

**L'ÉGLISE COMME ESSENCE DE L'ŒUVRE D'ART : SAINT-HILAIRE DE COMBRAY DANS À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU PROUSTIENNE**

**THE CHURCH AS ESSENCE OF THE WORK OF ART: SAINT-HILAIRE DE COMBRAY IN PROUST'S IN SEARCH OF LOST TIME**

**LA CHIESA COME NUCLEO DELL'OPERA D'ARTE: SAINT-HILAIRE DE COMBRAY IN ALLA RICERCA DEL TEMPO PERDUTO PROUSTIANA**

**Carmen ANDREI<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Notre travail traite de la représentation de l'église Saint-Hilaire de Combray dans À la recherche du temps perdu de Proust, un espace peuplé de tous les éléments architecturaux et environnementaux pourvus de significations spirituelles. Dans la ligne de Gilles Deleuze, en analysant le style de la spiritualisation de la matière, en bref dans la peinture et dans la musique, j'approfondis l'étude dans l'architecture pour montrer que l'église avec ses six parties (le porche, le chœur, les vitraux, les tapisseries, l'abside et notamment le clocher) se constitue à la fois en une essence de l'œuvre d'art et en une mise en abyme des scènes d'écriture et de lecture.*

*Mots-clés: église, spiritualisation, écriture, dynamisme, clocher*

**Abstract**

*The present paper deals with the representation of the Saint-Hilaire church in Combray in Proust's In Search of Lost Time, a space filled with all the architectural and environmental elements endowed with spiritual charge. In the vein of Deleuze, briefly analysing the style of the matter spiritualisation in music and painting, I thoroughly examine the architecture in order to prove that the church and its six parts (the porch, the choir, the stained glass windows, the tapestries, the apse, and mainly the church spine) becomes both the essence of the work of art, and a "mise en abyme" of the writing and the reading process.*

*Keywords: church, spiritualisation, writing, dynamism, church spine*

**Riassunto**

*Il nostro lavoro è una ricerca con l'obiettivo di definire l'immagine della chiesa di Saint-Hilaire de Combray presente nell'opera più importante di Marcel Proust Alla ricerca*

---

<sup>1</sup> [Carmen.Andrei@ugal.ro](mailto:Carmen.Andrei@ugal.ro), Université « Dunărea de Jos », Galați, Roumanie

del tempo perduto. *La chiesa infatti, è un ambito importante in quanto è composta da elementi architettonici e ambientali, ricchi di significati spirituali. Il filosofo francese Gilles Deleuze, analizzando lo stile della spiritualizzazione della materia, nella pittura e nella musica, ne ha approfondito lo studio dell'architettura per dimostrare che la chiesa con le sue sei parti (il portico, il coro, le vetrate, le tapezzerie, l'abside, e soprattutto il campanile) costituisce il nucleo dell'opera d'arte e un « myse en abîme » delle scene di scrittura e di lettura.*

*Parole-chiave : chiesa, spiritualizzazione, scrittura, dinamismo*

## **De l'essence et de la spiritualisation de la matière**

Dès le début d'*À la recherche du temps perdu*<sup>1</sup>, Marcel Proust donne un plan de la ville de Combray : les demi-réveils (*R*, I : 5-12) introduisent un Combray fragmentaire, dans « le drame du coucher » il y a un « pan » de Combray livré par la mémoire volontaire (*R*, I : 12-53), suivent les célèbres pages de la dégustation de la madeleine (*R*, I : 52-58). Le texte débouche par la suite vers l'image d'un Combray total (*R*, I : 58-224) : les dimanches de Combray avec quelques considérations sur les samedis et la messe (*R*, I : 59-159) et les promenades en semaine (*R*, I : 159-223), du côté de chez Swann ou Méséglise (*R*, p. 162-198) et du côté de chez Guermantes (*R*, I : 198-223).

