



JARDINS DANS UNE TASSE DE THÉ

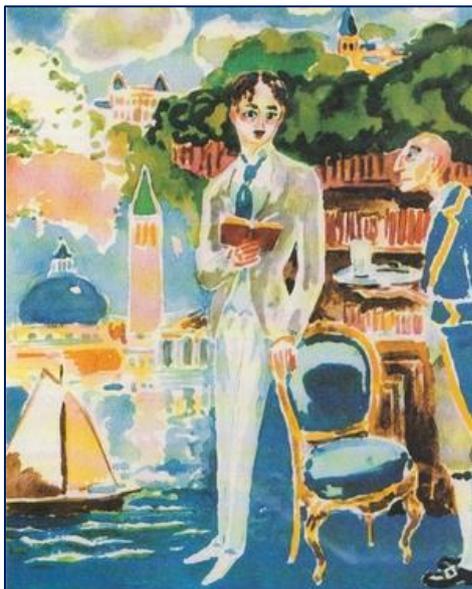
Une analyse écopoétique de *Du côté de chez Swann*

Mémoire de bachelor

Jardins dans une tasse de thé

Une analyse écopoétique de *Du côté de chez Swann*

Nom	Charlotte Vrielink
Numéro d'étudiant	S4400976
Études	Romaanse talen en culture, Radboud Universiteit
Sous la direction de	dr. M. H. G. Smeets
Deuxième lecteur	prof. dr. A. C. Montoya
Date	12-08-2016



Kees van Dongen, *Évocations*, 1947.

Fait partie d'une série de 77 aquarelles par Kees van Dongen pour l'édition illustrée de NRF/Gallimard d'À la recherche du temps perdu de Marcel Proust en trois volumes (1947).

Introduction

*Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. - Marcel Proust, *Le Temps Retrouvé**

À quelques pas du Musée Marcel Proust à Illiers-Combray, petit village au sud-ouest de Chartres où Marcel Proust passait ses vacances et qui est désormais devenu la destination de nombreux pèlerinages littéraires, se trouve un petit parc dessiné vers 1850 par Jules Amiot, l'oncle de l'écrivain, qui l'a baptisé « Le Pré Catelan » d'après le domaine du même nom dans le Bois de Boulogne à Paris. Aujourd'hui connu comme « Le Jardin de Marcel Proust », le parc est ouvert au public qui peut y découvrir la fameuse haie d'aubépines qui figure dans le parc de Charles Swann, Tansonville, dans *Du côté de chez Swann*, le premier tome d'*À la recherche du temps perdu*.

Cependant, est-ce qu'on a vraiment besoin d'une visite à ce parc pour visualiser le parc de Tansonville haut en couleur ? Les phrases avec lesquelles Proust décrit le monde naturel ne sont-elles pas au moins aussi significatives pour l'évocation de l'univers du narrateur que la nature elle-même ? Certes, on observe les mêmes arbres et fleurs que Proust a vus il y a plus d'un siècle, mais on ne dispose pas de la même paire de yeux. Ce regard particulier est uniquement accessible dans les pages de *La Recherche*.

Dans *Du côté de chez Swann*, le narrateur décrit comment « toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne [...] tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé¹ ». Ce passage est si fondamental pour Proust qu'il a proposé, dans une lettre à Louis de Robert, d'intituler la première partie de *La Recherche* '*Jardins dans une tasse de thé*²'. D'où le titre de notre mémoire. Si une tasse de thé suffisait au narrateur pour susciter tout cet univers, *La Recherche* est pour le lecteur une source disposant de mille fois autant d'impressions qu'une visite du parc à Illiers-Combray pourrait jamais procurer.

Dans notre étude, nous allons donc retracer ce regard du narrateur en ce qui concerne son environnement naturel. Nous analyserons la façon dont la nature a influencé la

¹ PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, éd. Olivier Rocheteau, Paris, Folioplus Classiques, 2013, p. 64.

² BARNES, Annie, « Le Jardin de Marcel Proust : Pour le Cinquantenaire des 'Jeunes Filles en Fleurs' », *The Modern Language Review*, vol. 64, n. 3 (1969), p. 547.

structure, l'esthétique et le style, de *Du côté de chez Swann*. Pour faire cela, nous utiliserons les théories de l'écopoétique, un domaine théorique récent en France qui est la branche poétique de l'écocritique, le champ de recherche concernant la relation entre la littérature et le monde naturel. Nous nous concentrerons notamment sur l'œuvre de Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu* (2015), qui est l'une des premières tentatives de définir l'écopoétique en France et en Europe.

D'abord, dans le première chapitre dédié au cadre théorique, nous suivrons l'histoire de l'écopoétique, dès ses racines dans le « nature writing » américain jusqu'à sa forme actuelle chez, entre autres, Schoentjes. Puis, nous relèverons les enjeux formels de l'écriture écopoétique ; aussi bien au niveau du roman, avec des questions de structure plus théoriques, dans le deuxième chapitre, qu'au niveau de la phrase, où la nature influence le style par un processus de mimétisme et de métaphores, ce que nous discuterons dans le troisième chapitre. Ensuite, nous conclurons ce travail par un bilan de nos recherches en désignant les perspectives écopoétiques que l'on peut repérer dans *Du côté de chez Swann* et comment elles y réélaborent le concept de nature. Ainsi, nous voudrions montrer que l'essence des fleurs, plantes et arbres, comme la couleur, le parfum et la substance, se trouve aussi bien dans les phrases proustiennes que dans la réalité et en faisant cela, nous espérons contribuer à l'éclosion du nouveau champ de recherche qu'est l'écopoétique française.

1 | Vers une écopoétique

Des racines du « nature writing » américain à l'épanouissement de l'écopoétique française

Par le choix qu'en avait fait l'auteur, [ces paysages des livres que je lisais] me semblaient être [...] une part véritable de la Nature elle-même, digne d'être étudiée et approfondie.
- Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*

1.1 Proust et la nature

Il existe quelques publications sur Proust en relation avec la nature, les paysages et les jardins. Citons par exemple *Proust et le paysage. Des écrits de jeunesse à la 'Recherche du temps perdu'*³ de Keiichi Tsumori, qui compare les transformations des représentations des paysages dans l'œuvre de Proust, influencées par les différents mouvements artistiques et littéraires, au développement de la vocation littéraire du narrateur. L'une des premières études sur le monde végétal dans *La Recherche* est *Landscape in the Works of Marcel Proust*⁴ de Frances Virginia Fardwell, où elle se concentre surtout sur l'aspect pictural des paysages et la fonction significative des paysages quand il s'agit des femmes et du désir amoureux. Citons aussi « Le Jardin de Marcel Proust : Pour le Cinquantenaire des 'Jeunes Filles en Fleurs'⁵ » d'Annie Barnes, qui étudie la relation entre les jardins et la structure et les thèmes du deuxième tome de *La Recherche*, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Et n'oublions pas *Proust et le monde sensible*⁶ de Jean-Pierre Richard, qui est une œuvre majeure dans les études proustiennes en ce qui concerne la nature. Il met en lumière un mécanisme de déconstruction et de reconstruction des éléments et matériaux sensibles qui forment les paysages proustiens. Il oppose ainsi la force unifiante du paysage aux fragmentations des choses.

1.2 L'écocritique

A notre avis, l'écocritique pourrait ouvrir de nouvelles perspectives pour les études proustiennes. L'écocritique est l'étude de la représentation de la nature dans la littérature et de la relation entre la littérature et l'environnement. Le terme « ecocriticism » a été introduit en 1978 par William Rueckert dans son article « Literature and Ecology : An Experiment in

³ TSUMORI, Keiichi, *Proust et le paysage. Des écrits de jeunesse à la 'Recherche du temps perdu'*, Paris, Honoré Champion, 2014.

⁴ FARDWELL, Frances Virginia, *Landscape in the Works of Marcel Proust*, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 1948.

⁵ BARNES, *op. cit.*

⁶ RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974.

Ecocriticism⁷ », où il suggère que la méthode de l'écocritique devait être dérivée de la science de l'écologie. Un autre texte fondamental, *The Comedy of Survival : Studies in Literary Ecology*⁸ (1972) de Joseph Meeker, est critiqué aujourd'hui car ses théories sur l'évolution humaine et l'écologie sont assez datées. L'écocritique comme discipline académique est un domaine d'études assez récent ; elle est née au sein des universités de l'Ouest des États-Unis dans les années 1980 avant de se répandre dans le monde anglo-saxon. Cheryll Glotfelty, pionnière de cette discipline académique, a publié *Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology*⁹ (1996) où elle définit l'« ecocriticism » comme « the study of the relationship between literature and the physical environment¹⁰ ». Elle affirme que l'« ecocriticism » évoque une large variété de questions et elle souligne que « all ecological criticism shares the fundamental premise that human culture is connected to the physical world, affecting it and affected by it. Ecocriticism takes as its subject the interconnectedness between nature and culture, specifically the cultural artifacts of language and literature. As a theoretical discourse, it negotiates between the human and the non-human.¹¹ ».

Une œuvre majeure dans l'écocritique est *The Environmental Imagination*¹² (1996) de Lawrence Buell, qui défend la dimension mimétique de la littérature. Selon lui, le « nature writing » doit reconnaître sa double responsabilité, pour les paysages externes ainsi que pour les paysages internes. De cette manière, la meilleure façon de représenter la nature n'est pas un naturalisme pur, mais un jeu créatif de langage qui alerte le lecteur qu'il se trouve entre le monde non-humain et l'esprit humain¹³.

Dans l'article « Ecocriticism, Theory and Ecology »¹⁴ (1999), le critique post-moderniste Dana Phillips exprime sa vision concernant le « nature writing » traditionnel : il s'oppose à la relation directe avec la nature que les « nature writers » désirent retrouver et à l'idée que la nature révélerait une norme, une unité, un équilibre ou une intégrité que l'homme pourrait découvrir pour mener sa vie. Selon lui, la science écologique a montré que la nature

⁷ RUECKERT, William, « Literature and Ecology : An Experiment in Ecocriticism » (1978), dans Glotfelty et Fromm, *The Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology*, pp. 105-123.

