

Le baiser à Albertine ou l'espace-temps selon Proust : De l'esthétique d'Elstir aux paradoxes de Zénon d'Élée. Maya Lavault

« Certes, il est bien d'autres erreurs de nos sens – on a vu que divers épisodes de ce récit me l'avaient prouvé – qui faussent pour nous l'aspect réel de ce monde. [...] Je pourrais, bien que l'erreur soit plus grave, continuer, comme on fait, à mettre des traits dans le visage d'une passante, alors qu'à la place du nez, des joues et du menton, il ne devrait y avoir qu'un espace vide sur lequel jouerait tout au plus le reflet de nos désirs. Et même, si je n'avais pas le loisir de préparer, chose déjà bien plus importante, les cent masques qu'il convient d'attacher à un même visage, ne fût-ce que selon les yeux qui le voient et le sens où ils en lisent les traits et, pour les mêmes yeux, selon l'espérance ou la crainte, ou au contraire l'amour et l'habitude qui cachent pendant tant d'années les changements de l'âge, même enfin si je n'entreprenais pas, ce dont ma liaison avec Albertine suffisait pourtant à me montrer que sans cela tout est factice et mensonger, de représenter certaines personnes non pas au dehors, mais en dedans de nous où leurs moindres actes peuvent amener des troubles mortels, et de faire varier aussi la lumière du ciel moral selon les différences de pression de notre sensibilité ou selon la sérénité de notre certitude, sous laquelle un objet est si petit alors qu'un simple nuage de risque en multiplie en un moment la grandeur [...] ».

C'est par ses mots que dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur d'*À la recherche du temps perdu*, tirant la leçon de son expérience passée, expose les principes qui présideront à l'écriture de son « œuvre à venir », et qui coïncident avec ceux du récit qui compose le livre réel que le lecteur a sous les yeux. Comme l'indique le narrateur dans cet extrait, l'« épisode Albertine » – selon la formule que la critique proustienne emploie pour désigner l'ensemble des péripéties et des développements qui jalonnent le récit de la relation que le héros entretient avec Albertine – joue un rôle essentiel dans la mise en œuvre de ces lois de transcription du réel par l'écriture romanesque selon Proust.

À travers l'analyse de deux passages de la *Recherche* qui se répondent en écho, des *Jeunes filles en fleurs* au *Côté de Guermantes*, où le héros-narrateur évoque le baiser qu'il échoue puis qu'il réussit à donner à Albertine, nous verrons comment se déploie, chez Proust, une écriture romanesque s'attachant à traduire au plus près la manière dont le désir amoureux reconfigure l'espace et le temps, sous le double

effet de la décomposition du mouvement et de la dilatation du temps. Ces deux épisodes des baisers à Albertine, le baiser refusé à Balbec puis le baiser accordé à Paris, relèvent en effet de ce que Ernst Robert Curtius a nommé le « perspectivisme² » de Proust : nous voulons montrer que la construction romanesque du personnage d'Albertine comme « être de fuite » se traduit ainsi par un travail stylistique original, convoquant trois dimensions, d'abord esthétique, puis philosophique, et enfin physique, pour développer une réflexion sur l'accès à la vérité comme ajournement perpétuel du sens, s'inscrivant dans ce que le narrateur proustien nomme « le temps incorporé³ ».

Dans le volume *À l'ombre des jeunes filles en fleurs II*, le récit du premier séjour à Balbec, moment où prend corps dans le roman l'épisode Albertine, est scandé par le *leitmotiv* de la « petite bande » des « jeunes filles en fleurs », composée de la jeune Albertine et de ses amies, venues goûter les plaisirs des « bains de mer ». Leurs apparitions successives sur la plage et la digue de la petite ville balnéaire se

déploient tour à tour sous les traits mouvants d'une bande de mouettes, d'un groupe de nymphes sculptées sur un bas-relief antique, d'un agrégat de lignes et de points diffus sur une toile, d'une masse de silhouettes athlétiques dans un magazine de mode, etc. Ces apparitions récurrentes des jeunes filles sur fond de paysage marin sont placées sous le double signe de la mobilité sociale que permet la vie des bains de mer et de l'esthétique moderne d'Elstir⁴, le seul peintre fictif de la *Recherche*, fondée sur le principe de la métaphore et de l'imbrication des sensations. C'est en effet par l'intermédiaire d'Elstir qu'Albertine s'introduit dans la vie du héros, et donc dans la trame romanesque : toutes ses premières apparitions, marquées par les « intermittences » du désir du héros, y sont saisies à travers l'analyse de la perception toujours mouvante du cortège marin des jeunes filles, qui entretient des liens étroits avec la manière picturale d'Elstir. Fortement inspirée par celle de Turner, l'esthétique d'Elstir consiste à « ne pas exposer les choses telles qu'il [sait] qu'elles [sont], mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite⁵ ».

