Albertine et rappelle celui des femmes arabes :

Tout en écoutant le pas d'Albertine avec le plaisir confortable de penser qu'elle ne ressortirait plus ce soir, j'admirais que pour cette jeune fille dont j'avais cru autrefois ne pouvoir jamais faire la connaissance, rentrer chez elle ce fut précisément rentrer chez moi [...] et ayant encore autour d'elle le grand voile gris, qui descendait de la toque de chinchilla et que je lui avais donnée à Balbec, elle se retirait et rentrait dans sa chambre.²

Ce voile est étroitement lié avec un plaisir de la possession : cette femme, qui est à la fois enveloppée contre le monde et ornementée par le voile de cette toque que je lui ai offerte, est chez elle chez moi. C'est le seul moyen que le narrateur a trouvé, à défaut de lire ses pensées et son passé, pour sentir qu'il possède cette créature désirée et insaisissable. Si l'on parle des tenues d'Albertine, on ne peut manquer d'évoquer sa robe Fortuny :

envahie d'ornementations arabes comme Venise, comme les palais de Venise dissimulés à la façon des sultanes derrière un voile ajouré de pierre, comme les reliures de la bibliothèque ambrosienne, comme les colonnes desquelles les oiseaux orientaux qui signifient alternativement la mort et la vie, se répétaient dans le miroitement de l'étoffe, d'un bleu profond qui au fur et à mesure que mon regard s'y avançait se changeait en or malléable, par ces mêmes transmutations qui, devant la gondole qui s'avance, changent en métal flamboyant l'azur du Grand Canal.³

Robe doublement orientale par sa ressemblance à Venise (couleur du grand canal, motifs architecturaux) et par son évocation des « oiseaux orientaux ». On retrouve ici le très ancien lien établi par Marcel Proust via Ruskin entre Venise et l'Orient, auquel vient se cristalliser une connotation érotique : la beauté orientale de Venise est représentée par les motifs qui ornent la robe de la femme aimée et désirée. Un peu comme pour Swann à qui la beauté d'Odette évoque les peintres italiens, le

¹ Emily Eells-Ogée, "Proust et le Sérail", *Cahiers Marcel Proust 12, Etudes Proustiennes*, V, 1984, p.127-181 ; Topping (Margaret), "The Proustian Harem", *The Modern Language Review*, vol.97, n°2, April 2002, p.300-311.

² III, 567-568.

³ III, 896.

plaisir érotique – le désir, l’amour, la sensualité – vient se surajouter, se cristalliser, à un plaisir esthétique déjà existant. Dans son amour et son désir d’ornementer la femme qu’il aime, le narrateur fait se rejoindre deux de ses passions. L’évocation de Venise et l’évocation de l’Orient viennent rendre Albertine doublement belle et désirable. Inversement, la beauté de la robe d’Albertine rend Venise, où le narrateur ne se rendra que durant la *Fugitive*, à nouveau présente et désirable¹.

La courtisane Albertine, c’est aussi une femme qui divertit son « seigneur et maître ». L’une des distractions qu’elle lui procure, c’est de lui jouer du pianola. On trouve une comparaison du pianola avec la lanterne magique :

et sur les murs de cette chambre de Paris [...] je voyais [...] tantôt la steppe orientale où les sonorités s’étouffent dans l’illimité des distances et le feutrage de la neige.²

Albertine, par sa beauté, sa désirabilité, ou la beauté artistique qui l’environne (la robe Fortuny, Venise, le pianola), a donc la faculté de susciter l’orient. Il y a donc un lien entre beauté, plaisir, désir et orient. Avoir Albertine cachée chez lui, c’est se constituer son intérieur oriental au cœur de Paris. Son lieu de plaisir personnel.

Et de fait, la courtisane Albertine, c’est surtout celle qui lui procure le plaisir charnel. Le plaisir de sentir son corps nu contre lui dans son lit³. Le plaisir de sa langue qui se promène sur son corps.

b. *Mensonges d’Albertine*

Sa courtisane, sa prisonnière, lui échappe encore : elle n’a de cesse de lui mentir sur son passé, sur ses désirs, sur ses actes.

Mais elle aurait encore mieux aimé dire qu’elle avait menti quand elle avait émis une de ces affirmations, dont ainsi le retrait ferait écrouler tout mon système, plutôt que de reconnaître que tout ce qu’elle avait raconté dès le début n’était qu’un tissu de contes mensongers. Il en est de semblables dans les *Mille et Une Nuits*, et qui nous y charment. Ils nous font souffrir dans une personne que nous aimons, et à cause de cela nous permettent d’entrer un peu plus avant dans la connaissance de la nature humaine au lieu de nous contenter de nous jouer à sa surface. Le chagrin pénètre en nous et nous force par la curiosité douloureuse à pénétrer.⁴

Ces mensonges d’Albertine évoquent au narrateur ceux des *Mille et Une Nuits* : on retrouve ici les thèmes développés au moment de la désillusion mondaine du narrateur. En effet, les contes sont des illusions qui nous trompent sur le véritable caractère de la réalité. Mais ceux-ci permettent aussi une lecture de la vérité, grâce à leur caractère mensonger : ils sont des métaphores du réel, ils

¹ On retrouve l’analyse évoqué plus haut de Dominique Jullien selon lequel le désir proustien prend souvent l’apparence d’un détail orientalisant « encastré » dans un quotidien sans relief : voir Dominique Jullien, *Proust et ses modèles*, p.104.

² III, 884.

³ III, 584.

⁴ III, 652.

permettent de comprendre le comportement d'Albertine. Ainsi, plus tard, dans la *Fugitive*, Proust revient sur les mensonges de l'insaisissable Albertine :

dans un roman que j'avais lu il y avait une femme qu'aucune objurgation de l'homme qui l'aimait ne pouvait décider à parler.¹

Dans une première version de ce passage, dans le Cahier XII, Proust avait écrit : « dans un roman de Bergotte ». Dans cette première version, le modèle littéraire qui guide la vie du narrateur reste donc Bergotte. Néanmoins, le fait qu'il ait choisi de supprimer cette allusion pourrait corroborer l'hypothèse de Dominique Jullien², qui suppose qu'il s'agirait d'une allusion à l'histoire du roi du Khorasan et de son esclave Fleur-de-Grenade³.

Ainsi, en dépit du bonheur illusoire d'avoir enfin Albertine chez lui, cette possession est plus une source de souffrance que de bonheur, car elle ne donne aucun répit à la jalousie du narrateur. Cette impossibilité d'atteindre le bonheur rappelle le contexte dans lequel le narrateur découvre Mardrus : la note de régie du 81 v° précise « Probablement après du bonheur (si le chapitre finit là) mettre un grand blanc puis ce que je mets ~~à la page~~ <au verso> suivante de ma conversation avec ma mère sur les *Mille et Une Nuits* » et celle du 82 v° « pour mettre après le verso précédent (grâce à quelque pédale, survivre la tonalité du bonheur) ». On voit donc bien la sensualité mardrusienne fait irruption au milieu de son bonheur avec Albertine. Il n'est pas complètement anodin que la lecture de contes arabes dans la version Mardrus, où le traducteur a rajouté des références à l'homosexualité féminine, survienne précisément au moment où cette « inversion » commence à faire souffrir notre narrateur, briser son bonheur et déchaîner sa jalousie. Et de fait, la rupture définitive de ce bonheur illusoire intervient deux cents pages plus loin :

Mais les mots : cette amie c'est Mlle Vinteuil, avait été le Sésame que j'eusse été incapable de trouver moi-même qui avait fait entrer Albertine dans la profondeur de mon cœur déchiré. Et la porte qui s'était refermée sur elle, j'aurais pu chercher pendant cent ans sans savoir comment on pourrait la rouvrir.⁴

Selon la « Bibliothèque de la Pléiade », ce passage aurait été rédigé sur une page de brouillon du Cahier 53, numérotée 18, collée dans le Cahier VII. Or le Cahier 53 a été écrit, comme la conversation avec maman du Cahier 46, en 1915. Ceci semble donc corroborer l'hypothèse de lecture de Marie Miguët : choisir Mardrus, c'est faire le choix d'affronter le chemin douloureux de la connaissance, ici de la connaissance du passé d'Albertine et de ses tendances gomorrhéennes, qui le plonge dans les affres de l'amour et de la jalousie.

¹ IV, 88.

² Toutes les allusions que nous avons faites jusqu'ici à Dominique Jullien se réfèrent à son ouvrage de 1989 : *Proust et ses modèles*, p.88.

³ II, 62 – version Mardrus, Bouquins.

⁴ III, 512.

c. *Enfermée en son sérail*

Néanmoins, c'est principalement son enfermement (tout relatif) dans l'appartement du jeune narrateur qui fait véritablement d'Albertine une courtisane « arabe ». Ce point a été longuement développé par Emily Eels-Ogée et Margaret Topping¹, et paraît assez évident, nous ne nous y attarderons donc pas. On trouve par exemple les expressions : « Albertine cloîtrée en ma maison », « encagée », « enfermée chez moi [...] à l'abri des désirs de tous. »² Ces termes expriment bien le désir exclusif du narrateur. En outre, le narrateur nous explique qu'Albertine était surveillée tantôt par Andrée, tantôt par son chauffeur³, puis établit un parallèle avec la surveillance assidue menée par Charlus sur Morel⁴. Enfin on trouve l'idée que cette jeune fille enfermée chez lui, derrière ces « rayures » lumineuses, est son trésor :

le professeur ignorait qu'une jeune fille toute à moi m'attendait [...] 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 ma liberté, la solitude, la pensée.⁵

d. *La princesse de la Chine*

Ce trésor n'est pas sans rappeler ce conte que M. de Charlus évoque dans le *Côté de Guermantes* :

Revenons à vous, me dit-il, et à mes projets sur vous. Il existe entre certains hommes, Monsieur, une franc-maçonnerie dont je ne puis vous parler, mais qui compte dans ses rangs en ce moment quatre souverains de l'Europe. Or l'entourage de l'un d'eux, qui est l'empereur d'Allemagne, veut le guérir de sa chimère. Cela est une chose très grave et qui peut nous amener à la guerre. Oui, monsieur, parfaitement. Vous connaissez l'histoire de cet homme qui croyait tenir dans une bouteille la princesse de la Chine. C'était une folie. On l'en guérit. Mais dès qu'il ne fut plus fou, il devint bête. Il y a des maux dont il ne faut pas chercher à guérir parce qu'ils nous protègent seuls contre de plus graves...⁶

Ce conte, même s'il est utilisé par Charlus pour évoquer indirectement la communauté des « invertis », prend, rétrospectivement, après lecture de la *Prisonnière*, une toute autre signification : la princesse de la Chine, c'est Albertine, sa folie, mais également sa raison de penser et de vivre – toutes les formes d'amour sont une aussi grande folie, préservées aussi jalousement, que l'inversion. Cette référence « littéraire » en milieu mondain n'est donc pas, selon nous, frappée de la même « dégradation » par son évocation dans ce contexte et son utilisation à des fins « subversives ».

¹ Emily Eels-Ogée, "Proust et le Sérail", *Cahiers Marcel Proust 12, Etudes Proustiennes*, V, 1984, p.127-181 ; Margaret Topping, "The Proustian Harem", *The Modern Language Review*, vol.97, n°2, April 2002, p.300-311.

² III, 576.

³ III, 133.

⁴ III, 217.

⁵ III, 834.

⁶ II, 587.

D'autre part cette interprétation du conte est d'autant plus fondée que c'est Proust lui-même qui la propose à plusieurs reprises dans ses brouillons¹. On a ainsi, dans le Cahier 71 (de 1914), complètement biffé, au feuillet 93 r° :

Saint-loup, Bloch [...] passaient si près d'une chambre où je trouvais très beau que fut enfermée comme dans un coffret une jeune fille plus merveilleuse pour moi que la princesse de la Chine.

Puis repris et « amélioré » au feuillet 95 r° :

en s'en allant ils passaient dans le couloir séparés d'~~un~~ Albertine par une simple porte, je trouvais quelque chose de beau à penser que je possédais ainsi enfermée dans cette chambre, pareille au coffret précieux du conte, une personne plus merveilleuse pour moi que la princesse de la Chine. Presque une sorte de <grande> Déesse incarnant cette ~~réalité~~ <présence> à côté de laquelle nous passons d'ordinaire sans la soupçonner, le Temps.

Ces deux comparaisons d'Albertine avec la Princesse de la Chine et avec une grande Déesse sont visiblement des idées qui lui tiennent à cœur, car il la reprend au Cahier 53 (1915), aux feuillets 39 r° et 40 r° :

[...] à l'insu de tous et que ceux qui venaient me voir ne devinaient pas plus enrichie ma demeure de la présence mystérieuse que cette ~~homme~~ personnage ~~que~~ <dont> personne ne devinait qu'il avait dans enfermée dans une bouteille la Princesse de la Chine. ~~Elle était ma elle~~ <Elle> pouvait être tout cela ~~un moment à des moments,~~ à aux moments où justement je l'aimais le moins parce que j'étais heureux de la posséder comme une fleur, comme un ange de crèche, comme la Princesse de la Chine, et qu'on n'aime pas pourtant ce qu'on possède. A d'autres moments, plus douloureux, et où je l'aimais davantage, car on n'aime pourtant que les choses sous l'apparence desquelles on poursuit une réalité inaccessible, ~~elle était presque une Grande Déesse~~ je sentais se creuser en elle [suit un passage alternant passages biffés et non biffé, et peu cohérent, la page étant inachevée]

Puis encore au Cahier 55 (1915) aux feuillets 38 r° et 39 r° :

Combien je souffrais de cette position où nous a réduits le caprice de la nature quand en instituant la division des corps, elle n'a pas songé à rendre possible l'interpénétration des âmes. Et je me rendais compte qu'Albertine ~~n'était pas pour moi ni même une œuvre d'art ni même pour moi une~~ merveilleuse captive ~~pos~~ gardée à l'insu de tous et ~~que~~ <de la présence de qui> ceux qui venaient me voir ne devinaient pas plus que j'avais su enrichir ma demeure ~~de sa présence que~~ mystérieuse que ~~est homme qui~~ personnage ~~dont ce personnage~~ dont personne ne devinait qu'il ~~gard posséd avt~~ <tenait enfermée> dans une bouteille [feuillet suivant] la princesse de Chine. ~~Elle était Plutôt pour moi comme un (ill) infiniment curieux et douloureux (ceci doit être écrit quelque part) les jours où elle...~~

En marge de ce passage, Marcel Proust a écrit : « Mettre en meilleure forme. » Sans même cette dernière indication, on a pu comprendre que c'est une idée à laquelle tenait Marcel Proust, et

¹ Puis dans le texte définitif, en III, 888.

qu'il a mis plus d'un an à formuler, s'éloignant de plus en plus du sens initialement donné par M. de Charlus. On voit que l'idée de la Princesse de la Chine, d'abord destinée, dans le premier extrait, à exprimer simplement l'enfermement d'Albertine, se charge ensuite d'une valeur symbolique : elle est une Grande Déesse, la déesse du Temps, puis finalement elle représente l'incompréhension entre les amants, car son âme lui reste aussi étrangère que la Princesse de la Chine est invisible dans sa bouteille... On a la reprise de termes (« mystérieuse », « à l'insu de tous », « précieux », « enrichir » etc.), comme pour une idée en gestation autour de laquelle on tourne, et surtout cette note de régie « ceci doit être écrit quelque part » : Marcel Proust s'obstine à écrire une idée déjà écrite, sans parvenir au mot juste. Cette tonalité « négative » de la référence persiste dans la version définitive, pratiquement identique à la précédente et dernière version :

Combien je souffrais de cette position où nous a réduits l'oubli de la nature qui, en instituant la division des corps, n'a pas songé à rendre possible l'interpénétration des âmes ! Et je me rendais compte qu'Albertine n'était *pas*¹ pour moi (car si son corps était au pouvoir du mien, sa pensée échappait aux prises de ma pensée) la merveilleuse captive dont j'avais cru enrichir ma demeure, tout en y cachant aussi parfaitement sa présence, même à ceux qui venaient me voir et qui ne la soupçonnaient pas au bout du couloir, dans la chambre voisine, que ce personnage dont tout le monde ignorait qu'il tenait enfermée dans une bouteille la princesse de la Chine : m'invitant sous une forme pressante, cruelle et sans issue, à la recherche du passé, elle était plutôt comme une grande déesse du Temps.²

Dans ce passage, Marcel Proust a brillamment réussi à synthétiser et éclaircir les idées en germe dans les brouillons. Albertine, c'est sa folie. Albertine, c'est ce trésor dans une bouteille. Albertine, c'est ce trésor vain, son illusion de possession. Albertine, c'est l'incarnation du démon qu'il affrontera enfin dans le *Temps retrouvé* : le *Temps*. L'allusion à la princesse de la Chine (toute petite dans sa bouteille) amène à la *grande* Déesse, et permet une transition d'une problématique à l'autre : de l'érotisme (homosexuel ou hétérosexuel) à l'existential, de l'amour au Temps, de la possession à la passation par l'écriture.

En outre, il est intéressant que ce conte ait été également utilisé pour traiter de l'inversion : on a encore une fois ici un élément qui vient confirmer la thèse de l'éclatement du moi entre les différents personnages : quand cette référence est appliquée au narrateur, elle évoquait l'enfermement d'une maîtresse, quand celle-ci est utilisée par Charlus, elle évoque une « perversion » chérie par celui qui la possède ou en est victime. Enfin, on a la confirmation que la personne de Charlus est un support important pour une grande partie des analyses sur l'amour et ses perversions.

Enfin, il est frappant que cette échelle de messages soit encore une fois portée par une référence littéraire « orientale » (la Chine, c'est un l'orient lointain) : l'orient évoquant donc à la fois le

¹ Nous soulignons.

² III, 888.

« harem », l' « inversion » mais aussi la vanité. Selon Dominique Jullien¹, « la Princesse de la Chine » ce serait le « faux conte » des *Mille et Une Nuits* « écrit » par Proust : en effet, on n'en trouve pas trace dans les versions Galland et Mardrus, ni dans d'autres versions, et pourtant le personnage de la Princesse de la Chine est récurrent dans les contes arabes (la princesse Boudour des aventures de Camaralzâman est princesse de Chine)², et de surcroît l'on trouve une femme enfermée dans un coffret précieux au tout début des *Mille et Une Nuits*³, et de toute façon, le motif de la femme enfermée dans une boîte et qui s'empresse de tromper son mari dès qu'elle en est libérée peut se rencontrer dans des recueils de contes chinois.

En réalité, cette histoire de la Princesse de la Chine, Proust a dû la lire dans une lettre de Mérimée à Mrs Senior (datée du 29 juillet 1885), laquelle fut publiée dans un ouvrage d'Haussonville⁴, puis évoquée dans une critique de cet ouvrage par Anatole France⁵.

Je suis devenu incapable de travailler, depuis un malheur qui m'est arrivé. [...] Lorsque j'écrivais, j'avais un but ; maintenant je n'en ai plus. Si j'écrivais, ce serait pour moi, et je m'ennuierais encore plus que je ne fais. Il y avait une fois un fou qui croyait avoir la reine de la Chine (vous n'ignorez pas que c'est la plus belle princesse du monde) enfermée dans une bouteille. Il était très heureux de la posséder, et il se donnait beaucoup de mouvement pour que cette bouteille et son contenu n'eussent pas à se plaindre de lui. Un jour, il cassa la bouteille, et, comme on ne trouve pas deux fois une princesse de Chine, de fou qu'il était, il devint bête.⁶

Au bout du compte, c'est Charlus qui cite le plus textuellement Mérimée, à ceci près que pour Charlus on lui enlève à la fois la bouteille et sa folie. Concernant le narrateur, la perte de sa « bouteille » le fera plutôt progresser à la fois dans ses découvertes existentielles, et dans sa réflexion.

¹ [1989], p.77.

² La beauté chinoise était l'archétype de la beauté dans les miniatures persanes ou ottomanes.

³ Galland et Mardrus parlent plus précisément de « caisse » (I, 32 ; I, 9) : il s'agit d'une aventure qui confirme le roi Schahriar dans sa défiance envers la perversité des femmes : un efitrit tient en effet enfermée dans une caisse une femme qui, dès qu'il est endormi, entreprend de le tromper en bonne et due forme avec le premier homme qui passe. La situation rappelle assez fortement celle d'Albertine, même s'il s'agit d'hommes et non de femmes (mais Albertine a certainement eu quelque aventure avec le chauffeur également...).

⁴ Prosper Mérimée, *étude biographique et littéraire*, par le comte d'Haussonville, 1885, Calmann Lévy.

⁵ La Vie Littéraire, 1888-1892

⁶ Selon Anatole France, Mérimée pense ici à une longue histoire d'amour rompue brutalement et sans raison par la femme qu'il aimait.

3. *Sexualité « orientale »*

Comme on l'a vu, l'érotisme oriental ou orientaliste évoqué par Proust renvoie beaucoup, et même quand il s'agit d'Albertine, à « ces goûts-là » : l'inversion. On trouve de nombreuses allusions à l'orientalisme de l'inversion : « les invertis qui se rattachent à l'antique orient »¹, « une colonie orientale »². Puis surtout, on a :

Dans les yeux de Jupien et Charlus c'était le ciel non pas de Zurich mais de quelque cité orientale dont je n'avais pas encore deviné le nom, qui venait de se lever.³

a. *Sexualité orientale d'Albertine*

Le Cahier 62 (de 1917) se penche tout particulièrement sur l'« inversion », et surtout celle d'Albertine, qui est « de tous les pays – laissons de côté l'Orient où elle est trop naturelle » (47 r°), avec des considérations au feuillet 16 r° sur les amitiés et la sexualité d'Albertine. Or, il s'agit de rappeler ici que peut-être l'une des raisons qui fait que Proust relit Mardrus et que le narrateur « choisit » Mardrus, c'est que dans l'érotisme de sa version des *Mille et Une Nuits*, Mardrus a amplifié les allusions (parfois non existantes dans le texte arabe) à « l'inversion féminine » : que l'on pense par exemple à l'histoire de Camaralzâman et de la princesse Boudour, laquelle, se faisant passer pour son époux disparu, épouse une jeune princesse et l'initie aux plaisirs de l'amour gomorrhéen, puis propose à son mari revenu, avant que celui-ci ne la reconnaisse, les délices de Sodome, avant d'offrir la jeune fille aimée, épousée, initiée mais encore vierge, en deuxième épouse à son mari.

b. *Sexualité orientale de Charlus :*

L'orientalisme de Charlus trouve largement l'occasion de s'exprimer dans les conversations mondaines, théâtre de cet « orientalisme mondain » déjà évoqué, lequel permet d'aborder dans les salons tous les sujets, y compris les plus tabous.

Il y a d'abord dans la conversation de Charlus lui-même, un lien inhérent, quoique souvent indirect, établi entre son personnage, son inversion et les *Mille et Une Nuits* ou d'autres contes d'Orient : on a évoqué ses références récurrentes au Sésame, au Palais d'Aladin, à la princesse de la Chine – et il est en outre fait allusion, au feuillet 29 v° du Cahier 72 (1915), à une certaine conversation : « après que M. de Charlus ait fait changer la conversation des *Mille et Une Nuits* en montrant Charley... ».

Une autre allusion à cet orientalisme sexuel est placée dans la bouche de Brichtot dans la version définitive⁴ : « Brichtot [...] cueillait à propos dans les philosophes grecs, les poètes latins, les conteurs orientaux, des textes qui décoraient le goût du baron d'un florilège étrange et charmant ». En

¹ III, 31.

² III, 33, renvoyant aux juifs et aux invertis !

³ III, 7-8.

⁴ III, 794.

réalité cette allusion vient d'un passage du Cahier 73 (1915), au feuillet 46 v°, où elle n'était pas encore médiatisée par le discours d'un personnage mondain : Proust y évoque « les poètes orientaux qui peignent la beauté d'un adolescent et l'amour désespéré qu'ils ont pour eux » puis plus loin, il remarque qu'à force de voir cet orient inversé tant répandu autour de lui, que « je ne suis plus à Paris, au XIXe-XXe siècle Vingt, mais à Bagdad, en Perse – ou à Athènes dans les temps Antiques. »

À ce propos, beaucoup d'encre a été versée par les critiques au sujet de la fameuse scène de flagellation¹ du baron dans le *Temps retrouvé*. Le narrateur évoque en effet à cette occasion l'un des contes des *Mille et Une Nuits* : « L'histoire de Zobéide ». Sauf qu'il y fait une référence erronée (Zobéide ne se fait pas battre pour retrouver sa première apparence, mais doit au contraire battre chaque soir ses sœurs transformées en chiennes, pour les punir), ce qui a permis aux critiques des interprétations psychologisantes plus ou moins fondées² : il est en effet évident que Proust a modifié le sens du conte, et les motivations de son personnage, dans un sens sadomasochiste, et qui n'était absolument pas présent dans les contes arabes, y compris dans la version Mardrus. L'assimilation imaginaire entre les *Mille et Une Nuits* et la perversion sexuelle est en tout cas ici rendue évidente précisément par cette distorsion peut-être volontaire de Proust. Une telle idée a grandi en Proust entre 1914 et 1916, qu'elle ait été suscitée ou seulement enrichie de sa (re)lecture de Mardrus.

