

L'ameublement en tant qu'évocation du passé chez Proust

Ayano HIRAMITSU

La deuxième moitié du XIX^e siècle voit un accroissement de l'intérêt pour l'espace intérieur et pour l'ameublement, qui offre un refuge au scepticisme nouveau accueillant les développements de l'industrialisation et du progrès scientifique et social. Ce phénomène s'illustre par la traduction de la « Philosophie de l'ameublement » d'Edgar Poe que Baudelaire fait paraître en 1852¹⁾, ainsi que par l'ouvrage d'Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, que l'auteur conçoit comme un catalogue de sa collection, dessinant en détail l'intérieur de sa maison.

Dans son essai sur « les intérieurs de Proust », Mario Praz restitue dans ce contexte culturel le traitement du thème de l'ameublement par l'écrivain :

« Tout cela concerne la caricature de la mode plutôt que la décoration intérieure. [...] D'autres descriptions détaillées d'intérieurs témoignent de la curiosité de Proust pour la mode et pour les caractéristiques du goût de certaines classes et de certains individus. Sa sensibilité la plus profonde n'est pas aussi engagée que dans la description de l'ambiance provinciale chez la tante Léonie ou de l'hôtel de Doncières²⁾.

En analysant des descriptions d'intérieurs comme celles de la salle de jeu de la duchesse Guermantes³⁾ et de l'appartement d'Odette⁴⁾, Praz conclut que l'ameublement chez Proust se réduit à une fonction de caricature des modes mondaines de l'ameublement, et qu'il n'y montre que sa curiosité pour les goûts des individus et des classes⁵⁾. C'est plutôt à l'ambiance provinciale que Proust réserve sa sensibilité profonde, dans les descriptions de la chambre de la tante Léonie et de l'hôtel de Doncières. À cette époque, la valorisation de la demeure en tant que reflet de l'esprit était remarquable chez des collectionneurs tels que Goncourt, Robert de Montesquiou, qui avaient composé leurs intérieurs par des œuvres d'art et des bibelots de collection. Praz constate que chez Proust, au contraire, on ne « trouv[e] que de [...] rares tableaux de genre [l'intérieur comme une projection de l'âme] ». Il note que Proust ne s'intéresse pas beaucoup aux objets eux-mêmes : « pour les objets en eux-mêmes, [Proust] n'éprouvait qu'une attirance modérée »⁶⁾.

Prolongeant les réflexions de Praz, Pyra Wise établit, dans son article « Proust tapissier : entre bibeloter et penser une philosophie de l'ameublement », l'indifférence de l'écrivain envers l'ameublement, et sa prédilection, dont ses œuvres portent la marque, pour la chambre nue en tant que lieu de la création. Mais elle met aussi en évidence son penchant pour l'activité de « bibeloter »,

manifesté notamment dans sa correspondance et apparemment contradictoire avec le désintéret dont il a été question. Wise pointe ce paradoxe en soulignant la juxtaposition, dans les dernières années de la vie de Proust, de la chambre nue et de pièces remplies d'objets :

Proust résout la contradiction entre son besoin, en tant qu'écrivain, de dépouillement, et celui affectif de garder les meubles de famille, en créant un double espace : sa chambre nue entourée de pièces remplies d'objets et de meubles qu'il ne voit presque jamais⁷⁾.

Nous avons déjà analysé cette « chambre nue » en tant que lieu de la création dans un article intitulé « La chambre et Proust : la chambre dans ses œuvres de jeunesse »⁸⁾. Nous avons démontré que Proust était attaché à « la chambre nue » et au dépouillement de la décoration par la répulsion envers la mode de l'ameublement qui se diffusait chez les dames du monde. Dans cette chambre, il peut à loisir faire jouer son imagination pour reconstituer des scènes extérieures, et faire tendre cette opération vers un acte authentiquement créateur.

En nous appuyant sur ces études, nous commencerons par examiner la description du salon du « duc d'Étampes », un fragment rédigé entre 1896 et 1899 et inclus dans *Jean Santeuil*, la première tentative romanesque de Proust. Ce fragment est en effet négligé par les critiques que nous avons évoqués plus haut. Or, il constitue la première expression d'un intérêt de Proust pour un style d'ameublement qui évoque le passé. Le développement de ce thème dans les textes ultérieurs de l'écrivain éclairera ensuite le rapport nécessaire entre les deux objets de curiosité mis en exergue par Wise : « la chambre nue » et le bibelotage.