Après les phases d'approche et de familiarisation, à l'issue desquelles l'individualité des jeunes filles se trouve peu à peu fixée dans l'esprit du héros, au fil des rencontres, goûters sur la falaise, sorties et jeux, son désir se fixe définitivement sur la « jeune fille au polo » et aux « yeux rieurs », qui lui apparaît comme la plus délurée de toutes, Albertine. L'épisode du baiser à Albertine⁶, qui prend place dans une chambre du Grand-Hôtel, clôt cette première phase et ouvre celle de la concrétisation du désir de possession : elle déploie, nous allons le voir, une esthétique qui emprunte beaucoup aux tableaux d'Elstir, tout en maintenant à distance, par l'ironie du narrateur, la réflexion philosophique qu'est chargée de porter cette esthétique dans le roman.

Cette scène du baiser introduit cependant un coup de théâtre : Albertine refuse le baiser que tente le héros. Agissant avec pudeur, comme une jeune fille vertueuse, soucieuse des convenances, Albertine contredit l'apparence de fille libérée et « mauvais genre » que le héros avait jusque-là construite. Ce premier

revirement d'Albertine ouvre ainsi une longue série romanesque de volte-face, de malentendus, de mensonges et de contradictions qui caractérisent l'épisode Albertine : il illustre la loi du mouvement et de la fuite perpétuelle que la jeune fille introduit, puis contribue à générer, dans le roman. Ce mouvement de fuite et de métamorphose perpétuelle qui rend la jeune fille insaisissable est, dans cette scène, saisi sous le prisme d'une reconfiguration de l'espace et du temps sous l'effet de la puissance et du mouvement que le désir imprime aux êtres et aux paysages. Dès le début de la scène, le narrateur analyse ainsi le changement que produit dans sa perception de l'espace et du temps l'attente de sa visite à Albertine dans la chambre qu'elle a louée pour la soirée et dans laquelle elle a elle-même invité le héros à venir la rejoindre :

« Je sonnai le lift pour monter à la chambre qu'Albertine avait prise, du côté de la vallée. Les moindres mouvements comme m'asseoir sur la banquette de l'ascenseur, m'étaient doux, parce qu'ils étaient en relation immédiate avec mon cœur, je ne voyais dans les cordes à l'aide desquelles l'appareil s'élevait dans les quelques marches qui me restaient à monter, que les rouages, que les degrés matérialisés de ma joie. Je n'avais plus que deux ou trois pas à faire dans le couloir avant d'arriver à cette chambre où était renfermée la substance précieuse de ce corps rose [...]. Ces quelques pas du palier à la chambre d'Albertine, ces quelques pas que personne ne pouvait plus arrêter, je les fis avec délices, avec prudence, comme plongé dans un élément nouveau, comme si en avançant j'avais lentement déplacé du bonheur [...] ».

Toute la description de la progression du héros vers la chambre occupée par Albertine est ainsi régie par un principe de fusion entre le temps, l'espace et les sentiments, qui illustre ce que l'on pourrait appeler un « matérialisme » du désir, dont la loi première semble être la capacité à remplir la matière et ses composantes les plus infimes d'une substance qui résulte de la fusion entre leurs caractéristiques physiques et les sensations qu'elles suscitent. Cette scène, on le constate, propose un nouvel investissement du motif de l'habitude et de la chambre à coucher qui inverse les schémas posés dans « Combray » (*Du côté de chez Swann I*) : le

Grand-Hôtel est devenu pour le héros un lieu familier, un refuge dont l'aspect étranger a été domestiqué par la force de l'habitude ; mais surtout, le désir du héros transfigure ce lieu en le rendant non seulement familier, mais aussi complice du désir qui se sait sur le point d'être assouvi.

