

UC Santa Barbara

UC Santa Barbara Previously Published Works

Title

Ailleurs ici : les Mille et Une nuits dans la Recherche du temps perdu

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1zs4h0z0>

Author

Jullien, Dominique

Publication Date

2023-12-13

Peer reviewed

Dominique Jullien

AILLEURS ICI: LES MILLE ET UNE NUITS DANS À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

"Ils me rappelaient ces assiettes à petits fours, des Mille et Une Nuits, qui distraient tant de leurs "sujets" ma tante Léonie quand Françoise lui apportait, un jour, *Aladin ou la Lampe Merveilleuse*, un autre, *Ali-Baba*, le *Dormeur Éveillé* ou *Simbad le Marin embarquant à Bassora avec toutes ses richesses*"¹.

Un motif prédominant de la *Recherche* est celui de l'encastrement d'un élément hétérogène dans un milieu homogène. Ailleurs ici: le détail étranger, exotique, s'insère dans un ensemble familier sur lequel il tranche. Les assiettes peintes aux sujets des *Mille et Une Nuits* encastrent leurs "vignettes multicolores" dans "le gris et champenois Combray" (I, 904); une des jeunes filles de la petite bande se distingue de ses compagnes comme "un roi mage de type arabe" (I, 789); les lilas gardent dans la campagne française "les tons vifs et purs des miniatures de la Perse" (I, 135) et les boutons d'or "un poétique éclat d'Orient" (I, 168), etc.

La récurrence de ce motif est particulièrement sensible s'agissant des *Mille et Une Nuits*.² La référence aux *Mille et Une Nuits*, que la *Recherche* entend recréer en les "renonçant",³ apparaît comme originaire, fondatrice: à double titre, puisque les *Mille et Une Nuits* appartiennent et renvoient au monde de l'enfance. Ce livre modèle n'est pas un livre comme les autres; il n'est même pas — à l'origine du moins et avant la relecture des deux traductions lors du second séjour à Balbec⁴ — pas un livre du

1. *A la Recherche du Temps Perdu* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954), tome I, p. 904. Toutes les références renvoient à cette édition.

2. À l'ailleurs ici géographique que présentent les images des *Mille et Une Nuits* (encastrement de l'exotique dans le familier) correspond un ailleurs ici temporel (le passé au cœur du présent, l'ancêtre encasté dans le descendant) qui prend la forme de références à l'autre grand livre modèle, les *Mémoires* de Saint-Simon.

3. III, 1043. "Comme Elstir Chardin, on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant".

4. II, 836. A tel point que le Narrateur, comparant la version traditionnelle de Galland à celle, nouvelle à l'époque, de Mardrus, réagit moins en critique littéraire qu'en homme confronté au souvenir déformé de son enfance, le critère étant avant tout la fidélité à une habitude onomastique.

tout, mais d'abord, antérieures à toute lecture, les assiettes peintes de Combray.

La charge affective de la référence orientale s'explique d'abord par le contenu d'enfance qu'elle véhicule: les *Mille et Une Nuits* parlent du paradis perdu de Combray, univers maternel, nourricier. Le bonheur du glissement métonymique (des assiettes à leur contenu sucré: le dessert, prédilection et par conséquent symbole de l'enfance) répète l'indistincte plénitude de la conscience euphorique, où le baiser maternel et la mousse au chocolat voisinent presque sur le même plan. La bienheureuse pléthore des repas de Combray⁵ fait écho à la sensualité expansive des *Mille et Une Nuits*, où les festins, fêtes du goût et des yeux, précédés de musique et de poésie, introduisent à leur tout aux plaisirs de l'amour.⁶

Les *Mille et Une Nuits* à l'origine, ce sont des assiettes peintes: par-delà même le thème du paradis perdu de l'enfance, on est ramené au thème de l'encastrement, l'aliment étant, sur un plan symbolique, la forme première de l'incorporation du monde extérieur, d'un fragment de réel (du désir gourmand des aubépines et des boutons d'or, à la langue "incomestible" d'Albertine); mais aussi le caractère gastronomique des références aux *Mille et Une Nuits* rejoint le paradigme proustien qui va de la nourriture à la lecture et à l'écriture, depuis Combray où le temps de la lecture s'étend de part et d'autre des repas, où il s'y mélange aussi (dans les assiettes peintes on mange et on "lit" en même temps) jusqu'aux métaphores alimentaires de l'œuvre dans le *Temps Retrouvé* — le livre comparé au bœuf mode de Françoise, "suralimenté comme un enfant" (III, 1032), grossi de développements intercalés à infini ...