⁸ MEEKER, Joseph W., *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*, New York, Scribners, 1972.

⁹ GLOTFELTY, Cheryll, Harold FROMM et al., *The Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology*, Athens, Georgia, University of Georgia Press, 1996.

¹⁰ *Ibid.*, p. xviii.

¹¹ *Ibid.*, p. xix.

¹² BUELL, Lawrence, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of America*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1996.

¹³ COUPE, Laurence, *The Green Studies Reader : from Romanticism to Ecocriticism*, Londres, Routledge, 2000, p. 158.

¹⁴ PHILLIPS, Dana, « Ecocriticism, Literary Theory, and the Truth of Ecology », *New Literary History*, vol. 30, no. 3, 1999, pp. 577-602.

n'est pas en équilibre et qu'elle s'incline vers le chaos, la compétition et l'évolution continue¹⁵. Ainsi, en ce qui concerne la littérature, il affirme que « the complexity of language, poetic language in particular, is seen as expressive of or even determined by the complexity of nature¹⁶ ».

Dans le recueil *Beginning Theory*, Peter Barry, présentant l'écocritique dans le cadre d'autres approches de la critique littéraire, insiste sur la relation entre la culture et la nature. Contrairement à beaucoup d'autres théories littéraires, l'écocritique rejette l'idée que tout est socialement et/ou linguistiquement construit. Pour les écocritiques, la nature existe au-delà de nous-mêmes, elle est véritablement là. La nature n'est pas réductible à un concept qu'on conçoit comme partie de notre pratique culturelle, comme on conçoit une déité¹⁷. Barry affirme que les attitudes vis-à-vis la nature peuvent varier, et que quelques variations sont déterminées par la culture, mais le fait qu'on considère un phénomène différemment dans les différentes cultures ne met pas en question sa « réalité ». Il donne l'exemple du processus du vieillissement : dans certaines cultures, cela est considéré comme un fardeau, un phénomène honteux qu'il faut cacher du monde, alors que dans d'autres, la vieillesse est honorable et admirable parce qu'elle égale la sagesse de la vie. Pourtant, ces différentes façons de regarder le processus du vieillissement, qui sont déterminées par la culture, n'impliquent pas que ce processus s'inscrit plutôt dans le domaine de la culture que de celui de la nature, car le processus lui-même ne change pas par la manière dont on l'interprète. Barry argumente également que l'existence des distinctions (comme la nature et la culture) n'est pas sapée par l'existence simultanée des états intermédiaires. Dans l'écocritique, il affirme qu'il y a la nature, la culture et les éléments qui se trouvent entre les deux, et que les trois états sont tous vrais. Ainsi, on peut considérer l'environnement comme une série de domaines qui avoisinent ou se chevauchent et qui sont transposés graduellement de la nature à la culture. Barry en distingue quatre :

- Domaine 1 : la naturalité (« wilderness », déserts, océans, continents inhabités)
- Domaine 2 : le sublime scénique (forêts, lacs, montagnes, falaises, cascades)
- Domaine 3 : la campagne (collines, champs, bois)
- Domaine 4 : la pittoresque domestique (parcs, jardins, avenues)¹⁸

¹⁵ GRAS, Vernon, « Dialogism as a Solution for the Present Obstacles to an Ecological Culture », dans VOLKMANN, Laurenz et al., *Local Natures, Global Responsibilities: Ecocritical Perspectives on the New English Literatures*, Amsterdam, Rodopi, 2010, p. 4.

¹⁶ PHILLIPS, *op. cit.*, p. 579.

¹⁷ BARRY, Peter, *Beginning Theory*, Manchester, Manchester University Press, 2009, p. 243.

¹⁸ *Ibid.*, p. 246.

Les domaines 1 et 2 sont les décors favorisés par l'épique et la saga, qui se concentre sur les relations entre l'homme et les forces cosmiques (le destin, le sort, la déité etc.), et les domaines 3 et 4 servent plutôt comme décor à la fiction domestique, où les relations entre les hommes occupent une place importante. En outre, Barry étend la viabilité des concepts écocritiques, comme la croissance, l'énergie, l'équilibre et le déséquilibre, la symbiose et la mutualité, en les appliquant à des situations qui ne sont pas le monde naturel, par exemple les relations humaines ou les maisons¹⁹.

De plus, Barry affirme que l'écocritique « attaque » la tradition qui est fondamentale pour la culture occidentale, celle de l'attitude anthropocentrique, où « l'homme est la mesure de toutes choses », comme Protagoras l'avait déjà écrit au cinquième siècle avant J.-C.²⁰. Au contraire, l'écocritique promeut une vision écocentrique du monde, au lieu de cette vision anthropocentrique qui est encore si ancrée dans notre société d'aujourd'hui. Avec ces affirmations, Barry s'inscrit dans la pensée du critique d'art anglais John Ruskin, qui, dans son livre *Modern Painters*, vol. 3 (1856), a introduit le terme « pathetic fallacy », la tendance à voir nos propres émotions reflétées dans notre environnement. Selon Ruskin, le « pathetic fallacy » est donc une forme de notre attitude anthropocentrique : « All violent feelings have the same effect. They produce in us a falseness in all our impressions of external things, which I would generally characterize as the 'pathetic fallacy'²¹ ». Par exemple, une expression comme « la mer cruelle » montre le « pathetic fallacy » par la projection d'une caractéristique humaine (la cruauté) sur un élément naturel. Ce qui est remarquable, c'est que Marcel Proust a étudié et traduit les œuvres de John Ruskin, donc il serait intéressant de voir si l'on retrouve quelques traces de ces idées dans *La Recherche*.

1.3 Une écocritique française

Alors que l'écocritique est bien connue comme étude du rapport entre l'écologie et la littérature dans le domaine des lettres anglaises et américaines, elle n'est pas assez présente dans le monde des lettres françaises. Dans son article « Vers une écocritique française : le contrat naturel de Michel Serres²² », Stéphanie Posthumus essaie de combler cette lacune en fondant une écocritique française sur le concept du « contrat naturel » du philosophe français

¹⁹ *Ibid.*, p. 251.

²⁰ *Ibid.*, p. 253.

²¹ RUSKIN, John, *Modern Painters*, vol. 3, New York, John Wiley, 1868, pp. 156-172.

²² POSTHUMUS, Stéphanie, « Vers une écocritique française: le contrat naturel de Michel Serres », *Mosaic : A Journal For The Interdisciplinary Study of Literature*, vol. 44, no. 2, 2011.

Michel Serres²³. Selon elle, pour diversifier l'écocritique en la transposant à la littérature française, il ne suffit pas de traduire les termes tels que « nature writing » ou « wilderness » en français, ou de trouver l'équivalent français de Henry Thoreau, le chef du « nature writing » américain. Posthumus affirme que l'écocritique française doit être fondée sur les attitudes, représentations et traditions de la nature en France²⁴. En effet, la mise en valeur de la nature sauvage reste un phénomène rare dans la littérature française, tandis que le paysage aménagé y est un thème populaire, par exemple dans la célébration de l'île de Saint-Pierre avec ses vignes, ses vergers et ses pâturages dans *Les Rêveries du Promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau²⁵. Serres définit le concept du « contrat naturel » à travers son étymologie : le mot *nature* vient du mot *naître* et veut donc dire « ce qui naît ». D'après lui, le contrat naturel représente un nouvel accord avec la terre qui mènera à la paix mondiale, et il espère voir « l'homme-symbiote » remplacer « l'homme-parasite »²⁶. Pour l'écocritique, la définition de la nature comme chose naissante s'avère pleine de possibilités car elle permet de poser la même question à des textes littéraires de toute époque : quelle nature naît dans tel ou tel texte littéraire²⁷ ? Selon Serres, pour analyser l'ensemble de formes naissantes, donc la nature, dans le texte littéraire, l'écocritique adoptera une multiplicité de points de vue, biologique, géographique, historique, physique, sociologique, etc. Ainsi, l'écocritique pourra inclure toute la complexité de la nature comme sujet qui naît des actions et interactions des êtres humains dans des milieux différents²⁸. Posthumus affirme que l'écocritique française peut partir du contrat naturel comme concept général pour analyser les représentations spécifiques du rapport entre l'être humain et la terre dans la littérature française²⁹.

1.4 Une écopoétique française

Une publication qui, à notre avis, est très pertinente pour nos recherches est celle de Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique* (2015). Dans ce livre, Schoentjes définit le nouveau domaine de l'écopoétique française. Schoentjes reprend la position de Posthumus qui insiste sur la relation entre la tradition de « nature writing » et l'identité nationale américaine, et y oppose la vision des Européens, qui voient plus volontiers dans leur environnement

²³ SERRES, Michel, *Le contrat naturel*, Paris, François Bourin, 1990.

²⁴ POSTHUMUS, *op. cit.*, p. 86.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 90.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 91.