Dans un second temps, le récit de cette scène montre le sentiment de toute puissance lié à cette capacité de transfiguration de l'espace et du temps. L'apparition d'Albertine dans un espace nouveau et intime, le lit, où elle s'offre aux regards du héros sous un « jour » nouveau, opère un changement de perception marqué par l'émergence de couleurs, de proportions et de sensations nouvelles :

« Je trouvai Albertine dans son lit. Dégageant son cou, sa chemise blanche changeait les proportions de son visage, qui congestionné par le lit, ou le rhume, ou le dîner, semblait plus rose ; je pensai aux couleurs que j'avais eues quelques heures auparavant, à côté de moi, sur la digue, et desquelles j'allais enfin savoir le goût ; sa joue était traversée de haut en bas par une de ses longues tresses noires et bouclées que pour me plaire elle avait défaits entièrement. Elle me regardait en souriant. À côté d'elle, dans la fenêtre, la vallée était éclairée par le clair de lune. La vue du cou nu d'Albertine, de ces joues trop roses, m'avait jeté dans une telle ivresse, c'est-à-dire avait mis pour moi la réalité du monde non plus dans la nature, mais dans le torrent des sensations que j'avais peine à contenir, que cette vue avait rompu l'équilibre entre la vie immense, indestructible qui roulait dans mon être et la vie de l'univers, si chétive en comparaison. »

Ainsi se dessine le portrait d'Albertine désirante en Joconde sensuelle qui, se détachant sur le cadre de la fenêtre éclairée par le clair de lune dans cette chambre « côté vallée », exalte les sens du héros sous le double effet que lui procure la vue conjointe des parties dénudées du corps d'Albertine et celle des éléments du paysage baignés par la lune. L'ivresse sensuelle reconfigure le réel en opérant une fusion quasi synesthésique, la vue se mêlant au goût, tandis que les proportions qui modèlent habituellement la perception du monde s'en trouvent perturbés. Toute la description obéit ici aux principes mêmes de l'esthétique d'Elstir telle

que l'analyse le narrateur de la *Recherche*, et qui sert de modèle aux principes d'écriture que Proust s'attache à définir à travers les multiples réflexions sur le style qui jalonnent le roman : ainsi, le rôle essentiel accordé à l'impression, au rebours de l'intelligence et de ses catégories qui cherchent à cloisonner nos sensations, se traduit ici de manière tangible par le travail de la métaphore qui relie entre eux les éléments que nos sens perçoivent de manière conjointe tandis que l'intelligence raisonneuse œuvre à les séparer. Le sentiment habituel de séparation, de disproportion entre le moi et le monde s'inverse : le désir exalté par la vue conjointe du corps offert d'Albertine et de la nature en arrière-plan inverse le rapport de proportion habituel entre l'intériorité et l'extériorité, entre l'infiniment petit (le soi) et l'infiniment grand (la nature, l'espace).

Cependant, l'effet de toute puissance qui en découle est ici marqué du sceau de l'ironie, qui perce dans les hyperboles et l'antithèse opposant la « vie immense, indestructible » et « la vie de l'univers, si chétive en comparaison ». Ce double mouvement de perception qui rétracte le monde extérieur et dilate le moi sous l'effet du désir trouve son acmé dans un processus de sensualisation du paysage qui produit, là encore, un effet comique plutôt que poétique :

« La mer, que j'apercevais à côté de la vallée dans la fenêtre, les seins bombés des premières falaises de Maineville, le ciel où la lune n'était pas encore montée au zénith, tout cela semblait plus léger à porter que des plumes pour les globes de mes prunelles qu'entre mes paupières je sentais dilatés, résistants, prêts à soulever bien d'autres fardeaux, toutes les montagnes du monde, sur leur surface délicate. [...] Je me penchai vers Albertine pour l'embrasser. »

L'immensité des éléments (mer, falaises, ciel, air) se trouve réduite à des dimensions purement visuelles et symboliques, comme dans un tableau respectant la loi des perspectives qui réduirait ainsi le paysage à un décor d'arrière-plan, que la courbe de l'œil peut englober d'un mouvement aussi léger que totalisant. La description érotisée, qui déploie les effets de la toute puissance du désir, produit surtout l'occasion d'un mouvement de dilatation du temps

qui, avec une ironie et un humour non moins puissants, contribuent à faire de cette scène un « ralenti » quasi-cinématographique. Le ralenti, ici, ne procède pas d'une décomposition des mouvements : il résulte de la prolifération d'un discours pseudo-philosophique, dont le développement vient entrecouper les rares indications de mouvement qui scandent les étapes du mouvement de la bouche du héros vers la joue d'Albertine. La loi du désir, qui gonfle ici la poitrine du héros comme il enfle le discours et dilate le temps, produit un phénomène d'extase sensorielle annonçant, sur un mode ironique et dégradé, les extases mémorielles :