Image de l'enfance, les *Mille et Une Nuits* unissent le caractère fondateur du conte (première parole de l'humanité) à l'histoire individuelle

5. Voir l'impressionnante liturgie alimentaire du samedi (I, 71).

6. Dans la traduction du Dr. Mardrus, beaucoup plus colorée que celle de Galland, c'est presque à chaque conte que l'on trouve un festin. Citons, à titre d'exemple, celui-ci:

"Il y avait là, en effet, dorés et odorants, quatre poulets rôtis, assaisonnés aux épices fines; il y avait là quatre porcelaines de grande capacité contenant, la première, de la mahallabia parfumé à l'orange et saupoudrée de pistaches concassées et de cannelle; la seconde, des raisins secs macérés, puis sublimés et parfumés discrètement à la rose; la troisième, oh! la troisième! de la baklava artistement feuilletée et divisée en losanges d'une suggestion infinie; la quatrième des kataïefs au sirop ... Quant à l'autre moitié du plateau, elle contenait justement mes fruits de prédilection ...

Et tout cela était séparé par des intervalles où se voyaient les couleurs de fleurs telles que roses, jasmins, tulipes, lys et narcisses." (*Les Mille et Une Nuits*, "Histoire du Bel Aziz", traduction de J.C. Mardrus, éd. Laffont, Paris, 1980, tome I, p. 423).

Les repas de Combray ne sauraient rendre malade — même un enfant si délicat: en revanche les "thés" de Gilberte (I, 506), aux effets désastreux, symbolisent l'aliment malheureux. C'est d'abord le repas pris chez les autres, dans la paralysie de la conscience que subit le Narrateur pénétrant chez les Swann, privé de tout repère comme un personnage de conte ("Elle me demandait même l'heure à laquelle mes parents dinaient, comme si je l'avais encore sue ..."): atmosphère intimidante de l'appartement, volupté cruelle de Gilberte détruisant le gâteau oriental, réprobation parentale et inaccoutumance au thé conjuguent leurs maléfices sur l'estomac soudain vulnérable du Narrateur.

du Narrateur. D'où leur supériorité évidente sur *François le Champi* (le premier roman): elles bénéficient d'une double antériorité littéraire et existentielle. Les *Mille et Une Nuits* renvoient à une époque pré-littéraire, mais aussi à une époque d'avant la chute. Le livre modèle ne pouvait pas être un roman.⁷ Aussi les *Mille et Une Nuits*, suivant le mécanisme rétroactif du désir proustien qui "ne peut espérer . . . qu'en arrière",⁸ sont-elles dans l'ensemble de la *Recherche* le véhicule symbolique du désir.

La superposition, à la faveur de l'image orientale, de l'enfance au désir présent, d'une part justifie ce désir en l'enracinant dans un paradis originaire, et d'autre part préfigure la dynamique de la réminiscence qui est celle même de l'œuvre. Ceci explique la multiplicité des références orientales, l'extrême diversité des situations auxquelles elles s'appliquent. Les *Mille et Une Nuits*, langage du désir, vont de pair avec la non-motivation de l'image qui vient affecter d'un coefficient "oriental" l'objet désiré: "J'imaginai que la Seine . . . devait ressembler au Bosphore" (III, 809). L'orientalisation des lilas (I, 135) se fonde sur un rapport beaucoup plus complexe que l'analogie. Les fleurs reçoivent trois comparaisons successives — "plumes mauves et blanches", "rose minaret", "houris" — qui entraînent le texte aux limites de la cohérence métaphorique, mais dont la loi d'engendrement semble fondée sur un principe double d'assimilation et de dissimilation, comme le "minaret" naît de l'assimilation à l'architectural "pignon", tout en s'orientalisant de façon à se distinguer du "gothique", et n'est plus mauve ou blanc, mais rose comme les tuiles de la Maison des Archers.⁹ A la fin, le but métaphorique est atteint. Métamorphose des lilas en adolescentes orientales, érotisation de l'image ("enlacer leur taille souple"): les filles-fleurs données au départ pour des messagères venues accueillir les promeneurs ("nous rencontrions, venue au-devant des étrangers, l'odeur de ses lilas") préfigurent l'apparition de Gilberte, recevant d'elle autant qu'elles lui communiquent de parfum oriental.