Une mise au point sémantique sur le verbe « bibeloter », néologisme formé à partir du substantif « bibelot », s'impose toutefois au préalable. Janell Watson, notamment, a livré une analyse de cette notion capitale au XIX^e siècle, qui recouvre des aspects divers : la collection, la consommation, la possession, et la sociabilité bourgeoise, parmi d'autres⁹⁾. Le dictionnaire *Larousse du XX^e siècle* définit le « bibelot » comme ce qui « se dit des curiosités, petits objets de luxe, qui se placent sur les cheminées, les consoles, les étagères », et signale aussi que « [les] bibelots tirent leur valeur soit de leur beauté, soit de leur rareté, de leur signification documentaire ou historique »¹⁰⁾. Pourtant, en dépit de son assignation aux « petits objets », il est possible d'attribuer la qualité de « bibelots » à des meubles qui peuvent être déplacés, comme le montrent la phrase de Wise cité plus haut et des propos de Proust que nous examinerons plus tard.

Commençons donc par l'apparition, dans la description du salon du duc d'Étampes, du thème de

l'ameublement qui évoque le passé. Comme on le verra, ce motif découle de l'influence de Robert de Montesquiou. L'un des fragments de *Jean Santeuil* sur la vie mondaine reflète l'intérêt de Proust pour les meubles et les portraits rappelant des époques passées :

[Cet ameublement] était l'image d'un temps où l'on se plaisait à voir devant soi la peinture de plaisirs galants, à la figuration desquels nous avons repris goût, en nous prêtant par l'imagination à l'idéal divers des époques passées¹¹⁾.

Le « charme que le duc [...] trouvait à ces évocations [du] passé »¹²⁾ exprime lui aussi la nostalgie du passé, qui investit l'ameublement d'une valeur symbolique. C'est dans ce cadre que prend forme un intérêt pour le « bibelot ». Ce passé indéterminé peut cependant être rapporté à l'Ancien Régime, où florissait la culture de Cour, à certains indices comme les « confort, qu'on avait aimés sincèrement il y a deux cents ans »¹³⁾, et « l'orgueil direct d'actions d'éclat ou d'une situation prépondérante à la cour »¹⁴⁾.

Dans *Proust et Barbey d'Aurevilly : le dessous des cartes*, Brian G. Rogers se penche sur cette description et remarque qu'elle trahit la déception du héros : « le héros de *Jean Santeuil* éprouve une déception quand il considère les beaux meubles anciens que le duc d'Étampes a rassemblés dans sa demeure moderne. »¹⁵⁾ Il signale également que « ce qu'ils [les beaux meubles anciens] évoquent, ce n'est pas la sensation du passé [...] mais une Histoire morte. »¹⁶⁾ Car la sensation du passé, selon Rogers, suppose la présence vivante du temps et de l'histoire, ce qui n'est pas le cas du culte du passé pratiqué par le duc d'Étampes, pour des raisons que l'on va expliciter.

Cependant, ainsi que le prouvent des formules comme « l'ameublement répondait au contraire aux besoins de la vie et à la tradition du passé »¹⁷⁾, les meubles conservent une fonction pratique et utilitaire, qui les met en prise avec l'histoire vivante. De plus, nous pouvons constater que Proust confère une valeur positive à la symbolique passéiste de l'ameublement : cette appréciation favorable est clairement manifestée par la comparaison qui donne aux meubles le statut de métaphores, puisqu'on sait que celles-ci ont une place privilégiée dans l'esthétique proustienne :

Car les objets qui furent aimés pour eux-mêmes autrefois, sont aimés plus tard comme symboles du passé et détournés alors de leur sens primitif, comme dans la langue poétique les mots pris comme images ne sont plus entendus dans leur sens primitif¹⁸⁾.

Il est évident néanmoins que ce style d'ameublement ne saurait bénéficier d'un jugement uniformément positif :

C'était sans doute un autre caprice de l'imagination, bien moderne aussi en cela du duc, éprise du passé, qui lui avait fait accumuler des comforts [...] dans cette pièce. [...] Mais ce qui était alors l'orgueil direct [...] n'était plus que le charme que le duc [...] trouvait à ces évocations d'un passé qui ajoutait une sorte de poésie à son nom¹⁹⁾.

Comme le signale Rogers, nous ne pouvons pas tenir le passé évoqué par cet ameublement ancien comme une résurrection pure et vivante de l'histoire, car la démarche du collectionneur est pervertie par l'artifice et le caprice. En outre, ce passé suggéré n'ajoute qu'une « sorte de poésie » au nom du duc. Cette restriction trahit l'ironie de Proust à l'égard du snobisme aristocratique. Il faut s'en tenir à constater que la description du salon témoigne de la curiosité de Proust à l'égard d'un ameublement conçu comme signe d'une époque, même si cette curiosité se nuance ici d'une discrète moquerie.