En conclusion, on peut dire que, sinon grâce à, du moins simultanément à sa (re)lecture de Mardrus (1914-1916), une certaine sensualité de l'écriture et des thèmes d'écriture se fait jour à ce stade de la rédaction et de l'intrigue de la *Recherche*. Il ne s'agit plus de celle qui caractérisait la *magie de la nature*, les *délices visuels*, ou encore le *régal de confiture*, encore en grande partie rêvés, du monde d'enfance de Combray. Il s'agit à présent de sensualité des corps, du mystère de leurs perversions (de cette nation d'orient opérant au cœur de Paris, que Proust entreprend de disséquer et démasquer, comme un maçonisme ou une « juiverie »...), des souffrances de l'amour et de la jalousie, dans toute leur actualité et leur réalité. Après la dégradation dans les bouches mondaines du *Côté de Guermantes* des références aux contes arabes³ - dégradation symbolisant la perte des illusions face à une indigne réalité –, ces nouveaux thèmes, qui sont le sujet principal de *Sodome et Gomorrhe*, de la *Prisonnière*, de la *Fugitive* et des premières pages du *Temps retrouvé*, ont inauguré un nouvel usage, un réinvestissement et une « remotivation » des allusions aux *Mille et Une Nuits* : en effet, la lecture de Mardrus a permis l'introduction de tout un intertexte particulièrement apte à exprimer ces

¹ IV, 394.

² Willemart (Philippe), "Zobéide", *Bulletin d'informations proustiennes*, 31, 2000, p.131-142 ; Ennaifar (Elias), "Zobéide, Charlus, Paquita...une interprétation d'un conte des *Mille et Une nuits*", *IBLA (Revue de l'institut des Belles Lettres Arabes)*, n°184, t.62, 1999, p.169-185 [Paquita est le personnage de la *Fille aux Yeux d'Or* de Balzac : il y est question de la séquestration, puis du meurtre sauvage, par une femme, d'une autre femme, Paquita, qui avait eu le malheur de flirter avec un homme...].

³ « Au monde usé, dédoré, se substitue un monde redoré, un monde où tout s'anime et d'une extrême préciosité, une œuvre d'art baroque, un immense jardin des choses où il n'y a plus que des êtres et dont chacune est un monstre. » Claude Vallée, 1958, *op. cit.*

connaissances nouvelles du réel... Après la perte de l'orient rêvé dans le réel décevant de la mondanité, la sensualité érotique correspond donc à une redécouverte de cet orient qui habite notre monde et nos vies (l'érotisme, c'est l'orientalisme vécu de l'occident), et une réintroduction assumée des contes arabes dans le texte de la *Recherche*. L'orientalisme proustien, d'abord métaphore d'un rêve, puis rêve moqué, revient en force pour exprimer une *réalité* habitée d'orient.

III. Les « *Mille et Une Nuits du Temps retrouvé* »¹ : Mardrus, la guerre, les *Mille et Une Nuits*, ou les « *Métamorphoses orientales* »

Nous avons démontré que la lecture de Mardrus introduisait dans la conception de la *Recherche*, et dans son style, dans sa langue, une re-poétisation, un ré-enchantement, c'est-à-dire une ré-exploitation *littéraire* des thèmes orientalistes et de la référence aux *Mille et Une Nuits*.

Mais il ne faut pas oublier que la (re)lecture de Mardrus est contemporaine de la guerre. Nous l'avons datée de 1914-1916, et un rapide survol des brouillons de Proust montre que celui-ci introduit le thème de la guerre dans ses brouillons de 1916. Or, la concordance autour des mêmes années de la guerre et de la lecture de Mardrus, et l'exploitation de nouvelles références aux *Mille et Une Nuits* pour évoquer la guerre, sont décisives dans la conception théorique, thématique, et esthétique, par Proust de ce qu'il appelle dans les dernières pages du *Temps retrouvé* : « les *Mille et Une Nuits* de notre temps ». La cristallisation de la guerre et d'un regain d'intérêt pour les *Mille et Une Nuits* via Mardrus nous semblent clefs dans la gestation finale du *Temps retrouvé*.

Or, la guerre, sa déportation sur le front d'orient, entre en conflit avec les représentations orientalistes, mythiques et littéraires, et, à terme, permet à Proust une re-poétisation d'un réel immédiatement contemporain (de la même manière que l'érotisme était une poétisation du corporel), et une conversion du statut du narrateur. C'est le contemporain lui-même (la guerre) qui vient relire et surpasser Mardrus par sa mondialité. En somme, on peut dire que la relecture de Mardrus dans un contexte nouveau (l'orientalisme belle époque, son idéalisme sensuel, son esthétisme, n'est plus à l'ordre du jour) fait naître des réflexions qui le dépassent.

A. Paris, puis Venise, théâtres des *Mille et Une Nuits* : le narrateur, un nouvel Haroun al Rashid en promenade dans un monde moderne chamboulé...

1. Paris en guerre

Cet état de guerre confère à Paris une étrangeté, et offre des aventures toujours renouvelées pour notre narrateur oisif : celui-ci utilise des images orientalisantes, ou des références aux *Mille et Une Nuits*, pour les exprimer. Mais ces allusions littéraires ne sont pas de simples métaphores ou comparaisons. Elles sont en fait suscitées et remotivées par leur présent dans le réel lui-même, non plus le réel corporel (érotisme), le réel humain (souffrances de l'amour), mais le réel parisien, le réel contemporain : le débarquement soudain sur les trottoirs de Paris des « zouaves » maghrébins ou sénégalais...

¹ Margaret Topping, *op. cit.*

a. *Une première vision d'Orient*

Par ces jours exceptionnels, toutes les maisons étaient noires. Mais au printemps au contraire, parfois de temps à autre, bravant les règlements de la police, un hôtel particulier, ou seulement un étage d'un hôtel, ou même seulement une chambre d'un étage, n'ayant pas fermé ses volets apparaissait, ayant l'air de se soutenir toute seule sur d'impalpables ténèbres, comme une projection purement lumineuse, comme une apparition sans consistance. Et la femme qu'en levant les yeux bien haut, on distinguait dans cette pénombre dorée, prenait dans cette nuit où l'on était perdu et où elle-même semblait recluse, le charme mystérieux et voilé d'une vision d'Orient¹. Puis on passait et rien n'interrompait plus l'hygiénique et monotone piétinement rythmique dans l'obscurité.

Il est vrai que ce premier passage, cette première « vision d'Orient » semble sortie de nulle part, et peu justifiée au vu du contexte. A première vue, en effet, cette évocation orientale fonctionne comme les autres allusions orientales du reste de la *Recherche* : merveilleux, charme ou étrangeté font immédiatement surgir en synonyme le mot « orient » à l'esprit du narrateur, sans rien pour justifier cette association d'idée qu'un cliché, qu'une habitude de pensée venue tout droit de la tradition et de la mode orientalistes.

Néanmoins, comme c'est habituellement le cas chez Proust, dont les métaphores fonctionnent par réseau et ondoisement, cette « vision d'Orient » se trouve justifiée *a posteriori* par d'autres allusions, insérées, comme ce fut déjà le cas précédemment dans l'œuvre, au discours rapporté de M. de Charlus...

D'abord, on trouve dans le Carnet 2² du 56 r° au 57 v° l'une des rares ébauches que nous connaissions de ce passage, et, cette fois-ci médiatisée par Charlus, une possible manière d'expliquer pourquoi cette femme lui apparaît comme une « vision d'Orient » :

Ne pas oublier dans le Paris de la guerre que M. de Charlus me dit : « N'est-ce pas c'est amusant ce Paris fort exotique où se pressent les soldats de tous les pays, même des Africains à jupes culottes rouges, des Asiatiques à turban. 'Comme dans le bigarrement d'un tableau de Carpaccio', aurait dit le pauvre Swann, car vous le savez moi je vis en dehors des choses, au-dessus, je vois tout cela à un point de vue artiste. Si je regarde tous ces Sénégalais, c'est comme ferait un peintre... Ils ont les couleurs de personnages de Decamps ou de Delacroix et souvent une jeune figure d'odalisque d'Ingres. [...] Paris n'est-elle pas une sorte de Stamboul de Loti où on ne peut deviner dans l'ombre, les femmes cachées comme des femmes turques, à leur balcon pas éclairé. [...] Aziyadé [...] qui n'est que Mme Verdurin.

Aux feuillets 39 r° et 39 v°, une première peinture de Paris bigarré était cette fois-ci proposée à l'occasion d'une conversation entre Bloch, Saint-Loup et le narrateur :

¹ IV, 315.

² Proust (Marcel), *Carnets*, édition établie par Antoine Compagnon et Florence Callu, NRF, Gallimard, 2002.

Peut-être sera-ce dans ce Paris que nous causons St-Loup, Bloch et moi, Bloch pourra parler de la poudre asphyxiante de Turpin, ~~et~~ des marocains qui ne font pas de prisonniers, des villages japonais allemands détruits par ce qu'un civil avait tiré, de l'Italie à qui on ne donne pas de conseil mais qui aura sa part proportionnée de gâteau, ce qui ne l'empêchera pas me dit St Loup d'être indignée si les allemands se servent de fumées ~~a~~ empoisonnées, ne font pas de prisonniers, font une campagne chez les neutres etc. Je pourrai aussi parler de Paris sorte de ~~vi~~ port de débarquement où se croisent les uniformes de tous les pays, spahis, bobby anglais, etc. par l'influx compensateur du reflux aux frontières de t^e la population virile (double-joie pour M. de Charlus).

Ces passages ne figureront finalement pas dans le texte définitif. En revanche, ni M. de Charlus, ni Carpaccio, ni les zouaves ne seront oubliés. En effet, le premier extrait que nous avons cité a été mis au net dans le Cahier XVI, et, juste après notre passage, Proust écrivait une suite, rayée, puis laissée inachevée (feuillet 21 r^o) :

Mais l'impression d'Orient allait se renouveler sur les Grands boulevards [...] bigarrure [...] ville exotique.

Ce renouvellement d'une impression d'orient, Proust le placera finalement au Cahier XVII, et introduit par la personne de Charlus, mis en verve par son goût pour les zouaves, et son exaltation pour ce Paris enzouavé.

b. Charlus, acteur et descripteur de ce Paris d'orient

Je revins sur mes pas, mais une fois quitté le pont des Invalides, il ne faisait plus jour dans le ciel, il n'y avait même guère de lumières dans la ville et butant çà et là contre des poubelles, prenant un chemin pour un autre, je me trouvai sans m'en douter, en suivant machinalement un dédale de rues obscures, arrivé sur les boulevards. Là, l'impression d'Orient que je venais d'avoir se renouvela et d'autre part à l'évocation du Paris du Directoire succéda celle du Paris de 1815. Comme en 1815 c'était le défilé le plus disparate des uniformes des troupes alliées ; et parmi elles des Africains en jupe-culotte rouge, des Hindous enturbannés de blanc suffisaient pour que de ce Paris où je me promenais, je fisse toute une imaginaire cité exotique, dans un Orient à la fois minutieusement exact en ce qui concernait les costumes et la couleur des visages, arbitrairement chimérique en ce qui concernait le décor, comme de la ville où il vivait Carpaccio fit une Jérusalem ou une Constantinople en y assemblant une foule dont la merveilleuse bigarrure n'était pas plus colorée que celle-ci. Marchant derrière deux zouaves qui ne semblaient guère se préoccuper de lui, j'aperçus un homme gras et gros, en feutre mou, en longue houppelande et sur la figure mauve duquel j'hésitai si je devais mettre le nom d'un acteur ou d'un peintre également connus pour d'innombrables scandales sodomistes. J'étais certain en tous cas que je ne connaissais pas le promeneur, aussi fus-je bien surpris quand ses regards rencontrèrent les miens de voir qu'il avait l'air gêné et fit exprès de s'arrêter et de

venir à moi comme un homme qui veut montrer que vous ne le surprenez nullement en train de se livrer à une occupation qu'il eût préféré laisser secrète.¹

C'est donc par ses personnages, ses acteurs que Paris devient « d'Orient ». Ce qui est également frappant dans ce passage, c'est que ce que Proust plaçait soit dans la bouche de Swann (Carpaccio) soit dans celle de Charlus (asiatiques à turban) dans son ébauche du Carnet, comme il le faisait à l'époque du *Côté de Guermantes*, le narrateur le prend finalement à son compte, mais n'oublie pas le personnage de Charlus dans son tableau.

Cependant le narrateur ne prend pas cette impression entièrement à son compte. Un peu plus loin, dans le Cahier XVIII, il fera parler ce Charlus qui désire tant s'immerger dans ce nouveau Paris de la guerre :

Il faisait une nuit transparente et sans un souffle, j'imaginai 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. Pour un instant encore il resta en arrêt devant un Sénégalais en me disant adieu et en me serrant la main à me la broyer, ce qui est une particularité allemande chez les gens qui sentent comme le baron et en continuant pendant quelque temps à me la malaxer, eût dit jadis Cottard, comme si M. de Charlus avait voulu rendre à mes articulations une souplesse qu'elles n'avaient point perdues. Chez certains aveugles, le toucher supplée dans une certaine mesure à la vue. Je ne sais trop de quel sens il prenait la place ici. Il croyait peut-être seulement me serrer la main comme il crut sans doute ne faire que voir les Sénégalais qui passaient dans l'ombre et ne daigna pas s'apercevoir qu'il était admiré. Mais dans ces deux cas, le baron se trompait, il péchait par excès de contact et de regards. "Est-ce que tout l'Orient de Decamps de Fromentin, d'Ingres, de Delacroix n'est pas là-dedans, me dit-il, encore immobilisé par le passage du Sénégalais. Vous savez moi, je ne m'intéresse jamais aux choses et aux êtres qu'en peintre, en philosophe. D'ailleurs je suis trop vieux. Mais quel malheur pour compléter le tableau que l'un de nous deux ne soit pas une odalisque." Ce ne fut pas l'Orient de Decamps, ni même de Delacroix qui commença de hanter mon imagination quand le baron 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 labyrinthe 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'avaient donné soif, mais depuis longtemps tous les bars étaient fermés, et à cause de la pénurie d'essence les rares taxis que je rencontrais, conduits par des Levantins ou des Nègres, ne prenaient même pas la peine de répondre à mes signes. 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. Il en était de même de presque toutes les boutiques de commerçants, lesquels faute d'employés ou eux-mêmes pris de peur avaient fui à la campagne et laissé sur la porte un

¹ IV, 342.

avertissement habituel écrit à la main et annonçant leur réouverture pour une époque éloignée et d'ailleurs problématique. 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.¹

Étrangement, c'est à la manière de Swann que Charlus perçoit cette réalité nouvelle et surprenante : en convoquant les peintres, des peintres orientalistes. L'orientalisme, c'est une perception occidentale de l'Orient. Mais l'objet, ici, c'est Paris. L'orientalisme, c'est donc l'esthétisation de ce Paris que la guerre a commencé par orientaliser *réellement*.

c. *Paris devient Bagdad, et le narrateur, son calife*

Finalement, le fait que Charlus intervienne très ponctuellement pour évoquer Ingres ou Delacroix permet au narrateur de rebondir, de sortir de ce cadre orientaliste trop conventionnel, trop européen, pour convoquer une œuvre *venue* d'Orient : les *Mille et Une Nuits*. Cette évocation vient encadrer le propos de Charlus, et toutes les autres allusions littéraires, pour les inclure dans cette référence littéraire, ancienne et vaste. Finalement, toutes ces visions orientalistes sont toutes des visions d'un orient plus ancien, plus littéraire, moins cliché : l'orient des *Mille et Une Nuits*, qui transparaît sur Paris². Le narrateur est entré dans un tableau – dans un conte – ou plutôt ce Paris de la guerre est devenu le théâtre d'un conte. Et Charlus devient personnage de ces *Mille et Une Nuits*, comme Descamps ou Delacroix en sont des regards. Charlus reste donc le médiateur qu'il est tout au long de la *Recherche* entre l'orient et l'univers de la *Recherche*, mais en même temps il s'efface, ce qui prouve que Proust change de posture vis-à-vis des *Mille et Une Nuits*, de Paris et de son œuvre. Et de fait, dès *Sodome et Gomorrhe*, le narrateur avait placé une allusion au calife de Bagdad, dans la bouche de Charlus³ :

Il m'arrive en effet comme le calife qui parcourait Bagdad pris pour un simple marchand de condescendre à suivre quelque curieuse petite personne dont la silhouette m'aura amusé.⁴

Néanmoins la « Bibliothèque de la Pléiade » précise que ce passage ne figure ni sur le manuscrit, ni sur le double de la première dactylographique : celui-ci n'apparaît que sur la seconde dactylographique, ce qui pourrait nous faire supposer que Proust a rajouté ce passage tardivement, simultanément à l'écriture des brouillons étudiés ci-dessus du *Temps retrouvé*.

¹ IV, 387-388-89.

² Il est d'ailleurs amusant de constater qu'un auteur occidental recourt aux *Mille et Une Nuits* pour évoquer une situation inaccoutumée, de la même manière que les arabes médiévaux recourraient à des références ou des formes persanes, indiennes ou chinoises pour justifier le merveilleux et l'étrangeté en littérature (genre des 'aja'ib, contes merveilleux)... On a toujours plus oriental que soi !

³ On a également le sentiment qu'en quelque sorte le narrateur *imite* Charlus : Charlus comme le narrateur songent à comparer Paris à un tableau de Carpaccio. Plus tard, les errances du narrateur évoque celle du calife Haroun al Rashid comme Charlus s'était comparé dans *S et G* au calife des contes arabes... Charlus n'est donc pas un simple initiateur à l'homosexualité, mais également, dans une certaine mesure, un initiateur à la littérature et à l'art, ou du moins à la littérature d'orient et à l'art orientaliste.

⁴ III, 12.

Charlus et le narrateur font allusion aux promenades d'Al-Rashid dans Bagdad, ses aventures sur le « pont » de Bagdad, ses rencontres avec les Portefaix, avec Zobéide, avec le vieil aveugle qui demandait des gifles... Et ce pont de Bagdad n'est pas sans rappeler celui de Paris, le même qui évoque le Bosphore au narrateur. Tout est lié. Tout un orient mythique, véhiculé par les Orientalistes, s'est posé sur Paris avec la guerre, y a trouvé son incarnation, et se cristallise dans le souvenir des *Mille et Une Nuits*.

Progressivement, au fil de son écriture de la *Recherche*, Proust a extirpé les allusions aux *Mille et Une Nuits* des bouches des interlocuteurs du narrateur (Charlus principalement), qui les médiatisaient et les empêchaient de devenir monde. Il a fait en sorte que son narrateur les prenne à son compte, et c'est à ce moment-là que, par une habile confusion du réel, du littéraire et du fantôme, comme si la pensée du narrateur était déjà devenu le décor de ce livre qu'il n'a pas encore écrit (mais après tout le narrateur est maître de son Paris comme Carpaccio de sa Jérusalem, ou surtout comme le calife de son Bagdad...), que Paris peuplé de zouaves devient l'orient, devient le Bagdad des *Mille et Une Nuits*. Et en même temps, notre narrateur devient lui-même personnage de ces *Mille et Une Nuits* parisiennes qu'il vient d'imaginer – personnage, et en même temps, comme Al-Rashid, découvreur de personnages, d'histoires, de « Mystères de Paris », comme cette chasse aux sénégalais de Charlus... Le livre à naître, et leur auteur, sont presque là.

d. La guerre et les Mille et Une Nuits

C'est la guerre, qui fait de Paris sans lumière ce monde étrange fantastique et littéraire. Et la guerre elle-même, avec ses soldats à turban, avec ses tranchées illuminées, devient un espace où Proust peut déployer les *Mille et Une Nuits*. Ce passage du Cahier 74¹ (107-108 r°), daté de 1915 par la « Bibliothèque de la Pléiade » est selon nous l'une des toutes premières ébauches de ce Paris encore « de Carpaccio »² :

Capital et très joli

Sur la guerre (pourra peut-être être mêlé au morceau Paris de Carpaccio mais je ne crains que non).

J'avais vu chez la Princesse d'Iène (?) comme une collection de merveilleux papillons, d'éblouissants insectes, tout le musée ~~luxueux~~ de la guerre de l'Empire, de ces soldats enturbannés comme des sultanes et con[ill.] dans des boucliers d'or. La guerre d'aujourd'hui n'était pas à sa façon moins luxueuse. Quand on pense qu'elle coûtait ~~rente~~ dix milliards par an pour une armée d'un

¹ Qui porte le joli nom de « Babouche », très pertinent dans ce contexte...

² Carnet 2, feuillet 56 r°. Voir à ce propos la lettre que Proust adresse à Gaston Gallimard le 30 mai 1916 (XV-p.132) : « M. de Charlus trouve son compte dans ce Paris bigarré de militaires comme une ville de Carpaccio. » On voit par cette phrase, le retour de cette comparaison dans le Carnet 2 puis dans le texte définitif montre que l'idée germe longuement dans l'esprit de Proust, et que, en même temps qu'il envisage de « l'écrire », il n'hésite pas à en faire un usage « mondain », ou du moins, social.

million d'hommes [...] les soldats étaient transportés ~~au~~ dans leurs tranchées, celles-ci étaient éclairées à la fa prestigieuses comme les cavernes d'Alibaba étaient éclairées à l'électricité [...] ¹

Ce passage n'est pas repris dans le texte définitif. Et pourtant, il confirme clairement cette impression que, de plus en plus, Proust a besoin de convoquer les *Mille et Une Nuits* pour penser, pour décrire littérairement (et non à la manière d'un Barbusse ni d'un rapport militaire) cet évènement inédit et étrange, la guerre : les errances du calife pour évoquer la magnificence de Paris dans la nuit du couvre-feu, ou les aventures d'Ali Baba pour décrire celle de tranchées illuminées. De surcroît, la comparaison de la caverne au trésor à ces tranchées, quand on connaît les conditions de vie des soldats, sonne avec une cocasserie décalée et anti-pathétique qu'il est à la fois compréhensible et regrettable que Proust ait abandonnée.

e. Jupien

Jupien lui aussi vient joindre sa voix à Charlus et au narrateur pour construire ces nouvelles *Mille et Une Nuits* érotiques² et parisiennes. Selon Dominique Jullien³, l'adaptation des *Mille et Une Nuits* à un Paris louche et nocturne, et en particulier l'apparition providentielle d'un héros masqué venu anonymement dénouer des situations, à la manière du calife de Bagdad⁴, était déjà un leitmotiv de la littérature populaire française du XIXe siècle.

Avec Jupien, la voix est extérieure, mais elle se porte volontaire pour être un personnage des contes arabes parisiens que le narrateur-personnage s'imagine vivre, et que le narrateur-écrivain est en train sinon d'écrire du moins de concevoir.

Il était l'héritier de tant de grands seigneurs, princes du sang ou ducs, dont Saint-Simon nous raconte qu'ils ne fréquentaient personne "qui se put nommer". "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 réaliser devant moi, celui où une femme transformée en chienne, se fait frapper volontairement pour retrouver sa forme première. Jupien paraissait fort troublé par mes paroles car il comprenait que j'avais vu frapper le Baron. Il resta un moment silencieux, puis tout d'un coup avec le

¹ Je remarque d'ailleurs une petite note perdue sur le 107 v°, qui pourrait étayer la thèse de Dominique Jullien dans *Proust et ses modèles*, où elle lie Saint-Simon et les *Mille et Une Nuits* : « Citer Saint-Simon »...

² Alors que la guerre a rigidifié les assignations de genre homme/femme (Paris est la ville des femmes), le Paris de Proust semble le royaume d'une homosexualité peut-être découverte au front... Paris est-elle une nouvelle Sodome, et destinée à la même disparition que Pompéi ? Peut-être, et cela pourrait faire de cet épisode du *Temps retrouvé* une extension de *Sodome et Gomorrhe*. Mais il nous semble également que le réseau métaphorique oriental qui imprègne ces passages les relie étroitement au dénouement du *Temps retrouvé* : on s'y intéressera plus précisément dans les pages suivantes de ce mémoire.

³ [2009], p.27-63.