²⁹ *Ibid.*, p. 97.

naturel un ensemble de paysages formant le poème de l'humanité, c'est-à-dire l'ensemble des lieux de leur séjour³⁰. Cette idée explique également le choix de Schoentjes de transformer le nom d'écocritique en éco-poétique. Tandis que l'*ecocriticism* met l'accent sur l'engagement et les implications éthiques et politiques d'une description de la nature sauvage, l'éco-poétique insiste plus volontiers sur la composante littéraire et l'esthétique de la représentation de la nature. Il s'agit moins de restituer la façon dont il est possible de s'engager pour la nature, que de décrire les diverses manières dont il est possible d'y trouver son chemin, selon les six catégories que propose Pierre Schoentjes : les promenades, les fictions, les témoignages de solitude de la nature, les voyages et l'aventure, les récits d'expériences pastorales et les essais d'écrivains sur les rapports homme-nature. L'éco-poétique n'est pas une approche unifiée mais plutôt une « invitation à prendre en considération un champ qui a longtemps reçu peu d'attention en littérature française : l'écriture de la nature, tournée vers l'expérience sensible du monde³¹ ». Cette vision s'oppose à la dimension psychologique (trouver dans la nature écho à son état d'âme) ou symbolique (la nature comme un monde à déchiffrer) qui marquait souvent la critique littéraire sur la nature dans la littérature française. Schoentjes souligne le refus d'une vision anthropocentrique de l'écocritique, objection que nous avons déjà rencontrée chez Barry et Ruskin, et il affirme que la nature est devenue « une abstraction, une réalité livresque à travers laquelle l'homme parlait d'abord de lui-même³² ». Comme Barry, Schoentjes distingue différentes sortes de nature (le monde sauvage, la nature spectaculaire, la nature campagnarde et la nature citadine), où il parle de la relation entre la nature et la culture, mais en revanche il affirme que « le degré de sauvagerie est moins important que la manière dont la nature est vécue³³ ». Avant tout, l'éco-poétique évoque surtout des questionnements, car les enjeux de l'éco-poétique sont diverses et étendues : ils cristallisent des interrogations philosophiques (nature vs culture), des attitudes politiques (nationalisme vs cosmopolitisme), des modalités d'action (localisme vs globalisme) des priorités sociales (solitude vs communauté, campagne vs ville) et des questions d'éthique (anthropocentrique vs écocentrique). La hiérarchisation des priorités conduit à des positionnements esthétiques différents, comme les questions de genre (pastorale vs utopie), de registre (édénisme vs apocalyptisme), de pratique (primitivisme vs escapisme) et de perspective (anthropomorphiser

³⁰ AFEISSA, Hicham-Stéphane, « Le premier essai d'éco-poétique consacré à la littérature européenne, où il est bien plus question du terroir que de la Terre », <http://www.slate.fr/story/101231/decouverte-ecopoetique-etude-relation-litterature-environnement-naturel>, (consulté le 20 mars 2016).

³¹ SCHOENTJES, Pierre, *Ce qui a lieu. Essai d'éco-poétique*, Marseille, Éditions Wildproject, 2015, p. 25.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 34.

ou non)³⁴. En outre, Schoentjes souligne que l'écopoétique n'est pas réservée à l'étude de la littérature contemporaine, mais qu'elle invite le lecteur à relire les classiques à la lumière de la sensibilité environnementale d'aujourd'hui³⁵. Schoentjes dresse une liste, loin d'être exhaustive, de quelques pratiques d'écriture écopoétique, à savoir la relation homme/animal ou la question anthropomorphique, les analogies entre la nature et l'écriture de la nature, l'écriture des saisons et le retour du référent et du biographique dans le texte (ce qu'il appelle écofiction-égofiction).

1.5 L'approche formelle des analogies

Vu le nombre des pistes possibles pour faire une analyse écopoétique de l'œuvre de Proust, nous avons choisi de nous concentrer sur une de ces pratiques de l'écriture écopoéticienne, qui consiste à trouver des analogies formelles entre la nature et l'écriture de la nature, car, selon Schoentjes, le travail de l'écriture est en effet l'un des points prioritaires de l'écopoétique. Il insiste sur l'idée que la littérature rejoint la nature à travers les formes qui se répondent, les analogies et les équivalences. Les auteurs peuvent exploiter des similitudes entre le monde naturel et celui des lettres. Ainsi, dans le registre animal, on retrouve souvent des principes du mouvement, de la trace et de la traque ; pour le registre minéral il s'agit plutôt de formes géométriques ; quant au registre végétal, il privilégie une immobilité déployant des formes comme le réseau et le rhizome³⁶. On retrouve cette idée de l'insistance sur la forme chez Blanc, Pughe et Chartier dans leur article « Littérature & écologie : vers une écopoétique³⁷ ». Selon eux, l'écopoétique se distingue de l'écocritique par sa spécificité esthétique, donc la forme, tandis que l'écocritique insiste plutôt sur les enjeux politiques et éthiques de la nature, le fond. Ils proposent une conception organique de la poésie, parce que celle-ci et le monde naturel sont liés grâce aux procédés poétiques comme le mètre, le rythme, le syntaxe et la sonorité des mots qui imitent l'image de la nature, ses couleurs et ses matières³⁸. Il est important de noter que le travail de l'écriture n'imité pas la nature, mais l'image de la nature chez l'homme : « Il ne s'agit pas de vouloir présenter une image « vraie » ou « pure » de la nature, image fondée sur l'exclusion (illusoire) de la médiation humaine, mais au contraire, de réinventer, de complexifier les moyens de la représentation³⁹ ». En ce

³⁴ *Ibid.*, p. 273.

³⁵ *Ibid.*, p. 276.

³⁶ *Ibid.*, p. 129.

³⁷ BLANC, Nathalie, Thomas PUGHE et Denis CHARTIER, « Littérature et écologie : vers une écopoétique », *Écologie et politique*, vol. 36, 2008, pp. 17-28.

³⁸ *Ibid.*, p. 6.

³⁹ *Ibid.*, pp. 6-7.

qui concerne cette idée du mimétisme et de la complexification, rappelons également la citation de Phillips : « the complexity of language, poetic language in particular, is seen as expressive of or even determined by the complexity of nature⁴⁰ ».

Dans notre mémoire, nous nous concentrerons donc sur la fonction de la forme de l'écriture écopoétique, les études sur l'interprétation, l'étude du *fond*, des paysages et du monde naturel et végétal dans *La Recherche* étant déjà nombreuses⁴¹. Ainsi, avec notre approche, qui se focalise sur l'intérêt de la nature dans *Du côté de chez Swann* sur le plan esthétique, stylistique et structurel du roman, nous espérons contribuer aux études proustiennes et à celles de l'écopoétique française.

⁴⁰ PHILLIPS, *op. cit.*, p. 579.

⁴¹ Cf. Richard, Barnes, Tsumori et Fardwell ; citons également les articles de Raymond Trousson, « La fonction des images végétales dans *À la recherche du temps perdu* », P.-L. Larcher, « Un jardin du Paradis ou Marcel Proust et la Botanique » et Pierre Costil, « Proust et la poésie de la fleur », et les œuvres d'Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu* et Claude Meunier, *Le Jardin d'hiver de Madame Swann*.

2 | L'odeur d'invisibles et persistants lilas

Ou comment la nature est enlacée dans le réseau proustien

Certes, quand il s'agit uniquement de nos cœurs, le poète a eu raison de parler des « fils mystérieux » que la vie brise. Mais les êtres, entre les événements, qu'elle entrecroise ces fils, qu'elle les redouble pour épaissir la trame, si bien qu'entre le moindre point de notre passé et tous les autres un riche réseau de souvenirs ne laisse que le choix des communications.

- Marcel Proust, *Le Temps Retrouvé*

2.1 Prémisses

C'est un fait reconnu que *Du côté de chez Swann* déborde de descriptions et d'évocations des formes de la nature les plus variées, d'une fleur délicate sur les robes des femmes aux vastes plaines et bois mystérieux. Citons par exemple le jardin de la tante Léonie et son absence de naturel, le parc de Tansonville et la haie des aubépines, le Bois de Boulogne, qui sert comme encadrement des portraits féminins, la mare et la maison des Vinteuil à Montjouvain et ses rencontres interdites, le catleya d'Odette et sa connotation érotique, ou encore les nymphéas de la Vivonne, les aubépines dans l'église Saint-Hilaire et les fleurs desséchées dans le tilleul de la tante Léonie. Comme le monde végétal est omniprésent dans le roman, ce n'est pas notre but de compléter ici une analyse exhaustive des pratiques formelles de l'écopoétique, mais il s'agira plutôt dans notre étude d'offrir des exemples variés qui illustrent notre point de vue en ce qui concerne les différentes manifestations des enjeux formels.

2.2 Racines, ramifications et floraisons : principes généraux

Comme nous l'avons déjà constaté dans le premier chapitre, la forme de l'écriture écopoétique n'est pas seulement une question d'ornementation, mais elle est subtilement liée au fond. En ce qui concerne la genèse d'une œuvre littéraire, elle est quelque sorte comparable à la germination d'une plante ou d'une fleur. Au début, il y a le sol dans lequel la plante, mais aussi l'œuvre, est fortement enracinée ; pour *La Recherche*, ce sol est l'enfance du narrateur, surtout à Combray. Ensuite, la graine germe et une grande variété de branches, de feuilles et de fleurs naît, tout comme dans *La Recherche* une complexification d'intrigues, de lieux et d'expériences se développe. Ces similitudes entre la genèse de *La Recherche* et le développement végétal ont été relevées par les critiques proustiens qui proposent différentes théories pour l'explication de ces correspondances.

Dans son œuvre *Proust ou le réel retrouvé*, Anne Simon insiste sur la stratification et la géologie du texte et elle reprend ainsi l'exemple de la métaphore d'une

relation racines-rameaux que nous avons déjà mentionnée au début de ce paragraphe. Cette géologie désigne d'abord les différents niveaux de signification dans le roman, qui ne sont pas toujours visibles lors d'une première lecture. Ou comme Simon l'affirme : « [...] l'architecture globale du roman invite à mettre en contact les différentes parties de l'éventail du roman et à lire le livre deux fois⁴² ». Pour faire cela, l'écrivain peut recourir aux éléments de style et de syntaxe comme l'anacoluthie, l'enchâssement et la longueur de la phrase proustienne⁴³. En outre, elle évoque la géologie de *La Recherche* dans le sens du palimpseste : Marcel Proust n'a pas créé son œuvre d'une seule traite ; en revanche, il n'a pas cessé de travailler le style et les passages de son texte, dont témoignent ses 75 *Cahiers* écrits entre 1908 et 1922. Un exemple d'un changement apporté par l'écrivain est le déplacement de Combray des environs de Chartres dans la première édition à ceux de Reims dans la deuxième, pour que le raidillon de Tansonville ait pu être détruit dans la Grande Guerre qui s'est déroulée autour de Reims⁴⁴. Ainsi, Simon met l'accent sur les profondeurs du texte : aussi bien dans les couches sous-jacentes de signification que dans les différentes phases de la genèse du roman.