De même, loin que le choix amoureux se fonde sur une appartenance de l'objet aimé à un quelconque type oriental, c'est dans un mouvement inverse que la blonde duchesse de Guermantes, la rousse Gilberte, Albertine si française, sont spontanément "orientalisées" par le désir: Albertine aperçue à bicyclette est une "petite péri, plus séduisante . . . que celle du paradis persan" (I, 794) avant de devenir "Princesse de la Chine" captive dans une bouteille, à Paris (III, 386); Charlus compare

7. Ne serait-ce que par la conscience temporelle de l'œuvre, qui unit l'intemporalité magique du conte à la minutie de la chronique historique.

8. G. Poulet, *Études sur le temps humain* (Paris: Plon, 1952), tome I, p. 416. Cf. aussi *Du côté de chez Swann*: "Soit que la foi qui crée soit tarie en moi, soit que la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleurs qu'on me montre aujourd'hui pour la première fois ne me semblent pas de vraies fleurs" (I, 184).

9. Remarquons également la bizarrerie qui consiste à doter la maison de Swann d'un symbole musulman.

les deux fils de Madame de Surgis à des Turcs (II, 694); Oriane de Guermantes est comparée à Badroul Boudour (II, 448)¹⁰; Gilberte et sa mère à des lilas (I, 564), allusion indirecte aux *Mille et Une Nuits* étant donné l'orientalisation préalable de cette plante. L'entourage de la femme aimée baigne dans le même mystère oriental: l'appartement féerique des Swann à Paris (I, 540), la "pâtisserie ninivite" (I, 506), l'hôtel des Guermantes.¹¹

La rêverie mondaine emprunte naturellement le même réseau d'images: la Princesse est costumée en Zaïre (II, 44); elle habite un "inaccessible palais d'Aladin" (II, 568); Swann pour sa double vie est comparé à Ali Baba (I, 18). Le désir de voyage reçoit lui aussi une expression orientale¹²: à l'église de Balbec "de style persan" (I, 386) répondent les "rochers d'améthyste" de Vernise "pareils à un récif de la mer des Indes" (I, 393).

Chaque fois, signe et aiguillon du désir tout ensemble, l'image des *Mille et Une Nuits* encastre un élément d'enfance dans l'événement actuel. L'encastrement exotique se double d'une dimension temporelle qui préfigure l'illumination ultime du temps retrouvé. L'image exotique fait donc bien plus que "justifier" le désir: elle est déjà une promesse de salut dans l'œuvre à venir. Ce qui distingue, en particulier, la mondanité du Narrateur du snobisme vulgaire d'un Legrandin, c'est que sa rêverie prend sa source dans l'enfance: "J'avais commencé par la fée, dût-elle bientôt périr; eux, par la femme" (II, 533).

Si les références aux *Mille et Une Nuits* sont concentrées au début du *Côté de Guermantes* — époque où l'Equateur imaginaire n'a pas encore été franchi — pour disparaître ensuite, ou bien être utilisées négativement (l'Ambassadrice de Turquie, par sa prodigieuse mémoire, par les histoires invraisemblables qu'elle raconte, est une Shéhérazade parodique (II, 534); la "fausse" princesse d'Orient, cousine de Saint-Loup, parle non comme Shéhérazade, mais comme Vigny ou Hugo: II, 107), leur rôle ne se borne pas cependant à celui d'illusions à détruire. Pour le Narrateur — mais pour lui seulement — le Monde sera sauvé dans l'œuvre d'art, car les images des *Mille et Une Nuits*, opérant la superposition ma-

10. II, 448. Dans le personnage d'Oriane, dame de Combray au prénom exotique, féerie orientale et féerie européenne se conjuguent; la houri mène droit à la fée, on ne sait où finit l'une, où commence l'autre. Elle permet le glissement des images de *Mille et Une Nuits* à celles des tapisseries, des légendes et des vitraux, rêverie enrichie de lectures historiques — d'Augustin Thierry à Emile Mâle — rêverie rationalisée en quelque sorte, obéissant aux exigences de la couleur locale, comme les "perrons" et les "tourelles" qui s'animent dans les noms aristocratiques (II, 541) ou les "fées" du Faubourg Saint-Germain (II, 741).