Il y a plusieurs églises dans Combray : la distinguée église Saint-Hilaire pourvue d'un clocher, liée à tout ce que représente la grand-mère du narrateur ; du côté de Swann, celle de Saint-André-des-Champs, à deux clochers rustiques, expression de l'âme populaire, associée à Françoise et au jeune Théodore (*R*, I : 182-183) ; du côté des Guermantes, il y a les deux clochers de Martinville et celui de Vieuxvicq (*R*, I : 215-218), ce qui fait trois clochers qui se présentent a donc selon un rythme : un, deux, trois, selon les parties.

L'idée de mon approche est donnée par la lecture du livre de Gilles Deleuze, *Proust et les signes*<sup>2</sup> où le critique offre une lecture de Proust,

---

<sup>1</sup> Je ferai référence à Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1954, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, que j'abrègerai *R* désormais et *Ibidem*, *La Prisonnière. Le temps retrouvé*, t. III.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze fait paraître *Proust et les signes* dans une première édition en 1964 aux PUF. Ensuite, il choisit d'augmenter cette édition d'un chapitre en 1970 et de rééditer le livre avec une nouvelle organisation interne : il divise la 2<sup>nd</sup>e partie de son livre, *La machine littéraire*, où il analyse la production et la multiplication des signes du point de vue de la composition de la *Recherche* en plusieurs chapitres. C'est à cette seconde édition que je ferai référence dans mon article.

*autre* par rapport à l'exégèse déjà consacrée et classique, en ouvrant ainsi de nouvelles « pistes » dans la réception d'une œuvre déconcertante, réputée difficile, voire opaque pour le lecteur non avisé. Ce livre me sert d'appui à mes analyses puisqu'il touche, entre beaucoup d'autres, à une problématique particulièrement intéressante : les représentations de l'essence dans l'œuvre d'art en général, la spiritualisation de la matière et, notamment, très opérationnel pour mon propos, le rapport entre la matérialisation de l'espace et la conceptualisation de l'essence.

Dans ce contexte, deux grands thèmes sillonnent l'imaginaire proustien :

1. *la spiritualisation de la matière*, percevable dans l'interrogation de Gilles Deleuze : Comment l'essence s'incarne-t-elle dans l'œuvre d'art ?<sup>1</sup> La réponse apparaît avec évidence : elle s'incarne dans des matières. Mais « ces matières sont ductiles, si bien malaxées et effilées qu'elles deviennent entièrement spirituelles [...] L'art est une véritable transmutation de la matière. La matière est spiritualisée. »<sup>2</sup> Le mot « transmutation » renvoie à l'alchimie, à la transformation des métaux vils, de toutes les matières viles en or pur, spirituel, dans un processus qui montre que l'essence n'est pas une présence stable.

2. *le style de la spiritualisation* : « Le style, pour spiritualiser la matière et la rendre adéquate à l'essence<sup>3</sup>, reproduit l'instable opposition, la complication originelle, la lutte et l'échange des éléments primordiaux qui constituaient l'essence elle-même »<sup>4</sup>.

On peut remarquer que cette spiritualisation de la matière a lieu dans différents domaines artistiques : *la peinture, la musique et l'architecture*. J'étudierai sommairement les deux premiers domaines pour m'attarder longuement au troisième.

Dans *la peinture*, le processus de la spiritualisation apparaît bien dans la description des marines d'Elstir (*R*, I : 835-840). Là, les deux éléments primordiaux sont la terre et la mer. Les marines d'Elstir ont ceci de caractéristique : la terre est peinte avec des apparences de mer et l'inverse, les deux éléments échangent leurs caractéristiques. Ce sont des sortes de métaphores-métamorphoses et, comme dit Deleuze, « le style est

---

<sup>1</sup> Deleuze, G., *Proust et les signes*, éd. citée, p. 60.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>3</sup> Dans cette perspective, le terme *essence* correspond à l'idée des Romantiques d'Iéna. On retrouve en effet le même motif dans le fragment 121 (anonyme) de *L'Athenaeum* : « Une idée est un concept accompli jusqu'à l'ironie, une synthèse d'absolues antithèses, l'échange constant, et s'engendrant de lui-même, de deux pensées en lutte ».