En revanche, à cette structure hiérarchique de surfaces et de profondeurs, comme un système racines-rameaux-fleurs, on peut opposer une organisation qui refuse une vision hiérarchique et qui offre un réseau de relations horizontales où il n'y a pas de racines de base et où tout élément peut influencer un autre. Schoentjes l'a déjà indiqué dans son chapitre sur les pratiques de l'écriture de la nature : « le registre végétal [...] privilégie une immobilité déployant des formes [...] comme celles du réseau ou du rhizome⁴⁵ ». Le rhizome, terme botanique indiquant des tiges sous-terraines de certaines plantes, avec un système latéral et circulaire de ramification, s'oppose à une croissance végétale qui se caractérise par des divisions binaires répétées. Dans leur recueil *Mille Plateaux* (1980), les philosophes français Gilles Deleuze et Félix Guattari donnent une connotation philosophique au terme de rhizome : il s'agit d'un modèle linguistique, social et/ou culturel non-hiérarchique où tous les éléments du réseau sont interconnectés⁴⁶. Deleuze et Guattari opposent les opérations du rhizome à la tradition arborescente de la structure romanesque, ce dernier, le système binaire et hiérarchique, étant si ancré dans la pensée occidentale, par exemple dans les arbres généalogiques et les structures linguistiques arborescentes de Chomsky. Les auteurs

⁴² SIMON, Anne, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 191.

⁴³ *Ibid.*, p. 206.

⁴⁴ BARNES, *op. cit.*, p. 553.

⁴⁵ SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁶ SCOTT, John, « Rhizome », *Oxford Dictionary of Sociology*, Oxford, Oxford University Press, consulté sur www.oxfordreference.com

introduisent *Mille Plateaux* en formulant le concept du rhizome par six principes. Les deux premiers principes sont ceux de connexion et d'hétérogénéité : le rhizome ne connaît pas d'ordre ou d'hierarchie, mais « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre⁴⁷ ». Le troisième principe, concernant la multiplicité, explique que le rhizome n'a pas de points ou de positions fixes, comme dans un arbre, mais seulement des lignes, et les auteurs déclarent qu'« une multiplicité n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature⁴⁸ ». Le principe suivant, celui de rupture assignifiante, permet au rhizome d'être rompu à un certain moment, mais également de renaître plus tard sur ses lignes, soit anciennes, soit nouvelles. Les deux derniers principes, de cartographie et de décalcomanie, consistent en l'idée qu'« un rhizome n'est justiciable d'aucun modèle structural ou génératif⁴⁹ » ; le rhizome est une carte et non pas un calque, car la carte a « des entrées multiples⁵⁰ » tandis qu'un calque « revient toujours au même⁵¹ ». Nous reviendrons sur ce principe de la cartographie plus loin.

Cette idée de l'interconnectivité non-hiérarchique est également articulée, en d'autres termes, dans l'œuvre de Richard, où il compare le réseau proustien à « un imaginaire du tissage⁵² ». Les passages dans *La Recherche* ne sont pas fragmentaires et isolés, mais tous liés par le style, les thèmes et les métaphores. *Proust et le monde sensible*, qui a déjà été publié avant la création du sens philosophique du rhizome, décrit parfaitement comment le tissage proustien est mis en place par l'écrivain :

D'autres **figures unifiantes** mobiliseront moins une thématique du passage qu'une rêverie d'articulation, de la connexion sensible, de l'entrelacs. Nous avons déjà rencontré et commenté cet imaginaire du tissage à propos de la motivation du sens : il sert à homogénéiser aussi la simple perception du paysage. **L'objet s'y organise alors en réseau, ou en dentelle** : les fragments à réunir, mais à réunir seulement en s'y brisant et éparpillant, selon le vœu de la vision sauvage, s'y allongent, linéarisent, y passent les uns sur et au-dessous des autres, **s'y nouent selon les combinaisons les plus diverses**. [...] Cette **broderie**, nous la retrouvons encore dans la forme du **feuillage**, ou plus exactement de **la ramure feuillue**.⁵³

⁴⁷ DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 7.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² RICHARD, *op. cit.*, p. 271.

⁵³ *Ibid.*, pp. 271-272. C'est nous qui soulignons.

Dans *La Recherche*, une première indication de cette structure végétale du réseau et du rhizome réside dans l'usage fréquent d'associations qui définissent la structure de l'œuvre ; de cette manière, de multiples passages, souvenirs et expériences sont interconnectés. Les deux auteurs de *Mille Plateaux* ont individuellement appliqué leurs théories concernant le concept du rhizome à l'œuvre de Proust. Pour Deleuze, l'organisation du roman réside dans l'interconnectivité par la « dimension transversale⁵⁴ » de l'œuvre, c'est-à-dire des variations aux thèmes récurrents qui reviennent partout dans l'œuvre ; le système élaboré de ces « transversales » permet de passer d'une multiplicité à une autre et d'un fragment à un autre dans *La Recherche*⁵⁵. Dans son essai « Les ritournelles du temps perdu », Guattari décrit les mêmes transversales mais les appelle « ritournelles ». Il donne un exemple d'une telle ritournelle, la petite phrase de Vinteuil, qui « ne cessera de sortir d'elle-même, de se transversaliser⁵⁶ ». En effet, la phrase revient à neuf reprises dans le roman, comme Richard l'avait déjà remarqué : « la petite phrase connaît dans *Un amour de Swann* non moins de six naissances successives⁵⁷ ».

2.3 La cathédrale verdoyante : sur le réseau romanesque

Développons maintenant le cinquième principe du rhizome selon Deleuze et Guattari, le principe de cartographie, en étudiant la structure de *Du côté de chez Swann*. Les auteurs comparent le rhizome à une carte géographique ; Guattari déclare même que *La Recherche* est une « prodigieuse carte rhizomatique⁵⁸ ». Comme le rhizome, une carte est accessible par des entrées multiples⁵⁹ ; on peut commencer à n'importe quel endroit et s'y déplacer à volonté ; ainsi, le rhizome « ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo⁶⁰ ». Les localisations sur la carte ne sont jamais isolées : elle se réfèrent toujours à des frontières avec d'autres régions, se localisent toujours à l'égard d'autres endroits, tout comme les différents éléments du rhizome sont interconnectés. Ce principe de cartographie, un élément fondamental du concept du rhizome, se caractérise ainsi par l'interconnectivité, la non-linéarité et la non-hiérarchie.

Le rhizome insiste donc plutôt sur un déplacement dans l'espace que sur un

⁵⁴ DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 2007, p. 201.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ GUATTARI, Félix, « Les ritournelles du temps perdu », *L'inconscient machinique : essais de schizo-analyse*, Paris, Éditions Recherches, 1979, p. 263.

⁵⁷ RICHARD, *op. cit.*, p. 181.

⁵⁸ GUATTARI, *op. cit.*, p. 257.

⁵⁹ DELEUZE et GUATTARI, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 25.

déplacement dans le temps. Nous verrons que ce déplacement dans l'espace est essentiel pour l'organisation de *Du côté de chez Swann* et pour *La Recherche* en général, contrairement à la tradition d'une chronologie linéaire dominant la structure romanesque qu'on retrouve dans mainte œuvre. Tandis que le temps joue un rôle fondamental dans *La Recherche*, c'est cependant surtout l'espace qui définit l'organisation de l'œuvre. Certes, il y a un progrès linéaire du roman qui mène le narrateur de son enfance dans *Du côté de chez Swann* à sa vieillesse, ou au moins celle de son monde, dans *Le Temps Retrouvé*, mais souvent, le récit linéaire est interrompu par des associations et des souvenirs où l'équilibre temporel est rompu par le fait que la moitié d'un tome peut traiter une seule journée tandis que d'autres années peuvent s'écouler dans l'espace de seulement quelques pages. Proust situe son œuvre en dehors du temps et l'approche comme un espace. L'auteur a reconnu cet aspect spatial de son œuvre, l'a comparé à une cathédrale et a même songé à donner des titres architecturaux aux différentes parties de *La Recherche* :

Et quand vous me parlez de cathédrales, je ne peux pas ne pas être ému d'une intuition qui vous permet de deviner ce que je n'ai jamais dit à personne et que j'écris ici pour la première fois : c'est que j'avais voulu donner à chaque partie de mon livre le titre : Porche I, Vitraux de l'abside, etc., pour répondre d'avance à la critique stupide qu'on me fait de manquer de construction dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans la solidité des moindres parties.⁶¹

Ici, il ne s'agit pas de l'image d'une cathédrale avec une organisation « linéaire » qui commence par les fondations souterraines et se termine par la mise en place d'une croix sur le sommet d'une tour. Selon Proust, il faut changer de l'approche pour être capable de comparer son œuvre à une cathédrale. A l'image « classique » de la cathédrale qui se caractérise par l'élévation et le progrès linéaire, donc la « construction », qui correspond à un texte où l'histoire se déroule selon un ordre logique et une complexité progressive, on peut opposer une autre approche de la cathédrale. Selon cette deuxième approche, on peut entrer dans la cathédrale par des portes différentes, on peut visiter n'importe quel coin de la cathédrale à volonté, et l'ordre de la visite des portails, des chapelles ou des absides n'est pas important car la manière dont ils sont interconnectés reste intacte. Il en est de même pour les textes littéraires. La métaphore de la cathédrale selon Proust ainsi que celle du rhizome refusent les hiérarchies et les chronologies dans le texte, et elles favorisent une conception des textes où les éléments comme les idées, les souvenirs et les espaces sont associés les uns aux autres de

⁶¹ *Correspondance de Marcel Proust*, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, tome XVIII, p. 359.

façon variée. Pour reprendre les mots de Proust, il y a donc un « manque de construction » classique, mais surtout pas une manque d'organisation en général car tous les éléments se trouvent à côté les uns des autres dans un réseau complexe où tous les éléments sont interconnectés et nécessaires pour former l'unité.