11. "comme un minaret avancé, comme un premier palmier . . . le paillason usé du rivage . . ." (II, 31). L'orientalisation de l'entourage, rêverie périphérique à l'être aimé, est également un indice d'inassouvissement et témoigne de la confusion des désirs, du vague des passions de l'enfance.

12. Désir amoureux et désir de voyage sont équivalents dans la *Recherche*; la poursuite nocturne des ruelles et des *campi* de Venise est aussi complètement érotisée que la quête diurne des Vénitiennes, autre multiplicité qui suggère celle du harem et des rencontres dans les souks.

gique de l'enfance à la "mondanité", permettent la transition vers une autre magie, celle des généalogies qui substitue à l'individu trop réel le prestige immatériel, intemporel, du Nom.¹³ Les *Mille et Une Nuits* ont moins ici la valeur d'un mirage que celle d'une promesse. Elles sont une étape nécessaire du parcours dialectique de l'appréhension du monde. À la rêverie préliminaire (le plus souvent orientale) succède le choc décevant de la réalité, puis le dépassement de la déception par une nouvelle approche métaphorique, ici, les pouvoirs magiques du Nom.¹⁴

Signes de l'art, les images des *Mille et Une Nuits* le sont aussi plus directement: la petite phrase de la sonate, parée cette fois des couleurs de l'orchestre, "plus merveilleuse qu'une adolescente ... enveloppée, harnachée d'argent, toute ruisselante de sonorités brillantes, légères et douces comme des écharpes ... reconnaissable sous ces parures nouvelles" (III, 249) permet au Narrateur de reconnaître une œuvre de Vinteuil, mais plus riche que la sonate, dévoilant "comme un trésor insoupçonné et multicolore toutes les pierreries des *Mille et Une Nuits*" (III, 254), et semble lui promettre aussi un bonheur supérieur à celui de l'amour¹⁵ — c'est la promesse que Swann, dont l'amour préfigure celui du Narrateur pour Albertine, n'a pas su entendre.¹⁶

L'encastrement (de la sonate dans le septuor; de la révélation musicale dans le récit amoureux) semble relever de la *préfiguration*, forme fondatrice de la *Recherche*¹⁷ — préfiguration d'un événement dont l'accomplissement est encore à venir: l'encastrement, ne serait-ce que par l'instabilité fascinante du rapport qu'il instaure entre le détail et l'ensemble, est du côté de l'inassouvissement.¹⁸

Si, renversant le rapport du détail à l'ensemble (le détail insolite qui tranche dans un ensemble familier) le détail en vient par sa seule présence à transformer l'ensemble, à en changer le signe, à le rendre semblable à lui, on ne peut plus parler d'encastrement. L'île du Bois, jardin encas-

13. "Les noms cités avaient pour effet de désincarner les invités de la Duchesse ..." (II, 542). Ailleurs ici comparable à celui, sur le plan physique, de l'hérédité, qui inscrit dans le visage individuel l'éternité d'une famille: "L'âme de ce Guermantes s'était évanouie; mais la charmante tête aux yeux perçants de l'oiseau envolé était venue se poser sur les épaules de Mlle. de Saint-Loup ..." (III, 1032).

14. Ce rôle, lors du premier séjour à Balbec, est confié à Elstir qui révèle au Narrateur la beauté dans la vie quotidienne, et qui rend à l'église de Balbec sa dimension orientale en lui découvrant le détail encasté du chapiteau "persan" qui, une fois reconnu, suffit à faire de tout l'ensemble une "église (presque) persane" (I, 842).

15. À la communication biaisée, menteuse, des amants, s'oppose le langage immédiat de la musique, "exemple unique de ce qu'aurait pu être — s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées — la communication des âmes" (III, 258).

16. "Est-ce un oiseau, est-ce l'âme incomplète encore de la petite phrase, est-ce une fée, cet être invisible et gémissant ..." (I, 352).