<sup>4</sup> Deleuze, G., *op. cit.*, p. 62, cf. p. 57-58, p. 148, p. 182-183.

essentiellement métaphore. Mais la métaphore est essentiellement métamorphose, et indique comment les deux objets échangent leurs déterminations »<sup>1</sup>. Le spectateur, celui qui les regarde, ne sait plus bien distinguer où est la mer, où est la terre. Il y a une sorte de lutte d'influence entre les deux éléments pour se voir, lequel, finalement, apparaît plus fort que l'autre. C'est celui qui est le plus spirituel, éminemment positif. Il convient de faire remarquer que Gilles Deleuze n'insiste pas longuement là-dessus.

Dans *la musique*, il y a la célèbre sonate de Vinteuil sur laquelle ses exégètes ont maintes fois glosé. De la sonate, on peut passer au *Septuor*. Le *Septuor* de Vinteuil comporte deux phrases musicales, l'une promet un bonheur extraordinaire (« une phrase offrait un bonheur qu'il eût voulu la peine d'obtenir [...] »), l'autre d'un caractère douloureux, s'oppose à elle : « Bientôt les deux motifs luttèrent ensemble », « Enfin, le motif joyeux resta seul triomphant », et encore « C'était une joie ineffable qui semblait venir du paradis » (*R*, III : 260)<sup>2</sup>. Deleuze ne parle pas de lutte entre des éléments opposés, cependant Proust fait allusion, rapidement, certes, à une *victoire* : celle de la joie dans le *Septuor*. Donc, ici aussi, le motif positif (le plus heureux ou le plus spirituel) l'emporte et nous le retrouverons dans l'église.

### **L'espace de l'église comme mise en abyme des scènes d'écriture et des scènes de lecture**

Trois indices suggèrent que l'architecture de l'église est éminemment une essence :

1/ Elle est une *différence* absolue : le texte parle de « quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville », marquée par le surnaturel » « comme une vallée visitée des fées » (*R*, I : 60).

2/ Elle est séparée du reste du village : entre elle et le village, il y a une *démarcation* « que [son] esprit n'a jamais pu franchir » et « [son] esprit réservait un *abîme* », qui est de l'ordre du sacré (*R*, I : 62).

3/ Elle est personnifiée, apparaît comme un individu : « dans son clocher, elle affirmait une existence individuelle et responsable » (*R*, I : 63), et, dans la lignée de la pensée proustienne, l'individu est bien une différence absolue.

---

<sup>1</sup> Ibidem, p. 60.

<sup>2</sup> Sur l'idée de l'éternel retour, de la mémoire affective comme résurrection, la citation qui était mon propos est : « À plusieurs reprises, une phrase de la sonate revenait, mais chaque fois changée, sur un rythme, un accompagnement différents, la même et pourtant autre, comme reviennent les choses dans la vie. » (*R*, III : 259)

Dans une première approche, l'église se fige dans l'espace comme une forme-essence homogène. À l'appui de cette idée, le relevé des adjectifs qui font une sorte de nappe de qualification homogène est significatif. Comme les noms propres avaient des qualités fixes (Parme est compact, lisse, mauve et doux), on retrouve dans la description de l'église une série d'adjectifs répétitifs qui forment une sorte de couche homogène. Ces adjectifs disent la noblesse de l'église, surtout la triade *doux*, *vieux*, *gothique*, renforcée par des adjectifs de couleur. Pour *doux*, on trouve des occurrences telles que : « le doux effleurement des mantes des paysannes sur la pierre » (R, I, 59), « le temps avait rendu les pierres douces » (R, I : 75), « douce tapisserie de verre », « le flot bleu et doux du soleil » (R, I : 76), « la douce tension des pentes de pierre », « vieilles pierres adoucies par la lumière » (R, I : 81), « le soir [le clocher] était si doux » (R, I : 82). Pour *vieux*, le relevé retient les occurrences suivantes : « vieux porche » (R, I : 74), « vieillesse des vitraux » (R, I : 76), « vieilles pierres » (R, I : 77), « vieille figure » (R, I : 81), « vieilles pierres usées » (R, I : 78). Le *gothique* apparaît dans « majuscule gothique en fleur » (R, I : 75) et « arcades gothiques » (R, I : 78). Dès à présent, on remarque que les expressions « rendu doux », « doré par », « jaunissant » et « adoucies par » indiquent que ces qualités sont le résultat d'un processus en cours, d'un dynamisme.