De cette manière, il ne sera pas illogique de prolonger cette métaphore pour le monde naturel ; en effet, l'organisation du roman dépend surtout des espaces où les scènes se déroulent. Les différentes parties de *Du côté de chez Swann* correspondent souvent à des lieux spécifiques, et la trame et les associations changent selon les déplacements dans l'espace. D'abord, le « réveil » du roman se situe dans l'environnement sûr et restreint de la maison de la tante Léonie et de son jardin clos. Puis, à la fin de cette prélude (*Combray I*), à l'abri du monde vaste en dehors des frontières de la maison, se trouve la scène iconique de la madeleine trempée dans une tasse de thé. Ce gâteau sous forme d'une coquille fermée « s'ouvre » finalement et ouvre le monde extérieur, un monde jusqu'à ce moment caché dans « l'édifice immense du souvenir⁶² », au narrateur, qui le voit sortir de sa tasse de thé :

Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés, s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant **toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne**, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, **tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.**⁶³

Après « l'ouverture » de la madeleine et des fleurs japonaises dans la tasse de thé, le dépliage du monde proustien, ville et jardins, s'effectue également dans *Combray II*, qui est à son tour divisé en trois parties qui correspondent à trois lieux : les rues avoisinantes dans le village de Combray, le côté de Méséglise et le côté de Guermantes. Jean-Paul Richard voit dans une des dernières scènes de cette partie, où le narrateur s'éloigne des clochers de Martinville dans la voiture du Dr. Percepied, la fermeture du monde de Combray et de ses environs qui avaient été ouverts, métaphoriquement, par la madeleine et la tasse de thé. Quand les trois clochers, après s'être « serrés les uns contre les autres⁶⁴ », puis avoir « glissé⁶⁵ » l'un derrière l'autre, ne font plus « sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée⁶⁶ », qui

⁶² PROUST, *op. cit.*, p. 64.

⁶³ *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 226.

s'efface dans la nuit, on pourrait dire que le déploiement de Combray a également pris fin⁶⁷. Notons également que c'est le mouvement dans l'espace, à travers le parcours de la voiture, qui éloigne le narrateur des clochers et ainsi, dans un sens plus large, de Combray, ce qui renforce l'idée d'une organisation spatiale du roman au lieu d'une structure linéaire. Puis, dans *Un amour de Swann*, la nature est beaucoup moins présente dans la vie mondaine des salons à Paris, exception faite des fleurs artificielles dans la chambre d'Odette, où la falsification de la nature trahit peut-être les mensonges de la future épouse de M. Swann. Dans la troisième partie, *Nom de pays : le nom*, les lieux naturels définissent de nouveau la répartition des textes dans le roman : la naissance d'une affection pour Gilberte Swann dans les scènes aux Champs-Élysées, puis les portraits d'Odette de Crécy dans le Bois de Boulogne et dernièrement le retour à la solitude pendant une promenade solitaire du narrateur le long de l'Avenue des Acacias.

Surtout les deux options pour se promener à Combray, à savoir le côté de Méséglise (celui du parc de Swann et de vastes plaines) et le côté de Guermantes (le pays de rivière avec la Vivonne, ses nymphéas et le château des Guermantes) ont eu une influence majeure sur le réseau et la trame romanesques. Ces deux côtés offrent deux pistes à choix pour une promenade. Cependant, ce choix n'est pas arbitraire mais dépend du temps qu'il fait : « S'il était assez simple d'aller du côté de Méséglise, c'était un autre affaire d'aller du côté de Guermantes, car la promenade était longue et l'on voulait être sûr du temps qu'il ferait⁶⁸ ». Ce n'est qu'après de divers éclaircissements des tiers (« quand mon père avait reçu invariablement les mêmes réponses favorables du jardinier et du baromètre⁶⁹ ») que la famille Proust partira pour le côté de Guermantes. Ainsi, il arrive que plus loin dans le roman, le narrateur décrive ce paysage comme « ce « côté de Guermantes » **ensoleillé**, le cours de la Vivonne, ses nymphéas et ses grands arbres, et **tant de beaux après-midi**⁷⁰ ». L'image que le narrateur se forme de la nature dépend donc d'un autre élément de la nature : le temps. Ainsi, il y a une double influence naturelle sur l'organisation du roman et le déroulement de la trame.

Nous avons vu que le déplacement dans l'espace a des conséquences pour la structure de *Du côté de chez Swann*, mais on pourrait élargir cette influence sur le plan de toute *La Recherche*. On retrouve le réseau non-hiérarchique et l'interconnectivité du rhizome et du

⁶⁷ RICHARD, *op. cit.*, p. 219.

⁶⁸ PROUST, *op. cit.*, p. 205.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 206.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 213. C'est nous qui soulignons.

tissage de Richard dans les réflexions du narrateur sur les deux côtés. Il affirme que « le côté de Méséglise et le côté de Guermantes restaient pour moi liés à bien des petits événements de celle de toutes les **diverses vies** que nous menons **parallèlement**, qui est la plus pleine des péripéties, la plus riche en épisodes, je veux dire la vie intellectuelle⁷¹ » et que « les bluets, les aubépines, les pommiers [...] », qui appartiennent aux deux côtés, « [...] qu'il m'arrive quand je voyage de rencontrer encore dans les champs, parce qu'ils sont situés **à la même profondeur**, au niveau de mon passé, sont **immédiatement en communication** avec mon cœur⁷². Ainsi, les côtés ne servent pas seulement de décor significatif de *Du côté de chez Swann*, mais sont à la base de tout le projet romanesque de Proust et les thématiques qui s'y trouvent résonnent partout dans l'œuvre. C'est pourquoi le narrateur, même après des années révolues, respire encore « l'odeur d'invisibles et persistantes lilas⁷³ » ; car, comme le quatrième principe du rhizome le décrit, le rhizome peut être rompu, mais il peut toujours commencer de nouveau sur des lignes anciennes ou nouvelles.

Dans ce chapitre, nous nous sommes focalisée sur la théorie de Deleuze et Guattari du rhizome, qui ressemble aux idées du tissage de Jean-Paul Richard, qui se caractérisent également par un réseau d'interconnectivité. Nous avons vu que le principe de cartographie est l'un des piliers du rhizome et que ce principe est fondamental pour l'organisation de *Du côté de chez Swann*. Dans le chapitre suivant, nous analyserons une autre analogie entre la nature et la littérature : nous discuterons une variété des paysages pour regarder de plus près comment le style met en scène un mimétisme de la nature par des analogies formelles.

⁷¹ *Ibid.*, p. 227. C'est nous qui soulignons.

⁷² *Ibid.*, p. 229. C'est nous qui soulignons.

⁷³ *Ibid.*, p. 230.

3 | Solitudes, désirs, harmonies

Sur la floraison d'un style incarnant la nature dans l'art

Le style n'est nullement un enjolivement [...], c'est – comme la couleur chez les peintres – une qualité de la vision.

- Marcel Proust dans un entretien avec Elie-Joseph Bois dans *Le Temps* du 13 novembre 1913.

Maintenant que nous avons vu les analogies entre la nature et la forme du roman sur le plan de l'organisation, focalisons sur les pratiques formelles de l'écriture de la nature au niveau de la phrase avec les enjeux stylistiques et syntaxiques. Nous insistons sur le fait que, tandis qu'au niveau du roman, nous nous sommes concentrée sur l'idée que le réseau romanesque repose sur les théories du rhizome et de la non-linéarité, au niveau de la phrase, d'autres processus formels se présentent. C'est là où Proust peut se manifester comme un véritable peintre des paysages, un horticulteur qui compose des arrangements floraux, avec des métaphores qui sont comme des taches de couleur et qui apportent la matière. Dans son chapitre sur les pratiques de l'écriture de la nature, Schoentjes constate que « de nombreux écrivains jouent avec des formes, et exploitent volontiers des similitudes entre le monde naturel et celui des lettres⁷⁴ » dans des jeux d'analogies, par exemple à travers le style, le vocabulaire, la syntaxe et les sonorités. Il donne un exemple d'une telle analogie en évoquant l'écriture boustrophédon des Anciens, de droite à gauche et vice versa. Cette écriture imite le mouvement des bœufs qui labourent ; ainsi, la main travaille le papier comme le soc laboure le sol. Cette analogie devient encore plus claire en latin, où le mot « arare » désigne aussi bien « labourer » qu'« écrire »⁷⁵. Dans ses phrases, Proust met en scène des analogies variées similaires à cette technique. Il engage la forme pour évoquer diverses caractéristiques de la nature dans un travail de mimétisme, à la fois au niveau de la phrase qu'au niveau de son contenu.

Dans ce chapitre, nous discuterons quelques éléments naturels dans les phrases proustiennes qui ont des effets mimétiques : à savoir le lilas, les femmes-fleurs, le glaïeul et les réflexions aquatiques dans la Vivonne et à Montjouvain. Ces éléments sont des leitmotifs, des idées récurrentes dans le roman qui ont tous des effets spécifiques. Nous allons regarder des passages variés pour analyser le mimétisme entre la nature et l'écriture proustienne.

⁷⁴ SCHOENTJES, *op.cit.*, p.129.