C'est par ailleurs Robert de Montesquiou qui semble évoqué sous les traits de ce duc qui s'amuse à la rêverie du temps de la galanterie incrusté dans les meubles antiques et les portraits des ancêtres. Toutefois, si l'on tient compte des attributs concrets prêtés au duc dans le texte, c'est-à-dire de sa qualité de compositeur donnant dans son salon souvent des matinées et des soirées musicales, consacrées en particulier à Vincent d'Indy²⁰⁾, on peut conjecturer que le duc renvoie directement au comte Henri de Saussine, organisateur de concerts ainsi que compositeur²¹⁾. Et pourtant, d'après la correspondance de Proust, l'influence que le comte eut sur lui semble avoir été modeste à l'époque de l'écriture de ce fragment²²⁾. Les lettres qu'ils échangèrent sont peu nombreuses, il n'y en eut pas plus de cinq. Et la plupart datent de 1893 et 1894, juste après leur rencontre.

En revanche, Montesquiou est à créditer d'un rôle important quand on examine l'ameublement de Proust, comme le montrent la correspondance de l'écrivain, ses comptes rendus d'œuvres de Montesquiou, et l'ensemble des études qui ont été consacrées aux deux artistes²³⁾. C'est la nostalgie qu'inspire le glorieux passé de Versailles qui fait le lien entre « le duc d'Étampes » et Montesquiou. Depuis que Goncourt, féru d'Histoire du XVIII^e siècle, avait entrepris de réhabiliter le Versailles de l'Ancien Régime, une véritable manie de Versailles s'était déclarée à la fin du siècle²⁴⁾, comme le montre Antoine Bertrand dans *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*²⁵⁾ :

[...] Versailles apparaît alors comme le vestige d'une époque révolue, mais où subsistent encore les traces précieuses d'une civilisation disparue et s'exhale le charme mélancolique de la désuétude. [...] Il n'est pas douteux que la nostalgie de Montesquiou pour les fastes de l'Ancien Régime et le souvenir de ses propres aïeux contribuent à stimuler son intérêt pour Versailles.

Versailles, imprégné du charme mélancolique des choses disparues, était l'emblème de la fuite dans le passé, d'une quête mélancolique du temps passé. L'intérêt que lui voue Montesquiou, grand zélateur de la redécouverte de Versailles, ressortit à la fois à la nostalgie de la prospérité déchu de l'Ancien Régime et aux souvenirs de ses propres ancêtres. Ce lieu tire la place importante qu'il occupe dans son esprit, du fait que l'histoire de sa famille est étroitement mêlée à l'Histoire. Ce point permet de corroborer l'homologie entre Robert de Montesquiou et le duc d'Étampes, qui se plonge avec délectation dans les rêveries de l'époque galante évoquée par les meubles de ses ancêtres d'il y a deux cent ans²⁶⁾.

En outre, la correspondance de Proust associe Montesquiou à l'Histoire de l'Ancien Régime. Une lettre à Montesquiou, datée de juin 1895, nous le montre : « ce Versailles dont vous êtes la Marie-Antoinette pensive et le Louis XIV conscient²⁷⁾ ». Une autre lettre, écrite entre le 25 et le 29 août 1898, associe l'Histoire de la dynastie des Bourbons, qui dura deux cents ans, à l'histoire personnelle de Montesquiou, qui y séjourna 3 ans²⁸⁾ : « ce Versailles où le passé est double, de deux siècles et de trois ans »²⁹⁾. Il est donc possible de lire dans « le duc d'Étampes » un reflet de la nostalgie du passé de Montesquiou à Versailles.

Passons maintenant au développement de l'intérêt de Proust pour cette fonction de remémoration dont l'ameublement est susceptible. On étudiera d'abord l'article sur le « Salon de la comtesse d'Haussonville », paru dans *Le Figaro* du 4 janvier 1904, puis le portrait de la comtesse de Cardaillec figurant dans l'essai sur Balzac du *Contre Sainte-Beuve*, lequel essai fut rédigé en 1909.

Le premier texte, compte rendu d'un salon typique de la vie mondaine dont Proust était assidu, exprime nettement la prédilection pour la présence vivante des époques anciennes, comme le note Rogers. Les Haussonville, qui ont fourni certains épisodes à l'histoire des Guermantes dans *À la recherche du temps perdu*³⁰⁾, sont présentés comme la fleur de l'aristocratie d'un Ancien Régime toujours vivant :

« Des bibelots ! des bibelots ! Ce sont des bibelots *pour vous* ! Pour moi ce sont des affaires de famille. » [...] Il est exquis d'arriver à Coppet par une journée amortie et dorée d'automne, quand les vignes sont d'or sur le lac encore bleu, dans cette demeure un peu froide du dix-huitième siècle, tout ensemble historique et vivante, habitée par des descendants qui ont à la fois « du style » et de la vie. [...] Et dans cette continuation inconsciente de la vie parmi des choses qui ont été faites pour elle, le parfum du passé s'exhale bien plus pénétrant et plus fort [...]»³¹⁾.