⁴ Ce type d'imaginaire sur l'omniscience et l'omniprésence un peu magique et providentielle des puissants est vieux comme le monde, et perdue : au Maroc par exemple, courent de nombreuses histoires sur les promenades d'Hassan II dans Rabat, et la fortune qu'il décida de faire, le prisonnier qu'il décida de libérer, pour récompenser un homme qui sans le connaître avait été bon pour lui.

joli esprit qui m'avait si souvent frappé chez cet homme qui s'était fait lui-même quand il avait pour m'accueillir, Françoise ou moi dans la cour de notre maison, de si gracieuses paroles : "Vous parlez de bien des contes des *Mille et Une Nuits*, me dit-il. Mais j'en connais un qui n'est pas sans rapport avec le titre d'un livre que je crois avoir aperçu chez le baron (il faisait allusion à une traduction de *Sésame et les Lys* de Ruskin¹ que j'avais envoyée à M. de Charlus). Si jamais vous étiez curieux, un soir, de voir je ne dis pas quarante, mais une dizaine de voleurs, vous n'avez qu'à venir ici; pour savoir si je suis là² - vous n'avez qu'à regarder là-haut, je laisse ma petite fenêtre ouverte et éclairée, cela veut dire que je suis venu, qu'on peut entrer ; c'est mon Sésame à moi. Je dis seulement Sésame. Car pour les Lys, si c'est eux que vous voulez, je vous conseille d'aller les chercher ailleurs."³

En réalité quand Jupien se propose comme personnage pour les *Mille et Une Nuits* parisiennes du narrateur, il ne fait que rebondir sur une première suggestion du narrateur, qui poursuit, cette fois-ci au cas direct, ses comparaisons en chaîne avec les contes arabes. Il fait allusion ici à la scène de flagellation du baron de Charlus, toujours lui. Nous ne sommes pas parvenus à identifier le premier conte auquel il fait allusion, le second étant bien sûr ce fameux épisode de Zobéide qui a tant fait gloser. Sans y revenir, nous ferons simplement remarquer que Zobéide fait son récit à Haroun al Rashid, et que donc, indirectement, le narrateur file l'auto-métaphore (si on peut dire) précédemment décrite. Jupien, quant à lui, revient sur l'un des contes préférés de Proust et de son narrateur : Ali Baba. Nous avons, il y a peu, fait remarquer une comparaison de la guerre avec le conte d'Ali Baba. La comparaison ici revient, sauf que l'ancre n'est plus une tranchée de soldats ou un repaire de voleurs, mais une maison close homosexuelle... Proust ici fait fonds sur son très ancien héritage ruskinien, et propose un énième réinvestissement du terme « Sésame », terme qu'il avait déjà interprété dans sa première note à sa traduction de la conférence de Ruskin.

On voit donc se resserrer un réseau d'allusions au *Mille et Une Nuits* de plus en plus précises. Les mailles de ce réseau se déploient autour de deux pôles : un ancien, l'homosexualité de Charlus, et un nouveau, la guerre. Mais au bout du compte, Charlus vient s'intégrer comme personnage de ce nouveau cadre plus vaste que Proust se propose de faire réinvestir par les *Mille et Une Nuits*. L'inversion devient l'une des étrangetés de ce Paris en guerre – une étrangeté majeure, comme elle est un sujet majeur de la *Recherche*.

¹ Ceci est également un élément extrêmement ambigu, puisqu'il est communément admis que le narrateur n'est ni Proust, ni Marcel, mais parfois les ressemblances sont violentes, et difficiles à nier !

² Cahier XVIII : « si je suis là – car si je n'y suis pas je ne vous conseillerais pas d'y venir »

³ IV, 411. On pourra remarquer que les passages que nous citons sont de plus en plus longs : cela tient tout simplement au fait que dans le *Temps retrouvé*, l'utilisation que fait Proust des *Mille et Une Nuits* est moins allusive, moins ponctuelle, que dans le reste de l'œuvre, et plus élaborée, plus intégrée au style et à l'histoire – incorporée – sans la défiance que nous avons constatée dans le *Côté de Guermantes*.

2. *Paris des Mille et Une Nuits, un topos du temps ?*

Or, de la même manière que les zouaves et les turbans sont à Paris, les anglais sont à Bagdad et Bassora¹, et Bagdad et Bassora sont dans nos journaux, et cet élargissement des *Mille et Une Nuits* à Paris en guerre peut presque correspondre à un élargissement au monde... C'est en effet ce que propose le narrateur, comme l'écrit Proust au Cahier XX, feuillet 61 :

Mais j'avoue à cause des lectures que j'avais faites à Balbec non loin de Robert (dire en son temps qu'il s'intéresse aux livres. Ta grand-mère lit elle toujours Mme de Sévigné. Mais j'allais dire inutile et je pense même ne pas dire « non loin de Robert »), j'étais plus impressionné, comme dans la campagne de France de retrouver la tranchée de Mme de Sévigné <[addition marginale] en Orient à propos du siège de Kout el Amara (Kout l'Emir, comme ~~on~~ nous disons Vaux le Vicomte et Boilleau-L'Evêque, aurait dit le Curé de Combray s'il avait étendu sa soif d'étymologies aux langues orientales de voir revenir> auprès de Bagdad ce nom de Bassora dont il est tant question dans les *Mille et Une nuits* et que gagne chaque fois après avoir quitté Bagdad ou avant d'y rentrer, pour s'embarquer ou pour débarquer, ~~comme~~ bien avant le Général Townsend et le General Gorringe², au temps des Khalifes, Simbad le Marin.

Or, ce nouvel élément de la présence des anglais à Bagdad et Bassora, s'inscrit certes dans la continuité de la métaphore générale proposée par Proust dans une bonne partie du *Temps retrouvé* (à savoir : Paris en guerre est d'autant plus des *Mille et Une Nuits* que les lieux des *Mille et Une Nuits* sont plongés dans la même guerre), mais ne lui est pas original. De la même manière que, au début de la rédaction de la *Recherche*, l'intérêt pour Galland, Mardrus, les *Mille et Une Nuits* ou les costumes orientaux s'inscrivait dans un certain orientalisme ambiant, il est possible que ce choc provoqué par la rencontre heurtée entre des noms littéraires, lointains et fantasmés, et le réel de la guerre ou les noms de généraux anglais, Proust n'ait pas été le seul à l'éprouver : toute la génération touchée et émue par l'orientalisme Belle Époque a dû éprouver un tel choc. Or, semblant corroborer cette hypothèse, nous avons découvert par hasard un article d'Edmond Pilon³ paru dans le *Mercure de France* du 16 septembre 1916, et intitulé « La Guerre et les *Mille et Une Nuits* ». Cet article pourrait avoir inspiré Proust, ou révèle du moins des observations et préoccupations communes – et qui ont dû être communes à beaucoup d'écrivains et de lecteurs de leur génération. De fait, dans son article, Pilon cite à un moment donné Charles Maurras.

¹ IV, 560-561.

² Ce dernier nom est omis dans la version imprimée de 1927.

³ 1874-1945. Chroniqueur littéraire, biographe, sans rapport particulier avec Proust. Auteur de *Portraits français* (Sansot et Cie, 1904), *Le dernier jour de Watteau* (Sansot et Cie, 1907), *Muses et Bourgeoises de jadis* (Mercure de France, 1908), *Bonnes Fées d'antan* (Sansot et Cie, 1908), *Chardin* (Plon Nourrit et Cie, 1909), *Scènes galantes et libertines des artistes du XVIIIe siècle* (Piazza et Cie, 1909), *Portraits tendres et pathétiques* (Mercure de France, 1910), *Sites et personnages* (Grasset, 1912), *Portraits de sentiment* (Mercure de France, 1913), *Aspects et figures de femmes* (La Renaissance du Livre, 1920), *Figures françaises et littéraires* (La Renaissance du Livre, 1921), etc.

Les opérations orientales mettent en mouvement autour de Troie, de Lemnos, de Bagdad, de Mossoul, d'Erzeroum et lieux circonvoisins ce qui nous est resté des *Mille et Une Nuits* et de l'Iliade...

Dans ce passage on voit l'importance, dans la culture des hommes de cette génération, du livre des *Mille et Une Nuits*, ici placé sur le même plan que l'ouvrage de référence de toute éducation classique : l'*Iliade*. Les *Mille et Une Nuits* sont entrées dans le Panthéon mythologique des hommes de la Belle Époque.

C'est sur l'idée présente dans ce premier extrait que brode Pilon. Il entreprend en effet de tracer un panorama littéraire qui suivrait la progression des armées d'orient, des généraux et de leurs combats, évoquant pour chaque lieu traversé par la guerre, ce qu'il doit évoquer à tout lecteur amoureux de l'orient. Il cite en particulier les *Mille et Une Nuits* mais pense également à Nerval ou Loti :

Le soulèvement militaire et religieux des Arabes à La Mecque et à Médine, l'occupation d'Erzeroum, de Trébizonde et d'Erzindjian, par les armées russes, la conquête de l'Arménie ; la capitulation, ancienne déjà de plusieurs mois, du général Townsend à Kut-el-Amara [...] un monde entier de prestige et de poésie, assoupi dans les nécropoles et bercé du vent du désert, secoue le sommeil du temps et s'offre à l'Européen. [...] Et sur cette terre du soleil, des parfums et des fleurs, les chères ombres des sultanes Schahrazade et Doniazade¹ dessinent, comme jadis, sur le fond du soir, ces fines arabesques féminines que le bonhomme Galland et M. Mardrus ont dressées devant nous, dans le vieux décor des palais et des roses...

[...] Dans ce temps-là les Anglais ne poussaient point leurs canons en Mésopotamie [...] Allah seul était grand ; le calife des califes, Aroun-Al-Raschid, était souverain maître de l'Asie-Mineure ; son pouvoir sans limites s'étendait sur l'Arabie, la Perse et jusqu'à l'Inde [...] Et c'est en remontant aujourd'hui du Caire à Damas, de Bagdad à Bassora avec les Anglais, de Trébizonde à Mossoul et de Mossoul à Ispahan avec les armées russes, qu'il serait curieux de refaire ces étapes nombreuses accomplies jadis par les marchands turcs ; ainsi le monde des fées et des enchanteurs, des gennis et des dieux recommencerait de vivre à nos yeux avec son cortège ancien de barbiers, de vizirs, de tailleurs, de marins, de princes et de courtisanes. [...] Il est piquant de retrouver, au fond d'un passé fabuleux, ces cités couronnées de coupoles, ces paysages embaumés de dattiers et d'orangers, ces vergers, fleuris et jusqu'à ces fontaines où les cavaliers russes, les fantassins turcs et les canonnières britanniques viennent, dans la présente guerre, emprunter une ombre et puiser une fraîcheur que connurent, bien avant eux, Ali-Baba, Sindbad, Bel-Heureux et Hassan Bedreddine.

L'un de ces itinéraires les plus piquants à refaire, de ces voyages les plus attrayants à recommencer, serait certes celui que, dans l'Histoire du vizir Noureddine, entreprend le vizir Chamseddine pour aller du Caire, en Egypte, accompagné des siens, jusqu'à Bassora, aujourd'hui quartier général anglais, pour retrouver son neveu Bedreddine.

¹ Orthographe de Mardrus (c'est le cas pour tous les noms propres cités dans l'article), ce qui confirme l'inscription d'Edmond Pilon et de ses réflexions sur la guerre dans la nostalgie de l'orientalisme Belle Époque.

Et Edmond Pilon de nous relater ensuite leur visite de Bagdad, et les splendeurs qu'ils y contemplent. Arrivé à Bassora avec ses personnages, Edmond Pilon associe immédiatement Bassora au même héros des *Mille et Une Nuits* que Proust. C'est dans ce passage que l'inspiration commune se fait la plus évidente :

L'on sait que le général Townsend avant de parvenir à Kut-el-Amar et à Ctésiphon, avait occupé Bassora. En un mot, il avait suivi la grande vallée du Tigre, et Sindbad n'en suivait pas d'autre quand, de retour de ses voyages aux Indes Orientales, il revenait à Bagdad encombré de présents, chargé de marchandises et si riche du poids des dinars d'or [...] Bassora [...] est bien la clef des épisodes les plus inouïs, des entreprises les plus audacieuses.¹

Edmond Pilon entreprend ensuite de nous re-décrire les jardins parfumés du Calife, et de nous re-raconter l'histoire de la femme coupée, celle d'Aboulhassan Ali, ou encore de Scheselnihar², du petit bossu. Suivant ensuite l'itinéraire des armées russes, il évoque Pouchkine à propos du lac de Van³ puis Anna de Noailles.

Les grandes colonnes turques, les contingents russes et les armées anglaises éveillent, du chant de la poudre, du sifflement des balles et du bruit des canons, ces ombres tendres et divines créées par les poètes : Monime à Nymphée, Eurydice à Séleucis, Dormosante dans Babylone, et partout ailleurs, ces reines des *Mille et une Nuits* dont le sourire et les aventures enchantèrent la jeunesse des hommes.

Dans les évocations d'Edmond Pilon, on retrouve ce mélange mythologique fréquent dans la *Recherche*⁴ ; on retrouve les histoires les plus célèbres (Sinbad, Ali Baba), mais également des histoires moins célèbres, évoquées de façon claire, littérale et beaucoup moins subtile que ne le fait Proust ; on retrouve enfin le lien classiquement établi entre *Mille et Une Nuits* et jeunesse : fascination d'enfance et initiation érotique d'adolescence.

Edmond Pilon ne semble pas être le seul chroniqueur de l'époque à avoir songé à ce type de comparaisons entre les lieux stratégiques de la guerre et certains classiques de la littérature, même si le rapprochement entre son texte et celui de Proust est le plus spectaculaire que nous ayons découvert. Ainsi, le Figaro du 16 août 1916 fait de la réclame pour le dernier livre de Joseph Reinach : *La Guerre de 1914-1916, les commentaires de Polybe* (édité chez Fasquelles). Polybe, c'est le pseudonyme de

¹ Rappelons ici les propres propos de Marcel Proust sur ce sujet : « auprès de Bagdad ce nom de Bassora dont il est tant question dans les *Mille et Une Nuits* et que gagne chaque fois, après avoir quitté Bagdad ou avant d'y rentrer, pour s'embarquer ou pour débarquer, bien avant le général Townsend et le général Gorringer, aux temps des Khalifes, Simbad le Marin. » (IV, 620-21)

² « La profusion des richesses assemblées dans sa demeure est si magnifique que le Prince de Perse, Aboulhassan Ali, qui pourtant était de grande lignée et de famille royale, déclare n'avoir rien vu qui passât cette merveille. [...] En ce lieu du monde si merveilleux, Scheselnihar, favorite infidèle du calife, tandis que ses femmes dansent, et que d'autres jouent des instruments les plus mélodieux, soupire après le prince qu'elle aime. »

³ Nous confirmons d'ailleurs ce sentiment aigu de mondialité, et de modernité donc, d'une guerre pourtant aujourd'hui lointain lorsque, du promontoire du lac de Van, nous contemplons les villes détruites par la Première Guerre Mondiale...

⁴ On l'avait évoqué par exemple au sujet des « boutons d'or », à la fois personnages de miniatures persanes et de contes de fée français.

Reinach, mais c'est aussi une clair allusion à l'historien grec : Reinach et ses contemporains utilisent donc leurs « classiques » pour « lire » la Première Guerre Mondiale. Sauf que Reinach, par rapport à Pilon, est plus dans l'histoire et moins dans le mythe. Dans le Figaro du 8 décembre 1915, il évoque les combats d'orient, le général Townsend et sa « retraite à la Xénophon sur Kut-el-Amara » et l'on retrouve dans la bouche de Gilberte¹ :

« Savez-vous que les expéditions de Mésopotamie dans cette guerre » (elle avait dû lire cela, à l'époque, dans les articles de Brichot²) « évoquent à tout moment inchangée la retraite de Xénophon ?³ »

Le 27 avril 1916, il relate les déboires anglais pour prendre le Tigre, et les illusions des premières victoires :

Mais la victoire avait soufflé dans les drapeaux anglais ; les Turcs avaient subi de grosses pertes ; et le mirage oriental opérait, avec tous les souvenirs de Bagdad et des *Mille et Une Nuits*, livre aussi populaire de l'autre côté de la Manche que *Robinson* lui-même.

Ici, les *Mille et Une Nuits* sont clairement prises comme symboles de l'illusion. Néanmoins, Reinach sous-entend qu'elles ont pu être une motivation pour les militaires du front d'orient eux-mêmes – et peut-être également à l'origine de ravages et d'erreurs. On peut interpréter ce propos également comme une reprise de la comparaison topique de l'orient comme terre de « mirages » (il évoque plus haut le désert qui sépare l'armée du Tigre) : rêvons un peu, semble-t-il nous dire, c'est peut-être parce que les armées se meuvent dans un espace encore littéraire et fantasmé qu'elles commettent des erreurs et connaissent des revers. L'ensemble de la référence est bien entendu imprégné d'une grande ironie, à la fois moqueuse et tendre pour l'allié anglais.

Mais en même temps, Proust se moque de cette métaphore récurrente (ce qui pose aussi la question d'une possible distanciation entre l'auteur et son narrateur, qui, lui, reste sensible à ce type de métaphore orientale), comme on le voit dans une lettre du 5 juin 1915 adressée à Madame Catusse⁴, dans laquelle il trace un premier panorama de la « littérature de guerre » :

Quant à Polybe, je l'aimais au début, mais l'abus de ses ridicules métaphores [...] les amis de Polybe font des gorges chaudes de ses métaphores. Il y a pourtant beaucoup de ces articles qui sont remarquables.

Pour finir, cette référence aux *Mille et Une Nuits* est un procédé littéraire, de lecteur et d'écrivain, qui permet d'évoquer la mondialisation de cette guerre, dont le front oriental s'étend à présent sur des territoires qui jusque-là étaient exclusivement imaginaires, littéraires et fantasmés. Il s'agit donc peut-être de la meilleure manière d'évoquer, pour un univers mondain, littéraire et

¹ Nous reprenons ce rapprochement à Hiroya Sakamoto qui l'a évoqué lors de son intervention à l'ENS du 16 mai 2011 : « Paris, une imaginaire cité exotique, en temps de guerre : le signe oriental et la situation militaire. »

² Avatar de Reinach ?

³ IV, 560.

⁴ XIV-151-71.

orientaliste ce que signifie une « guerre mondiale ». Ainsi, autant pour Edmond Pilon que pour Proust, quand en 1916 ils reviennent aux *Mille et Une Nuits*, ce ne sont plus ces deux premiers rapports fascinés aux contes arabes (enfantins et adolescents) qui sont à l'ordre du jour, même s'ils en éprouvent une nostalgie : il s'agit d'une nouvelle relation à cette œuvre, suscitée par les circonstances et le contexte, et exploitée littérairement par Proust de la façon la plus novatrice.

3. *Interprétations : Guerre mondiale, réalisation d'un mythe et possibilité d'écriture du contemporain*¹

Cet usage *contemporain*, pour évoquer la contemporanéité de la guerre, de contes arabes anciens et merveilleux (c'est-à-dire : non contemporains et non réels), traduit-il un désenchantement ? En effet, la mondialisation de la guerre ne détruit-elle pas un certain mythe² de l'orient ? Le rendre réel, le confronter au réel, c'est-à-dire aux armées européennes, à la violence, à la mort, n'est-ce pas l'anéantir ? Ce qui se produit en 1916 en orient déconstruit le mythe, en vidant cette région du globe de son contenu légendaire.

Mais on peut voir la chose sous un autre angle, et c'est peut-être ce que fait Proust plus qu'Edmond Pilon. En effet, ce dernier se contente de *rêver* sur des noms et des itinéraires, et de nous re-dire des contes déjà dits et déjà connus, tandis que le premier a déjà commencé à se confronter à la *réalité* de la mondialisation de la guerre *dans* Paris, en s'y promenant, en y rencontrant des zouaves : et surtout, il a commencé de se poser le problème des outils littéraires à même de décrire ce nouveau Paris et son cosmopolitisme.

En effet ce bouleversement mondial, par le heurt qu'il provoque entre le mythe et le plus cru du réel (la guerre moderne)³, peut peut-être également permettre l'écriture romanesque. Naturellement, l'univers qui lui est contemporain (univers d'enfance, univers mondain), a toujours été le sujet de Marcel Proust. Mais à présent plus que jamais, Proust, qui n'est pas un écrivain-soldat mais un écrivain de l'arrière, assiste à un bouleversement du contemporain, et cherche à *l'écrire* en même temps. C'est donc *l'actuel* qui entre dans le roman, c'est l'actuel qu'il y a à écrire. La guerre, avec son acuité toute particulière, avec sa ponctualité temporelle, et un peu à la manière de l'affaire Dreyfus

¹ Car Proust contrairement aux idées reçues, est un écrivain pleinement influencé par ce qui lui est contemporain, et absolument pas désengagé : comme le dit Mauriac, « si Proust comme d'autres de ses contemporains avaient invoqué les intérêts supérieurs de la littérature, il n'eût pas été capable de créer Guermantes, Swann, Bloch... Le désengagement créateur résulte de son engagement où il a engrangé de la matière », il s'est nourri des « passions de son époque », de la « passion de la politique »...

² Si nous parlons de mythe, c'est que nous considérons que la vision de l'orient permise et entretenue par les *Mille et Une Nuits*, mais aussi par les littératures orientalistes, devient au cours du XIXe siècle et à la Belle Époque, bien autre chose qu'une simple référence littéraire et les rêves qu'elle suscite : elle atteint la dimension de mythe, à la fois pour l'image stéréotypée et idéalisée qu'elle donne de l'Orient, et pour son usage social, facile, comme référence-passe-partout pour connoter l'Orient. Nous parlons de mythe également pour son statut d'œuvre littérature éternellement relue, reprise, ré-écrite et réinvestie par les écrivains.

³ Même si en repensant à ses lectures chez Saint-Loup, Proust semble lire cette guerre également un peu à l'aune des guerres « anciennes ».

avant elle¹, fait entrer dans le roman le réel du temps, un temps plus présent que jamais, et déjà immédiatement écrit et littérisé. Cette nouvelle dimension du temps préoccupe beaucoup notre narrateur et notre écrivain : il s'agit du contemporain, c'est-à-dire d'un temps qu'on ne vit plus sur le mode du souvenir. Ainsi, la guerre, son introduction dans le réel, dans le contemporain² et dans le roman, c'est déjà également le narrateur-souvenu qui rejoint le narrateur-souvenant, le livre-écrit qui rejoint le livre-à-écrire.

Mais pour revenir aux contes arabes, on constate que Proust les utilise pour exprimer ce réel contemporain de la guerre. Comme si la déréalisation³ complète qu'ont subi les mythes arabes aux yeux des contemporains quand la guerre les rejoint sur un territoire jusqu'ici idéalisé, leur donnait une nouvelle disponibilité. Car justement, c'est une fois déréalisés que Proust s'intéresse à ces contes : il les investit immédiatement pour exprimer la réalité de la guerre.

On a ainsi, lorsqu'on l'utilise dans le contexte de la guerre, comme une « réalisation » (réalisation)⁴ de ce qui était mythique, lointain, imaginaire, littéraire et fantasmé. Une « réalisation » parce que, dès que la guerre a détaché aux yeux des occidentaux les contes arabes du réel, Marcel Proust les raccroche au réel ; une « réalisation » parce que l'allusion au mythique permet de dévoiler et d'exprimer facilement l'orient qui est parmi nous, c'est-à-dire ce fait extraordinaire et inouï que la guerre soit mondiale : les zouaves sont à Paris, les Anglais à Bassora. Car la guerre nous mêle *réellement* à l'orient mieux que tous les orientalismes.

Et c'est cela qu'une référence littéraire déréférencialisée (détachée de son référent matériel et réel) appliquée au contemporain peut dire. La démarche de Proust est donc bien plus poussée que celle d'Edmond Pilon : Pilon continue de voir le référent des *Mille et Une Nuits* dans l'orient actuel, et constate que la guerre est en orient, et s'en amuse, et s'en étonne, sans aller plus loin. Il ne voit pas ce que cela nous dit sur la littérature, ni ce que cela permet à l'écriture du contemporain.

Jusqu'ici, chez Proust, comme on l'a vu, l'allusion aux contes arabes était là pour figurer un orient métaphorique : le merveilleux encastré dans la nature de Combray, Sodome ou les juifs comme nations d'orient encastrées dans Paris. Même si ces deux usages du mythique oriental pour exprimer une réalité contemporaine dérivent du sens propre et littéral (Sodome est située en Orient, Jérusalem

¹ Mais à la différence de l'Affaire Dreyfus, Proust écrit la guerre en même temps qu'il la vit.

² On peut d'ailleurs comparer ce phénomène à l'entrée du réel, du réalisme, de l'aventure, du contemporain dans le roman du XVIe-XVIIIe, via la course, qui était une aventure réelle et contemporaine. Voir les séminaires d'Anne Duprat et François Moureau à Paris IV...

³ Dérealisation au sens où les contes ne peuvent plus être lus comment une peinture fidèle de l'orient. Dérealisation au sens où ces lieux-cadres des contes arabes sont *séparés* de leur référent réel : l'orient, Bagdad. Avec la guerre, la géographie cesse définitivement d'être mythique. Car il s'avère que ni Bagdad ni le front d'orient ne sont plus en temps de guerre les lieux mythiques que nous dépeignent les contes. Les contes basculent donc définitivement dans le mythe, détachés du monde, du réel, du temps. Mais Proust ne les laisse pas s'éthérer trop longtemps... !

⁴ Au sens de : rendre réel, ramener au réel, rendre contemporain.

aussi), il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'un usage métaphorique : Proust utilise simplement ce sens littéral premier comme *pont* entre un mythe ou une littérature et un quotidien réel à figurer littérairement.