⁷⁵ *Ibid.*

3.1 *Le lilas et la durée*

Le premier élément naturel qui est la source des divers effets mimétiques dans le texte est le lilas. En passant par Tansonville, le parc de Swann, le narrateur aperçoit cette fleur. Le lilas connaît un processus d'évolution particulier : en floraison, il porte de grandes touffes des fleurs mauves ou blanches odoriférantes, tandis que pendant le dépérissement, les fleurs se dessèchent, se rétrécissent et deviennent noires et inodores. Le narrateur constate ce changement de substance en regardant les lilas :

Nous nous arrê tâmes un moment devant la barrière. Le temps des lilas approchait de sa fin ; quelques-uns effusaient encore en hauts lustres mauves les *bulles* délicates de leurs fleurs, mais dans bien des parties des feuillage où *déferlait*, il y avait seulement une semaine, leur *mousse* embaumée, se flétrissait, diminuée et noircie, une *écume* creuse, sèche et sans parfum. Mon grand-père montrait à mon père en quoi l'aspect des lieux était resté le même, et en quoi il avait changé, depuis la promenade qu'il avait faite avec M. Swann le jour de la mort de sa femme, et il saisit cette occasion pour raconter cette promenade une fois de plus.⁷⁶

Dans son article « Un jardin du Paradis ou Marcel Proust et la Botanique », Larcher cite Curtius qui, dans son œuvre intitulée *Marcel Proust*, a relevé une analogie dans ce passage entre l'évolution du lilas et le déferlement des ondes sur un plage : « les **bulles** délicates de leurs fleurs » sont également des bulles qui apparaissent à la surface de l'eau⁷⁷. Proust utilise donc le champ lexical maritime pour illustrer l'étiollement du lilas : comme les ondes, qui, après avoir envahi les plages, se retirent en laissant des traces en forme d'une écume noire et vaseuse, le lilas où « **déferlait** [...] leur **mousse** embaumée » est réduit à « une **écume** creuse, sèche et sans parfum » ; la substance du lilas est reflétée dans le texte.

Cette distinction entre floraison et dépérissement nous invite aussi à nous arrêter un moment devant la notion de temps. Plus loin dans le roman, le lilas indique également cette idée de durée : car, dans la jeunesse du narrateur, c'était « sans tristesse [...] » qu'il entendait « [...] au fond du jardin les derniers roulements du tonnerre roucouler les lilas⁷⁸ » et il reste aujourd'hui encore « seul en extase à respirer, à travers le bruit de la pluie qui tombe, l'odeur invisibles et persistants lilas⁷⁹ ». Ici, les lilas nous montrent un voisinage contrasté des fleurs en pleine éclosion et des fleurs déjà fanées : le passé et l'avenir du lilas sont présents dans une même plante, comme le montre d'abord le champ lexical du temps et de la durée, avec les

⁷⁶ *Ibid.*, p. 171. C'est nous qui soulignons.

⁷⁷ LARCHER, P.-L., « Un jardin du Paradis. Marcel Proust et la Botanique », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust*, vol. 13, 1963, p. 65.

⁷⁸ PROUST, *op. cit.*, p. 191.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 230.

mots « arrêtaèmes », « moment », « temps », « fin », « encore », « semaine ». En outre, la composition de la phrase imite le voisinage de la vie et de la mort, de l'épanouissement et du dépérissement, des fleurs ; dans la phrase, il y a une double juxtaposition des énoncés qui indiquent à la fois la vie et la mort du lilas, à savoir « le temps [...] **sa fin** », indiquant la flétrissure, à l'opposé de « quelques-uns effusaient **encore** [...] de leurs fleurs », qui montre la floraison du lilas, et « mais dans bien [...] leur mousse embaumée » contrairement à « se flétrissait, diminué [...] et sans parfum » qui connaît la même opposition mais dans l'ordre inverse. Pour boucler cette analyse, il nous reste à mentionner que le lilas, qui incarne cette idée du temps et d'un voisinage de différents moments dans le temps, n'est pas choisi par hasard ou mise en scène comme une simple ornementation, car ces caractéristiques reviennent déjà dans la phrase suivante où le grand-père du narrateur raconte « en quoi l'aspect des lieux était resté le même, et en quoi il avait changé » en considérant le parc de Swann, Tansonville, où il y a ainsi une même présence contrastée du passé et du présent, ou même l'avenir.

3.2 Les femmes-fleurs

Continuons avec un autre passage dans lequel figure le lilas qui met l'accent sur une autre caractéristique de cette fleur. Dans *La Recherche*, les fleurs sont souvent en rapport avec les thèmes de la femme, du désir et de la séduction féminine. Cela se manifeste bien sûr dans le fait qu'Odette utilise une orchidée, le catleya, comme instrument de séduction, de sorte que l'expression « faire catleya » a une connotation moins innocente chez le couple Swann-Odette que les fleurs laissent présumer ; et à plus forte raison, les jeunes filles à Balbec dans le deuxième tome de l'œuvre sont même caractérisées comme « en fleurs ». Également au début du roman, l'analogie fleur-femme devient de plus en plus visible. Un passage important qui la met en marche est donc celui des lilas. Le narrateur se promène le long du parc de Tansonville avec sa famille quand il est frappé par la séduction des lilas :

Avant d'y arriver, nous **rencontrions, venue au-devant des étrangers**, l'odeur de ses lilas. Eux-mêmes, d'entre les petits cœurs verts et frais de leur feuilles, **levaient curieusement** au-dessus de la barrière du parc, leurs panaches de plumes **mauves** ou **blanches** qui lustrait, même à l'ombre, le soleil où elles avaient baigné. Quelques-uns, à demi cachés par la petite maison en tuiles appelée maison des Archers, où logeait le gardien, dépassaient son pignon gothique de leur **rose minaret**. Les Nymphes du printemps eussent semblé vulgaires, auprès de ces jeunes **houris** qui gardaient dans ce jardin français les tons vifs et purs des miniatures de la *Perse*. Malgré mon désir

d'enlacer leur taille souple et **d'attirer** à moi les **boucles étoilées de leur tête odorante**, nous passions sans nous arrêter [...].⁸⁰

Dans son article « La fonction des images végétales dans *À la recherche du temps perdu* », Raymond Trousson a disséqué ce passage pour relever le thème principal de la séduction croissante par les fleurs, et par l'analogie mentionnée plus haut, par les femmes, ici sous la forme d'une métaphore filée des femmes-fleurs. Dans la première phrase, les lilas accueillent le narrateur (« venue au-devant des étrangers ») et un processus de personnification des fleurs et mis en marche (« rencontrions »), qui continue dans la phrase suivante (« levaient curieusement »). Puis, Trousson remarque les tentatives des fleurs de faire ralentir et enfin arrêter le narrateur pour le séduire ; dans le passage, ce ralentissement est traduit en une suite des compléments entre le sujet et le verbe principal (« à demi cachés par la petite maison en tuiles appelée maison des Archers, où logeait le gardien »), ce qui trouble la vitesse de la phrase pour le lecteur. De plus, l'unification des fleurs et des femmes se manifeste par les couleurs : « leurs panaches de plumes mauves ou blanches » s'assimilent dans « leur rose minaret », processus encore accentué par la position inhabituelle de l'adjectif « rose » avant le nom. Dès la quatrième phrase, l'assimilation est complète car le narrateur parle des femmes, les « Nymphes de printemps » (les divinités féminines associées à la nature) et les « jeunes houris » (les vierges éternelles dans le paradis islamique). A leur tour, les mots « minaret », « houris » et « la Perse » reflètent les origines moyen-orientales des lilas. C'est dans la dernière phrase que le narrateur est prêt à se livrer à la séduction : il ressent le désir d'« enlacer » et d'« attirer » les femmes-fleurs⁸¹. Trousson observe également un chiasme, une disposition en ordre inverse de deux phrases syntaxiquement identiques, formant une antithèse ou constituant un parallèle⁸², dans la phrase « les boucles étoilées de leur tête odorante », qui montre le mélange du réel et du rêve avec « boucles » et « tête » qui appartiennent aux êtres humains tandis que « étoilées » et « odorante » renvoient au règne végétal. Finalement, la séduction résulte cependant en un échec, car le narrateur affirme que lui et sa famille « [passaient] sans [s']arrêter ». Ainsi, Proust a utilisé l'écriture (la syntaxe, le vocabulaire, les métaphores et l'organisation des phrases) pour rendre la connotation (la valeur d'un mot au-delà sa première signification) féminine et séductrice des fleurs. Il met en scène une assimilation graduelle entre les fleurs et les femmes, une analogie qui devient de

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 170-171. C'est nous qui soulignons.

⁸¹ TROUSSON, Raymond, « La fonction des images végétales dans *À la recherche du temps perdu* » [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1981, www.arflfb.be, p. 10.

⁸² « Chiasme », *Dictionnaire Larousse* [en ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chiasme/15259?q=chiasme#15119> (consulté le 23 juin 2016).

plus en plus claire par la personnification des fleurs à travers les verbes, le mélange des couleurs, la métaphore des nymphes et des houris et le chiasme double.