17. Voir sur cette notion l'étude de M. Muller, *Préfiguration et Structure romanesque dans la Recherche du Temps Perdu* (Lexington, French Forum, 1979).

18. "Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir. Chiffre à double sens. Un clair, et où il est dit que le sens est caché" (Pascal, *Pensées*, éd. Lafuma, 1963, fr. 265) — fraîcheur "délicieuse et irritante" des carafes, mécanique funeste du nénuphar neurasthénique (I, 168).

tré dans la "vraie" nature, transforme celle-ci en ouvrage artificiel: "... on scrute cet horizon où ... nos yeux passant sans transition du parc cultivé aux hauteurs naturelles de Meudon et du Mont Valérien ne savent pas où mettre une frontière, et font entrer la vraie campagne dans l'œuvre du jardinage dont ils projettent bien au-delà d'elle-même l'agrément artificiel; ainsi ces oiseaux rares élevés en liberté dans un jardin botanique et qui chaque jour, au gré de leurs promenades ailées, vont poser jusque dans les bois limitrophes une note exotique" (II, 384). Un chapiteau persan fait de Balbec une église persane, des oiseaux exotiques font du bois parisien une forêt tropicale. Nous proposons, pour ce phénomène qui est à certains égards l'inverse d'une "intégration" ou d'une "assimilation", le terme d'*indexation*.¹⁹

On peut le considérer comme un cas paradoxal de synecdoque, où la "partie" est un élément hétérogène. Il y a conflit entre la partie et le tout: dans le moment même où la partie *signifie* le tout, elle *modifie* le sens de ce tout. L'*indexation* proustienne se caractérise — comme dans le domaine financier — par la mobilité et la variation des termes en présence.

"Assimilation" ou "intégration", en tant qu'elles supposent l'absorption du détail dans un ensemble, d'un élément dans un milieu, sont encore tout à fait inadéquats par leur résonance politique. Ainsi les Juifs, autre "colonie orientale" mise en parallèle avec celle des invertis de façon plus ou moins explicite, plus ou moins directe, dans toute la *Recherche*,²⁰ sont issus comme eux de "l'antique Orient", paradigme oriental qui les rattache aux *Mille et Une Nuits*. Il s'agit de rien moins que d'assimilation: l'exotisme sémitique dans la France moderne (ailleurs ici à la fois spatial et temporel) est soumis à une série de renversements d'une vertigineuse complexité. La différence perceptible (encastrement) de la tribu Bloch à Balbec constitue une sorte de "comble", dont l'excès même est un principe de renversement: "... l'exagération de leur type faisait penser à ces recherches dites "intelligentes" des peintres qui, ayant à illustrer les Évangiles ou les Mille et Une Nuits, pensent au pays où la scène se passe et donnent à Saint Pierre ou à Ali-Baba précisément la figure qu'avait le plus gros "ponte" de Balbec".²¹ Ces recherches ne sont pas intelligentes parce que, croyant "faire vrai", dans une superstitieuse fidélité à la lettre, elles rétablissent un écart dans la perception qui n'existait pas à l'époque où tout le monde, donc personne, n'avait le

19. Notons déjà, dans l'exemple de l'île du Bois, l'importance de la métaphore inversée ("par un artifice inverse à celui de ces panoramas ..."): l'*indexation*, et d'abord parce qu'elle est un renversement de l'encastrement, a partie liée avec la grande forme herméneutique proustienne qu'est l'inversion.

20. Citons, à titre d'exemple, ceci: "Certes ils forment dans tous les pays une colonie orientale, cultivée, musicienne, médisante ... on a voulu provisoirement prévenir l'erreur funeste qui consisterait, de même qu'on a encouragé un mouvement sioniste, à créer un mouvement sodomiste et à rebâtir Sodome" (II, 632).

21. I, 739. Quel est le comble pour une tribu de juifs? C'est d'avoir l'air d'un tableau représentant des juifs de type juif, etc. [cf. Roland Barthes, "Une idée de recherche", *Recherche de Proust* (Paris: Seuil, 1980)].