Or, désormais, ce pont n'est plus métaphorique, mais *réel*, car la guerre européenne est mondiale et mondialisée : elle est à Bassora comme à Paris. Et c'est pourquoi Proust utilise le mythique (ce qui est à la fois le plus éloigné et le plus proche) pour exprimer cette nouveauté d'une guerre mondiale, cette nouveauté qui constituera une telle rupture que les historiens font souvent débiter le XXe siècle en 1914 : le siècle des guerres, du réel, de l'acuité des souffrances, et de la mondialisation.

La guerre, c'est la plus-value de réel qui vient *réaliser* une métaphore ancienne de Proust (la métaphore orientale) – qui vient confirmer son instinct. Qui vient presque le justifier, comme si Proust nous disait : vous voyez que j'ai eu raison de voir l'orient à Combray ou Balbec, puisque le voici à présent à Paris, puisque occident et orient, réel et fictionnel, mythique et contemporain se mêlent désormais *réellement*.

Or, réaliser la métaphore des *Mille et Une Nuits*, c'est réaliser les *Mille et Une Nuits* dans la *Recherche*, c'est réaliser la *Recherche* : le mythique fait entrer la *Recherche* dans le plus contemporain du contemporain.

Mais surtout, opérer cette remotivation *par* le réel de la référence aux *Mille et Une Nuits*, et c'est ce qui fait différer Proust d'Edmond Pilon, c'est certes prendre acte d'une mondialisation du réel, et trouver les outils littéraires pour la décrire, mais c'est surtout opérer une *mythification* globale du monde (et non plus seulement de l'orient). La *réalisation* du mythe vient mythifier et littériser le monde.

Cette réalisation du mythe, c'est donc ce qui permet de « faire de la littérature » sur le monde contemporain, sur la guerre, donc, qui constitue pourtant l'inexprimable par essence, par son caractère inouï. Dans son usage de la référence aux *Mille et Une Nuits*, Proust montre qu'il s'est produit comme un réinvestissement du mythe par le monde même, une mondialisation du mythe : la guerre est à Bassora, l'orient n'est plus tout à fait le pays des contes arabes, mais c'est Paris désormais qui en est le théâtre. L'écrivain n'a à partir de là plus alors qu'à prendre le relais : il a en quelque sorte déjà un modèle (un conte) pour investir le contemporain, en faire de la littérature.

Par conséquent, faire allusion aux *Mille et Une Nuits*, c'est montrer la possibilité du merveilleux, du magique, du cocasse ou du surprenant dans un quotidien imprégné par la guerre. La possibilité du merveilleux ou du cocasse, c'est la possibilité de l'écriture proustienne (dont l'approche à la fois émerveillée et amusée au monde a dû frapper tous les lecteurs), c'est la possibilité d'une littérature en temps de guerre et *sur* le temps de la guerre, dénuée de la cruauté et du désenchantement qu'auront après-guerre les romans « de la guerre » : une littérature qui peut être littérature tout en exprimant la guerre et en la surpassant.

Les chameaux, les arabes ou les zouaves ne connotent plus, comme chez Mardrus, le lointain orient, pour les lecteurs. Ils sont chez nous, et ne connotent rien d'autre que notre temps, qu'eux-mêmes. Contemporains déboussolés, l'orient est chez nous, le « couleur local » tant recherché par Mardrus, est chez nous, et nous, nous sommes à Bassora, mais aucun de ces deux pôles n'est plus le rêve. C'est le contraire de l'orientalisme. La guerre tue l'orientalisme. A partir de là, que faire ?

Proust comprend l'usage qu'il peut en faire : il va s'agir pour lui de faire une œuvre totale, une totalité à la fois littéraire et « actuelle ». Si Proust englobe les *Mille et Une Nuits* dans le *Temps retrouvé*, ce n'est plus désormais pour figurer l'orient, l'exotisme, ou la magie mais pour exprimer des éléments homogènes à notre univers. Proust relie orient et occident comme Méséglise et Guermantes étaient liés sans qu'il le sache ! Il s'agit pour lui de dépasser les séparations mentales imaginaires pour atteindre ce réel mondialisé *par* la guerre *dans* une écriture mondialisée *par* l'intertexte arabe. Si l'exotisme est désormais chez nous, et partout, le décrire est un défi à relever, qui offre de nouvelles possibilités littéraires, et de nouveaux usages du mythe.

Ainsi, avec Mardrus, les *Mille et Une nuits* étaient une « matière d'orient »¹ : avec Proust et son usage « contemporain », elles sont désormais devenues matière d'écriture et matière d'occident ! Pour Mardrus, les *Mille et Une Nuits* étaient source d'enchantement visuel suscité par quelque chose d'exotique et de lointain (« éloignement imaginaire du passé »²) et l'occasion d'une esthétisation. Pour Proust, celles-ci lui permettent une *actualisation imaginaire du présent* : elles lui permettent de faire coexister dans son œuvre, le théâtre du monde, la guerre, le contemporain, l'imaginaire et la littérature. De faire une œuvre totale, de se hisser à la hauteur où il a placé les *Mille et Une Nuits*-guide de la guerre (comme il en exprime le désir, plus tard) : exprimer Paris en 1916, et la mondialité de la guerre, par le réinvestissement d'un mythe universel, au sein d'une œuvre en devenir.

Les *Mille et Une Nuits* pour Proust, c'est l'occasion de contribuer à sa manière, sans pornographie, avidité scandaleuse ou complaisance, c'est-à-dire *littérairement*, à cette « littérature de guerre » - « puisqu'on ne peut parler d'autre chose, ni penser à autre chose »³ - en train de naître et qu'il évoque dans une lettre déjà citée à Madame Catusse :

[...] les journaux sont vraiment des interlocuteurs trop stupides. Mais même déjà des livres (ceux-là pas stupides du tout) inaugurent, vraiment un peu tôt, une littérature de la guerre. Les *Lettres* de Jacques Blanche, parues dans la *Revue de Paris* et qui ont trouvé le moyen de brouiller tant de personne [...] J'ai reçu un volume de Léon Daudet : *Hors du Joug allemand* et un de Montesquiou : *Les Offrandes Blessées* (188 élégies sur la guerre). Il a dû commencer le premier jours de la mobilisation. Quelle fécondité ! *Souffrez que je l'admire et ne l'imiter pas.*

¹ Dominique Jullien, [2009].

² Proust sur Ossian, passage cité, I, 711.

³ XIV-150-71.

Je n'aime lire sur la guerre que la *Situation militaire* dans les *Débats* (de Bidou je crois¹) et du Colonel Feyler dans le *Journal de Genève*.

C'est donc en cela que consiste la spécificité de Proust par rapport à Edmond Pilon dans cette perception de la guerre : il ne fait pas le simple constat d'un rappel des *Mille et Une Nuits* par l'actualité de la guerre, et ne se contente pas de décalquer les lieux des uns aux théâtres de l'autre, mais il convertit immédiatement cette situation inédite en littérature. Cette prise par Proust sur un sujet ultra-contemporain, et la réécriture qu'elle occasionne d'un monument de la littérature universelle, traduisent comme une orientation² de l'œuvre (et de l'écrivain qui la découvre et la construit au fil des brouillons) vers un nouveau genre, vers son point final, vers elle-même.

4. *La métamorphose de Venise*

La métamorphose réelle de Paris en Paris en guerre, et littéraire de Paris en Paris des *Mille et Une Nuits* (notre thèse étant que l'un exprime excellemment l'autre), est concomitante à toute une série de métamorphoses. La référence aux *Mille et Une Nuits* est le guide, le cadre de métamorphoses à la fois spatiales, mémorielles et littéraires : on le voit particulièrement dans celle de Venise, à la fin de la *Fugitive*.

En effet, le thème de Venise, comme on l'a déjà vu, est un thème très ancien. En 1909, il en est question dans les Cahiers 2, 3, 5, 31 et 36. On a également déjà évoqué les comparaisons entre les Verdurin et Venise, les liens entre Venise et Combray³. En quelque sorte, on retrouve dans la *Fugitive* des morceaux qui appartiennent à la pré-histoire du roman.

Néanmoins, l'association de Venise aux *Mille et Une Nuits*, la métamorphose de Venise en théâtre des *Mille et Une Nuits*, est très tardive, bien que la date exacte soit difficile à déterminer. Les éléments anciens associés à Venise connaissent un réinvestissement, probablement au cours de la rédaction des derniers volumes (la *Fugitive*, le *Temps retrouvé*), via le thème des *Mille et Une Nuits*, et l'on ne peut s'empêcher, *a posteriori*, d'établir un parallèle entre les errances du narrateur dans Paris⁴ et les errances de celui-ci dans Venise.⁵ On lit, ainsi :

¹ L'approche de ce chroniqueur est en effet nettement moins romancée et beaucoup plus factuelle et objective que celle de Reinach, par exemple.

² C'est le cas de le dire...

³ Voir Carnet 3, 31 v° : « cela costume le petit clan [Verdurin] comme → [32 r°] Venise costume les heures de Combray. » La fin du paragraphe imagine d'ailleurs le retour du narrateur à Combray, qui figurera finalement au début du *Temps retrouvé*.

⁴ Dominique Jullien, dans le premier chapitre des *Amoureux de Shéhérazade*, propose l'hypothèse que l'association de l'errance dans Paris aux *Mille et Une Nuits* et à celle du calife Haroun al Rashid dans le Bagdad populaire, est antérieure à Proust : les *Mystères de Paris*, et autre littérature populaire du XIXe siècle comprenant un héros, un vengeur, masqué, feraient un usage « social » de ce topos des *Mille et Une Nuits*. Dominique Jullien trace ensuite la postérité de ce motif, jusqu'au chef de gang polymorphe, Arounarachide, chez Queneau.

⁵ De fait, dans ce chapitre, le narrateur croise des scènes ou des monuments qui lui évoquent Ruskin mais également Carpaccio comme plus tard à Paris.

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. [...] 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, pâle 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 finir par croire qu'il n'est allé qu'en rêve. Le lendemain, je partais à la recherche de ma belle place nocturne, je suivais des *calli* qui se ressemblaient toutes [...] Parfois un vague indice que je croyais reconnaître me faisait supposer que j'allais voir apparaître, dans sa claustration, sa solitude et son silence, la belle place exilée. À ce moment quelque mauvais génie qui avait pris l'apparence d'une nouvelle *calle* me faisait rebrousser chemin malgré moi, et je me trouvais brusquement ramené au Grand Canal. 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, dans un sombre morceau de cristallisation vénitienne, cet étrange flottement qui offrait une vaste place entourée de palais romantiques à la méditation prolongée du clair de lune.

Dans ce passage, le narrateur s'imagine comme un personnage des *Mille et Une Nuits* au cœur d'une Venise d'orient, tel Haroun-al-Rashid dans le dédale des rues de Bagdad, ou, plus clairement encore, le Dormeur Eveillé¹.

La métamorphose orientale de Venise se ressent également dans le souvenir que le narrateur en a, ou plus exactement dans la manière dont il s'en souvient. On pense en effet à la cascade de réminiscences involontaires du *Temps retrouvé* :

La félicité que je venais d'éprouver était bien, en effet, la même que celle que j'avais éprouvée en mangeant la madeleine et dont j'avais alors ajourné de rechercher les causes profondes. La différence, purement matérielle, était dans les images évoquées. [...] Et presque tout de suite, je le reconnus, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là, et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés. De même le goût de la petite madeleine m'avait rappelé Combray. Mais pourquoi les images de Combray et de Venise m'avaient-elles, à l'un et à l'autre moment, donné une joie pareille à une certitude et suffisante sans autres preuves à me rendre la mort indifférente ? [...] Alors on eût dit que les signes qui devaient, ce jour-là, me tirer de mon découragement et me rendre la foi dans les lettres avaient à cœur de se multiplier, car un maître d'hôtel depuis longtemps au service du prince de Guermantes m'ayant reconnu, et m'ayant apporté

¹ Comme dans les premières pages de *Combray*...

dans la bibliothèque où j'étais, pour m'éviter d'aller au buffet, un choix de petits fours, un verre d'orangeade, je m'essayai la bouche avec la serviette qu'il m'avait donnée ; mais aussitôt, comme le personnage des *Mille et Une Nuits* qui, sans le savoir, accomplit précisément le rite qui fait apparaître, visible pour lui seul, un docile génie prêt à le transporter au loin, une nouvelle vision d'azur passa devant mes yeux ; mais il était pur et salin, il se gonfla en mamelles bleuâtres ; l'impression fut si forte que le moment que je vivais me sembla être le moment actuel, plus hébété que le jour où je me demandais si j'allais vraiment être accueilli par la princesse de Guermantes ou si tout n'allait pas s'effondrer, je croyais que le domestique venait d'ouvrir la fenêtre sur la plage et que tout m'invitait à descendre me promener le long de la digue à marée haute ; la serviette que j'avais prise pour m'essuyer la bouche avait précisément le genre de raideur et d'empesé de celle avec laquelle j'avais eu tant de peine à me sécher devant la fenêtre, le premier jour de mon arrivée à Balbec, et maintenant, devant cette bibliothèque de l'hôtel de Guermantes, elle déployait, réparti dans ses plis et dans ses cassures, le plumage d'un océan vert et bleu comme la queue d'un paon. Et je ne jouissais pas que de ces couleurs, mais de tout un instant de ma vie qui les soulevait, qui avait été sans doute aspiration vers elles, dont quelque sentiment de fatigue ou de tristesse m'avait peut-être empêché de jouir à Balbec, et qui maintenant, débarrassé de ce qu'il y a d'imparfait dans la perception extérieure, pur et désincarné, me gonflait d'allégresse.¹

Dans cette cascade de réminiscences, on voit réunis Combray, Venise et Balbec par un même mode d'apparaître : la mémoire involontaire, comparée à l'apparition du génie dans Aladin. Voilà les *Mille et Une Nuits*. Néanmoins, lorsqu'on en lit les ébauches dans le carnet 1², ou dans le Cahier 57³, l'association aux *Mille et Une Nuits* de ces souvenirs, et de celui de Venise en particulier, est inexistante.

On voit donc bien que pour Venise comme pour Paris, une métamorphose vers les *Mille et Une Nuits* a eu lieu, pour mieux exprimer la magie de ces endroits en des temps particuliers. Bien que

¹ IV, 445-46-47.

² 10 v° : « Nous croyons le passé médiocre parce que nous le pensons mais le passé ce n'est pas cela, c'est elle ~~marque~~ inégalité des dalles de St du baptistère de St Marc (photographie du Repos de St Marc [...]) Les avertissements de mort. »

³ Esquisse 24, p.803, du Volume IV de la « Bibliothèque de la Pléiade » : « Je fus tiré de cette pensée par une voiture qui sortait de la cour et que la tête tournée vers l'avenue je n'avais pas vue dans ma distraction et je me trouvai rejeté du côté des écuries [...] Au moment où mon pied passait d'un pavé un peu plus élevé sur <un autre> moins élevé, je sentis se former obscurément en moi, tressaillir comme un air oublié dont tout le charme touche un instant ma mémoire sans qu'elle puisse encore distinguer son chanteur et le reconnaître. [...] (interrompu) [...] et tout d'un coup je reconnus, à l'heure où j'allais me relever entre deux dalles de marbres inégales une sensation pareille <à celle> qu'il avait ressentie tout à l'heure et qui l'avait réveillée avec toute cette journée d'alors dans laquelle elle était enclavée qui attendait pour renaître avec a lumière, ses odeurs, les cris de ses marchands, le roucoulement de ses pigeons, l'ombre de son image sur la place, la joie de mes yeux caressés par le soleil – Venise. » Suit ensuite l'épisode de la cuillère, mais encadré de préliminaires beaucoup plus longs que dans la version définitive : la cascade est bien plus rapide dans la version définitive, la dramaturgie fort différente, et pourtant Proust y ajoute cette allusion aux *Mille et Une Nuits*, inexistante dans le Cahier 57 et le cahier 58. Néanmoins, au feuillet 44 r° du Cahier 57 (pourtant rédigé pendant la guerre), Proust propose une réflexion sur Aladin (déjà cité dans le corps de ce mémoire), mais pas à propos de Venise ni de la mémoire involontaire. L'adjonction des *Mille et Une Nuits* à une Venise déjà orientalisée est donc très tardive – nous n'avons néanmoins pas pu la dater précisément, et en dépit d'une enquête rigoureuse et méthodique des Cahiers (en prenant comme critère de recherche divers noms propres qui occurrent dans les trois versions connues de ce passage : Delft et Venise), nous n'en trouvons pas trace avant les mises au net.

nous ne puissions la dater à coup sûr pour Venise, nous la supposerions volontiers postérieure à la première intuition proustienne d'importer Bagdad à Paris, donc contemporaine de la fin de la guerre.

On voit donc bien au travers de ces promenades du narrateur dans des villes d'Europe devenues villes d'orient, que celui-ci se convertit progressivement en personnage des *Mille et Une Nuits*, et plus exactement, en Haroun al Rashid. Mais il devient aussi un narrateur puis un écrivain qui propose, à l'aune de sa lecture des *Mille et Une Nuits*, d'une part sa propre vision du monde contemporain qui l'entoure, et d'autre part sa théorie de la littérature et de la mémoire involontaire.

B. Le Sésame Proustien : le narrateur, un Ali Baba en devenir

1. Mille et Une Nuits et possibilité de ré-enchantement¹

Ainsi, la mondialité de la guerre provoque une « réalisation » des mythes orientaux liés aux *Mille et Une Nuits* : la guerre est en orient, l'orient à Paris, l'exotisme est partout ou nulle part, la littérature et le mythe aussi. Cette référence littéraire venue habiter le présent rend en retour possible l'écriture littéraire de cet univers contemporain marqué par la guerre. Puis, pour finir ce qui va achever la prise de conscience simultanée du statut de réalité et du statut d'objet d'écriture du monde et de la vie du narrateur, ce sera la mémoire involontaire, les révélations liées à l'art, etc... La mémoire involontaire, tout comme avoir une pensée pour les *Mille et Une Nuits* au cœur de la guerre ou au cœur de Paris, c'est ce qui établit le lien entre la perception du monde et la nécessité de la décrire. C'est ce qui lui donne sa magie, ce qui en fait un objet à la fois d'émerveillement et d'écriture. C'est ce qui rend le réel objet d'écriture. La référence aux *Mille et Une nuits*, c'est un peu la mémoire involontaire du monde.

Or, par la suite, Marcel Proust utilise la référence aux *Mille et Une Nuits* pour illustrer un deuxième ré-enchantement, une deuxième métamorphose, une deuxième occasion de passage à l'écriture, situé à l'échelle de la conscience désormais, et non plus du monde (ou de Paris) : la révélation de la mémoire involontaire.

Dans tous les cas, les termes ou les références empruntés directement aux *Mille et Une Nuits* arrivent tardivement dans le plan, la genèse et la rédaction de la *Recherche*, mais il semble que ceux-ci constituent à chaque fois un déclic : ils apportent en quelque sorte le fin mot à un thème ou à une thèse anciens dans la *Recherche*, un réseau se crée, qui amène au dénouement désiré, d'une part, mais qui d'autre part établit un lien avec le commencement de l'intrigue et de la rédaction de la *Recherche*. Peut-être les *Mille et Une Nuits*, et leur usage éclairant à toutes les étapes de la *Recherche*, parviennent-elle à réunir en leur sein toutes les parties de l'œuvre de Marcel Proust ?

¹ Voir Dominique Jullien, [1989], p.181.

En effet, avec la mémoire involontaire et les révélations artistiques, on s'approche de plus en plus du « sens » que le narrateur découvre et que l'écrivain veut donner à son œuvre dans les dernières pages du *Temps retrouvé*. Le sens de l'œuvre (la vérité de l'art), médiatisé par les *Mille et Une Nuits*, rencontre et se réalise dans son décor (Paris), également médiatisé par les *Mille et Une Nuits* : décor, écriture, sens et réalité ne font plus qu'un et prouvent en quelque sorte la réalité et la nécessité de l'allusion mythico-littéraire aux *Mille et Une Nuits*. Ici, l'aboutissement de l'œuvre rejoint le projet initial de Marcel Proust : mais initialement, il s'agissait de vérités ou de beautés imaginaires, tandis que, ce qu'a découvert Proust avec la Guerre, c'est la vérité, l'universalité et la réalité paradoxale de ces vérités imaginaires. En quelque sorte, l'allusion aux *Mille et Une Nuits*, c'est ce qui réalise et justifie des thèmes préexistants¹.

Tout cela, c'est le sens global qu'il nous semble possible de tirer de la multiplication des allusions aux *Mille et Une Nuits*, et leur application à des objets et des thèmes aussi disparates, dans le *Temps retrouvé*. Pour ce qui est plus précisément de la mémoire involontaire et de sa mise en place par les *Mille et Une Nuits*, on peut tracer la généalogie thématique suivante :

2. *La magie des Noms*

La magie de la mémoire involontaire et de son mode d'apparition est déjà pressentie dans la fascination que porte le narrateur aux « noms ». On a déjà évoqué la magie des noms de pays, des noms de fleur, des noms d'aristocrates, etc. Les noms nous apparaissent comme de petits cocons magiques, à l'image de leur contenu qu'il faut révéler, lequel connote fréquemment l'orient.

Le rapport magique, superstitieux et littéraire que le narrateur porte aux noms, peut être encore perçu dans ce passage du Cahier 27 (1909, f° 13-16 r^{o2}) :

Au ras de l'herbe pelée où la jeune fille qu'aussitôt j'avais reconnue continuait à s'exercer avec rage, ce nom délimita, colora d'un vert intense et vermillonné, encensa de parfum de jasmin une zone qui montait à peu près à hauteur d'homme et régnait sur une partie de cette pelouse comme un royaume enchanté, consacré d'une présence précieuse. Elle était là ! Gilberte ! Ce nom avait volé au-dessus de la pelouse délimitant au-dessus d'elle une zone enchantée, vibrante de lueurs purpurines et émeraudees, aigre d'une odeur de jasmin, et qui partant du ras de l'herbe pelée allait mourir au bord de la corbeille plus éloignée, caressait le visage des statues et baignait les feuilles du laurier rose. Je sentais comme une valeur inestimable, comme un prix secret qu'aurait pris une personne le charme d'être dans cette zone assez connue d'elle pour pouvoir l'appeler Gilberte, et où elle-même était, entendait Gilberte, ~~(et pourtant quelle douleur me faisait ce nom de Gilberte [...])~~ cette zone qui était comme sa demeure momentanée, et (où) pourtant je pouvais poser le pied [...] fouler une herbe qui était émouvante parce qu'elle était un morceau de cette vie rêvée, inapprochable, mystérieuse...

¹ La mémoire involontaire ou la vérité de l'art sont des thèmes que l'on rencontre dès le *Contre-Sainte-Beuve*, mais qui n'ont pas encore trouvé la justification et la nécessité que leur confère le *Temps retrouvé*, entre autre grâce aux allusions aux *Mille et Une Nuits*, et à l'ancrage dans le réel de la guerre.

² Cité dans l'esquisse LXXX, p.967, volume I, de la « Bibliothèque de la Pléiade ».

Ce passage est l'ébauche d'une phrase de la version définitive où Dominique Jullien¹ voit une allusion à un tapis volant (« comme un tapis sur lequel je ne puis me lasser de promener mes pas attardés, nostalgiques et profanateurs... »²) : de fait, il nous semble lire en travers de la page le mot « tapis volant » dans le cahier 27, et les allusions au jasmin, le verbe « voler » semblent confirmer l'hypothèse de Dominique Jullien. L'image du tapis, que l'on rencontre par exemple dans l'« Histoire du Prince Ahmed et de la fée Pari Banou »³, vient illustrer la magie du nom de Gilberte⁴, qui lui apparaît presque physiquement sous la forme d'une « zone » qu'elle habiterait temporairement. Cet espace occupé par une entité abstraite magique à révéler, n'est pas sans rappeler la façon dont lui apparaissent par la suite les « signes de l'art ».

3. *Les signes de l'art*

Dans *Proust et les signes*⁵, Deleuze considère que la formation du narrateur se fait au fil de son apprentissage à interpréter des signes, qui tous convergent vers l'art, car seuls les signes de l'art sont immatériels (un signe immatériel, un sens spirituel), l'art qui est au-delà de la mémoire. Le signe de l'art contient une essence éternelle à révéler. L'art est la finalité du monde :

Le temps retrouvé à l'état pur se situe dans les signes de l'art. Car l'art est au-delà de la mémoire : il fait appel à la pensée pure comme faculté des essences. Ce que l'art nous fait retrouver, c'est le temps tel qu'il est enroulé dans l'essence, tel qu'il naît dans le monde enveloppé de l'essence, identique à l'éternité.

Sans pousser plus avant les interprétations philosophiques de Deleuze, il nous paraît effectivement évident que ces « signes de l'art » contiennent « quelque chose » qui a à voir avec le sens de l'œuvre de Proust et de la vie du narrateur, et l'apparition de ce contenu magique et signifiant

¹ Dans *Proust et ses modèles*, voir son inventaire des allusions aux *Mille et Une Nuits*.

² I, 388.