Il y a également des couleurs toujours regroupées dans une triade : *bleu* (avec la variante *saphir*), *jaune* (avec la variante *doré*), *rose*, sans cesse présents dans *Combray*, couleurs auxquelles s'opposent d'autres, à l'extérieur de l'église, le noir ou le gris. Le *bleu* se retrouve dans : « reflet bleu » (R, I : 75), « vitraux où dominait le bleu », « saphir », « le flot bleu » (R, I : 76). Le *rose* est présent dans : « neige rose », « un peu de rose », « point du clocher si rose », tandis que le *jaune* ressort de : « flot blond », « tapis doré », « le jaune de sa robe », « hautes branches jaunissantes », « dorées », « croix d'or » (R, I : 77), « chaînes d'or » (R, I : 78), « clocher doré » (R, I : 82), accusant davantage le *noir* : « porche noir » (R, I : 74), « terre noire » (R, I : 76), « pierre noircie » (R, I : 79), « comme un soleil noir » (R, I : 81).

Dans une seconde approche, on remarque que l'église est *dynamique* avec ses remparts du même âge qui font penser à un tableau de primitif. Les matières dont elle est faite (pierre, verre, tapis) sont le lieu d'un travail, d'une lutte entre le rude et le doux, le vulgaire et le noble. C'est la qualité positive qui l'emporte à nouveau avec le temps. Cela montre qu'il y a une spiritualisation de la matière, une esthétisation de celle-ci. C'est le résultat de ce procès toujours en cours : le doux, le vieux (avec tout ce qu'il suggère de noble et de patiné), le gothique (considéré comme plus spirituel que le

rude roman ou le style mérovingien). Dans ce sens, la présentation burlesque par le curé, qui n'entendait rien aux arts, est anecdotique : il ne peut préciser les couleurs et n'y voit rien de beau, sauf le point de vue. (R, I : 124-127).

L'idée du caractère dynamique de l'église est renforcée par l'analyse de six de ses parties :

1/ *le porche* (R, I : 59)

Ici, il n'y a qu'une esquisse du dynamisme. Produit par une rencontre : la pierre dure, peu noble (grêlée) est travaillée par une répétition séculaire : « le doux effleurement des mantes des paysannes ». Le dur est donc attaqué, patiné par le doux.

4/ *le chœur* (R, I : 58)

Ici, le premier facteur, acteur du travail, est désigné, c'est le *temps*. Par le temps, la matière dure devient douce, la matière inerte (la pierre) devient un miel qui coule, un flot blond. Le second facteur sera la *soleil*, nommé dès la description des vitraux. On observe que ces métaphores (couleur, flot) reviennent souvent : la pierre devient une eau, matière plus dynamique, légère, spirituelle. C'est un processus de pavage spirituel, une spiritualisation de la matière qui aboutit à son point le plus fort dans la figure capitale de l'oxymoron : « pavage [désigne à la fois le travail de paver et le revêtement du sol] spirituel ». On y retrouve bien la spiritualisation de la matière annoncée par Gilles Deleuze.

3/ *les vitraux* (R, I : 58-60)

On revient au second facteur actif qui donne du dynamisme à l'église, mentionné *supra*, à savoir le *soleil*. Il transforme le temps gris du dehors en beau temps dans l'église, et le verre (la verrière) devient une pluie flamboyante. Le verre devient également une douce tapisserie, la voûte sombre une grotte irisée et la terre nue et noire un tapis éblouissant et doré. Remarquons l'adjectif *irisé*, capital chez Proust : il signifie « qui possède les sept couleurs de l'arc-en-ciel ». C'est l'adjectif de la tonalité colorée, de la perfection essentielle atteinte. La musique de Vinteuil sera, elle aussi comparée, à une « bulle irisée ».