L'ameublement est préservé de son assimilation dépréciative à une collection de « bibelots »,

en vertu de l'authentification d'« affaires de famille ». L'hôtel de Coppet est qualifié à la fois d'« historique et [vivant] ». En outre, la dernière phrase de notre citation, « dans cette continuation inconsciente de la vie parmi des choses qui ont été faites pour elle, le parfum du passé s'exhale bien plus pénétrant et plus fort », noue étroitement l'affirmation de la vie, et d'une présence de l'Histoire inhérente aux affaires de famille, au motif, que nous connaissons, d'une évocation de l'époque galante. Ainsi la facticité du « bibelot » est-elle émoussée, et le comte d'Haussonville échappe-t-il au snobisme qui portait le duc d'Étampes à donner « une *sorte* de poésie » à son nom. Il n'y a plus aucune ironie dans cette apologie chaleureuse à laquelle se livre Proust.

Citant une phrase de George Eliot qui plaisait à Proust, « The secret of our emotions never lies in the bare object, but in its subtle relations to our own past³²⁾ », Pyra Wise remarque que Proust exprime la même idée dans son article sur le salon d'Haussonville. Attacher de l'importance au passé et aux rapports entre les objets et sa propre personnalité est certes une tendance essentielle chez Proust, très tôt illustrée par sa lettre à Montesquiou de 1898. Cette lettre nous révèle que c'est tout un monde de souvenirs engloutis qu'une fenêtre du pavillon a fait resurgir à son imagination³³⁾. Cependant il est aussi possible de découvrir dans ce texte une correspondance entre l'Histoire de l'Ancien Régime avec l'histoire familiale, analogue à celle qui est postulée par le « duc d'Étampes ». On reviendra plus loin sur les enjeux que présentent ces rapports entre le passé personnel et les meubles.

Ainsi, Proust manifeste un intérêt positif à l'égard du passé et des histoires de famille auxquels les meubles donnent accès en tant qu'objets chargés de vie. Cette appréciation coexiste avec une critique, quand ils sont reconstitués en tant que décor artificiel, dans le but d'en dégager seulement une poésie factice destinée à rompre avec la vie. On retrouve cette dichotomie dans le portrait de la comtesse de Cardaillec, qui a reproduit un hôtel « balzacien » au prix d'une confusion entre le roman et le réel³⁴⁾ :

Mais la jeune marquise rouvrit [le vieil hôtel de Forcheville] [...] y trouvant un grand charme qu'elle qualifiait elle-même de balzacien. Elle fit venir du château de Forcheville, dans les combles duquel ils avaient été relégués comme démodés, quelques vieux meubles venant de la grand-mère du comte de Forcheville [...] et quelques portraits des Forcheville, quelques objets se rattachant à l'histoire ou à quelque souvenir à la fois sentimental et aristocratique de la famille³⁵⁾.

L'analogie avec « Le duc d'Étampes » réside dans le recours à de vieux meubles démodés et dans l'acte d'accumuler des « objets se rattachant à l'histoire ou à quelque souvenir [...] de la famille ». Bien que les meubles du duc répondent aux besoins de la vie, le passé immanent à la continuation de la vie

fait défaut dans des meubles qui ne sont que « bibelots », et à la jeune comtesse qui ne cultive qu'un goût nostalgique pour sa généalogie. Dénonçant en outre chez la comtesse un tropisme balzacien qui marque une confusion du roman avec le réel, Proust fait part de sa déception : « Mais pour ma part, j'en fus un peu déçu. »³⁶⁾

On peut en déduire que Proust opère une discrimination, dans sa conception de l'ameublement, entre, d'une part, des caractères généraux et ambigus, la trace d'une histoire familiale et d'une époque élégante, et, d'autre part, une propriété positive et spécifique à ceux du comte d'Haussine, l'attribut d'« affaires de famille », qui met les meubles en communication avec l'histoire vivante. Par ailleurs, il critique la comtesse de Cardaillec à qui il ne reste que le snobisme aristocratique, et dont l'ameublement est coupé de la vie. On peut ainsi dégager la formule proustienne de l'ameublement, fondée sur l'importance du lien avec la vie dans l'évocation du passé, et sur l'effacement du « bibelot ». Quant à la nature du passé évoqué par l'ameublement, on note que Proust privilégie de plus en plus l'histoire vivante au détriment de l'Histoire. Il convient maintenant d'approfondir cette qualité de l'histoire vivante, et de voir comment elle s'articule au motif de la réminiscence à travers la dimension personnelle du passé. Ce sont les attitudes respectives de la grand-mère et de Brichot envers l'ameublement, dans *À la recherche du temps perdu*, qui vont servir de trame à notre démonstration.