³ Galland, GF, III, 271 : « en s'asseyant sur ce tapis, aussitôt on est transporté avec le tapis où l'on souhaite aller, et l'on s'y trouve presque dans le moment sans que l'on soit arrêté par aucun obstacle. » / « Histoire de la princesse Nourennahar et de la belle Gennia », Mardrus, Bouquins, II, 498 : « en s'y asseyant on est aussitôt transporté où l'on souhaite aller, et avec une rapidité telle qu'on n'a pas le temps de fermer un œil et d'ouvrir l'autre ! Et aucun obstacle n'est capable d'arrêter sa marche, car devant lui la tempête s'éloigne, l'orage fuit, les montagnes et les murailles s'entrouvrent, et les cadenas les plus solides deviennent par là même inutiles et vains. » On reconnaît ici les habituelles amplifications métaphoriques de Mardrus, son recours à des expressions corporelles. La lecture de ces deux passages permet de se demander si le fauteuil magique des premières pages de Combray n'est pas davantage une adaptation du tapis magique de ce conte aux réalités occidentales du sommeil que du fauteuil de torture du « Dormeur Eveillé » : « le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace » (I, 5). La « Pléiade » (Francine Goujon) quant à elle, y voit également une allusion à la machine à explorer le temps de Wells (1895), mais selon Bernard Brun (« Le Fauteuil magique », Marcel Proust aujourd'hui, n°2, *Les Mille et une nuits dans La Recherche, Revue annuelle bilingue de la Société Néerlandaise Marcel Proust*, Rodopi, Amsterdam, 2004 (p. 11-28)) ce point de vue est trop restrictif.

⁴ « Il est encore d'autres sortilèges : les noms propres par exemple, littérature hermétique. Ce qu'ils ont d'incompréhensible et d'insensé, et leur lettre majuscule donnent à ceux qui les portent une existence mythologique. Le nom de Gilberte a la vertu d'un talisman et d'une image fait une personne. Plus fabuleux encore, Guermantes, dont la disposition des syllabes est une alchimie, amène en foule les prodiges, et l'assemblage de lettres du nom de Swann paraît avoir des propriétés spécifiques. », Claude Vallée, *La Féerie de Marcel Proust*, Fasquelles, 1958.

⁵ PUF, 1970.

est décrite en convoquant, une nouvelle fois, les *Mille et Une Nuits*. Ainsi, nous lisons, dans le deuxième chapitre de la *Prisonnière*¹ :

Le concert commença, je ne connaissais pas ce qu'on jouait, je me trouvais en pays inconnu. Où le situer ? Dans l'œuvre de quel auteur étais-je ? J'aurais bien voulu le savoir et, n'ayant près de moi personne à qui le demander, j'aurais bien voulu être un personnage de ces *Mille et une Nuits* que je relisais sans cesse et où, dans les moments d'incertitude, surgit soudain un génie ou une adolescente d'une ravissante beauté, invisible pour les autres, mais non pour le héros embarrassé, à qui elle révèle exactement ce qu'il désire savoir. Or, à ce moment, je fus précisément favorisé d'une telle apparition magique. Comme, dans un pays qu'on ne croit pas connaître et qu'en effet on a abordé par un côté nouveau, lorsque, après avoir tourné un chemin, on se trouve tout d'un coup déboucher dans un autre dont les moindres coins vous sont familiers, mais seulement où on n'avait pas l'habitude d'arriver par-là, on se dit : « Mais c'est le petit chemin qui mène à la petite porte du jardin de mes amis X... ; je suis à deux minutes de chez eux », et leur fille est en effet là qui est venue vous dire bonjour au passage ; ainsi, tout d'un coup, je me reconnus, au milieu de cette musique nouvelle pour moi, en pleine sonate de Vinteuil ; et, plus merveilleuse qu'une adolescente, la petite phrase, enveloppée, harnachée d'argent, toute ruisselante de sonorités brillantes, légères et douces comme des écharpes, vint à moi, reconnaissable sous ces parures nouvelles. Ma joie de l'avoir retrouvée s'accroissait de l'accent si amicalement connu qu'elle prenait pour s'adresser à moi, si persuasif, si simple, non sans laisser éclater pourtant cette beauté chatoyante dont elle resplendissait.

On voit donc que la révélation artistique est décrite à nouveau comme une merveille miraculeuse venue tout droit des *Mille et Une Nuits*. Les allusions aux génies peuvent évoquer le génie de la lampe et le génie de l'anneau d'Aladin, ou encore les efrits moteurs dans la rencontre de Camaralzâman et Badroul Boudour. L'allusion à l'adolescente est plus difficile à décrypter : Proust pense peut-être à la jolie servante de Schamsennahar qui indique à Ali Ben Bekar qui est la femme qu'il aime (la favorite du calife), lui transmet ses lettres, le fait pénétrer dans son jardin... Dans tous les cas il s'agit de figures d'intercesseurs, qui révèlent un contenu, sont vecteurs du sens caché d'une réalité : l'identité d'une personne, sa beauté, son amour... Ils introduisent à un espace secret. Comme toujours, les allusions aux *Mille et Une Nuits* révèlent un espace magique incrusté dans le monde – la possibilité de la connaissance d'un autre monde dans le monde – ou plutôt d'une vérité cachée dans le monde². Et de fait, Proust utilise les *Mille et Une Nuits*, non seulement pour figurer le passage à cette reconnaissance de l'œuvre de Vinteuil, mais également pour décrire la beauté de cette œuvre. Les *Mille et Une Nuits* restent donc un recours facile pour évoquer à la fois la magie d'une apparition (son contenu), et la beauté luxueuse et séduisante de cette apparition (son apparence). L'orient des *Mille et Une Nuits*, c'est le lieu de la beauté, du luxe, des senteurs et de la magie :

¹ III, 753 – il s'agit de passages dont, encore une fois, nous ne sommes pas parvenus à tracer la genèse.

² La spécificité de la révélation de la vérité cachée de Paris en guerre, c'est précisément que les *Mille et Une Nuits* en sont à la fois le vecteur et le contenu : Paris, c'est le Bagdad de 1916.

Une page symphonique de Vinteuil, connue déjà au piano et qu'on entendait à l'orchestre, comme un rayon de jour d'été que le prisme de la fenêtre décompose avant son entrée dans une salle à manger obscure, dévoilait comme un trésor insoupçonné et multicolore toutes les pierres des *Mille et une Nuits*. Mais comment comparer à cet immobile éblouissement de la lumière ce qui était vie, mouvement perpétuel et heureux.¹

4. *La mémoire involontaire*

Cette façon qu'ont de se révéler à lui les œuvres d'art ou la magie des noms propres anticipent l'épiphanie de la mémoire involontaire, et la façon dont Marcel Proust va la mettre en scène.

Alors on eût dit que les signes qui devaient, ce jour-là, me tirer de mon découragement et me rendre la foi dans les lettres avaient à cœur de se multiplier, car un maître d'hôtel depuis longtemps au service du prince de Guermantes m'ayant reconnu, et m'ayant apporté dans la bibliothèque où j'étais, pour m'éviter d'aller au buffet, un choix de petits fours, un verre d'orangeade, je m'essuyai la bouche avec la serviette qu'il m'avait donnée ; mais aussitôt, comme le personnage des *Mille et Une Nuits* qui, sans le savoir, accomplit précisément le rite qui fait apparaître, visible pour lui seul, un docile génie prêt à le transporter au loin, une nouvelle vision d'azur passa devant mes yeux.²

On a déjà fait remarquer dans une note précédente que l'allusion à l'anneau d'Aladin, car c'en est bien une³, est arrivée tardivement dans la rédaction du passage. On a également fait remarquer que par rapport aux divers brouillons, la dramaturgie s'était accélérée dans la version définitive : l'allusion à Aladin vient en quelque sorte justifier une cascade quelque peu invraisemblable, exagérée, et de plus en plus rapide au fil des versions, de réminiscences involontaires – mais elle renoue également avec un réseau métaphorique déjà mis en place à propos des autres révélations du livre (noms et signes de l'art).

Si, dans ce cas précis, le narrateur s'identifie plutôt Aladin, on retrouve l'idée du signe ou du mot magique (« rite ») qui va lui donner accès à un monde, à une nouvelle vérité, à des trésors. Cette thématique est très ancienne, même s'il nous est apparu que l'allusion à Aladin était très tardive. C'est sous la forme du « Sésame » de Ruskin qu'elle est apparue en premier, puis avec la description de la magie des noms, datant du *Contre Sainte-Beuve* (mais à ce stade, ce Sésame et ce mode d'apparaître est encore dissocié de celui des *Mille et Une Nuits*). C'est pourquoi l'on peut également penser le narrateur comme un nouvel Ali Baba (d'autant plus qu'il a pour but *d'écrire*, donc la métaphore du mot magique semble d'autant plus fondée – même si dans le cas précis de la mémoire involontaire ce sont les gestes et non les mots qui sont moteurs).

¹ III, 758.

² III, 445-46-47.

³ Voir la p.382, du deuxième volume de l'édition Robert-Laffont, version Mardrus donc : « Et il s'accroupit sur les bords du fleuve et prit l'eau dans le creux de ses mains, et se mit à s'en frotter les doigts et les extrémités. Or, en faisant ces mouvements, il frotta l'anneau que lui avait donné, dans le caveau, le Maghrébin. Et, au même moment, apparut l'efrit de l'anneau, qui se prosterna devant lui, en disant [...] « je t'ordonne, par les vertus de l'anneau que tu sers, de me transporter moi-même jusqu'à l'endroit de la terre où se trouve mon palais, et de me déposer, sans secousse, sous les fenêtres de la princesse Badrou'l-Boudour, mon épouse ! » ».

5. « Sésame »

Et le choix d'Ali Baba n'est pas anodin, puisque nous avons déjà constaté l'importance de ce personnage, et du mot magique « Sésame ». Notre projet est ici d'établir un suivi génétique-bilan de ce terme et de ce thème, au fil des diverses étapes de rédaction de l'œuvre par Marcel Proust.

Pour commencer, on peut rappeler la note que propose Proust à l'épigraphe de Ruskin dans *Sésame et les Lys* (traduction de 1906) : « Cette citation [de Lucien] pose nettement dès le début les trois sens du mot Sésame, la lecture qui ouvre les portes de la sagesse, le mot magique d'Ali Baba et la graine enchantée. » Ensuite, on peut évoquer, dans les mêmes années (le 12 juin 1905), une lettre à Robert de Montesquiou, où il évoque les œuvres de ce dernier :

Il est en vous quelque chose de magique. C'est dans les *Mille et Une nuits* ou les exquises *Nouvelles Mille et Une Nuits* de Stevenson, qu'il faudrait chercher pareil enchanteur. Quel Sésame, plus que d'un coffret magique, d'une belle vérité.¹

L'idée d'un Sésame qui dévoile un trésor, une vérité belle, merveilleuse et cachée, une vérité littéraire, est donc très ancienne chez Proust, et largement antérieure à son intérêt pour les *Mille et Une Nuits* à proprement parler. Proust opère d'ailleurs un retour à la fois à Ruskin et à Ali Baba dans sa dernière allusion au Sésame² : Jupien possède un repaire de voleurs, mais fait en même temps allusion à *Sésame et les Lys*.

On a retrouvé le Sésame appliqué au Monde : le Monde est cette caverne dont il faut découvrir le Sésame. Cela commence très tôt, avec la comparaison de Swann à Ali Baba³, puis la métaphore est explicitée par Charlus⁴, qui se propose d'être le Sésame de l'hôtel de Guermantes.

Nous avons ensuite deux occurrences du terme, appliquées à Albertine. D'abord lorsque le narrateur apprend les rapports d'Albertine avec Mlle Vinteuil⁵, ce qui lui révèle du même coup la part d'ombre dans le passé et la sexualité d'Albertine. La grotte ouverte par le Sésame est une grotte encore plus métaphorique : ce n'est pas une idée, ce n'est pas un monde qui s'y cache, c'est un sentiment : l'amour aigu enfoncé au plus profond du « cœur déchiré », la jalousie, la souffrance d'amour.

Puis, dans la *Fugitive*⁶, Proust écrit que les mots « C'est moi qui la soignais » « firent jouer comme un Sésame les gonds du cachot ». Le mot « cachot » est lourd, chargé de sens, de souffrance, mais ici il évoque surtout son oubli d'Albertine et des affres de la jalousie qu'il a subies à cause d'elle. Pendant une seconde, une phrase lui a fait revivre ce passé et cette jalousie, en lui fournissant de nouveaux aliments.

¹ *Correspondance, op.cit*, volume V, p.216, lettre 109.

² IV, 411.

³ I, 18.

⁴ II, 589.

⁵ III, 512.

⁶ IV, 219-220.

Avec ces deux dernières occurrences, on voit que le mot « Sésame » acquiert un sens beaucoup plus subtil, et grandement dévié des deux premiers sens évoqués par Proust dans sa note à *Sésame et les Lys* (un mot magique, une vérité cachée). Le Sésame, c'est ce qui révèle, déclenche ou rappelle, un sentiment profond et douloureux. Il s'agit d'un Sésame intérieur, d'un Sésame subi. Le Sésame d'un sentiment, ou le Sésame du souvenir de ce sentiment, profond et personnel.

Et pourtant ce n'est pas cette image-là que Proust choisit pour évoquer la mémoire involontaire, ni même les signes de l'art ou le sublime de l'adoration perpétuelle. Et pourtant, l'application de cette image à Albertine puis à Jupien, s'inscrit dans le mouvement général opéré par Proust dans le dernier volume de la *Recherche*, d'évocation tant du réel et que du spirituel à travers des *Mille et Une Nuits* à la fois mythiques, « réalisées »¹ et métaphorisées. Et, même si le terme de Sésame n'y est pas prononcé, toute la scène finale de révélation des vertus littéraires de la mémoire involontaire, et de la nécessité d'écrire, nous apparaît, *a posteriori*, empreinte de l'aura d'une sorte de Sésame.

Finalement, on a le sentiment que le narrateur devient peu à peu un personnage des *Mille et Une Nuits*, Aladin, ou Ali Baba. En fait, on a le phénomène suivant : une thématique ancienne et chère à Proust (le Sésame ruskinien, une vérité derrière une réalité², la magie renfermée dans un nom ou dans un objet ou dans un souvenir etc.) revient au fil de la rédaction sous plusieurs silhouettes, parfois transmise ou supportée par d'autres personnages de la *Recherche* et d'autres motifs des *Mille et Une Nuits*, tantôt sous forme de « révélation » (vérité cachée), tantôt sous forme de métaphore (une chose dans une autre), mais qui se charge progressivement, non seulement de son sens premier et évident qu'elle a chez Ruskin et dans les *Mille et Une Nuits*, mais devient surtout le support expressif, unificateur et révélateur de toutes les théories de Proust : la merveille de la nature, la magie du monde, son analyse du Monde, son amour pour Albertine, ses théories de la réminiscence, son idée d'un Paris des *Mille et Une Nuits*, son projet d'écrire les *Mille et Une Nuits* de son temps, etc. Si Proust a pu pressentir le sens que les *Mille et Une Nuits* allait prendre pour lui et son œuvre dans son analyse du Sésame Ruskinien, ou dans les premières pages de Combray³, il n'en est pas moins vrai qu'il a cheminé depuis ce double-point de départ vers des *Mille et Une Nuits* non plus lointaines, allusives et médiatisées mais omniprésentes, structurantes pour son œuvre, incrustées dans son écriture et support, voire incarnation, de son sens – synthèse des procédés littéraires proustiens et de leur signification. Reste à voir maintenant si la référence aux *Mille et Une Nuits* est plutôt « porteuse de » ou plutôt « portée par » ce mouvement caractéristique de l'œuvre vers elle-même, vers sa forme, son écriture,

¹ C'est-à-dire qui ont trouvé leur incarnation dans le monde réel, voir nos développements précédents.

² Voir Dominique Jullien, [1989], p.183 : « La leçon proustienne des *Mille et Une Nuits* est celle de la métaphore, qui projette un chose sur une autre. Les références aux Contes arabes font voir, dans une chose, une autre ». La métaphore proustienne est un Sésame, qui permet de voir « les merveilles cachées dans le quotidien ».

³ Voir Bernard Brun sur le motif du « Dormeur Eveillé », et notre introduction.

son sens. Il n'en reste pas moins que les *Mille et Une Nuits* deviennent peu à peu une sorte de *double* de la *Recherche* – un recours permanent dans ses étapes importantes.

Nous voilà sorti du référentiel brut (référence, citation), du simple métaphorique ou comparatif¹, pour aller vers quelque chose de beaucoup plus structurant, qui relève de la motivation même de l'écriture : la référence littéraire n'est plus externe à l'œuvre, elle est une application en acte, en écriture, dans la trame du texte, nourrie par le contexte, nourrie par le passé de l'œuvre, de la théorie proustienne d'union de la vie et de la littérature, du monde et de l'art.

A suivre chronologiquement et génétiquement le terme et le thème de « Sésame » et ses dérivés (les diverses autres façons « arabes » de décrire une révélation, une apparition, la mémoire involontaire, etc.) dans l'œuvre de Proust, on découvre comme une synthèse de la théorie proustienne en devenir, et de son application.

C. Le narrateur-écrivain, nouvelle Schéhérazade ?

On a vu notre narrateur-écrivain s'assimiler d'une part, dans sa phase introspective, à Aladin, à Ali Baba, et précédemment encore, dans sa phase « extrospective »² à Haroun al Rashid – mais pas vraiment à Sinbad le marin, qui est pourtant le conte qu'il se proposait de relire le plus attentivement en 1916, à moins que Sinbad ne soit la part « expatriée » de lui-même, celui qui assiste à la Guerre sur le front d'orient (à Bassora ?). En revanche, il semble s'identifier parfois au plus clef des personnages-clefs des contes arabes : Schéhérazade elle-même, la conteuse, la poétesse, l'écrivain.

1. *La conversation de la princesse d'orient*

La première allusion évocatrice de Schéhérazade concerne cette fameuse princesse d'orient qu'aurait épousée un cousin de Saint-Loup. En effet, on lit dans le Cahier 35 (1912) aux feuillets 79 et 80 r° :

et que malgré cela on imaginait ~~comme ayant une intelligence de Princesse d'Orient [fill] diffé~~ <mais* dotée* d'> un esprit différent de ce que nous pouvions concevoir d'un esprit de Princesse d'Orient recluse dans ~~son~~ <un> palais des [80 r°] *Mille et Une Nuits*. ~~Ceux qui avait~~ <Les écrivains qui avaient> le privilège de l'approcher ~~voula [houait]~~ la déception ou <plutôt> le [fill] joie ~~de~~ d'entendre une conversation qui ~~suffisait ressemblait~~ ~~ress~~ donnait l'idée non de l'Orient <d'une orientale des> de Sheerazade> mais d'un livre d'un génie du genre de Victor Hugo ou d'Alfred de Vigny.

Or, quand on lit ce brouillon, on y voit à l'œuvre, non seulement le procédé habituel d'une idéalisation, linguistique cette fois-ci, prise en charge par l'orient, mais surtout nous y voyons en train de se mettre en place au fil des ratures une sorte de « développement », d' « amplification » imaginaire

¹ C'est-à-dire, une référence littéraire « pour » figurer telle ou telle chose qui lui est extérieure.

² Néologisme, certes, mais qui entend figurer ce narrateur qui se confronte au réel et au contemporain, à la guerre, à Paris la nuit.

: si l'association « Princesse d'Orient »/*Mille et Une Nuits* est présente en amont de ce passage, l'association « Princesse d'Orient »/ « Sheerazade » naît sous nos yeux. Plus Proust s'enfonce dans cette élaboration imaginaire qui associe la noblesse, la conversation de salon à l'orient, plus il assume des références de plus en plus directes, une assimilation de ses personnages de plus en plus grande à ceux des *Mille et Une Nuits*, et surtout au personnage principal des *Mille et Une Nuits*. Cette « princesse d'Orient », que l'on pourrait rencontrer dans le salon de Guermantes, est rêvée non seulement recluse dans un harem, mais parlant la langue (non l'arabe, mais bien la littérature, l'essence de cette langue) de « Sheerazade ». En outre, ces personnes qui lui rêvaient la langue de Schéhérazade et lui découvrent celle de Vigny, sont d'abord indéterminées (« ceux »), puis deviennent des « écrivains ». C'est non seulement le narrateur, mais le narrateur-en-train-de-devenir-écrivain, et surtout Proust qui fantasme la langue de cette Princesse – de cette Schéhérazade – de cette poétesse – de cet écrivain. Or, cette Princesse, c'est Anna de Noailles, la femme-poète, la femme-écrivain, la voix absolue du poète.

2. *Anna de Noailles*

De fait, Marcel Proust consacre, dans le Figaro du 15 juin 1907¹, un article à Anna de Noailles, intitulé « Les éblouissements par la comtesse de Noailles », qui est particulièrement éclairant vu sous cet angle. En effet, dans cet article, Marcel Proust évoque des tableaux de Gustave Moreau où le peintre représente cette abstraction : le Poète (on peut penser au *Poète porté par un centaure*, au *Poète-voyageur*, au *Poète et la Sirène*). Mais comme Morceau le place en Inde ou en Perse, il nous « laisse hésitants sur le sexe du poète ». Puis Marcel Proust ajoute :

S'il avait voulu peindre son poète à notre époque et dans nos pays, et l'entourer cependant d'une beauté précieuse, il aurait été obligé d'en faire une femme.²

A partir de là, Marcel Proust développe l'idée suivante : le poète, aujourd'hui, le poète véritable, absolu et complet, doit être femme – c'est-à-dire Madame de Noailles. Car la femme est raffinée, délicate et belle, et la beauté du vers correspond à la beauté de la bouche qui la profère :

Je ne sais pas si Gustave Moreau a senti combien, par une conséquence indirecte, cette belle conception du Poète-femme était capable de renouveler un jour l'économie de l'œuvre poétique elle-même. [...] [Les Poètes-Hommes] sentent que la grâce dont ils sont environnés s'arrête à leur chapeau melon, à leur barbe, à leur binocle. Mme de Noailles, elle, sait bien qu'elle n'est pas la moins délicate des mille beautés dont resplendit un radieux jardin d'été où elle se confond.

¹ Voir Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et Mélanges, et suivi de Essais et articles*, édition établie sous la direction de Pierre Clarac et Yves Sandre, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1971, p.533-545.

² C'est une idée que Marcel Proust ébauche dans sa *Correspondance*, au volume III (1903), p.54, lettre 18, dans une lettre à la comtesse de Noailles, qu'il compare à « ce poète Persan auquel Gustave Moreau a donné le corps d'une femme et qui enflamme le peuple de sa robe, pourpre comme la vôtre, et de ses chants. »

Et la beauté de la poétesse est, naturellement, une beauté d'orient, ou plus exactement persane. On a d'ailleurs vu la Noailles associée, dans une lettre de 1905, aux *Mille et Une Nuits*¹. Proust n'évoque pas ici Schéhérazade, mais nous n'en sommes plus très loin :

Dans une aquarelle encadrée de fleurs comme une miniature persane, la Péri, la petite musicienne des dieux qui, montée sur un dragon, élevant devant elle une fleur sacrée, voyage en plein ciel [...] j'ai toujours cru reconnaître Mme de Noailles.

Or, le motif de la Péri, figurant à la fois la belle fugitive qui donne à rêver et la muse possible, est repris dans la *Recherche* : d'abord à propos d'Albertine, dans les *Jeunes Filles en Fleurs*², qu'il qualifie de « petite péri, plus séduisante pour moi que celle du paradis persan »³, et ensuite, dans la *Prisonnière*⁴, à propos d'une cycliste de passage, « ange ou péri ».

Anna de Noailles, c'est donc la voix absolue du poète : à la fois féminine et orientale, par sa beauté, ses vers et ses origines (origines roumaines, mère grecque). Or, Marcel Proust, en dépit de ses goûts et de son intérêt littéraire pour l'inversion, n'est pas femme, il doit donc en quelque sorte travestir sa voix, lui aussi, par moment, pour atteindre la vérité et la beauté, et c'est ici que la figure de Schéhérazade lui devient un recours épisodique utile : inspiratrice et fascinante, elle lui permet d'être à la fois « le poète et l'héroïne » :

Et tandis que les poètes-hommes, quand ils veulent mettre dans une bouche gracieuse de doux vers, sont obligés d'inventer un personnage, de faire parler une femme, Mme de Noailles, qui est en même temps le poète et l'héroïne, exprime directement ce qu'elle a ressenti, sans l'artifice d'aucune fiction, avec une vérité plus touchante.

¹ V-241-123, 20 juin 1905.

² II, 152.