4/ *les tapisseries* (R, I : 60)

Ici, il y a « l'illumination d'un soleil invisible », donc il apparaît sur les tapisseries *comme* un soleil. Le facteur est un soleil invisible qui fait fondre les couleurs et ajoute ainsi une expression, un relief, un éclairage : le rose flotte (« un peu de rose », « flot », « flottait »), le jaune s'étale et s'enlève, le vert passe (le vif devient pâle) et permet de voir des branches dorées.

5/ *l'abside* (R, I : 61)

Elle est vue de l'extérieur et décrite négativement – « grossière, dénuée de beauté artistique », non polie – de sorte qu'elle fait penser à un mur de prison. On peut néanmoins retrouver le processus de spiritualisation, mais il faut pour cela attendre la description du clocher au cours de laquelle l'abside apparaîtra, « musculeusement ramassée et remontée par la perspective », jaillissant « de l'effort que le clocher faisait pour lancer sa flèche au cœur du ciel » (*R*, I : 65-66), l'effort fait par la flèche pour monter faisant penser à un athlète qui s'accroupit pour mieux sauter.

L'église est à nouveau présentée comme *différence absolue*, bien que familière, mitoyenne, simple citoyenne. Il y a entre elle et le reste du village une démarcation, un abîme.

*6/ le clocher (R, I : 62-66)*

Proust lui consacre le plus de temps car il est la partie la plus intéressante, l'épicentre de l'église. Il est vu comme une personne, il a de l'individualité ; naturel, distingué, il a un visage. C'est lui qui confère à l'église sa personnalité. De même que l'église parle pour Combray – « ce n'était qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle » (*R*, I : 47) –, le clocher parle pour l'église – « c'était lui qui parlait pour elle » (*R*, I : 63). Lié à un dynamisme ascensionnel, il apparaît comme un principe unificateur, un être sans équivalent (*R*, I : 83). Mais, en même temps, le clocher se décompose en douze visions ou apparitions, en douze clochers non synthétisables. Il est donc à la fois une possibilité d'unification et un écartement en douze « clichés »<sup>1</sup> contradictoires, divergents.

Le clocher est décrit comme une essence, un élancement – « piquait sa pointe aiguë dans le ciel bleu » (*R*, I : 82), une spiritualisation (qui accroît son silence et élance encore sa flèche en lui donnant ainsi quelque chose d'ineffable), un visage inconnu, inattendu. Mais il est aussi une multiplicité d'apparitions. Ce sont des « clichés » qui correspondent à des points de vue. Il lance sa flèche, qui est le doigt de Dieu, dans le cœur du ciel. Le souvenir du clocher tient le narrateur sous sa dépendance : « toute une partie profonde de [sa] vie » (*R*, I : 80).

À la spiritualisation de la matière correspond une désacralisation du religieux. La description de l'église est encadrée par la messe (« j'accompagnais mes parents à la messe » *R*, I : 58, « après la messe », *R*, I : 64, une fausse fin, « en rentrant de la messe » *R*, I : 66). Il semble que le narrateur Marcel fait cette description le temps d'une messe, durant une messe. Or, il ne dira rien de la cérémonie religieuse, ne s'intéressant qu'à l'architecture.

---

<sup>1</sup> « Cliché » est employé au sens de « cliché photographique ».

En privilégiant la spiritualisation de la matière, Proust n'opère pas une désacralisation totale puisqu'il « y avait entre elle [l'église] et tout ce qui n'était pas elle une démarcation que [son] esprit n'a jamais pu arriver à franchir » (*R*, I : 62). Cette démarcation a la valeur d'un abîme puisque le corps de Dieu peut être « caché dans la foule des humains » (*R*, I : 66) sans que le narrateur le confonde « pour cela avec elle ». On ne peut interpréter ce reste comme un secret impossible à percer, à découvrir : même si les yeux ne perçoivent pas d'intervalle entre la pierre et les fleurs (en passant, on remarque que les aubépines sont présentes *dans* l'église, « inséparables de la célébration des mystères », *R*, I : 137-139), l'esprit réserve un abîme (*R*, I : 62).