« La mort eût du me frapper en ce moment que cela m'eût paru indifférent ou plutôt impossible, car la vie n'était pas hors de moi, elle était en moi ; j'aurais souri de pitié si un philosophe eût émis l'idée qu'un jour même éloigné, j'aurais à mourir, que les forces éternelles de la nature me survivraient, les forces de cette nature sous les pieds divins de qui je n'étais qu'un grain de poussière ; qu'après moi, il y aurait encore ces falaises arrondies et bombées, cette mer, ce clair de lune, ce ciel ! Comment cela eût-il été possible, comment le monde eût-il pu durer plus que moi, puisque je n'étais pas perdu en lui, puisque c'était lui qui était encloué en moi, en moi qu'il était bien loin de remplir, en moi, où, en sentant la place d'y entasser tant d'autres trésors, je jetais dédaigneusement dans un coin ciel, mer et falaises. " Finissez ou je sonne ", s'écria Albertine voyant que je me jetais sur elle pour l'embrasser. [...] dans l'état d'exaltation où j'étais, le visage rond d'Albertine, éclairé d'un feu intérieur comme par une veilleuse, prenait pour moi un tel relief qu'imitant la rotation d'une sphère ardente, il me semblait tourner telles ces figures de Michel-Ange qu'emporte un immobile et vertigineux tourbillon. J'allais savoir l'odeur, le goût, qu'avait ce fruit rose inconnu. J'entendis un son précipité, prolongé et criard. Albertine avait sonné de toutes ses forces. »

Mais ici – ironie du narrateur –, c'est le récit d'un échec, d'une méprise, qui nous est livré, traduisant l'incapacité du héros à faire coïncider l'imaginaire et la réalité, à déchiffrer les signes du désir de l'être aimé. Ainsi, le passage propose une expérience de nature philosophique, mais il la tourne en dérision en la réduisant à une erreur non de perception,

mais de déchiffrement des signes amoureux. L'ivresse du héros sous l'emprise de son désir, la dilatation de sa perception, sont tournées en dérision, réduites à un excès de romantisme et de confiance en soi orgueilleuse. La dimension comique de la scène est accentuée par l'interruption prosaïque d'Albertine qui dégonfle la boursoufflure du héros en le ramenant à la réalité d'un désir soumis à la volonté – ou plutôt au refus, ici – de l'être aimé. Mais le désir du héros ignore les contingences sociales, les convenances et le jeu des apparences : le cri d'Albertine n'interrompt par le mouvement du baiser, et la scène se prolonge, toujours au ralenti, le rythme du mouvement se trouvant distendu par l'évocation continue des perceptions du héros, qui dilatent à la fois le temps furtif du baiser et la distance infime qui sépare ses lèvres de la peau d'Albertine.

La comparaison du visage en feu d'Albertine avec les fresques de Michel-Ange sur la voûte de la chapelle Sixtine, représentation artistique de la création du monde et de l'homme, renforce encore la dimension comique. Plus sérieusement toutefois, l'aspect prosaïque, kaléidoscopique, des panneaux picturaux de la voûte, par une référence à la peinture renaissante, traduit la multiplicité des perceptions du visage d'Albertine, signe de modernité dans la représentation. Enfin, la métaphore biblique qui désigne la joue d'Albertine comme un « fruit rose inconnu » suggère de manière parodique la sensualité, désormais parvenue à son paroxysme, tandis que le phénomène de dilatation du temps et de l'espace parvient à son point de rupture, brutalement marqué par le coup de sonnette : la dernière phrase en forme de chute comique rejoue sur un mode dégradé l'expulsion du paradis terrestre, en écho à la scène du baiser maternel empêché par la sonnette du jardin les soirs où Swann rend visite à la famille du héros dans « Combray ».