³ La note de la « Bibliothèque de la Pléiade » suppose : « Peut-être Proust a-t-il pensé à la Péri, poème dansé de Paul Dukas créé par Natalia Trouhanova et les Ballets Russes, à Paris, en 1912 » (le ballet semble en réalité avoir été créé en 1911, mais la première date du 22 avril 1912). Au vu de cet article de 1907, il apparaît évident que l'inspiration est bien plus ancienne et que Proust pense d'abord à Moreau (et Anna de Noailles, à laquelle il a pensé en regardant le tableau de Moreau), comme Paul Dukas devait penser à Moreau en créant son poème dansé. Toutefois, une double ou triple-inspiration, une corrélation des inspirations, n'est pas à exclure puisque 1) de toute façon le personnage d'Albertine apparaît en 1913 2) le brouillon du passage sur la Princesse d'Orient (Noailles) date de 1912 (Cahier 35) comme le ballet de Dukas (nous ne savons si et quand Proust l'a vu en revanche) 3) mais l'intérêt de Proust pour les « miniatures persanes » est très ancien, que l'on pense aux boutons d'or (1909). Tout est lié. Nous n'avons néanmoins pas trouvé d'allusion dans la correspondance à ce ballet.

⁴ III, 678.

3. « Comment surseoir à l'arrêt de mort »¹

La ressemblance avec Schéhérazade est plus grande qu'on ne le croit, et le narrateur lui-même s'empresse de le signaler. En plus d'être une voix, une femme, une « princesse d'Orient », une poétesse, une inspiratrice, un modèle, Schéhérazade est également une épouse menacée chaque nuit de mort. Or, la biographie proustienne est très claire sur ce point : Proust, en proie à la maladie, sortait peu, et luttait contre la maladie et la mort pour finir son œuvre.

C'est également le cas du narrateur. Comme Schéhérazade, comme Proust, il lutte contre la maladie, la mort, c'est-à-dire la nervosité que lui apporte Albertine :

Une fois Albertine sortie, je sentis quelle fatigue était pour moi cette présence perpétuelle, insatiable de mouvement et de vie, qui troublait mon sommeil par ses mouvements, me faisait vivre dans un refroidissement perpétuel par les portes qu'elle laissait ouvertes, me forçait – pour trouver des prétextes qui justifiaient de ne pas l'accompagner, sans pourtant paraître trop malade, et d'autre part pour la faire accompagner – à déployer chaque jour plus d'ingéniosité que Schéhérazade. Malheureusement si, par une même ingéniosité, la conteuse persane retardait sa mort, je hâtais la mienne.²

Mais la comparaison avec Schéhérazade dont il est question ici, c'est encore une comparaison avec la « vie » du narrateur comme personnage. Mais la comparaison entre le narrateur et Schéhérazade prend tout son sens – sens dont le comparant Schéhérazade s'était déjà chargé en étant appliqué à Anna de Noailles³ – dans les dernières pages du *Temps retrouvé* :

Moi, c'était autre chose que les adieux d'un mourant à sa femme, que j'avais à écrire, de plus long et à plus d'une personne⁴. Long à écrire. Le jour, tout au plus pourrais-je essayer de dormir. Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le

¹ Violaine Houdart-Mérot, « Proust, Dormeur Eveillé ou comment surseoir à l'arrêt de mort », *Les Mille et Une nuits et l'imaginaire du XXe siècle*, sous la direction de Christiane Chaulet-Achour, « Etudes transnationales, francophones et comparées », L'Harmattan, 2005

² III, 638 ; la « Bibliothèque de la Pléiade » nous fait remarquer que Proust élabore ces réflexions sur sa santé et sa nervosité dans le Cahier IX, lequel aurait été rédigé, en même temps que les autres mises au net de *La Prisonnière*, dont le premier jet date de 1916, et dont les modifications et remaniements s'étalent jusqu'en 1921... Si l'on en croit donc cette note de la « Pléiade », Proust introduit le motif de la santé et de la nervosité dans le troisième temps d'écriture de la *Prisonnière* (après 1913-1914 (cahier « Dux ») et 1915 (Cahier 53, 73 et 55)) soit à une période où Proust réintroduit massivement et de façon toujours plus problématisée et structurante, le motif des *Mille et Une Nuits*, comme on l'a vu. L'écriture de ce passage est peut-être même contemporaine du « Quand je dis les *Mille et Une Nuits* » du Cahier 57, ou des « contes arabes d'une autre époque » du Cahier XX, sur lesquels nous reviendrons ?

³ Même s'il est probable que son application au narrateur soit largement postérieure (de dix ans environ) à son application à Anna de Noailles et à la Princesse d'Orient. La conception d'un narrateur-écrivain-Schéhérazade est donc certes très longue, très espacée, mais le lien semble néanmoins évident.

⁴ Cahier XX, feuillet 116 : La première phrase que nous citons ici succédait dans la mise au net à un passage qui est maintenant plusieurs paragraphes plus haut : « [...] je suis prêt, et écrivent une lettre à leur femme ». Les deux passages étaient d'abord dans la continuité mais Proust les a isolés d'un trait à la main, choisissant de réunir ce thème de la mort davantage à Schéhérazade – et donc d'appuyer sur la figure de Schéhérazade plus que sur celle de l'homme qui écrit une lettre à sa femme – et à son projet d'écriture de nouvelles *Mille et Une Nuits*.

sultan Sheriar, le matin, quand j'interrompais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir.¹

Ici, Schéhérazade n'est pas citée, mais l'allusion est évidente. Ce n'est plus la vie du narrateur, mais l'œuvre de l'écrivain – c'est-à-dire, le sens de sa vie – qui est ici menacée par la mort – personnifiée, pour Schéhérazade comme pour le narrateur, par le sultan Schahriar.

Au fil de la *Recherche*, à travers la figure de Schéhérazade, la mise en place du statut du narrateur-écrivain². Schéhérazade représentait d'abord l'idéal poétique inaccessible, car féminin. Mais Schéhérazade, c'est aussi celle que chaque matin la mort menace, et c'est peut-être *par* cette mort menaçante que notre narrateur peut devenir « un » écrivain, c'est-à-dire « une Schéhérazade ». Ce qui était pressenti dans les premières pages de la *Recherche*³, est confirmé ici, et exprimé magnifiquement, voire magnifié, tant par la figure de Schéhérazade que par tout le développement métaphorique et littéraire qu'a connu la référence aux *Mille et Une Nuits* tout au long de la *Recherche* et de sa rédaction : le narrateur, comme son auteur, est une voix dans la nuit, une voix agonique, qui se souvient, qui écrit précipitamment, qui fuit au-devant de la mort.

Comme l'écrit Violaine Houdart-Mérot⁴, les *Mille et Une Nuits* comme la *Recherche* sont des livres « écrits la nuit pour lutter contre la mort ». La différence réside dans le fait que Schéhérazade prolonge chaque nuit sa vie d'une nuit, tandis que le narrateur, et Proust, lutte contre une mort inéluctable, bien qu'imprévisible. Mais selon Violaine Houdart-Mérot, précisément, quand le narrateur découvre la « magie » de l'art, cela lui permet de susciter ces miracles de mémoire involontaire qui lui ôtent « toute inquiétude sur l'avenir » : c'est ainsi que le narrateur lutte contre le temps et la mort. C'est cela que l'imagerie des *Mille et Une Nuits*, en particulier le terme de Sésame et la figure de Schéhérazade, lui a permis de découvrir et d'exprimer : « l'importance de l'irrationnel et de l'écriture comme « sésame » pour percer les mystères de l'être humain et lutter contre le temps et la mort. »

¹ IV, 620-21.

² Une analyse génétique plus précise reste à mener, mais les brouillons de ces différents passages manquent encore à l'appel, avant le stade des mises au net tout au moins.

³ Voir introduction.

⁴ Houdart-Mérot (Violaine), « Proust, Dormeur Eveillé ou comment surseoir à l'arrêt de mort », *Les Mille et Une nuits et l'imaginaire du XXe siècle*, sous la direction de Christiane Chaulet-Achour, « Etudes transnationales, francophones et comparées », L'Harmattan, 2005

D. L'auteur des « *Mille et Une Nuits de son temps* »

On a vu au fil de ces derniers paragraphes, qui épousent la progression des épisodes « Albertine » et du *Temps retrouvé*, une incorporation progressive de la matière textuelle du livre des *Mille et Une Nuits* (en particulier à partir de la (re)lecture de la version Mardrus) à la matière textuelle de l'écriture en devenir de Marcel Proust. On a vu que cette incorporation concernait :

- a) la langue, les thèmes,
- b) le statut des personnages, et en particulier celui du narrateur,
- c) les lieux en métamorphose,
- d) les révélations qui se font au le narrateur
- e) l'adéquation de l'œuvre « in progress » à son contexte contemporain (la Guerre),
- f) le statut de cette œuvre elle-même : car nous savons¹ que l'œuvre va vers elle-même, et que le narrateur, sous l'impulsion de ces diverses révélations, décide de devenir écrivain.

Et l'incorporation non plus allusive, mais massive, de la référence aux contes arabes à la fin de la *Recherche* (à partir des années de Guerre), semble témoigner de la part de Proust d'une prise de conscience finale, et d'une exploitation de plus en plus fouillée, du rôle jusque-là latent de cette lecture dans sa création littéraire (et dans l'acheminement de son narrateur vers lui-même). La partition « Temps perdu », « Temps retrouvé » est certes très ancienne (dès 1913, la dactylographie du Tome I porte le titre de « *Temps Perdu* »), et le mouvement de l'œuvre pensé depuis fort longtemps, néanmoins l'évolution que connaît le statut des *Mille et Une Nuits* dans la *Recherche* nous semble nourrir tout particulièrement (ou en tout cas enrichir par rapport à l'idée première qu'il en avait) le sens que Proust donne à son œuvre, à sa partition, à sa structure, et surtout à la révélation finale du narrateur.

1. *Etude des diverses versions des « Contes arabes d'une autre époque »*

a. *Version définitive*

Dans la version définitive, nous lisons donc – et c'est ce qui a motivé toute cette étude et donne son intérêt et son piquant à la référence aux *Mille et Une Nuits* dans la *Recherche* :

Moi, c'était autre chose que les adieux d'un mourant à sa femme que j'avais à écrire, de plus long et à plus d'une personne. Long à écrire. Le jour, tout au plus pourrais-je essayer de dormir. Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin, quand j'interromprais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir. Non pas que je prétendisse refaire, en quoi que ce fût, les *Mille et une Nuits*, pas plus que les *Mémoires* de Saint-Simon, écrits eux aussi la nuit,

¹ Nous avons lu le livre du début à la fin avant de proposer cette étude...

pas plus qu'aucun des livres que j'avais tant aimés et desquels, dans ma naïveté d'enfant, superstitieusement attaché à eux comme à mes amours, je ne pouvais sans horreur imaginer une œuvre qui serait différente. Mais, comme Elstir, comme Chardin, on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant. Sans doute mes livres, eux aussi, comme mon être de chair, finiraient un jour par mourir. Mais il faut se résigner à mourir. On accepte la pensée que dans dix ans soi-même, dans cent ans ses livres, ne seront plus. La durée éternelle n'est pas plus promise aux œuvres qu'aux hommes. Ce serait un livre aussi long que les *Mille et Une Nuits* peut-être, mais tout autre. Sans doute, quand on est amoureux d'une œuvre, on voudrait faire quelque chose de tout pareil, mais il faut sacrifier son amour du moment et ne pas penser à son goût, mais à une vérité qui ne nous demande pas nos préférences et nous défend d'y songer. Et c'est seulement si on la suit qu'on se trouve parfois rencontrer ce qu'on a abandonné, et avoir écrit, en les oubliant, les *Contes arabes* ou les *Mémoires* de Saint-Simon d'une autre époque. Mais était-il encore temps pour moi ? n'était-il pas trop tard ?¹

Ce passage programmatique, qui rappelle fortement une lettre de Balzac à Madame Hanska², semble en même temps la conclusion logique de tous ces éléments que nous avons pressentis jusqu'à présent, mais il est peut-être aussi et surtout ce qui leur donne sens *a posteriori*. Mais, du point de vue génétique, ce passage en est-il réellement la « conclusion » ? Comment, au fil de la rédaction, le motif s'est-il mis en place, amplifié, et comment a-t-il pris son sens³ ?

b. Dans les brouillons

Or l'analyse des brouillons de ce passage est très problématique. Nous n'avons tout simplement pas pu retrouver dans les Cahiers de brouillon de Marcel Proust trace de ce passage en gestation. Il paraît douteux que Proust l'ait écrit d'un trait dans les mises au net, au vu de la présentation de celle-ci. Mais ceci n'est pas impossible non plus, car on sent, à la lecture du Cahier 57 en particulier, que le passage est en germe dans sa tête, on en retrouve des bribes, des idées, même s'il n'est jamais écrit tel quel.

Un autre aspect problématique est que ces quelques passages figurent sur des paperolles, et ne font donc pas partie du premier jet rédactionnel du Cahier 57 – que la « Bibliothèque de la Pléiade » date de 1911-1914 (datation déjà vague). La « Bibliothèque de la Pléiade » suppose en revanche les paperolles de 1916-1917. Dans tous les cas, ces dates semblent confirmer que la « révélation » de Marcel Proust sur le rôle des *Mille et Une Nuits* dans son œuvre et sur la façon d'exprimer le sens de son œuvre « par » les *Mille et Une Nuits* – sens certes mûri depuis longtemps – date des années de Guerre, simultanément à une relecture de Mardrus (1915 pour la rédaction du « don de la mère », 1916

¹ IV, 620-21.

² « Ainsi l'homme, la société, l'humanité seront décrits, jugés, analysés sans répétitions, et dans une œuvre qui sera comme les *Mille et Une Nuits* de l'Occident. », Lettre de Balzac à Mme Hanska, 1834, où il programme la partition de son œuvre, autrement plus importante quantitativement que celle de Proust.

³ L'analyse des mises au nets (Cahier XX, folio 116-117-118) ne nous apporte pas de réponse : on y voit par exemple une addition marginale, qui commence à « Sans doute » et vient se placer avant « Ce serait ». L'idée d'écrire les *Mille et Une Nuits* d'une autre époque ne vient donc pas pendant l'écriture des mises au net (qu'il achève en 1922, et nous sommes tout proche de la fin), et il faut aller voir ailleurs...

dans la Correspondance), et corrélativement à la nécessité d'exprimer cet événement : la Guerre (1916).

La première paperolle intéressante, que nous avons déjà évoquée au cours de ce mémoire, apparaît au feuillet 44 r°, et il y est question de ses impressions de lecture à la lecture du conte d'Aladin. En réalité, l'exemple du conte d'Aladin est là pour appuyer une théorie littéraire et existentielle, qu'il considère comme « capital[e] », et qui figurera d'ailleurs dans le texte final, mais pas sous cette forme, comme si les *Mille et Une Nuits* l'aidait à penser une théorie bien plus ancienne¹ : la spiritualité de la réalité, et la nécessité d'écrire.

La paperolle est un morceau capital à placer : « c'est ici faute de place que je colle ceci. Ce morceau est capital [souligné trois fois]. [...] je désirais d'autant plus chercher la réalité dans une œuvre que je m'étais bien rendu compte qu'elle était spirituelle. Quel rôle la vie jouait dans cette formation, c'était une autre question [...] la réalité est spirituelle [...] [nous allons] jusqu'à souhaiter la réussite et à vouloir la confusion d'êtres bons et d'êtres mauvais que nous savons qui n'existent pas. [vient le passage sur Aladin, déjà cité] je voyais donc que je ferais fausse route en cherchant la réalisation des sentiments dans la vie, qu'éprouver ne suffisait pas, qu'il fallait extraire de soi ce qu'on a senti et le poser devant soi et tout dans un livre, et non se contenter de le dire en confuses paroles, c'est-à-dire de le laisser ignorer à celles ou ceux qui le provoquent.

Le fait que le Cahier 57 ait été tant écrit et ré-écrit, pris et repris prouve qu'il est central dans la réflexion et la conception de Proust sur son œuvre. On voit bien aussi que les *Mille et Une Nuits* y sont centrales, et en particulier le passage de la paperolle du 51 v°. En effet, celle-ci est évoquée justement en haut de la paperolle du 51 r°² comme une clef de voûte de ce cahier :

Voir une chose importante au dos des *Mille et Une nuits* et Af. dreyfus.

Si c'est possible, Me Verdurin pour témoigner du dédain s'en va avant tout le monde et avant l'arrivée de Bloch ce me permettra de faire cette scène [...].

Au dos, donc, cette fameuse paperolle du 51 v°³ :

Quand je dis qu'on fait les *Mille et Une Nuits* de son temps sans le savoir, dire au lieu de « les *Mille et Une Nuits* », ←« les *Mille et Une Nuits* ou les Mémoires de Saint-Simon » : Et ajouter : ~~Ce sont des buts qu'on~~ On ne fait cela que si on n'a pas voulu le faire, ce sont des buts qu'on n'atteint qu'en visant ailleurs. Car la nature se trouvant sans cesse par le jeu même du Temps en face de nouvelles données, un même pouvoir créateur ne peut avoir qu'un résultat différent. Une copie ~~non af~~

¹ On peut citer à ce sujet le folio 1 r° du Cahier 11 (1910), où Proust évoque déjà la nécessité d'écrire, par peur de ne pouvoir garder en lui tous ses souvenirs : « et je sentais aussi l'effroi de ne pas avoir la force de continuer à maintenir ce long passé assujetti en moi ; effroi raisonnable de l'énormité de la tâche que c'est de vivre et qui quoique nous n'en ayons pas habituellement conscience, ne nous en mène pas moins à la mort... »

² Pyra Wise date cette paperolle de 1915-1917, au vu du papier filigrané des Deux Mondes que Proust utilise (voir les Inventaires matériels du PRAN (Proust Research Association Newsletter) de 1969 et de l'Equipe Proust en 1974). Voir "Les paperoles : du papier à lettres dans les cahiers de Proust", /Proust aux Brouillons/, sous la direction de Nathalie Mauriac Dyer et Kazuyoshi Yoshikawa, Turnhout, Brepols Publishers (à paraître en 2011).

³ Assez difficile à afficher sur *Gallica*, il faut retourner le cahier pour la lire....

manquerait justement de ce pouvoir créateur qui fait la beauté de ces œuvres. Réciproquement c'est dans des choses différentes qu'il faut savoir reconnaître les mêmes lois. Mais éternellement une superstition matérialiste fait que dans les œuvres d'art on ferme à son époque le droit au changement (qu'ont eu les autres) et la nouveauté choquante ne semble commencer qu'à Monet, qu'à Toulouse-Lautrec (Moreau), qu'à Debussy. Et dans l'ordre ~~politique comme dans les querelles~~ des faits on ne si on ~~dit~~ invoque aux yeux du dreyfusard son propre dreyfusisme pour qu'il ne soit pas Haute Cour, anticongréganiste, antigermanique il répondra : « L'enseignement congréganiste est contre nature, fait des monstres, l'affaire Dreyfus était entre Français, la race allemande veut l'anéantissement de la France de tout temps etc. Ce n'est pas la même chose. » Car personne ne comprend que même quand c'est la même chose cela revêt un autre aspect et que c'est parce que c'est la même chose que la réalisation ne peut être la même.

Ce passage a été rédigé de façon assez résolue, d'un trait, et se cantonne à la paperolle, si bien que Proust en a griffonné la fin en haut du papier. Dans ce passage, Proust semble développer (« quand je dis ») un passage de la version définitive dont nous n'avons pas le brouillon (il apparaît seulement dans les mises au net)¹ : il explique en effet comment on peut refaire « en renonçant ». Mais il lie ici cette idée (il ne le fait pas dans la version définitive), à une idée qu'il développera à deux ou trois reprises, et justifient certaines de nos hypothèses :

- Que les gens ne s'aperçoivent pas du temps qui passe, et qu'un dreyfusiste peut soutenir un discours nationaliste et raciste, comme un antidreyfusiste peut oublier qu'il n'a pas été dreyfusiste.
- Que les idées sont universelles et que c'est la réalisation qui diffère : voilà pourquoi l'on peut croiser Haroun al Rashid ou traverser le Bosphore en plein Paris. Voilà pourquoi Paris de 1916 peut être « Bagdad des *Mille et Une Nuits* » sans mystification aucune. Voilà pourquoi des traducteurs mystificateurs comme Ossian (ou Mardrus)² ont du succès car ils introduisent chez des auteurs très anciens des idées modernes, qui correspondent aux attentes de leurs contemporains (l'idée est neuve, la forme a une apparence ancienne).

Ainsi, pour faire un rapprochement un peu hâtif, c'est peut-être en partie dans les *Mille et Une Nuits*, ou tout du moins à la lecture de leur traduction par Mardrus, que Proust a découvert la confirmation de certaines de ses idées sur l'écoulement du temps et l'universalité des idées. Mardrus, c'est déjà « le même » (les contes des *Mille et Une Nuits*), sous une forme contemporaine (conforme

¹ Et cela pose problème car Proust écrit au début : « Quand je dis », comme s'il l'avait déjà écrit. On aimerait bien savoir quand l'idée lui vient « en premier ». Quand il l'écrit « en premier ». Mais peut-être le « Quand je dis » évoque-t-il un passage dont la gestation est pour l'instant purement mentale, et qu'il a l'intention d'écrire. Si tel est le cas, nous avons tracé au fil de ce mémoire les diverses étapes (celles du moins dont nous avons les traces écrites) de cette gestation mentale. Si tel n'est pas le cas, il est regrettable que le passage manque – mais néanmoins, notre datation et la genèse que nous avons reconstituée ne peuvent pas être complètement fausses : il se passe « quelque chose » dans les premières années de guerre. Il faut ici en outre remarquer que dans le Cahier 57, la plupart des additions et des paperolles commencent par un « Quand je dis » ou un « Quand je parle ». On a donc une rédaction à base de remémoration explosive et tous azimuts (de passages déjà écrits, ou d'idées déjà « pensées ») dans les additions de ce cahier - cahier qui comporte précisément la plupart des idées-phares de la *Recherche*. On y retrouve réunies des idées qui seront parfois dispersées dans la *Recherche* définitive.

² Passage cité : I, 711.

aux attentes de l'orientalisme sensuel de la Belle Époque), qui mime la fidélité. Mardrus, c'est déjà la possibilité de faire « le même » (les *Mille et Une Nuits*) en faisant autre chose – la traduction de Mardrus, c'est déjà envisager le changement, l'évolution en art, la production, la création littéraire et linguistique, la variation sur un même motif. C'est déjà croiser les époques, les attentes, les idées. Cette idée-là que développe Proust dans la paperolle 51 v° est peut-être venue à Proust en confrontant les traductions, en opposant le classicisme de Galland et l'orientalisme Belle époque de Mardrus.

C'est surtout grâce aux *Mille et Une Nuits* qu'il découvre le moyen le moins théorique et le plus « en acte » de figurer à la fois l'universalité et la spécificité d'une époque : se référer aux *Mille et Une Nuits*, contes arabes des débuts du second millénaire après Jésus-Christ, pour évoquer non un imaginaire orientaliste sur l'orient, mais la guerre de 1914-1918, c'est évoquer le contemporain comme il ne nous apparaît pas à première vue, c'est ré-écrire les *Mille et Une Nuits* « en les renonçant » : « c'est dans des choses différentes qu'il faut savoir reconnaître les mêmes lois ». C'est écrire « une autre époque », « son temps ».

Et, pour tout cela, pour la pensée, la formulation et la réalisation de ses diverses idées et théories, les années de guerre nous semblent, plus que jamais, clefs.

2. *Conclusions*

Pour finir, ce que rassemblent et représentent les *Mille et Une Nuits* « selon » Proust, c'est :

- Un mode d'écriture : un outil pratique pour évoquer la magie du monde.
- Des thèmes (l'érotisme, l'inversion), des histoires, des situations, des personnages (Al-Rashid sur le Pont de Bagdad), disponibles pour évoquer une situation, voire la « littériser ». Ainsi, comparer aux contes arabes (désormais piliers classiques de la culture des lettrés à l'image de Proust) la magie, les événements et les perversions de son monde contemporain les convertit en thèmes « à écrire », justifie la nécessité qu'il y a à les écrire. D'une part parce que Proust écrit dans un temps où « dans les œuvres d'art on ferme à son époque le droit au changement », où l'on ne permet la nouveauté (c'est-à-dire l'adéquation formelle au monde moderne, au temps qui passe) qu'à l'ancien, donc la modernisation de ce « classique » « décalé » (car venu d'orient) autorise l'écriture du nouveau. D'autre part parce qu'il n'a jamais voyagé : il a rêvé de voyager, mais n'a eu que les livres pour lui figurer le merveilleux de l'orient, donc pour lui, l'orient est une chose certes rêvée, mais surtout *écrite*.
- une forme de livre, au sens physique du terme : un livre long, ancien et dense, mais toujours lu, porteur de multiples situations et de vérités universelles.
- une situation d'énonciation : un livre écrit la nuit.
- un classique de la littérature universelle : un grand œuvre, une œuvre pénible, mais qui résiste contre le temps.