Dans le roman, les Guermantes héritent de la prédilection du duc et du comte pour les meubles qui leur viennent de leurs ancêtres. C'est le cas de Charlus³⁷⁾, qui fait transporter des meubles splendides dans son hôtel, et de la comtesse de Guermantes, qui reproduit un coin de style Empire dans sa demeure³⁸⁾. Ces deux exemples corroborent l'hypothèse de Praz : l'ameublement chez Proust est emblématique des goûts des individus, des classes, et représente une caricature de la mode, plutôt qu'une décoration intérieure décrite pour elle-même. Même si les meubles de Boule, que les Guermantes ont chez eux, ont une fonction d'évocation du passé très discrète, la place qu'ils tiennent dans leur conversation est révélatrice :

Quant au poêle [...], M. de Guermantes pouvait se rappeler le temps où, encore enfant, il l'avait vu tenir au mariage de M. de Mailly-Nesle. [...] M. et Mme de Guermantes [...] avaient gardé leurs merveilleux meubles de Boule, qui offraient un ensemble autrement séduisant pour un artiste. Un littérateur eût de même été enchanté de leur conversation [...]³⁹⁾.

En revanche, l'évocation du passé est directe et explicite dans l'esthétique de la grand-mère :

Même quand [ma grand-mère] avait à faire à quelqu'un un cadeau dit utile, quand elle avait à donner un

fauteuil [...], elle les cherchait “ anciens ”, comme si [...] ils paraissaient plutôt disposés pour nous raconter la vie des hommes d'autrefois [...] ⁴⁰⁾.

Cette indication fait écho aux conceptions du duc d'Étampes. Écho d'ailleurs renforcé par le retour d'une comparaison déjà employée à propos du duc, celle qui apparente l'ameublement au langage métaphorique :

Même ce qui dans ces meubles répondait à un besoin, comme c'était d'une façon à laquelle nous ne sommes plus habitués, charmait [ma grand-mère] comme les vieilles manières de dire où nous voyons une métaphore, effacée, dans notre moderne langage, par l'usure de l'habitude ⁴¹⁾.

Il faut souligner que ce mode de suggestion du passé promeut une affirmation de la vie, et s'éloigne du passé historique de l'Ancien Régime, pour se rapprocher de la vie des hommes d'autrefois. En effet, l'appropriation de ces meubles d'Ancien Régime par un personnage de la bourgeoisie, la grand-mère, dénoue le lien, qui était naturel dans les familles de la grande aristocratie, entre les souvenirs et l'Histoire. Le jugement sarcastique sur le snobisme n'a dès lors plus lieu d'être.

Cependant, bien que Proust mette l'accent sur le rapport des meubles eux-mêmes avec la vie, les meubles choisis par la grand-mère perdent toute utilité : « comme si [la] longue désuétude [des objets « anciens »] ayant effacé leur caractère d'utilité, ils paraissaient plutôt disposés pour nous raconter la vie des hommes d'autrefois que pour servir aux besoins de la nôtre. » ⁴²⁾ De ce fait, la grand-mère a beau souligner les histoires vivantes que les vieux meubles racontent, cette défection de la valeur d'usage expose les « objets anciens » à la critique. Ils se prêtent ainsi à des mises en scène comiques où affleure le ridicule, comme lorsque « des fauteuils offerts par [ma grand-mère] [...] à la première tentative qu'on avait faite pour s'en servir, s'étaient immédiatement effondrés sous le poids d'un des destinataires. » ⁴³⁾

Le motif du meuble évoquant le temps passé est détaché de l'aristocratie pour être associé à la grand-mère du narrateur. Ce déplacement entraîne l'éviction du snobisme aristocratique, qui était la cible de la critique, et l'affaiblissement de la dimension historique du passé évoqué, désormais redéployé dans la vie d'autrefois. Cette tendance, que Pyra Wise a discernée dès la description du salon d'Haussonville, s'affirme avec Brichot et le salon de Madame Verdurin dans *La Prisonnière*. Les souvenirs du passé y naissent d'une véritable communauté entre les personnages et les objets d'ameublement :

Ceux de ses anciens meubles [...] que moi-même je retrouvais de La Raspelière, intégraient dans le salon actuel des parties de l'ancien qui par moments l'évoquaient jusqu'à l'hallucination [...] ⁴⁴⁾.

Ces « anciens meubles » ne sont pas ceux, dépourvus d'utilité, que la grand-mère recherchait, ni ceux qui racontent une vie d'autrefois coupée de toute implication personnelle, mais ceux qui évoquent le passé personnel de Brichot lui-même et le salon d'autrefois qui est associé à ses souvenirs. Ces souvenirs évoqués, le passé vivant et individuel, sont représentés avec une telle puissance qu'ils envahissent le présent. Cette « hallucination », par laquelle « [des parties de l'ancien salon] semblaient presque irréelles d'évoquer au sein de la réalité ambiante des fragments d'un monde détruit »⁴⁵⁾, reproduit alors le mécanisme de la réminiscence, dont on sait le rôle essentiel dans la révélation de l'acte créateur. Le texte est très précis à cet égard : « tout cela, éparpillé, faisait chanter devant [Brichot] [...] des réminiscences confuses »⁴⁶⁾, le passé personnel n'est pas seulement inscrit dans la mémoire, il touche à la mémoire inconsciente.