Alors, comment comprendre ce secret, le corps de Dieu qui est caché dans la foule mais qui, néanmoins, n'est pas confondu avec elle, ou l'intervalle imperceptible qui est pourtant un abîme ? La relecture de cette partie nous indique que tout se passe comme si Proust voulait accorder un droit à la différence, à un secret qui ne dépendrait pas du regard, de la vue. Le secret ne serait pas secret parce qu'il serait séparé, retiré, dérobé à la vue, invisible pouvant devenir visible, mais pour une autre raison, parce qu'il resterait absolument invisible, parce qu'il ne relève pas du registre de la vue<sup>1</sup>. Il y aurait donc deux registres de l'invisible : l'in-visible visible – celui qui est de l'ordre du visible et que je peux tenir secret en le déroband à la vue (par exemple un sein sous un voile) et l'in-visible absolument non-visible – celui qui ne relève pas du registre de la vue : le sonore, le musical, le phonique, le tactile, l'odoriférant, ce que Jacques Derrida nomme « l'invisible crypté ou le non visible comme autre que le visible »<sup>2</sup>.

Pour reprendre le texte de Proust, il me semble que l'intervalle que les yeux ne peuvent pas percevoir, mais qui est un abîme, est de l'ordre du

---

<sup>1</sup> Pour préciser ce point, on peut repartir d'un essai de Jacques Derrida, *Donner la mort. Mythes du peuple et démocratie* Paris, Galilée, 1999, (p. 85-87) où il réfléchit sur une citation de l'Évangile de Mathieu : « ton père qui voit dans le secret » et sur la différence entre le texte grec « *o blepôn en tô kryptô* » et sa traduction latine « *qui videt in abscondito* ». Voir dans le secret, *videre in abscondito, en tô kryptô blepein*. Selon Derrida, cette différence tiendrait en ce que le latin, avec le mot *absconditus*, privilégie la dimension optique et devient par là synonyme du *secretum* (séparé, retiré, comme dérobé à la vue) » (p. 85), tandis que le grec, dans le lexique du cryptique, tout en signifiant aussi le caché, le dissimulé, « semble marquer une référence moins stricte, moins manifeste, si on peut dire, à la vue » (p. 86). La conséquence de cette remarque est importante : « dans l'histoire de cette sémantique, le cryptique en est venu à l'élargir le champ du secret au-delà du non visible vers tout ce qui résiste au décryptage ; le secret comme illisible ou indéchiffrable plutôt que in-visible » (p. 86).

<sup>2</sup> Ibidem, p. 86.

second registre de l'in-visible. Quoi qu'il fasse, le narrateur ne pourra percevoir l'intervalle, le secret, il ne pourra que constater son existence, que *lire son illisibilité*. Quant au corps de Dieu caché dans la foule humaine, mais qui n'est pas confondu avec elle, il paraît encore correspondre au second registre de l'invisibilité, mais d'une façon un peu plus complexe. Toute la complexité porte sur le fait que la confusion n'est pas possible. Si le corps de Dieu était simplement caché sans qu'on puisse le distinguer, nous serions dans le premier registre de l'in-visible, nous pourrions le voir une fois qu'il ne serait plus caché. Mais dans le cas évoqué par le narrateur, même si le corps de Dieu est caché dans la foule, il ne peut être confondu avec elle. C'est donc que sa visibilité, son devenir visible n'est pas pertinent pour établir une distinction. Au contraire, c'est son impossibilité de devenir visible qui permet d'établir la différence. Il est bien caché (*absconditus*), mais ce n'est pas « pour cela » que je vais le confondre avec la foule. Autrement dit, ici encore, nous lisons l'illisibilité, nous ne confondons pas le corps de Dieu, son doigt ou Dieu lui-même<sup>1</sup> avec la foule humaine justement parce qu'il est imperceptible.