Dominique Jullien écrit d'ailleurs à ce sujet, dans son dernier chapitre des *Amoureux de Schéhérazade*¹, consacré aux usages « introspectifs » des *Mille et Une Nuits*, que chez Proust, le narrateur est un condamné en sursis, menacé par le Temps. Mais c'est la contrainte qui est sa force créatrice, et son œuvre qui est sa contrainte, son Schahriar tyrannique :

L'écrivain voudrait refaire les livres qu'il aime (les *Mille et Une nuits* par exemple) mais l'œuvre qu'il porte en lui ne lui en laissera pas la liberté. [...] Porteur d'une œuvre despotique, l'écrivain est à la fois Schahriar et Schéhérazade : entièrement intériorisé, le conflit est devenu inhérent au processus de l'écriture. [...] Dans le roman d'introspection qu'est la *Recherche*, les monstres et les merveilles des contes arabes sont systématiquement réinterprétés comme des miracles intérieurs, prêtant leurs prestiges à l'analyse psychologique [...] La géographique fabuleuse du conte devient allégorie des espaces intérieurs.

Mais précisément, il nous semble ici que dans son dernier livre Dominique Jullien manque ce qu'elle avait pourtant étudié dans son premier livre (en restant toutefois trop structuraliste et thématique, et ne se confrontant pas à la matière de l'écriture, à sa genèse) : les *Mille et Une Nuits* dans la *Recherche* n'ont pas un simple statut psychologique ou magique, mais véritablement un statut « d'écriture »².

On l'a bien vu en suivant la progression de ce thème. Les différents angles d'approche des contes arabes énumérés plus haut sont mis en place et découverts progressivement, les uns à la suite des autres, l'un découlant de l'autre, dépendants à la fois du contexte, de la progression de la rédaction (genèse), et d'une nécessité diégétique. Par exemple : maintenant, il faut que Marcel devienne écrivain³, et c'est un peu comme si le personnage s'apercevait presque en même temps que Proust du rôle que les *Mille et Une Nuits* peuvent avoir. Et c'est pourquoi il ne se réfère plus, comme un simple lecteur, voire comme un lecteur de seconde main, à un conte ponctuel, à un personnage précis, ou à un élément merveilleux vague, mais plutôt au livre en général, c'est-à-dire : au *conte-cadre*.

En quelque sorte, une fois que son narrateur-personnage s'est aperçu du rôle que pouvaient jouer pour lui dans sa formation et sa vision du monde les *Mille et Une Nuits*, il devient pleinement personnage des *Mille et Une Nuits*. Mais les *Mille et Une Nuits* sont *l'histoire d'histoires* qu'on raconte : de là, la nécessité de la révélation de sa vocation d'écrivain s'impose d'elle-même. On peut voir aussi l'itinéraire de l'écrivain-en-herbe à travers l'itinéraire des références aux *Mille et Une Nuits* dans la *Recherche* : le narrateur, l'écrivain et sa lecture des *Mille et Une Nuits* cheminent d'une

¹ 2009.

² On peut peut-être rappeler ici la thèse développée par Pierre Daniel Huet dans *De l'Origine des romans* (Droz, 2005 [1670]) : le roman trouverait ses origines en Orient, car les peuples d'Orient auraient plus d'imagination. Par la suite, les européens auraient policé cette possibilité romanesque, imaginative et fantastique tirée des arabes dans le roman européen, le premier genre littéraire décent et « qui plaît aux dames » ! En somme, l'Orient est consubstantiel au roman, et de ce point de vue, Proust ne fait ici que revenir à ses sources inconscientes lorsqu'il s'agit d'écrire la nouveauté : la Guerre ou le procès d'écriture lui-même. De la même manière que les anciens arabes alléguaient à leurs récits des origines indiennes ou persanes pour en légitimer la nécessité, Proust revient aux fondamentaux de la fiction européenne pour légitimer son entreprise et ses choix d'écriture...

³ Comme le formule Genette : « Marcel devient écrivain ».

approche thématique et matérielle, allusive et ponctuelle, à une interrogation sur la langue, à l'érotisation de l'écriture, à l'actualisation de l'écriture, à l'écriture. C'est en cela que l'on peut lire les *Mille et Une Nuits* « dans » la *Recherche* comme le cristalliseur, le catalyseur du cheminement du narrateur et des divers thèmes chers à Marcel Proust.

Pourquoi donc réécrire précisément les *Mille et Une Nuits* ? Car la référence aux *Mille et Une Nuits*, c'est l'incarnation du littéraire par excellence. « Eloigner » un élément du quotidien « dans » (en le comparant à) une référence littéraire, d'autant plus si celle-ci est orientale, c'est déjà distancier, lire, écrire son quotidien. C'est faire de son entourage des personnages. Mais pourquoi Marcel Proust choisit-il ces personnages-là (Al-Rashid, Ali Baba et les autres) comme comparants pour mettre en scène la métamorphose de ses propres personnages (ceux de Proust) en personnages (ceux du narrateur) ? Peut-être parce que les *Mille et Une nuits* c'est un temps, un lieu, une œuvre, un monde, mais pas un écrivain : les contes arabes sont anonymes, c'est pourquoi ils sont si aisés à ré-investir, c'est pourquoi il est si tentant de les ré-écrire, partout, en tout temps, en tout lieu. C'est précisément parce que Schéhérazade est fictive, lointaine et impersonnelle que Proust peut s'y insérer, brouiller les pistes en faisant dire « je » à son narrateur : « je » quand il lit les *Mille et Une Nuits*, « je » quand il croit en être l'un des personnages. Les *Mille et Une nuits*, sans auteur, sans patrie, ne demandent pas à être un modèle, ne veulent pas qu'on leur prête allégeance, s'offrent en toute simplicité, pour qu'on les rêve, pour qu'on les complète (avec par exemple les centaines de contes apocryphes qui lui ont été attribués par les siècles parmi lesquels les plus connus : Ali Baba, Sinbad et Aladin¹ !). Les *Mille et Une Nuits* que choisit Proust comme modèle : c'est l'universel éternellement ré-actualisable, la lecture qu'on s'incorpore, l'écriture en liberté.

Sans auteur, les *Mille et Une Nuits* s'offrent donc, souples et fluides, à la modernité². Protéiformes et ouvertes, comme la modernité littéraire. Garant de cette modernité, le contexte de la guerre « à écrire », que Proust écrit en pensant constamment et plus que jamais aux *Mille et Une Nuits*, offre cette nouvelle place aux contes arabes et cette nouvelle orientation de la *Recherche* : écriture en devenir, écriture universelle, écriture du monde contemporain, écriture de l'écriture.

Les *Mille et Une Nuits* sont pour Proust une sorte d'absolu de l'intertexte. Une référence qui n'est plus un thème, plus une magie, plus une image, un temps, mais qui s'est incorporée à l'écriture de la façon la plus naturelle – grâce à la malléabilité de son texte, de ses histoires, de ses traductions, de ses versions. Une grande œuvre se nourrit d'une grande œuvre. Et, pour finir, les deux œuvres n'ont plus d'étrangeté l'une à l'autre. Comme l'écrit Claude Vallée³ :

Proust détruit les vieux monuments pour édifier le sien. Il absorbe leurs vestiges, comme certains sauvages consomment pieusement la chair de leurs parents. [...] il en a fait sa chose [...] il n'en est

¹ Galland prétend avoir écrit Aladin sous la dictée d'un moine d'Alep, et on a trouvé ensuite des manuscrits de cette histoire en Syrie. Fait-elle partie de la tradition des *Mille et Une Nuits* dans la région du Bilad-al-Cham (Levant, grande Syrie) ?

² Y compris technologique, voir notre première partie.

³ En conclusion de la *Féerie de Marcel Proust*, Fasquelles, 1958.

que davantage Proust [...] le texte de Proust lui aussi s'absorbera [...] Et il s'est donné à nous en nourriture, pour nous communiquer la vie qui est en lui [...] Cette longue phrase, le chemin de l'approfondissement de soi-même qu'est toute son œuvre, il ne l'a pas seulement écrite, il l'a payée de ses maux et de sa mort, espoir de résurrection.

C'est en incorporant (en maltraitant) ainsi la littérature universelle, en toute liberté et sa guise, et en particulier les contes arabes, thèmes, personnages, situation d'énonciation et style, que Proust crée un monde :

C'est là une littérature magique. Elle choque la raison, trouble l'entendement, dérègle l'homme et tient la porte ouverte aux Génies. Le texte de Proust est comme l'atelier d'Elstir « le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde. »

Et de fait :

Proust a voulu être l'auteur de vie, et l'aspect mythologique de l'univers que constitue son œuvre tient à cette ambition.

C'est en effet ainsi que Proust écrit les *Mille et Une Nuits*¹, c'est ainsi qu'il crée un monde enchanté, un monde qui permette de lire « le » monde : en établissant sa propre mythologie à partir de de « toutes » les mythologies (l'Antique, l'Orientale).

La *Recherche*, comme les *Mille et Une Nuits*, comme le rêve :

C'est un flux, un énorme programme, un luxe d'impressions, un apport perpétuel, une matière animée, aveuglément propagée, une ruine qui se réédifie jusqu'au vacillement de la dernière forme, après quoi l'être actif se résorbe dans l'être profond qui en fut l'animateur inanimé.

C'est ici que nous rejoignons le « Dormeur éveillé » évoqué en introduction. Et de fait, à ce sujet, Victor Graham² nous fait remarquer que le titre de la *Recherche* lui-même pourrait avoir été inspiré d'une phrase du « Dormeur éveillé ». Le héros vient en effet d'hériter de l'argent de son père et le divise en deux : une moitié à préserver, et l'autre moitié

fut destinée à réparer tout le temps qu'il croyait avoir perdu sous la dure contrainte où son père l'avait retenu jusqu'à sa mort.³

Graham à partir de là établit une lecture biographique de ce passage : Proust entame la traduction de Ruskin pour plaire à son père, la poursuit après sa mort, et attend la mort de ses parents pour oser aborder le sujet de l'homosexualité. Mais on peut également en faire une lecture littéraire,

¹ Il est remarquable d'ailleurs que Vallée utilise lui-même abondamment des comparaisons aux *Mille et Une Nuits*. Il a une vision extrêmement belle et poétique de l'œuvre de Proust, mythifiée, idéalisée, qui rappelle, qui mime la vision que Proust avait des *Mille et Une Nuits*. L'absorption du texte de Proust se fait déjà dans une telle écriture critique.

² Victor Graham, « Marcel Proust and the *Mille et Une nuits* », *Canadian Review of Comparative literature*, 1974, n°1, p.89-96.

³ Il s'agit de la version Galland (p.425, Tome 2, GF), la dramaturgie de l'histoire est complètement différente chez Mardrus où c'est Aboulhassan qui explique : « je me hâtai de faire tout ce qui était en mon pouvoir pour, en peu de temps, regagner le temps perdu pour ma jeunesse. » (p.204, Robert-Laffont, Tome 2).

linguistique et scripturale : Proust, en lisant Galland (ou Mardrus ?), retrouve peut-être des thèmes qui lui sont chers, et dont il apprécie l'expression, et qu'il choisit, consciemment ou inconsciemment, d'incorporer à son écriture. Graham parle du « Dormeur Eveillé », car c'est le conte des *Mille et Une Nuits* qu'on évoque le plus souvent à propos des premières pages de la *Recherche*¹, néanmoins, dans *Sinbad le Marin*, on trouve une idée assez analogue, et exprimée tout aussi clairement par Galland (et moins par Mardrus cette fois-ci). Or, n'oublions pas que c'est ce conte-là précisément que Proust souhaitait relire et dont il souhaitait comparer les traductions, en 1916 – date ô combien clef pour la rédaction de la *Recherche*, on le sait à présent.

J'avais hérité de ma famille des biens considérables, j'en dissipai la meilleure partie dans les débauches de ma jeunesse ; mais je revins de mon aveuglement, et, rentrant en moi-même, je reconnus que les richesses étaient périssables, et qu'on en voyait bientôt la fin quand on les ménageait aussi mal que je faisais. Je pensai, de plus, que je consumais malheureusement dans une vie déréglée le temps qui est la chose du monde la plus précieuse.

Peut-être est-ce à cause de cet *incipit* que Proust désirait tant relire ce conte, pour entretenir qui sait le parallèle pressenti près de dix ans plus tôt entre son œuvre et les contes arabes ?

En effet, dans les deux cas, il s'agit de regagner le temps perdu de sa jeunesse, et dans les deux cas, en dépensant l'argent accumulé à ne rien faire, ou en accumulant de l'argent pour compenser sa dilapidation. Le thème de l'argent est assez étranger à la motivation narrative de la *Recherche* (mais n'est pas absent de ses intrigues secondaires : pensons à la ruine partielle du narrateur, subie et guère déplorée, hormis par sa mère, due à ses dépenses inconsidérées pour Albertine). Rappelons en revanche ceci : Proust, dès sa traduction de Ruskin, comparait – première des nombreuses métaphores proustiennes tirées des *Mille et Une Nuits* à évoquer la spiritualité littéraire – les « trésors » exhumés par Ali Baba dans la caverne des Quarante voleurs aux « trésors » de l'esprit dont la lecture est le « Sésame »... Lecture, écriture, richesses de l'esprit : de Ruskin aux *Mille et Une Nuits*, la *Recherche* est née, la boucle est bouclée.

¹ Voir Bernard Brun, "Le Dormeur Eveillé", *Cahiers Marcel Proust*, 11, *Etudes Proustiennes*, IV, 1982.

Conclusion

L'étude de la référence aux *Mille et Une Nuits* tout au long de la rédaction de la *Recherche*, de son mode d'apparaître, et de son sens, nous a offert un premier regard sur la structure des brouillons de Marcel Proust : elle nous a permis de mieux comprendre la mise en place progressive de l'œuvre définitive et de son sens, de 1908 au début des années 1920.

Cette plongée dans les brouillons, la Correspondance et le texte définitif de Marcel Proust nous a permis de réaliser que la genèse d'une œuvre était bel et bien un processus de longue haleine, qu'aucun mot, qu'aucune métaphore, même la plus « proustienne », n'était donné, premier, éternel et évident, mais résultait d'un travail d'élaboration lent et hasardeux : certains éléments des dernières pages de l'œuvre viennent de loin (de 1909 ou d'avant), mais d'autres (et ce même s'ils rappellent les racines les plus primitives de l'œuvre, ou apparaissent dans les premières pages) ont été découverts ou mis en place très tardivement, sous l'influence d'une lecture, d'un contexte, ou par la simple force de la maturation mentale et écrite de l'œuvre.

Plus particulièrement, cette étude nous a donné à voir un aspect particulier de la genèse proustienne : le processus d'incorporation d'une référence littéraire, d'une œuvre littéraire, d'une lecture, à l'intrigue, aux thèmes, à l'écriture, au sens de l'œuvre définitive.

Cette étude appliquée aux *Mille et Une Nuits* donne à voir le fonctionnement et l'importance de l'intertextualité dans la genèse de l'œuvre de Marcel Proust. Par exemple, il s'avère d'une part qu'une référence (en l'occurrence, les *Mille et Une Nuits*), qui a pu paraître anecdotique (un outil pratique pour évoquer facilement le merveilleux d'une situation), est pratiquement à l'origine de l'œuvre. D'autre part, celle-ci se révèle être au centre de réseaux de sens concentriques tissés autour d'elle, qui font d'elle un élément inextricablement lié à la progression du texte proustien dans son ensemble. Inversement, l'avancée du texte proustien, dans son sens comme dans sa rédaction, ne peut être compris sans les interventions récurrentes et additionnées à telle ou telle œuvre littéraire. Car l'écrivain Proust est avant tout un lecteur, et son plaidoyer pour la littérature comme « vie réellement vécue » ne peut être compris autrement.

Plus généralement, l'étude de ce cas d'intertextualité a donné à voir le fonctionnement d'une écriture et d'un imaginaire, c'est-à-dire un va-et-vient entre intérieur et extérieur.

En effet, au commencement il y a : les premières lignes d'une histoire d'enfance tracées dans *Jean Santeuil*, et l'impossibilité de mener ce récit à son terme. En lisant Ruskin, Proust s'aperçoit qu'il manque à son œuvre une idée-cadre, unificatrice. Cette idée-cadre, initiale, ce sera une première situation d'énonciation (une voix dans la nuit, un dormeur éveillé qui se remémore), plus ou moins inspirée des *Mille et Une Nuits*. Influencé par cette première idée-cadre (cause endogène), et par un

imaginaire social ambiant (l'Orientalisme Belle-Epoque, cause exogène), Marcel Proust, qui ne fait aucune allusion aux *Mille et Une Nuits* dans *Jean Santeuil*, éprouve soudainement le besoin d'introduire « l'orient » à son texte (la métaphore orientale) pour figurer la beauté et le merveilleux du sommeil, des rêves, de la nature ou de l'enfance à Combray. Dès le début, il semble donc que les *Mille et Une Nuits* débloquent plus qu'elles n'y paraissent une impasse d'écriture, ponctuelle et structurelle.

Mais selon nous à ce stade, l'influence intertextuelle des contes arabes est encore largement inconsciente. De fait, ceux-ci viennent « de surcroît » dans *Combray*, pour exprimer « mieux » des thèmes déjà largement pressentis par l'écrivain : la rêverie éveillée, le merveilleux magique et gourmand des repas et de la nature de Combray sont des éléments imaginaires très anciens, qui peuvent dater de *Jean Santeuil*, de la lecture et de la traduction de Ruskin (ses textes sur Venise et l'orient, ses allusions au sésame), de la lecture d'Anna de Noailles, de certains de ses articles, du *Contre-Sainte-Beuve*.

C'est pourquoi, quand Proust écrit *Combray*, il n'est pas encore prêt à voir les *Mille et Une Nuits* telles qu'il les voit dans les dernières pages du *Temps retrouvé* – ce serait un anachronisme de le dire. Quand il écrit *Combray*, la référence aux contes arabes est encore largement un outil, une facilité récemment découverte : les éléments auxquels il fait allusion sont vagues, ou anecdotiques, et la manière de s'y référer est très matérielle, superficielle et ponctuelle, et ne relèvent pas encore de la structure de l'œuvre, ou de la maille de son écriture.

Ainsi, Marcel Proust va prendre conscience de ce que sont peut-être les *Mille et Une Nuits* pour lui depuis le début (mais elles n'ont cette importance dès *Combray* que parce que la suite du texte la leur donne), et créer par-là « les *Mille et Une Nuits* du *Temps retrouvé* », au fil de l'écriture, au fil de son avancée progressive, et ce en opérant la collusion mentale, imaginaire et écrite, de divers éléments internes (intrigue, rédaction) et externes (lectures, événements historiques). Les années passent, la rédaction avance, et l'ajout et le sur-ajout de nouveaux détails ou de nouvelles comparaisons viennent charger la référence première aux *Mille et Une Nuits*.

En somme, le terme qui décrirait le mieux le fonctionnement de l'imagination et de l'écriture proustiennes, et surtout son rapport à l'intertextualité serait celui de *crystallisation*. La référence littéraire arrive un peu par hasard, de surcroît, et permet un retour sur le même (elle exprime une intuition bien plus ancienne de Marcel Proust), lequel ouvre à son tour de nouvelles perspectives d'écriture : un thème est venu se greffer à un autre thème (relié à l'autre par un même mode de décrire « oriental »), donner d'autres idées, inspirer de nouvelles métaphores, créer un réseau, doter l'auteur d'un nouveau regard sur le monde ou son sujet, que soudainement une lecture, ou un événement historique vient corroborer, et ainsi de suite...

Tadié remarque dans l'introduction à la « Bibliothèque de la Pléiade » que Proust écrit « comme un joueur d'échec, sur plusieurs fronts ». C'est pourquoi l'on peut supposer que certaines allusions aux *Mille et Une Nuits* ont pu fleurir sous sa plume, à la même époque, mais dans divers

endroits, ou que la reprise ou le recopiage de tel passage lui inspire ailleurs un ajout évoquant les *Mille et Une Nuits*.

Le mouvement de l'imagination et de l'écriture proustienne est donc une force centripète¹ : c'est donc celui d'une cristallisation, d'une intégration, du même, à l'autre, au même. Car au bout du compte, l'ultime référence aux *Mille et Une Nuits* que fait Marcel Proust est telle qu'elle permet d'englober toutes les autres, et les dote d'un sens ultime – qui n'existait pas avant ces dernières pages, mais que cette cristallisation progressive a créé.

De plus, se pencher sur les rapports intertextuels qui unissent la *Recherche* à une œuvre quasiment millénaire, les *Mille et Une Nuits*, permet de penser la *réception* de cette dernière œuvre par une époque, et par un auteur. Or cet auteur, Marcel Proust, en évoquant, citant voire réécrivant ces contes arabes, s'intègre à « l'horizon d'attente »² qui caractérise un contexte particulier³ (la Belle époque et son orientalisme particulier d'une part, la guerre et le nouveau regard qu'elle porte sur l'orient, d'autre part), mais peut également s'inscrire en faux avec celui-ci, pousser plus loin l'interprétation « actuelle » de ce classique arabe, voire en proposer une réception et une lecture nouvelle, personnelle et créatrice⁴.

De fait, cette étude nous a permis de penser l'ancrage d'un écrivain dans un contexte, les liens étroits qu'il existe entre la progression d'une rédaction et l'avancée du temps historique, les rapports entre le réel et le littéraire, le monde et l'écrivain, l'intérieur et l'extérieur : comment l'écrivain se nourrit du réel pour écrire, et comment il se nourrit du littéraire pour voir le réel. Comprendre qu'une œuvre est le produit d'une genèse, c'est aussi comprendre l'historicité et la contingence de cette œuvre. Et l'étude de la référence aux *Mille et Une Nuits* dans la *Recherche* pose toutes ces questions.

Quoi de plus irréel que les *Mille et Une Nuits* ? Et c'est de fait elles que Proust convoque tout d'abord pour décrire le merveilleux (tel que le *perçoit* l'enfant), se conformant en cela à une certaine vision contemporaine qui idéalise et fantasme un orient de magie et de lascivité. Et puis soudain le voilà qui utilise les *Mille et Une Nuits* pour décrire non plus une perception, mais une réalité : la Sodome parisienne, la guerre parisienne. Et pourtant la façon de se référer aux contes a suivi un mouvement inverse : de purement matérielle (allusions aux travers de fleurs ou d'assiettes à dessert à quelques contes célèbres), elle se fait de plus en plus langagière, linguistique et littéraire (référence au(x) conte(s)-cadre(s)). Mais c'est cela qui fait que les *Mille et Une Nuits* deviennent un *livre vécu*, et ne servent plus simplement la métaphore d'une perception. Et pour finir, les voilà qui incarnent la

¹ Une force centripète qui œuvre en dépit, ou grâce à, la très vaste étendue de l'œuvre et de ses brouillons.

² Nous reprenons ce terme à H.R Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.

³ Horizon d'attente que décrit brillamment Dominique Jullien dans les *Amoureux de Schéhérazade (op.cit.)*.

⁴ Cela peut correspondre à la rupture de l'horizon d'attente pensé par Jauss.

théorie proustienne des rapports indissociables de la littérature et de la vie. Bernard Brun¹ décrit admirablement ce mouvement de va-et-vient entre extérieur et intérieur, texte et contexte, lecture et écriture, genèse et aboutissement de l'œuvre :

Cette contamination² des sources (ou intertextualité), initiale dans les premières pages du roman, développe le nocturne proustien dans *Le Temps retrouvé*. Les promenades dans le Paris de la Grande Guerre et la conversation avec Jupien autorisent le jeu de mot fondateur de la révélation finale : le "Sésame" du conte et de Ruskin, c'est-à-dire une auto-citation (le narrateur cite une traduction de Proust), donnant ainsi une clé du roman, manifeste esthétique.

Or, il nous a semblé que la transition vers « le nocturne proustien du *Temps retrouvé* » se situait à un moment charnière entre un contexte externe (la Première Guerre Mondiale, la relecture de Mardrus) et une nécessité interne (remanier la *Recherche*, refermer le roman sur lui-même en rédigeant enfin ce *Temps Retrouvé* imaginé depuis si longtemps) : c'est-à-dire, les années 1914-1916. Dans ces années-là, le rapport qu'a Proust aux *Mille et Une Nuits* se déporte sur le terrain des problématiques d'écriture et de structure : il ne s'agit plus d'un recours externe et distancié, au contraire les contes arabes sont incorporés, intériorisés par l'écrivain comme « livre-modèle », car le livre-modèle et le livre en cours d'écriture disent la même chose, mais de façon différente.

De fait, la conjonction de Mardrus et de la guerre donne un sens tout particulier à la *Recherche*, et l'inscrit dans un contexte très particulier. A priori, il était étrange que Proust fasse se rejoindre dans les mêmes années d'une part l'orientalisme dé-référentialisé et fantasmé de la Belle Époque (en relisant Mardrus), et d'autre part l'extrême référentialisation de l'orient en guerre (il se tient informé des événements du front d'orient, et y fait allusion dans son livre). En effet, avec la guerre, la construction séculaire et imaginaire de l'orient vole en éclat. Que reste-t-il ? Non plus le mythe, mais le texte, c'est-à-dire les *Mille et Une Nuits*, la littérature, et mon livre en train de s'écrire. Soient : les outils essentiels pour exprimer littérairement la guerre.