Certes, cette réminiscence reste irrémédiablement ambiguë, elle n'a pas l'authenticité de celle que le héros-narrateur éprouve par la stimulation des sens. Car la focalisation, « devant [Brichot] », distingue Brichot et « moi », de sorte que ces « réminiscences confuses » restent limitées à un sujet. La coupure entre Brichot et « moi » n'est pourtant pas si tranchée, puisque le « je » s'introduit dans la description : « ceux de ses anciens meubles [...] que moi-même je retrouvais de La Raspelière ». Cet indice recoupe le passage précédent immédiatement : « en retrouvant transposés au milieu d'autres certains meubles vus à La Raspelière [...], je saisis entre l'arrangement de l'hôtel et celui du château un certain air de famille, une identité permanente, et je compris Brichot [...]. »⁴⁷⁾ De sorte que la correspondance qui s'établit entre « moi » et Brichot fonde le rapport entre le passé individuel évoqué par des meubles et la réminiscence. Une phrase de *Du côté de chez Swann* en donne la définition théorique : « [Notre passé] est caché hors [du] domaine de [notre intelligence] et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. »⁴⁸⁾

Cet hôtel Verdurin, sis quai Conti, apparaît à nouveau dans le pastiche du *Journal* des Goncourt du *Temps retrouvé*.

[...] quai Conti où est [l']hôtel [des Verdurin], [...] et où il y aurait un fumoir dont Verdurin me parle comme d'une salle transportée telle quelle, [...] d'un célèbre *palazzo* [...] à la margelle du puits représentant un couronnement de la Vierge que Verdurin soutient être absolument du plus beau Sansovino et qui servirait, pour leurs invités, à jeter la cendre de leurs cigares⁴⁹⁾.

En dépit du talent d'observation qu'il attribue aux Goncourt, Proust donne de leur *Journal*, à travers le pastiche qu'il en fait, l'image d'un texte aux descriptions limitées et artificielles. Ce pastiche s'oppose

à la littérature que le narrateur aspire à pouvoir écrire, si bien que les critiques suscitées par le *Journal*, et les antithèses qu'il présente avec la littérature idéale, incitent le narrateur à porter ses pas vers sa propre création littéraire :

[...] mon incapacité de regarder et d'écouter, que le journal cité avait si péniblement illustrée pour moi, n'était pourtant pas totale. Il y avait en moi un personnage qui savait plus ou moins bien regarder, mais [...] ne reprenant vie que quand se manifestait quelque essence générale [...]. Alors le personnage regardait et écoutait, mais à une certaine profondeur seulement, de sorte que l'observation n'en profitait pas⁵⁰.

Ce *Journal* ne contient pas, à propos des mêmes meubles, de description similaire à celle de *La Prisonnière*. Il est néanmoins possible d'apparier l'opposition entre la littérature idéale et celle des Goncourt, au contraste entre, d'une part, les « réminiscences confuses » qui, pour être éloignées du vrai, n'en établissent pas moins « une identité permanente » entre le salon du présent et celui du passé, et, d'autre part, le *Journal* des Goncourt, qui limite son travail d'observation à un étalage érudit sur l'histoire des objets. Ainsi se trouve conforté le lien entre le passé personnel évoqué par des meubles, et l'acte créateur.

« Le duc d'Étampes » traduit un intérêt pour les « bibelots » qui relève de la nostalgie d'un temps galant évanoui et ressuscité par un mobilier ancien, mais cet intérêt finit par se dissoudre dans le passage du passé historique au passé individuel, pour produire les conditions de la réminiscence, qui suscite l'acte créateur, et débouche enfin sur la création littéraire. Au terme de cette étude, il apparaît que le motif de l'ameublement en tant qu'évocation du passé se situe chez Proust à la charnière des deux aspects de sa curiosité pour l'espace intérieur qu'a relevés Pyra Wise : la chambre nue en tant que lieu de la création, et les pièces remplies de meubles et d'objets. Cette fonction de l'ameublement articule ainsi ces deux objets de curiosité qui paraissaient contradictoires.

Notes

- 1) Dans sa présentation du texte de Poe, Baudelaire note le plaisir de construire une maison idéale : « Quel est celui d'entre nous qui [...] n'a pas pris un délicieux plaisir à se construire un appartement modèle, un domicile idéal, un *rêvoir* ? » (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 vol., t. I, p. 290, souligné par l'auteur).
- 2) Mario Praz, « Les intérieurs de Proust », *Le Pacte avec le serpent*, traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Christian Bourgois, 1991, 3 vol., t. III, p. 50-77, p. 64-65.