Ainsi en est-il pour la lutte entre le roman et le gothique : le roman est « le rude, le farouche XI<sup>e</sup> siècle », « lourd », « grossier », « jeune frère », « grognon », « mal vêtu », « rustre », faisant penser à la nuit mérovingienne, au crime sadique, tandis que le gothique est « gracieux » et « coquet », ayant de « grandes sœurs souriantes, coquettes, gracieuses » et un « clocher sanctifié »<sup>2</sup>. L'église se métamorphose, devient à midi « plus humaine », un « hôtel de style Moyen Âge ». (*R*, I : 59).

### Conclusions

L'église Saint-Hilaire de Combray est une figure inoubliable, elle est *l'essence* de Combray, donnant à la ville un centre géographique et moral et même une physionomie, par son clocher. Présentée comme *différente* du reste de la ville, elle a une différence quasi surnaturelle renforcée par la comparaison avec la vallée visitée par des fées. Cette impression de fantastique est liée au temps qui fait de l'église un espace à quatre dimensions, la quatrième dimension étant un motif récurrent de divers textes du début du XX<sup>e</sup> siècle, chez Maurice Maeterlinck par exemple. On y

---

<sup>1</sup> Dans la phrase de Proust, le pronom *le* est ambigu, car on ne sait s'il se rapporte au doigt, au corps de Dieu : « le doigt de Dieu dont le corps eût été caché dans la foule des humains sans que je le confondisse pour cela avec elle ».

<sup>2</sup> Le mérovingien nocturne, sadique, primitive, est refoulé sous terre et racheté par le clocher qui s'élève dans le ciel – mouvement inverse – et est sanctifié d'avoir contemplé Saint Louis.

retrouve le même processus de lutte des forces contraires, terminé par la victoire du plus spirituel, du plus raffiné, c'est ce qu'indiquent clairement les verbes « vaincre », « sortir victorieux ». L'église n'est pas présentée comme un monument religieux, bien que l'occasion en soit la messe, mais comme une œuvre esthétique. Le religieux et le sacré ne sont pas oubliés, évacués, mais ils sont mis au service de l'art.

Dans la description de l'église, on retrouve, à de nombreuses reprises, des métaphores de l'écriture comme la rayure, le frayage, le traçage, le creusement, la pénétration d'une matière. Ainsi le porche de l'église est *grêlé*, *dévié* et *creusé* aux angles, sa pierre a été *infléchie* et *entaillée* de *sillons* comme en *trace* une roue de carriole (R, I : 58). Dans la crypte dont la voûte est une *membrane*, une profonde *valve* a été *creusée* sur le tombeau par la chute d'une lampe qui *s'est enfoncée* dans la pierre et l'a fait mollement *céder* (R, I : 61). La fine pointe du clocher de Saint-Hilaire semble *rayée* sur le ciel par un *ongle* afin de donner à la nature une petite *marque* d'art (R, I : 62). Les corbeaux *rayent en tous sens* le velours violet de l'air du soir (R, I : 63). Toutes ces métaphores ont en commun une certaine violence exercée sur une matière – la pierre – et là on retrouve la spiritualisation de la matière par le style (objet pointu) – ou sur un support beaucoup plus subtil, éthéré (le ciel, l'air) comme si la lecture pouvait tout modifier, inciser, changer.

La description des pierres tombales n'est que la description mise en abyme d'une écriture altérée, modifiée : la majuscule gothique a été entraînée à la dérive, l'elliptique inscription latine a été contractée, un caprice supplémentaire a été introduit dans la disposition des caractères abrégés, deux lettres d'un mot ont été rapprochées alors que les autres ont été démesurément distendues (R, I : 58). Proust nous y décrit l'altération d'un texte par une autre écriture, nous avons un support écrit et celui-ci a été modifié de toutes les façons possibles par une écriture irrespectueuse, violente, même dans sa douceur mielleuse.