3.3 *Le glaïeul royal à Tansonville*

Analyserons encore un autre passage où la connotation d'un élément naturel est incorporée dans la syntaxe et le vocabulaire. Dans le passage, qui décrit l'étang dans le parc de Swann, le glaïeul et ses fleurs de lis occupent des rôles centraux :

C'est ainsi qu'au **pied** de l'allée qui dominait l'étang artificiel, s'était composée sur **deux rangs**, tressés de fleurs de myosotis et de pervenches, **la couronne naturelle**, délicate et bleue qui ceint le front clair-obscur des eaux, et que le **glaïeul**, laissant fléchir ses **glaives** avec un abandon **royal**, étendait sur l'eupatoire et la grenouillette au pied mouillé, **les fleurs de lis** en lambeaux, violettes et jaunes, de son **sceptre lacustre**.⁸³

Le glaïeul, du latin « gladius », qui signifie « glaive », appartient à la famille des lis, d'où l'association avec les fleurs de lis. Le glaïeul a toujours eu une connotation héroïque : dans l'Empire romain le combat entre les « gladiateurs » était une affaire de vie ou de mort, comme le montre l'expression néerlandaise encore aujourd'hui « la mort ou les glaïeuls ». Il doit cet aspect héroïque à sa physiologie : le glaïeul dépasse les autres fleurs en hauteur, il fleurit plus longtemps et ses couleurs sont plus remarquables. Nous avons consulté deux ouvrages importants de la fin du XIXe siècle qui déchiffrent pour ainsi dire « le langage des fleurs » et qui nous donnent une idée de la connotation des glaïeuls au moment où Proust commence la rédaction de ce qui va devenir sa *Recherche*. Dans son recueil *Le langage des fleurs* (1860), Emma Faucon définit le glaïeul ainsi : « magnifique plante aux feuilles minces, larges et aiguës, taillées en forme de glaive, d'où son nom « gladiolus », le port de cette plante est **fier et élané**⁸⁴ ». Charlotte de la Tour, dans l'ouvrage *Le langage des fleurs* (1858), combine déjà le glaïeul et le lis en disant que « le lis des vallées ou le glaïeul [signifient] la **noblesse** et la **pureté des actions et de la conduite**⁸⁵ ». Ainsi, on pourrait conclure que le glaïeul héroïque, en combinaison avec les fleurs de lis qui évoquent bien sûr les rois français, est emblématique de la monarchie et du pouvoir absolu des rois. C'est exactement ce qu'on retrouve dans la description de ces fleurs chez Proust, avec le champ lexical royal, qui se manifeste par les mots « rangs », « couronne naturelle », « glaives », « royal » et « sceptre ». Un lecteur royaliste pourrait même y voir une justification du droit divin, et donc naturel ; car, tandis

⁸³ PROUST, *op.cit.*, p. 172. C'est nous qui soulignons.

⁸⁴ FAUCON, Emma, *Le langage des fleurs*, Chamonix, Éditions Guérin, 1860, p. 55. C'est nous qui soulignons.

⁸⁵ TOUR, Charlotte de la, *Le langage des fleurs*, Paris, Garnier Frères, 1858, p. 183. C'est nous qui soulignons.

qu'il s'agit d'un « étang artificiel », on peut lire dans la phrase qui précède ce passage que « dans ses créations les plus factices, c'est sur la nature que l'homme travaille⁸⁶ » ; de plus, Proust écrit que « certains lieux font toujours **régner autour d'eux leur empire particulier, arborent leurs insignes immémoriaux au milieu** d'un parc comme ils auraient fait **loin de toute intervention humaine**⁸⁷ ». Finalement, avec un peu d'imagination, on peut y voir une traduction naturelle du Roi soleil, car tout comme Louis XIV, tout l'univers tourne autour du glaïeul. Ce mouvement de circulation autour d'un point central et l'élévation vers le point le plus haut est traduite par la construction de la phrase : au début et à la fin du passage, on se trouve en bas par la répétition du mot « pied », puis il y a « deux rangs » et le centre étincelant de la phrase est bien sûr le glaïeul, au milieu de la phrase, son élévation subtilement reflétée par la majesté du style proustien.

3.4 *Réflexions aquatiques*

Pour finir notre analyse formelle, nous quittons le domaine floral et végétal pour nous plonger brièvement dans le monde aquatique. Les surfaces d'eaux se caractérisent par le fait qu'elles reflètent leur environnement, et nous allons voir comment on peut retrouver ces reflets dans le style proustien. D'abord, il y a des échanges de couleurs entre le ciel et les nymphéas sur la Vivonne du côté de Guermantes, qui s'enrichissent de reflets dans l'eau :

Ailleurs un coin semblait réservé aux espèces communes qui montraient le blanc et rose propres de la julienne, lavés comme de la porcelaine avec un soin domestique, tandis qu'un peu plus loin, pressées les unes contre les autres en une véritable plate-bande flottante, on eût dit des pensées des jardins qui étaient venues poser comme des papillons leur ailes bleuâtres et glacées sur l'obliquité transparente **de ce parterre d'eau ; de ce parterre céleste aussi** : car il donnait aux fleurs un sol d'une couleur **plus** précieuse, **plus** émouvante que la couleur des fleurs elles-mêmes ; et, soit que pendant l'après-midi il fit étinceler sous les nymphéas le kaléidoscope d'un bonheur attentif, silencieux et mobile, ou qu'il s'emplît vers le soir, comme quelque port lointain, du rose et de la rêverie du couchant, **changeant sans cesse pour rester toujours** en accord, autour des corolles de teintes plus fixes, **avec ce qu'il y a de plus** profond, **de plus** fugitif, **de plus** mystérieux — **avec ce qu'il y a d'infini** — dans l'heure, il semblait les avoir fait fleurir en plein ciel.⁸⁸

Ici, les reflets dans l'eau se reproduisent dans les multiples répétitions des mots et des groupes de mots, utilisées avec une fréquence inhabituelle pour le style proustien : « de ce parterre

⁸⁶ PROUST, *op.cit.*, p. 172.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 172-173. C'est nous qui soulignons.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 211. C'est nous qui soulignons.

d'eau » / « de ce parterre céleste aussi », « plus précieuse, plus émouvante », « avec ce qu'il y a de plus profond » / « avec ce qu'il y a d'infini », « de plus profond, de plus fugitif, de plus mystérieux ». Pour renforcer l'image des reflets, Proust a mis en scène un double chiasme : « changeant sans cesse pour rester toujours », avec un parallèle (« sans cesse » et « toujours ») et une opposition (« changer » et « rester »). Avec ce jeu de miroirs et de contrastes, le texte lui-même devient une surface sur laquelle les images se reflètent.

Ultimement, notre dernier exemple se caractérise également par les reflets textuels des parties d'eau. Quand le narrateur se promène seul après une heure de pluie et de vent, il arrive au bord de la mare de Montjouvain, la résidence de M. Vinteuil et sa fille.

Le toit de tuile faisait dans la mare, que le soleil rendait de nouveau **réfléchissante**, une marbrure rose, à laquelle je n'avais encore jamais fait attention. Et voyant sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire **répondre** au sourire du ciel, je m'écriai dans mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé : « **Zut, zut, zut, zut.** » Mais en même temps je sentis que mon devoir eût été de ne pas m'en tenir à ces **mots opaques** et de tâcher de **voir plus clair** dans mon ravissement.⁸⁹

Dans ce passage, il y a une série des reflets dans une suite des provocations et des réponses entre la mare (« sur l'eau »), le toit de tuile (« à la face du mur ») et le soleil (« sourire du ciel »), qui évoquent à leur tour une réponse chez le narrateur, le quatrième élément de la circulation des reflets, qui crie la répétition « zut, zut, zut, zut », donc quatre fois le même reflet. Cependant, dans la phrase suivante, les sentiments du narrateur ne sont pas réverbérés en écho par un paysan qui passait et « qui répondit sans chaleur à mes « beau temps, n'est-ce pas, il fait bon marcher » [...] » ; c'est à ce moment qu'il apprit « [...] que les mêmes émotions ne se produisent pas simultanément, dans un ordre préétabli, chez tous les hommes⁹⁰ ». De nouveau, les analogies formelles entre la nature et l'écriture annoncent déjà le thème développé dans la suite du passage, où le narrateur distingue une différence entre les reflets naturels et les reflets sociaux et émotionnels entre les hommes.

L'importance accordée au thème aquatique à Montjouvain revient également dans le mot « Montjouvain » lui-même : on pourrait y trouver les mots « jouvence » et aussi « jouissance » ; nous laissons de côté la dernière connotation, qui peut référer aux activités « défendues » qui ont lieu là-bas. On retrouve le mot « jouvence » dans les expressions « **eau** de jouvence » et « **bain** de jouvence », signifiant « ce qui fait rajeunir quelqu'un et lui donne

⁸⁹ *Ibid.*, p. 194. C'est nous qui soulignons.

⁹⁰ *Ibid.*

la vitalité⁹¹ ». Ainsi, le paysage de Montjouvain a également profité d'un bain de jouvence : car, « après une heure de pluie et de vent⁹² », « le soleil rendait [la mare] du nouveau réfléchissante ». Enfin, ce caractère de l'eau rajeunissante et éclairante revient également au niveau de l'esprit du narrateur : comme il ne veut plus se « tenir à ces mots opaques⁹³ », il tâche « de voir plus clair⁹⁴ ». Tout comme l'exemple de la conversation « échouée » entre le narrateur et le paysan, donné plus haut, l'image du paysage rafraîchi de Montjouvain a frayé la voie à la trame du roman et aux actions du narrateur, ici le changement conscient de la vision par le narrateur. Ainsi, le jeu de reflets de la nature est un miroir pour la nature humaine.

⁹¹ « Jouvence », Dictionnaire Larousse [en ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jouvence/45048?q=jouvence#44999> (consulté le 24 juin 2016).

⁹² PROUST, *op. cit.*, p. 194.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

Conclusion

Dans ce mémoire, nous avons essayé de rapprocher l'œuvre de Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, à l'écopoétique, un nouveau champ d'étude dont le premier panorama français a été dressé par Pierre Schoentjes en 2015. Nous avons retracé l'histoire de ce domaine de recherches tout récent, de ses origines dans le « nature writing » américain, à travers l'épanouissement de l'intérêt académique pour cette écriture de la nature et ses affiliations avec l'écocritique jusqu'aux tentatives contemporaines de définir une « écopoétique ». L'écopoétique met l'accent sur le travail de l'écriture, l'esthétique et le style, et se distingue ainsi de l'écocritique qui préfère les lectures éthiques et politiques des récits sur la nature. Autrement dit, l'écopoétique est un domaine de recherche tout jeune et nous nous trouvons aujourd'hui, comme le dit Schoentjes, à un « moment charnière » pour les études des écritures de la nature.