- 3) *RTP*, t. III, p. 87-88. L'édition d'*À la recherche du temps perdu* utilisée est celle publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1987-1989, 4 vol. Elle sera abrégée en *RTP*.
- 4) *Ibid.*, t. I, p. 216-218.
- 5) L'idée semble confirmée par un élément du contexte culturel des années 1880, que note Rémy G. Saisselin dans *Le Bourgeois et le bibelot* : « Vers 1880, en France, [...] Les femmes étaient des consommatrices d'objets et les hommes des collectionneurs. Les femmes achetaient pour décorer et pour le simple plaisir d'acheter tandis que les hommes envisageaient leur collection dans son ensemble, en s'appuyant sur une certaine philosophie. » (Rémy G. Saisselin, *Le Bourgeois et le bibelot*, traduit de l'anglais par Jacqueline Degueret, Paris, A. Michel, 1990, p. 90). Il permet de penser que Proust partage cette vision qui distingue l'attitude des femmes de celle des hommes autour de l'ameublement.
- 6) À propos des chambres de la tante Léonie, de Balbec, et de Doncières, que Proust a investies de sa sensibilité profonde, Praz remarque que ce ne sont pas les meubles eux-mêmes en tant qu'objets qui sont importants, mais l'odeur, l'air, et l'ambiance qui émanent d'eux et les personnifient : « Sa sensibilité la plus profonde n'est pas aussi engagée que dans la description de l'ambiance provinciale chez la tante Léonie ou de l'hôtel de Doncières. » (Praz, *op. cit.*, p. 65).
- 7) Pyra Wise, « Proust tapissier : entre bibeloter et penser une philosophie de l'ameublement », in *Proust et les moyens de la connaissance*, textes réunis par Annick Bouillaguet, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2008, p. 195-203, p. 202.
- 8) In *Cahier multiculturel de la Maison du Japon*, n° 3, Centre d'études multiculturelles, 2009, p.59-72 (en japonais).
- 9) Janell Watson, *Literature and material culture from Balzac to Proust : the collection and consumption of curiosities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
Les autres études consultées sur ce sujet sont ci-dessous.
Didier Maleuvre, *Museum Memories : History, Technology, Art*, California, Stanford University Press, 1999.
Rémy G. Saisselin, *op. cit.*
- 10) Quand on compare la définition du « bibelot » du *Larousse du XX^e siècle* (1928-33) avec celle du *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* (1865-76) et avec celle du *Larousse illustré* (1897-1904), on ne note pas de grandes différences. Cependant, l'apparition des mots « bibelotage », « bibeloter » et « bibeloteur », dans le *Larousse illustré* suggère que l'usage de ce mot s'est répandu et élargi depuis vers la fin du siècle.
- 11) *Jean Santeuil* (abrégé en *JS*), précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 723.
- 12) *Ibid.*, p. 724.
- 13) *Ibid.*, p. 723.
- 14) *Ibid.*, p. 724.
- 15) Brian G. Rogers, *Proust et Barbey d'Aureville : le dessous des cartes*, préface de Philippe Berthier, Paris, H. Champion, 2000, p. 52.
- 16) *Id.*
- 17) *JS*, p. 723.
- 18) *Ibid.*, p. 723-724.
- 19) *Id.*
- 20) « Dans cette pièce, le soir, le duc réunissait souvent quelques amis qui écoutaient, silencieusement, assis sur les fauteuils de pâle tapisserie, sous les portraits, les tapisseries et les glaces, quatre musiciens qui jouaient