Dans cette perspective, il ne serait pas trop risqué de notre part d'avancer l'idée que Proust décrit, au travers de l'altération des inscriptions funéraires, *son propre travail d'écriture*. Cette thèse est renforcée par des arguments découverts dans les notes de Compagnon<sup>1</sup>. Ainsi, lorsque les

---

<sup>1</sup> Voir aussi Antoine Compagnon, « Proust et moi », disponible sur [http://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18806\\_15\\_A.Compagnon\\_Proust\\_et\\_moi.pdf](http://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18806_15_A.Compagnon_Proust_et_moi.pdf), article consulté le 1<sup>er</sup> mars 2013. Et encore, Compagnon nous apprend que Proust « s'est apparemment servi, pour les *brouillons* [c'est nous qui soulignons à nouveau en italiques] de la description du tombeau des fils de Louis le Germanique, de l'article « Tombeau » d'un *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle* » (p. 477).

vitraux sont comparés à un jeu de cartes qui devaient distraire le roi Charles VI, on apprend que Proust a à ce sujet recueilli une « histoire, qui traînait partout » [c'est nous qui soulignons en italiques] au XIX<sup>e</sup> siècle » (*R*, I : 477). De même, la description des tapisseries de Combray s'inspirerait d'une tapisserie de XV<sup>e</sup> siècle appartenant au trésor de la cathédrale de Sens » (*R*, I : 66). Et enfin, Proust a fait, dans la description du tombeau de la crypte, une « citation *approximative* [c'est nous qui soulignons en italiques] de la fin du premier des *Récits des temps mérovingiens* d'Augustin Thierry » (p. 478). À chaque fois, Proust s'en est pris soit à des supports peu nobles (une histoire qui traîne partout), soit à des textes du passé (légende, tapisserie), soit à des textes monumentaux et même à un « Tombeau » pour parfois les traiter de façon peu respectueuse (il les a utilisés pour des brouillons ou les a cités approximativement). Il est donc permis de conclure que Proust décrit son propre travail d'écriture dans l'altération de la pierre. De surcroît, la récurrence du mot *pierre* ne peut que renvoyer à la phrase du Christ (« Tu es Pierre et sur cette pierre, je bâtirai mon église » - jeu de mots qui passe du nom propre à la pierre matérielle) et donc, elle est forcément associée à l'église. L'altération de la pierre par l'écriture peut donc être interprétée dans le sens d'une désacralisation du religieux.

La description merveilleuse du clocher de Combray, avec la multiplication des points de vue, pourrait être lue comme une consigne de lecture : lors de la lecture d'un texte, et « c'est toujours à lui qu'il [faut] revenir » (*R*, I : 66), il y a une multiplication des points de vue, exactement comme lors d'un cheminement dans la ville, les divers moments de celui-ci permettent d'apercevoir différemment le clocher (*R*, I : 65-66). Pour élargir le champ de l'analyse dans cette direction, on peut effectuer la même démonstration pour la description des vitraux qui apparaissent différents selon l'éclairage du soleil – on y aura affaire à un bel exemple d'intertextualité – ou à une autre vision du narrateur et du lecteur.

**Bibliographie :**

Barthes, Roland, « Proust et les noms » in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, n° 35, p. 121-134.

Barthes, Roland, « Une idée de recherche » in *Recherche de Proust* (ouvrage collectif), Paris, Seuil, coll. « Points », n° 113, p. 34-39.

Bataille, Georges, « Digression sur la poésie et sur Marcel Proust » in *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1955 coll. « Idées », n° 128.

Blanchot, Maurice, « L'expérience de Proust » et « Le chant des sirènes » in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, coll. « Idées », n° 246.

Butor, Michel, « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », in *Répertoire II*, Paris, Minit, 1964, p. 252-292.

Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1<sup>re</sup> éd. 1964, 2<sup>e</sup> éd. 1970.

Jacques Derrida, *Donner la mort. Mythes du peuple et démocratie*, Paris, Galilée, 1999.

Genette, Gérard, « Proust palimpsestes » in *Figures I*, Paris, Seuil, 1976, coll. « Point », n° 74.

Poulet, Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, coll. « Tel », n° 68.

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1954, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. La Prisonnière. Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1954, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III.

**Sitographie :**

[http://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18806\\_15\\_A.Compagnon\\_Proust\\_et\\_moi.pdf](http://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18806_15_A.Compagnon_Proust_et_moi.pdf)