Pourtant, cette expérience du baiser manqué, qui peut prosaïquement se lire comme une scène comique dont le ralenti narratif traduit paradoxalement et ironiquement l'impatience du héros puni par où il a péché – l'excès de son désir conduisant à un trop-plein de confiance en soi et à une rapidité d'exécution

dans le baiser, qui entraînent le refus outré de la demoiselle – permet d’atteindre une vérité aussi philosophique que romanesque. Cette vérité est d’autant plus subtile qu’elle contredit le discours ironique du narrateur, qui recale la perception dont le héros fait ici l’expérience du côté des apparences trompeuses. Tout se passe en effet comme si, derrière la vanité superficielle du héros, le narrateur s’attachait cependant à dévoiler les signes possibles de la vérité de cette perception déformée du réel, vérité plus profonde qui se trouve bel et bien révélée par l’ivresse du désir.

Ce faisant, la scène du baiser refusé donne corps à un nouveau schème lié à l’épisode Albertine : l’impossibilité d’atteindre et de posséder l’être aimé, perçu comme un « être de fuite », dont les multiples facettes et revirements formeront la matière des derniers volumes. Cette scène trouve son pendant et son prolongement dans *Le Côté de Guermantes*, lors de la visite qu’Albertine rend au héros à Paris : dans une scène inversée à celle-ci, comme l’annonce le narrateur au détour d’une remarque qui donne délibérément à l’épisode une perspective géométrique⁷, où le héros est cette fois-ci couché et Albertine assise sur le lit, la jeune fille se laisse embrasser avec une facilité qui surprend son amant. Dans la fugitivité de l’acte et dans l’espace restreint qui sépare les lèvres du héros de la joue d’Albertine, le récit de cette scène offre le condensé en accéléré, à la fois spatial et temporel donc, de l’expérience de superposition des perceptions de la jeune fille qui se sont succédées au gré des changements de perspective dans l’intervalle de temps distendu – et chronologiquement flou – qui s’intercale entre l’instant présent du baiser et sa première apparition sur la digue de Balbec. Le résultat visuel consiste en une démultiplication des figures d’Albertine, qui correspond à la multiplicité des perspectives obtenues par décomposition du mouvement du visage – donc des yeux – du héros vers la joue de la jeune fille :

« D’abord au fur et à mesure que ma bouche commença à s’approcher des joues que mes regards lui avaient proposé d’embrasser, ceux-ci se déplaçant virent des joues nouvelles ; le cou, aperçu de plus près et comme à la loupe, montra,

dans ses gros grains, une robustesse qui modifia le caractère de la figure. Les dernières applications de la photographie [...] je ne vois que cela qui puisse, autant que le baiser, faire surgir de ce que nous croyions une chose à aspect défini, les cent autres choses qu’elle est tout aussi bien, puisque chacune est relative à une perspective non moins légitime. Bref, de même qu’à Balbec, Albertine m’avait souvent paru différente, maintenant, comme si, en accélérant prodigieusement la rapidité des changements de perspective et des changements de coloration que nous offre une personne dans nos diverses rencontres avec elle, j’avais voulu les faire tenir toutes en quelques secondes pour recréer expérimentalement le phénomène qui diversifie l’individualité d’un être et tirer les unes des autres, comme d’un étui, toutes les possibilités qu’il enferme, dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c’est dix Albertine que je vis⁸. »

Selon une logique de dilatation du temps et de l’espace qui défie les lois de la physique, le mouvement semble atteindre à l’immobilité, comme dans le paradoxe de Zénon d’Élée⁹ où le plus lent à la course ne peut être rattrapé par le plus rapide – Achille pourtant parti après la tortue. Le paradoxe repose sur l’idée – conforme à une certaine intuition, mais mathématiquement fautive – qu’une série infinie de nombres strictement positifs tend vers l’infini. Le « paradoxe de la flèche » rejoint celui d’Achille : si l’objet qui se meut est sans cesse dans le lieu qu’il occupe présentement, alors la flèche en vol est immobile. Le paradoxe, qui met en évidence la notion de vitesse instantanée, veut montrer que son calcul est impossible : en décomposant la trajectoire de la flèche en une suite infinie d’intervalles de temps nuls, réduits à des instants où la flèche se trouve en un point déterminé, immobile, il conclut à l’immobilité de la flèche en mouvement. Cette conception du mouvement et de la vitesse comme suite d’instant successifs s’accorde à la conception proustienne du temps comme superposition de moments, de périodes, d’instant¹⁰. Ainsi, le narrateur affirme-t-il dans *La Prisonnière* : « Les distances ne sont que le rapport de l’espace au temps et varient avec lui¹¹. »