“type juif”. Le peintre projette sur une scène originelle imaginaire la représentation stéréotypée moderne de ce “type juif”: véritable cas d’inversion idéologique. Le mauvais artiste, qui encastre dans la peinture d’une scène originelle/orientale un détail appartenant à une représentation purement contemporaine du juif, produit une parodie (une inversion) de la réminiscence, qui encastre dans un décor contemporain des éléments (des assiettes peintes, par exemple) authentiquement originaires.

Plus tard, lorsque Bloch rend visite à Mme. de Villeparisis, c’est de l’identité que naît la différence, puis de nouveau l’identité: dans “l’Israélite faisant son entrée comme s’il sortait du fond du désert” (II, 190), l’assimilation des mœurs françaises modernes fait au contraire ressortir leur type exotique. Le gant tenu à la main devient un rouleau de papyrus, les saluts sont des salams; le redingote “disciplinée”, la coiffure “stylisée” rendent cette “phalange intacte” “en somme, toute pareille à celle des anciens scribes assyriens peints en costume de cérémonie à la frise d’un monument de Suse devant les portes du palais de Darius”. Or, dans un deuxième temps, cet encastrement surnaturel se renverse encore: “Il me semblait que si j’avais dans la lumière du salon de Mme. de Villeparisis pris des clichés d’après Bloch, ils eussent donné d’Israël cette même image, si troublante parce qu’elle ne paraît pas émaner de l’humanité, si décevante parce que tout de même elle ressemble trop à l’humanité, que nous montrent les photographies spirites”. Ils sont, au fond, tout semblables aux autres — ils sont différents *parce qu’ils sont identiques*.

C’est par un processus analogue que Paris pendant la guerre se métamorphose en une cité orientale. “Là, l’impression d’Orient que je venais d’avoir²² se renouvela . . . c’était le défilé le plus disparate des uniformes des troupes alliées; et parmi elles, des Africains en jupe-culotte rouge, des Hindous enturbannés de blanc suffisaient pour que de ce Paris où je me promenais je fisse toute une imaginaire cité exotique, dans un Orient à la fois minutieusement exact en ce qui concernait les costumes et la couleur des visages, arbitrairement chimérique en ce qui concernait le décor . . .” (III, 763). La présence de personnages aux costumes orientaux suffit à faire que la Venise de Carpaccio soit réellement Jérusalem ou Constantinople: de même Paris s’orientalise tout entier à cause des soldats exotiques. La métamorphose est achevée, qui fait de la Seine le Bosphore, et enfin de Paris, placée “sous le signe oriental du croissant”, la Bagdad des *Mille et Une Nuits*. “Ce ne fut pas l’Orient de Decamps ni même de Delacroix qui commença de hanter mon imagination quand le baron m’eût quitté, mais le vieil Orient de ces *Mille et Une Nuits* que j’avais tant aimées, et me perdant peu à peu dans le labyrinthe de ces rues noires, je pensais au calife Haroun Al Raschid en quête d’aventures dans les quartiers perdus de Bagdad” (III, 809).

22. “Le charme mystérieux et voilé d’une vision d’Orient” (III, 737): une femme à sa fenêtre, seule éclairée dans la nuit, suffit à orientaliser la ville.

De la même façon Venise, renchérissant d'elle-même sur l'imagerie orientale dont le Narrateur la revêtait, se transforme spontanément en une Bagdad fabuleuse, à travers deux réseaux d'images complémentaires.²³ Dans la première série d'images, le canal guide le Narrateur "comme la main mystérieuse d'un génie qui (l')aurait conduit dans les détours de cette ville d'Orient" (III, 627); le rayon de soleil devient une bougie entre les doigts d'un "guide magique": le jour métamorphosé en nuit éclairée préfigure la deuxième série d'images, nocturnes, où c'est la ville elle-même qui s'anime, où le Génie, sous l'aspect d'une *calle*, prend plaisir à guider le Narrateur vers un palais enchanté, ou à l'égarer irrémédiablement (III, 650). La ville prend à cœur de réaliser le rêve exotique du Narrateur. Échappant au schéma dialectique habituel (puisqu'il n'y a pas de déception), l'épisode relève moins du voyage qu'il ne constitue une synthèse symbolique de l'expérience, étape intermédiaire sur la voie de la révélation artistique. C'est la réalité qui prend en charge l'imaginaire: à mi-chemin entre le monde et l'esprit, le séjour à Venise et son pendant, Paris en guerre, préfigurent l'illumination du temps retrouvé. Venise ressuscite Combray (Paris aussi, plongé dans l'obscurité du couvre-feu, ressemble à Combray): ailleurs ici temporel; Venise est la Bagdad de Shéhérazade, offerte aux errances du Narrateur devenu Haroun Al Raschid.