- les quatuors de Beethoven, de Franck, de d'Indy préférés du duc, et qui vers minuit se retiraient, laissant l'assemblée causer un instant et se dire bonsoir. » (*ibid.*, p. 724).
- 21) Myriam Chimènes, « Vincent d'Indy dans la société parisienne », in *Vincent d'Indy et son temps*, Liège, Mardaga, 2006, p. 67 : « Que ce soit comme auditeur ou comme interprète, d'Indy fréquente le salon du comte de Saussine, qui est compositeur amateur. Les Saussine organisent régulièrement des matinées et des soirées dans leur hôtel de la rue Saint-Guillaume où, d'après Chausson (Lettre de Chausson à Samazeuilh (2 ou 9 juin 1899), on marche sur les duchesses ».
 - 22) Bien que Proust attribue à la comtesse un essai paru en 1893, sous le titre « L'Éventail », et qui dessine son salon, cet essai ne révèle pas une curiosité pour le passé.
 - 23) Voir Tepei Asama, « Proust et Robert de Montesquiou », in *Études de langue et littérature françaises de Kantô*, Tokyo, n° 18, 2009, p. 111-123.
Martin Robitaille, « Impossibles transferts : la correspondance de Proust avec Robert de Montesquiou », in *Bulletin Marcel Proust*, n° 49, 1999, p. 107-127.
Frank Rosengarten, *The Writings of the young Marcel Proust (1885-1900) : an ideological critique*, New York, P. Lang, 2001.
Robert Vigneron, « Marcel Proust et Montesquiou. Autour de *Professionnelles Beautés* », in *Modern Philology*, Chicago, t. XXXIX, n° 2, novembre 1941, p. 159-195.
 - 24) Voir *Versailles dans la littérature : mémoire et imaginaire aux XIX^e et XX^e siècles*, études réunies par Véronique Léonard-Roques, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Collection Littératures », 2005.
 - 25) Antoine Bertrand, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Genève, Droz, 1996, 2 vol., t. I, p. 220-221.
 - 26) Luc Fraisse, « Mémoire et imaginaire de Versailles dans les écrits de Proust », *Versailles dans la littérature*, *op. cit.*, p. 231-251.
 - 27) *Correspondance de Marcel Proust* (abrégé en *Corr.*), texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 21 vol., t. I, p. 402.
 - 28) Voir la note de Philip Kolb dans la *Corr.*, t. II, p. 249 : « Montesquiou avait demeuré au Pavillon Montesquiou, à Versailles, 55 avenue de Paris, de janvier 1894 jusqu'au mois de juin 1897. »
 - 29) *Ibid.*, p. 248.
 - 30) Par exemple, l'épisode de Chateaubriand à Rome, raconté par Mme de Villeparisis, et le fait que la duchesse de Guermantes est de la plus ancienne aristocratie, entre autres. Selon la *Correspondance* et le *Dictionnaire de Marcel Proust*, Proust a fréquenté avec les Haussonville en 1896, alors qu'il commençait à être admis dans les salons du faubourg Saint-Germain. Il était charmé par la beauté et l'amabilité de madame d'Haussonville. L'affaire Dreyfus l'éloigna d'eux, si bien qu'il ne visita le château de Coppet en 1899 qu'en souvenir de Mme de Staël, dont le comte Othenin d'Haussonville est le petit-fils (Voir *Corr.*, t. II, p.249, et *Dictionnaire Marcel Proust*, publié sous la direction de Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, préface de Antoine Compagnon, Paris, H. Champion, 2004, p. 465-466).
 - 31) *Contre Sainte-Beuve* (abrégé en *CSB*), précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 484-485.
 - 32) Pyra Wise, *op. cit.*, p. 196.
 - 33) « Pourtant je penserai souvent à cette fenêtre entrouverte, à ce volet aussi poétique pour moi que le *Rideau Cramoisi* [...]. Cette fenêtre faisant balcon était, sur ce ciel de soir, de celles où l'on voit « se pencher les

défunes années » tous les gais et poétiques souvenirs du Pavillon [...] » (*Corr.*, t. II, p. 248)

- 34) Selon les *Causeries du lundi*, la mode balzacienne a engendré nombre de lecteurs semblables à Mme Cardaillec : « on copiait avec exactitude ce qui nous semblait à nous un rêve d'artiste millionnaire ; on se meublait à la Balzac. » (C.-A. Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, Paris, Garnier frères, 15 vol., [1852-1876], t. II, 1910, p. 447-448).
- 35) *CSB*, p. 293.
- 36) *Ibid.*, p. 294.
- 37) *RTP*, t. II, p. 116.
- 38) *Ibid.*, p. 807.
- 39) *Ibid.*, p. 839.
- 40) *Ibid.*, t. I, p. 39.
- 41) *Ibid.*, p. 40.
- 42) *Ibid.*, p. 39.
- 43) *Ibid.*, p. 40. Et c'est pour cette raison que la grand-mère est souvent accusée par la grand-tante : « On ne pouvait plus faire le compte à la maison, quand ma grand-tante voulait dresser un réquisitoire contre ma grand-mère, des fauteuils offerts par elle [...] » (*id.*)
- 44) *Ibid.*, t. III, p. 789.
- 45) *Id.*
- 46) *Ibid.*, p. 790.
- 47) *Ibid.*, p. 788.
- 48) *Ibid.*, t. I, p. 44. Autre formulation de la même théorie dans la préface du *Contre Sainte-Beuve* nous le vérifie : « chaque heure de notre vie, aussitôt morte, s'incarne et se cache en quelque objet matériel. Elle y reste captive, à jamais captive, à moins que nous ne rencontrions l'objet. À travers lui nous la reconnaissons, nous l'appelons, et elle est délivrée. L'objet où elle se cache – ou la sensation [...] –, nous pouvons très bien ne le rencontrer jamais. » (*CSB*, p. 211)
- 49) *RTP*, t. IV, p. 288.
- 50) *Ibid.*, p. 296.