Dans ce travail, nous avons appliqué certains aspects de l'écopoétique, formulées par Pierre Schoentjes dans son œuvre *Ce qui a lieu* (2015), et essayé de découvrir quelles perspectives écopoétiques on peut retrouver dans les descriptions de la nature dans *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust. Vu le cadre restreint de notre mémoire, nous avons choisi de limiter nos recherches d'abord au premier tome de *La Recherche*, puis aux théories de Schoentjes dédiées aux pratiques de l'écriture de la nature. Finalement, de la liste de ces pratiques, nous avons choisi l'insistance sur les analogies entre la complexité, les formes et les substances de la nature et le texte littéraire : au niveau du roman, avec un réseau rhizomatique ainsi qu'au niveau de la phrase, où nous avons analysé quelques éléments naturels récurrents.

Nous avons commencé le deuxième chapitre par définir quelques principes théoriques dans la littérature qui imitent le monde naturel, d'abord la stratification ou la géologie des textes littéraires et puis les phénomènes du réseau et du rhizome. Nous avons repéré des analogies entre les théories du rhizome de Deleuze et Guattari (notamment le principe de cartographie), la métaphore du tissage de Richard et l'organisation de *Du côté de chez Swann*, qui sont construites selon les mêmes idées : la non-linéarité, la non-hiérarchie et l'interconnectivité. Après cette base théorique, nous avons vu que la nature influence la forme du roman à deux niveaux. Premièrement, au niveau du roman, où le réseau romanesque est largement basé sur l'organisation spatiale de l'histoire: la trame se développe selon le déplacement dans l'espace et entraîne des associations liées à ces espaces comme les souvenirs, les sentiments, les personnages etc. Ensuite, dans le troisième chapitre, nous avons

vu que la nature joue également un rôle important dans les enjeux formels au niveau de la phrase, où le style et la syntaxe peuvent évoquer des caractéristiques variées du monde naturel, telles que les processus de croissance, la structure, la substance, la texture, la connotation florale et les reflets des eaux. A travers quelques thèmes et images nous avons analysé comment Proust a engagé des analogies entre la nature et la construction de la phrase, le vocabulaire et le style pour créer un mimétisme de la nature qui, selon Schoentjes, est si cher à l'écriture écopoétique.

Ainsi, notre étude sur les similitudes entre certains aspects de l'écopoétique et *La Recherche* est loin d'être exhaustive ; il reste encore une grande variété des pistes à découvrir, à commencer par les autres pratiques de l'écriture de la nature telles qu'elles soient formulées par Schoentjes. Citons par exemple les enjeux des saisons dans le roman, ou le retour à une sorte d'autofiction avec l'inscription de l'auteur dans son texte, un aspect qui chez Proust a toujours incité à diverses spéculations; sa vie selon d'aucuns correspondait à bien des égards à celle du narrateur de *La Recherche*, mais l'écrivain a toujours fortement nié, entre autres dans son essai *Contre Sainte-Beuve*, ces ressemblances entre l'homme, l'auteur et le narrateur.

Avec ce travail, nous espérons avoir pu démontrer que le corpus de l'écopoétique ne se limite pas aux romans qui se manifestent comme de « nature writings », mais que tous les romans où la nature occupe une place spéciale peuvent s'inscrire dans ce cadre. De plus, Schoentjes associe ce nouveau domaine de recherches aux romans contemporains mais constate d'emblée que l'écopoétique ne devrait pas être seulement réservée aux œuvres littéraires de notre époque. Il pourrait donc être très utile, comme nous avons essayé de le démontrer, de (re)lire et (ré)étudier les œuvres des siècles antérieures. La phrase suivante, tirée de *La Prisonnière* de Marcel Proust, en dit à notre avis long sur la nécessité de relire les classiques : « Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux⁹⁵ ».

Proust, écopoète ? Sans l'ombre d'une doute.

⁹⁵ PROUST, Marcel, *La Prisonnière*, éd. Pierre-Edmond Robert, Paris, Folio Classique, 1989, p. 246.

Bibliographie

Texte primaire

- PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, éd. Olivier Rocheteau, Paris, Folio Classics, 2013.

Textes secondaires

- AFEISSA, Hicham-Stéphane, « Le premier essai d'écopoétique consacré à la littérature européenne, où il est bien plus question du terroir que de la Terre », <http://www.slate.fr/story/101231/decouverte-ecopoetique-etude-relation-litterature-environnement-naturel>, (consulté le 20 mars 2016).
- BARNES, Annie, « Le Jardin de Marcel Proust : Pour le Cinquantenaire des 'Jeunes Filles en Fleurs' », *The Modern Language Review*, vol. 64, n. 3 (1969), pp. 546-554.
- BARRY, Peter, *Beginning Theory*, Manchester, Manchester University Press, 2009.
- BLANC, Nathalie, Thomas PUGHE et Denis CHARTIER, « Littérature et écologie : vers une écopoétique », *Écologie et politique*, vol. 36, 2008, pp. 17-28.
- BUELL, Lawrence, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of America*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1996.
- COHEN, Michael, « Blues in the Green : Ecocriticism under Critique », *Environmental History*, vol. 9, no. 1 (2004), pp. 9-36.
- COSTIL, Pierre, « Proust et la poésie de la fleur », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust*, vol. 13, 1963, pp. 20-41.
- COUPE, Laurence, *The Green Studies Reader : from Romanticism to Ecocriticism*, Londres, Routledge, 2000.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 2007.
- FARDWELL, Frances Virginia, *Landscape in the Works of Marcel Proust*, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 1948.
- FAUCON, Emma, *Le langage des fleurs*, Chamonix, Éditions Guérin, 1860.
- FERRARI, G.R.F., « The Meaninglessness of Gardens », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 68, no. 1 (2010), pp. 33-45.

- GLOTFELTY, Cheryll, Harold FROMM et al., *The Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology*, Athens, Georgia, University of Georgia Press, 1996.
- GRAS, Vernon, « Dialogism as a Solution for the Present Obstacles to an Ecological Culture », dans VOLKMANN, Laurenz et al., *Local Natures, Global Responsibilities: Ecocritical Perspectives on the New English Literatures*, Amsterdam, Rodopi, 2010, pp. 1-11.
- GUATTARI, Félix, *L'inconscient machinique : essais de schizo-analyse*, Paris, Éditions Recherches, 1979.
- LARCHER, P.-L., « Un jardin du Paradis. Marcel Proust et la Botanique », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust*, vol. 13, 1963, pp. 64-69.
- MARGERIE, Diane de, *Proust et l'obscur*, Paris, Éditions Albin Michel, 2010.
- MEEKER, Joseph W., *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*, New York, Scribners, 1972.
- MEUNIER, Claude, *Le Jardin d'hiver de Madame Swann*, Paris, Grasset, 1995.
- PHILLIPS, Dana, « Ecocriticism, Literary Theory, and the Truth of Ecology », *New Literary History*, vol. 30, no. 3 (1999), pp. 577-602.
- POSTHUMUS, Stéphanie, « Vers une écocritique française: le contrat naturel de Michel Serres », *Mosaic : A Journal For The Interdisciplinary Study of Literature*, vol. 44, no. 2 (2011), pp. 85-100.
- PROUST, Marcel, *Correspondance*, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, tome XVIII.
- PUGHE, Thomas, « Réinventer la nature: vers une éco-poétique », *Études anglaises*, vol. 58, no. 1 (2005), pp. 68-81.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974.
- RUECKERT, William, « Literature and Ecology : An Experiment in Ecocriticism » (1978), dans Glotfelty et Fromm, *The Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology*, pp. 105-123.
- RUSKIN, John, *Modern Painters*, vol. 3, New York, John Wiley, 1868, pp. 156-172.
- SAMPON-NICOLAS, Annette, « Pour la nature : le cours de littérature prend l'air », *The French Review*, vol. 74, no. 6 (2001), pp. 1218-1228.
- SCHOENTJES, Pierre, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Éditions Wildproject, 2015.
- SERRES, Michel, *Le contrat naturel*, Paris, François Bourin, 1990.

- SIMON, Anne, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- SIMPSON, Juliet, « Nature as a ‘Musée d’Art’ in the French Fin-de-siècle Garden : Uncovering Jules and Edmond de Goncourt’s ‘Jardin de Peintre’ », *Garden History*, no. 2 (2008), pp. 229-252.
- TOUR, Charlotte de la, *Le langage des fleurs*, Paris, Garnier Frères, 1858.
- TROUSSON, Raymond, « La fonction des images végétales dans *À la recherche du temps perdu* » [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1981, www.arlflb.be.
- TSUMORI, Keiichi, *Proust et le paysage. Des écrits de jeunesse à la ‘Recherche du temps perdu’*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- WILKE, Sabine, « Literature, Culture, and the Environment : A Cross-disciplinary Conversation », *Pacific Coast Philology*, vol. 46, no. 2 (2011), pp. 115-121.

Table des matières

Introduction	3
Chapitre 1 : Vers une éco-poétique. Des racines du « nature writing » américain à l'épanouissement de l'éco-poétique française	5
1.1 Proust et la nature	5
1.2 L'écocritique	5
1.3 Une écocritique française	8
1.4 Une éco-poétique française	9
1.5 L'approche formelle des analogies	11
Chapitre 2 : L'odeur d'invisibles et persistants lilas	
<i>Ou comment la nature est enlacée dans le réseau proustien</i>	13
2.1 Prémisses	13
2.2 Racines, ramifications et floraisons : principes généraux	13
2.3 La cathédrale verdoyante : sur la structure romanesque	16
Chapitre 3 : Solitudes, désirs, harmonies	
<i>Sur la floraison d'un style incarnant la nature dans l'art</i>	21
3.1 Le lilas et la durée	22
3.2 Les femmes-fleurs	23
3.3 Le glaïeul royal à Tansonville	25
3.4 Réflexions aquatiques	26
Conclusion	29
Bibliographie	31
Table des matières	34