En effet, Proust ne porte pas particulièrement le deuil de ce désillusionnement entraîné par cette guerre qui nous fait découvrir la matière réelle et actuelle de l'orient (à la différence d'Edmond Pilon) : au contraire, il convertit ce qui fait problème (le décalage entre l'orient d'aujourd'hui et l'orient des contes arabes) en une solution littéraire *immédiate* (puisque la guerre est contemporaine de l'écriture). À la différence d'E. Pilon, Marcel Proust ne cherche pas à retrouver dans l'orient contemporain les traces de l'orient mythique³. Contrairement aux apparences, sa démarche est inverse : il cherche dans l'orient mythique des traces du contemporain (qu'il soit oriental ou

¹ « Le Fauteuil magique », Marcel Proust aujourd'hui, n°2, Les Mille et une nuits dans La Recherche, Revue annuelle bilingue de la Société Néerlandaise Marcel Proust, Rodopi, Amsterdam, 2004 (p. 11-28).

² C'est le terme choisi par Bernard Brun, plutôt que cristallisation.

³ Il a découvert, depuis sa décevante rencontre avec l'église de Balbec, la stérilité d'une telle approche. A Balbec, il espérait en effet retrouver ce qu'en disent Swann, Elstir ou Bergotte, c'est-à-dire retrouver les livres ou les paroles dans le réel, et non le réel dans les livres, et encore moins écrire le réel à l'aide des livres. C'est une plus grande disponibilité au réel, et une liberté plus créatrice dans son rapport aux livres passés, que le narrateur a appris au fil de la *Recherche*.

occidental), car c'est la « même » chose, mais sous une forme « différente ». La démarche de Marcel Proust est donc le contraire de la nostalgie et du conservatisme ; c'est le contraire des métaphores « ridicules » de Joseph Reinach¹ : c'est une démarche dynamique d'écrivain, c'est l'accomplissement en acte de ses théories littéraires sur les rapports de l'art et de la vie.

En effet, les *Mille et Une Nuits* vont désormais être un outil et un modèle pour exprimer le présent mondialisé, tout autant qu'elles l'ont aidé à figurer (ou à moquer) le fantasme, l'érotisme ou le sentiment de merveilleux. Car plus que jamais, « la vraie vie », « la vie réellement vécue », « c'est la littérature » au sens le plus brut – car *les Mille et Une Nuits* sont universelles. Autrefois, situer un conte en orient, c'était rendre possible l'introduction du merveilleux et du licencieux dans la littérature d'occident. Désormais, orient, licence et merveilles sont chez nous : cela pose de nouvelles problématiques d'écriture, et brouille la partition entre le réel et l'imaginaire, entre l'orient et l'occident, entre le présent de la réalité et le littéraire. Mais en fait, cette confusion, cet apparent désarmement de la possibilité d'une écriture orientaliste, fait de Paris plus que jamais un objet d'art... La guerre d'orient, qui évoque aux contemporains les *Mille et Une Nuits*, fait en réalité de Paris et de la guerre des objets d'art et d'écriture aussi légitimes que tout conte d'orient. Et c'est ce que comprend Proust dans son usage renouvelé des *Mille et Une Nuits*.

Il est vrai qu'à première vue, quand Proust se laisse influencer par Mardrus en se penchant de plus en plus sur le terrain de l'érotisme, il semble se plier à une vision stéréotypique, transmise par la traduction Mardrus, de l'orient comme terre de sensualité. Et pourtant, ce qu'il décrit, ce n'est pas un stéréotype, ce n'est pas un fantasme : c'est bien un orient actuel, présent et universel, vrai, douloureux et parfois vulgaire, les Sodome et Gomorrhe parisiennes. Ce nouvel usage des *Mille et Une Nuits*, c'est en fin de compte une nouvelle entaille dans l'orientalisme Belle Époque (que la distanciation ironique des discours rapportés du *Côté de Guermantes* avait déjà entamé). Au moment-même où Marcel Proust se plonge dans l'orient le plus fantasmé et le plus érotisé, le plus orientaliste, celui de Mardrus, il le brise. En effet, c'est en 1914-1916 qu'il relit les deux traductions des *Mille et Une Nuits*. En 1914-1916, la guerre a détruit les fondements de l'orientalisme : le fantasme occidental s'est heurté au réel, à la guerre, à la violence, à la mondialisation. L'orient ne peut plus être un fantasme, il est une terre stratégique, colonisée, envahie par la guerre, et les noms de villes mythiques se rencontrent désormais dans les communiqués de l'Etat-major.

Or, en même temps que la guerre brise toute possibilité orientaliste², Proust achève de réinvestir le mythe oriental et en particulier les *Mille et Une Nuits* d'un nouveau sens. Il a lu la version de Mardrus hors de toute référentialité (l'orient n'est plus celui de Mardrus), et il a déjà démystifié dans le *Côté de Guermantes* les métaphores faciles qui infestent à la fois sa correspondance et les conversations mondaines qu'il retranscrit. Les *Mille et Une Nuits*, dont la lecture est désormais

¹ Qui se sert de la référence littéraire comme d'une facilité non problématisée, non écrite, non réfléchie, et qui écrit l'orient mythique et l'orient littéraire sous la « même » forme.

² Et donc peut-être toute possibilité d'écriture littéraire de l'orient. Place au naturalisme colonial !

dépouillée du vernis fantasmagorique ou d'une illusoire référentialité (et encore, Proust ignorait à quel point Mardrus avait inventé son texte !), sont lues sous l'angle d'une problématique d'écriture, sont analysées en termes d'écriture, en tant que style, mais aussi en tant que possibilité d'écriture du contemporain, et non plus en tant que thème, sujet, fantasme. L'écriture proustienne connaît alors, dans le *Temps retrouvé*, une *orientalisation*. Les *Mille et Une Nuits* deviennent un certain mode d'écriture : écriture du contemporain de la guerre, et donc écriture du contemporain de l'écriture, c'est-à-dire écriture du moment où le livre rejoint son projet, écriture de l'écriture, possibilité d'écriture. La *Recherche* devient les *Mille et Une Nuits*, les *Mille et Une Nuits* deviennent la *Recherche*, car la *Recherche* devient pour elle-même et pour la postérité l'emblème de la possibilité et de la nécessité d'écrire.

Ainsi, il nous semble que les *Mille et Une Nuits* jouent un rôle majeur dans le mouvement final de la *Recherche*. Certes, ni Mardrus, ni la guerre d'orient¹ n'en sont les seuls déclencheurs, mais ils apportent un nouveau regard sur l'orient, sur l'orientalisme et donc sur l'écriture littéraire du fantasme d'écriture. Ils amènent donc, avec probablement d'autres références, d'autres éléments, d'autres nécessités narratives que nous n'avons pu étudier ici, aux problématiques posées dans les dernières pages du *Temps retrouvé*, et contribuent à la circularité et à la dimension métatextuelle de l'œuvre (car elles instaurent en même temps une circularité de la référence), ainsi qu'à l'universalité de son message, de son procédé et de sa réussite.

¹ Et ce qu'en écrivent les chroniqueurs Reinach ou Pilon...

Bibliographie

1. *Corpus littéraire principal*

Proust (Marcel), *À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1987-1989, 4 volumes.

Les Mille et Une Nuits, traduction de Galland (Antoine), 3 volumes, Garnier-Flammarion, Flammarion, 2004 [1704-1717]

Les Mille et Une Nuits, traduction de Mardrus (Joseph-Charles), 2 volumes, Bouquins, Robert-Laffont, 2002 [1898-1904]

2. *Corpus littéraire secondaire*

Les Mille et Une Nuits, texte traduit, annoté, commenté par Jamel-Eddine Bencheikh et André Miquel, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2005, 3 volumes

Les Mille et Une Nuits, traduction de René Khawam, Libretto, Phébus, 2001, 3 volumes

Alf Layla wa layla, Dar al Awda, Bayrouth, 1979, 2 volumes

Alf Layla wa layla, Dar sadir, Bayrouth, 2001 [reprise de l'édition Bulaq, 1252-1835]

Contes érotiques des Mille et Une Nuits, illustrés par Van Dongen, sélectionnés par Isabel Saïah-Baudis, Hazan, 2008

Potocki (Jan), *Manuscrit trouvé à Saragosse*, texte établi, présenté, et préfacé par Roger Caillois, « L'Imaginaire », Gallimard, 2007 (1958 pour les Editions Gallimard) [1805-1815]

Proust (Marcel), *À la recherche du temps perdu*, 3 volumes, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959 (référence utile quand on lit des articles antérieurs à la seconde édition)

Proust (Marcel), *Jean Santeuil*, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre, avec des compléments de Jean-Yves Tadié, Quarto, Gallimard, 2001 (1971 pour l'établissement du texte)

Proust (Marcel), *Contre Sainte Beuve, précédé de Pastiches et Mélanges, et suivi de Essais et articles*, édition établie sous la direction de Pierre Clarac et Yves Sandre, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1971

Ruskin (John), *Sésame et les Lys*, traduction, préface et notes de Marcel Proust, Mercure de France, 1906

Ruskin (John), *Pierres de Venise*, Aillaud, 1907, traduit par Mathilde Crémieux

Stevenson (Robert Louis), *Les Nouvelles Mille et Une Nuits*, « Verso », Phébus, 1992 [1882 – 1890 pour la traduction française Hetzel]

3. *Manuscrits*

a. Ressources papier

Proust (Marcel), *Matinée chez la princesse de Guermantes*, Cahiers du Temps retrouvé, édition critique établie par Henri Bonnet en collaboration avec Bernard Brun, NRF, Gallimard, 1982

Proust (Marcel), *Carnets*, édition établie par Antoine Compagnon et Florence Callu, NRF, Gallimard, 2002

Proust (Marcel), *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, 1970-1998 (22 volumes)

Notes et additions de la « Bibliothèque de la Pléiade »

b. Ressources électroniques

75 cahiers de brouillon de Marcel Proust en ligne sur *Gallica*

Cahiers XV à XX sur *Gallica*

732 numéros du *Mercur de France*, sur *Gallica*

La Revue Blanche, sur *Gallica*

Le Figaro, 1909-1916, sur *Gallica*

Le Journal des débats politiques et littéraires, 1915-1916, sur *Gallica*

4. *Corpus critique*

a. Inventaires :

Akio (Wada), *Index général des Cahiers de Brouillon de Marcel Proust*, Osaka, 2009

Jullien (Dominique), *Proust et ses modèles, Les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, José Corti, 1989

Larzul (Sylvette), *Les traductions des Mille et Une nuits, Etudes des Versions, Galland, Trébutien et Mardrus*, L'Harmattan, 1996

Yoshikawa (Kazuyoshi), *Index général de la correspondance de Marcel Proust d'après l'édition de Philip Kolb*, Presses de l'université de Tokyo, 1998

b. *La Recherche, l'orient et les Mille et Une Nuits* :

Benhaim (André), « From Baalbek to Baghdad and beyond : Marcel Proust-s foreign memories of France », *Journal of European Studies*, vol.35, n°1, 2005, p.87-101.

Brun (Bernard), "Le Dormeur Eveillé", *Cahiers Marcel Proust*, 11, *Etudes Proustiennes*, IV, 1982.
-. « Le Fauteuil magique », *Marcel Proust aujourd'hui*, n°2, *Les Mille et une nuits dans La Recherche*, *Revue annuelle bilingue de la Société Néerlandaise Marcel Proust*, Rodopi, Amsterdam, 2004 (p. 11-28)

Busine (Alain), « Marcel Proust : le côté de l'Orient », *Revue des sciences humaines*, n°214, avril-juin 1989, p.121-144

Deleuze (Gilles), *Proust et les Signes*, PUF, 1970

Eells-Ogée (Emily), "Proust et le Sérail", *Cahiers Marcel Proust* 12, *Etudes Proustiennes*, V, 1984, p.127-181

Ennaifar (Elias), "Zobéide, Charlus, Paquita...une interprétation d'un conte des *Mille et Une nuits*", *IBLA (Revue de l'institut des Belles Lettres Arabes)*, n°184, t.62, 1999, p.169-185

Goujon, Francine, « *Mille et Une Nuits (Les)* », *Dictionnaire Marcel Proust*, sous la direction de Bouillaguet (Annick) et Rogers (Brian), éd. Honoré Champion, octobre 2004,

Graham (Victor), « Marcel Proust and the Mille et une nuits », *Canadian Review of Comparative literature*, 1974, n°1, p.89-96

Houdart-Mérot (Violaine), « Proust, Dormeur Eveillé ou comment surseoir à l'arrêt de mort », *Les Mille et Une nuits et l'imaginaire du XXe siècle*, sous la direction de Christiane Chaulet-Achour, « Etudes transnationales, francophones et comparées », L'Harmattan, 2005

Jullien (Dominique), *Proust et ses modèles, Les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, José Corti, 1989 (ouvrage cité)

Miguet-Ollagnier (Marie), *Gisements profonds d'un sol mental : Proust*, « Littéraire », Presse Universitaires de Franche-Comté, 2003

Pasco (Allan), "Marcel, Albertine and Balbec in Proust's allusive complex", *Romanic Review*, LXII, 1971, 113-26

Rousset (Jean), *Forme et Signification*, José Corti, 1966

Sakamoto (Hiroya), « La guerre et l'allusion littéraire dans le Temps Retrouvé », *Proust, la mémoire et la littérature, Séminaire 2006-2007 au Collège de France*, dirigé par Antoine Compagnon, Odile Jacob, Paris, 2009, p. 199-218.

Simon (Anne), « D'un engouement Belle Époque à un motif littéraire structurant : l'Orient chez Proust », conférence prononcée le 11 mai 2008, publié sur le site internet du Centre de recherches proustiennes, dernière mise à jour le 22 janvier 2009.

Tadié (Jean-Yves), *Proust et le roman*, collection « Tel », Gallimard, 1986
-. *Lectures de Proust*, Colin, 1971

Topping (Margaret), "Les *Mille et Une Nuits* proustiennes », *Essays in French literature*, n°35-36, 1998-1999, p.113-130.

- "The Proustian Harem", *The Modern Language Review*, vol.97, n°2, April 2002, p.300-311
- *Supernatural Proust, Myth and Metaphor in La Recherche*, University of Wales Press, 2007

Vallée (Claude), *La Féerie de Marcel Proust*, Fasquelles, 1958

Van Leeuwen (Richard), "Potocki, Proust and the 1001 Nights, The Mystery of the Night", *Marcel Proust Aujourd'hui* n°3, 2005

Willemart (Philippe), "Zobéide", *Bulletin d'informations proustiennes*, 31, 2000, p.131-142

c. Etudes génétiques :

Wise (Pyra), "Les paperoles : du papier à lettres dans les cahiers de Proust", */Proust aux Brouillons/*, sous la direction de Nathalie Mauriac Dyer et Kazuyoshi Yoshikawa, Turnhout, Brepols Publishers (à paraître en 2011)

-. « Pour la bibliothèque de Marcel Proust », *BIP*, N°33, 2003, p.144-146

Brun (Bernard), « Les cent cahiers de Marcel Proust : Comment a-t-il rédigé son roman ? », Disponible en ligne sur: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13947>

d. Apport contextuel :

Basch (Sophie), Guyaux (André) et Salmon (Gilbert) (textes réunis par), *Orients littéraires, mélanges offerts à Jacques Huré*, Honoré Champion Editeur, 2004

Bencheikh (Jamel Eddine) ; Brémond (Claude) ; Miquel (André) : *Mille et un contes de la nuit*, « Bib des idées », Gallimard, Paris, 1991

Borgès (José Luis), « Les traducteurs des *Mille et une nuits* », traduction par Roger Caillois et Laure Guille, revue par Jean-Pierre Bernès, in *Histoire de l'éternité, Œuvres Complètes*, « Bibliothèque de la Péliade », Gallimard, Paris

Chraïbi (Aboubakr) (sous la direction de), *Les Mille et une nuits en partage*, Sindbad, Paris, 2004 ;
-. : *Les mille et une nuits, histoire du texte et classification des contes*, l'Harmattan, Paris, 2008

Cosquin (Emmanuel), « Le Prologue cadre des *Mille et une nuits*, les légendes perses et le livre d'Esther », *Revue biblique*, 6, janvier-avril 1909, p.7-49 (repris dans *Etudes folkloriques*, 1922, p.265-347)

Haussonville, conte de, *Prosper Mérimée, étude biographique et littéraire*, 1885, Calmann Lévy.

Hobsbawm (Eric), et Ranger (Terence), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983

Huet (Pierre Daniel), *De l'Origine des romans*, Droz, 2005 [1670]

Jullien (Dominique), *les Amoureux de Shéhérazade*, Droz, 2009

Kabbani (Rana), *Europe's myth of Orient, Devise and Rule*, McMillan, 1986, Londres

Larzul (Sylvette), *Les traductions des Mille et Une nuits, Etudes des Versions*, Galland, Trébutien et Mardrus, L'Harmattan, 1996 (ouvrage cité)

Morand (Paul), *Mon plaisir...en littérature*, « Idées », Gallimard, 1982

Poulet (Régis), *L'Orient, généalogie d'une illusion*, Presse de l'U. du Septentrion, 2002

Said (Edward), *Orientalism*, Vintage Books, 1979, New York

Sermain (Jean Paul), *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, « L'esprit des lettres », Desjonquères, 2009, Paris

Van Leeuwen (Richard), *The thousand and One nights, Space, Travel and Transformation*, Routledge, New York, 2007

Wharton (Edith), *The Age of Innocence*, Dover-thrift edition, 1997 [1920] ; *A Backward Gance*, New York, 1934

e. Outils critiques généraux :

Barthes (Roland), « L'effet de réel », in *La littérature et le réel*, Points Seuil, 1982

Genette (Gérard), *Palimpsestes*, Points Seuil, 1992

Jauss (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978

5. Autres outils électroniques majeurs

Site de l'ITEM, « Fonds Marcel Proust » : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=577302>

Annexes :

Thèses et mémoires (l'intertextualité dans l'œuvre de Marcel Proust)

Thèses :

Boni (Simonetta) Le Thème de la mort dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, Thèse de Doctorat, Paris III, 1999, sous la direction de Jean Milly. 414 p.

Caillé (S.), Le Sens retrouvé. Répétitions et intertextualité chez Proust. Faculté des études supérieures Montréal, Université de Montréal. Thèse de doctorat: 471p., 1999

Cano (C. M.). Le cas échéant : death as editor / Chapitre III de sa thèse : Interrupting the Recherche : Creative Process and Revision in Proust, 1997

Gouézec-Bouillaguet (Annick), La pratique intertextuelle de Marcel Proust dans *À la Recherche du Temps perdu* : les domaines de l'emprunt, Thèse Doct. Univ. Sorbonne nouvelle Paris III. 1988. In 4°. 460 p.

Gounel (Stéphane), "Place et fonction des *Mille et Une Nuits* dans *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust", université de Strasbourg, 1992.

Jo Yoshida, *Proust contre Ruskin : la genèse de deux voyages dans la Recherche d'après des brouillons inédits*, thèse de troisième cycle, Littérature française, Université de Paris IV, deux volumes dactylographiés, 1978

Kim, Y.-H., Proust et la transposition de l'image à l'écriture : autour des éléments asiatiques Littérature française et comparée. Paris, Sorbonne-Paris-IV, 2008

Mémoires :

Cadet (Laurence). L'Hypotexte du Temps retrouvé : étude de l'intertextualité proustienne Littérature, Langue et Représentation. Rennes, Université Rennes 2-Haute Bretagne. Mémoire de DEA, 1999

Besnouin-Cadet (Laurence) L'Écriture métaphorique du côté de chez Swann (la métaphore à l'œuvre chez Proust). Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes: Institut Universitaire Sainte-Méline, 1998. 220 p. (+ Bibliographie)

Quaranta (Jean-Marc), Littérature et épiphanie chez Proust et Hofmannsthal, maîtrise Lettres modernes, Univ. Nice-Sophia Antipolis, 1992. In 4°, 154 p.

Roucher (Cécile), Itinéraire littéraire de Proust avant 1900 : influences sur sa représentation de l'écrivain, Mémoire de Maîtrise. Paris VII. 1990. In 4°.

Remerciements à

L'équipe du séminaire de « transcription » du mercredi après-midi

Pyra Wise et le centre de documentation de l'ITEM (ENS-CNRS), « Fonds Marcel Proust »

Le séminaire « Orientés lointains » d'Anne Duprat et François Moureau (Paris IV)

Claudine et Jean-Luc Pierre

Table des matières

Introduction	2
I. Les « Mille et Une Nuits de Combray » : Mille et Une Nuits et univers d'enfance.	9
A. Au commencement était Ruskin.....	10
1. Ruskin, Venise et l'Orient	10
2. Les années Ruskin dans la Correspondance	12
B. Combray, univers d'enfance	14
1. La nature de Combray	14
a. La nature persane de Combray	14
b. Le côté de Guermantes et l'orient.....	16
2. L'univers nourricier de Combray	17
C. Orientalisme et orientalisation du Monde : M. et Mme Swann, première approche d'un « Monde » fascinant.....	19
1. La Caverne d'Ali Baba.....	19
2. Décors et toilettes	20
3. L'Orientalisme « Belle Epoque »	21
D. Souvenirs de cette première « matière d'orient ».....	22
1. Evocation de Combray après <i>Combray</i> : les assiettes, Venise et les Verdurin	22
a. Dans le texte définitif.....	22
b. Dans les brouillons	23
c. La très ancienne métamorphose de Venise.....	24
2. Un mode descriptif s'est mis en place : description de la magie de la technologie.....	25
a. Le téléphone.....	26
b. Les avions	27
II. Les Mille et Une Nuits et le « Monde » : de la dépoétisation à la « remotivation » du motif	31
A. De la rêverie mondaine du Narrateur autour de Guermantes.....	31
1. Le « nom ».....	31
2. La conversation	33

3.	Le Génie de la noblesse	33
B.	<i>...À la désillusion : l'imaginaire oriental du « Monde », un discours rapporté ...</i>	35
1.	Le discours manipulateur de Charlus :	36
2.	Conversations mondaines au sujet d'Oriane de Guermantes	38
3.	Une métaphore artistique surannée.....	38
C.	<i>Le tournant de 1914-1916 : les Mille et Une Nuits de Mardrus, une matière textuelle.....</i>	40
1.	Le don de la mère	40
2.	Dans la correspondance	43
3.	La « mode » Mardrus ?.....	44
4.	Proust scripteur, lecteur et écrivain : la matière textuelle de Mardrus	46
a.	Proust scripteur	46
b.	Proust lecteur	46
c.	Proust écrivain	47
D.	<i>Érotisme proustien.....</i>	49
1.	Mardrus : outil, symptôme et déclencheur d'un tournant sensuel et érotique	49
a.	Analyse de Marie Miguet :	49
b.	La sensualité du narrateur : l'ancien et le nouveau.....	50
c.	L'érotisme de Mardrus	50
d.	Le choix proustien de Mardrus : pistes.....	51
2.	Albertine courtisane.....	52
a.	Tenues et plaisirs	52
b.	Mensonges d'Albertine	53
c.	Enfermée en son sérail.....	55
d.	La princesse de la Chine.....	55
3.	Sexualité « orientale »	59
a.	Sexualité orientale d'Albertine	59
b.	Sexualité orientale de Charlus :	59

III. Les « Mille et Une Nuits du Temps retrouvé » : Mardrus, la guerre, les Mille et Une Nuits, ou les « Métamorphoses orientales ».....	62
A. Paris, puis Venise, théâtres des Mille et Une Nuits : le narrateur, un nouvel Haroun al Rashid en promenade dans un monde moderne chamboulé.....	62
1. Paris en guerre.....	62
a. Une première vision d'Orient.....	63
b. Charlus, acteur et descripteur de ce Paris d'orient.....	64
c. Paris devient Bagdad, et le narrateur, son calife.....	66
d. La guerre et les <i>Mille et Une Nuits</i>	67
e. Jupien.....	68
2. Paris des <i>Mille et Une Nuits</i> , un topos du temps ?.....	70
3. Interprétations : Guerre mondiale, réalisation d'un mythe et possibilité d'écriture du contemporain.....	74
4. La métamorphose de Venise.....	78
B. Le Sésame Proustien : le narrateur, un Ali Baba en devenir.....	81
1. <i>Mille et Une Nuits</i> et possibilité de ré-enchantement.....	81
2. La magie des Noms.....	82
3. Les signes de l'art.....	83
4. La mémoire involontaire.....	85
5. « Sésame ».....	86
C. Le narrateur-écrivain, nouvelle Schéhérazade ?.....	88
1. La conversation de la princesse d'orient.....	88
2. Anna de Noailles.....	89
3. « Comment surseoir à l'arrêt de mort ».....	91
D. L'auteur des « Mille et Une Nuits de son temps ».....	93
1. Etude des diverses versions des « Contes arabes d'une autre époque ».....	93
a. Version définitive.....	93
b. Dans les brouillons.....	94
2. Conclusions.....	97

Conclusion.....	102
Bibliographie.....	108

Première de couverture : *Nuit étoilée*, Vincent Van Gogh, 1889, MOMA (qui nous rappelle tant les « visions d’orient » que connaît le narrateur dans le couvre-feu parisien...).