À cette conception de la saisie du réel comme démultiplication infinie des perspectives correspond la définition de l’« être de fuite »

appliquée à Albertine : un être dont l’enveloppe corporelle finie et bornée est susceptible d’abriter un infini, couvert par « l’extension de cet être à tous les points de l’espace et du temps que cet être a occupés et occupera¹² ». Mais l’immobilité apparente de l’être de fuite n’est que le résultat paradoxal d’un mouvement incessant que lui imprime le désir du héros et qui lui fait franchir à chaque instant une distance dont les proportions infinies dépassent celles de l’univers : « il faut calculer qu’ils [les êtres de fuite] sont non pas immobiles, mais en mouvement, et ajouter à leur personne un signe correspondant à ce qu’en physique est le signe qui signifie vitesse.¹³ »

Se trouve ici énoncé, en des termes explicitement empruntés au vocabulaire de la physique, le paradoxe de la flèche, mais inversé : tandis que le raisonnement de Zénon d’Élée s’appuie sur la décomposition du mouvement pour montrer l’immobilité de la flèche malgré sa vitesse apparente, ici l’immobilité apparente de l’être de fuite est interprétée à rebours comme le résultat d’un mouvement incessant qui lui fait franchir à chaque instant, selon la variabilité de ses désirs, une distance qui pour être imaginaire n’en est pas moins grande.

Ainsi, dans l’intervalle qui sépare Balbec de Paris et les *Jeunes filles en fleurs* du *Côté de Guermantes*, le personnage d’Albertine se déploie et prend corps progressivement comme un personnage à trois dimensions. D’abord liée à l’esthétique d’Elstir, saisie par l’œil du narrateur comme un être aux mille visages dont le portrait emprunterait à la fois à l’impressionnisme et au cubisme, la « jeune fille au polo noir » en vient ensuite à prendre les traits d’un « être de fuite », insaisissable et paradoxal. C’est qu’Albertine défie les lois de la physique comme celles du roman : elle est l’incarnation romanesque d’un nouveau paradigme interprétatif¹⁴ fondé sur le principe de l’ajournement perpétuel du sens auquel tout lecteur de soi-même et du monde est confronté, comme le suggère le narrateur dans *Le Temps retrouvé*.

¹ Toutes les références au texte de *À la recherche du temps perdu* renvoient à l’édition en 4 volumes de La Pléiade, sous la direction de J.-Y. TADIÉ, 1987-1989. Le numéro du volume est indiqué en chiffres romains et celui de la page en chiffres arabes : IV, 622-623.

² Voir E. R. CURTIUS, « Notes sur le relativisme proustien », in J. BERSANI (ed.), *Marcel Proust : Les critiques de notre temps et Marcel Proust (1925)*, Paris, Éditions Garnier, 1971, 39 : « Chaque point de vue subjectif crée un nouvel objet, en sorte que le relativisme sceptique se transforme en un nouvel objectivisme, qui multiplie les dimensions de l’être et de la connaissance, et étend le domaine des vérités. C’est grâce à ce relativisme nouveau, à ce “perspectivisme” que la conscience en formation du XX^e siècle vaincra le faux relativisme du XIX^e. »
³ IV, 623.

⁴ Pour une analyse du rôle de la « petite bande », et notamment d’Albertine, à la fois dans l’esthétique et dans la sociologie du roman, on se rapportera à l’ouvrage de J. DUBOIS, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Liber », 1997.

⁵ II, 194.

⁶ II, 284-286.

⁷ « Était-ce parce que nous jouions (figurée par la révolution d’un solide), la scène inverse de celle de Balbec [...] » II, 661.

⁸ II, 660.

⁹ Cf. Aristote, *Physique*, VI, IX, 239.

¹⁰ Sur ce sujet, je renvoie à G. POULET, *Études sur le temps humain*, t. I, Éditions Plon, 1949, 396-397.

¹¹ II, 385.

¹² III, 607.

¹³ III, 599.

¹⁴ Sur ce sujet, voir ma thèse de Doctorat, *Des secrets à l’œuvre : formes et enjeux romanesques du secret dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Université Paris-Sorbonne, 2009, 780 p., à paraître aux Éditions Champion. Disponible, en version dactylographiée, dans les locaux de l’Équipe Proust de l’ITEM/CNRS à l’E.N.S. Ulm (Paris).

Art(s) and (some) Thoughts

Art(s) et (quelques)
réflexions



Louis-José Lestocart, *Proust anywhere*, Encre de Chine sur papier, v. 1982.