Paris, Venise — unies l'une à l'autre comme le versant d'ombre et le versant de lumière de la même expérience, celle de la métaphore vécue — villes des *Mille et Une Nuits*: si la *Recherche* "refait" les *Contes Arabes*, c'est dans ce sens-là, où le détail oriente, ou orientalise, l'ensemble. "Sans doute, quand on est amoureux d'une œuvre, on voudrait faire quelque chose de tout pareil, mais il faut sacrifier son amour du moment, ne pas penser à ses goûts, mais à une vérité qui ne vous demande pas vos préférences et vous défend d'y songer. Et c'est seulement si on la suit qu'on se trouve parfois rencontrer ce qu'on a abandonné, et avoir écrit, en les oubliant, les "Contes Arabes" ou les "Mémoires de Saint-Simon" d'une autre époque" (III, 1043).

Paris oriental: le texte ne fait qu'apporter une confirmation de plus en plus rigoureuse à ce qui joue comme un postulat métaphorique. L'hôtel où le Narrateur se réfugie sera un harem; la scène de la fustigation reproduira un conte. "J'avais cru comme le calife des *Mille et Une Nuits* arriver à point au secours d'un homme qu'on frappait, et c'est un autre conte que j'ai vu réalisé devant moi, celui où une femme, transformée en chienne, se fait frapper volontairement pour retrouver sa forme première" (III, 832). L'orientalisation de l'épisode s'élabore à travers une

23. La similitude de construction des deux épisodes souligne leur fonction analogue. Dans chacun, un premier réseau d'images orientales est séparé du second par un long espace occupé, à Venise, par la rencontre de Madame de Villeparisis, la mort "définitive" d'Abertine et la visite à Padoue; dans l'épisode de la guerre, par la conversation avec le Baron de Charlus et l'évolution du salon Verdurin.

série d'inversions et de substitutions: inversion du sexe; substitution d'un conte à un autre conte (puis à un troisième avec l'allusion de Jupien à Ali-Baba); d'un calife à un autre calife, puisque le Narrateur a hérité, dès Venise, du *leit-motiv* métaphorique du baron, nouvel indice de la déchéance du guide.

Indexation: une référence initiale aux *Mille et Une Nuits* (la "vision d'Orient" de la femme "recluse" dans le cadre doré sa fenêtre qui se détache sur les ténèbres alentour) déclenche la série des métaphores orientales. A partir de cette référence fondatrice, toutes les images des *Mille et Une Nuits* vont surgir avec une sorte d'évidence *a posteriori*, provoquant un émerveillement qui vient de leur aptitude à confirmer ce que nous attendions, forme paradoxale — inversée — de la justesse métaphorique. Après l'allusion ultime à Sinbad le Marin (III, 982), les images des *Mille et Une Nuits*, désormais inutiles, disparaissent jusqu'à l'énonciation définitive du projet de réécriture, qui fait des *Contes Arabes* et des *Mémoires* de Saint-Simon les livres modèles de l'œuvre future.

L'intertextualité est ici bien loin d'une "influence littéraire". L'image enchâssée dans le texte fait, en retour, baigner l'œuvre entière dans les *Mille et Une Nuits*. A l'apparition lumineuse de la femme à sa fenêtre répond, en termes presque identiques, celle de l'escalier de Combray, autour duquel le récit prendra forme. "C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l'embrasement d'un feu de Bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit" (I, 43).

C'est pour cela que les *Mille et Une Nuits* sont liées à l'image de la lanterne magique, autre épisode de l'enfance érigé en principe poétique (comme les particularités de la diction maternelle sont érigées en idéal esthétique incarné par la Berma); la lanterne magique, ou encore le vitrail, deviennent le symbole du prisme de l'art qui transforme les choses. Voir toute chose au travers d'une autre: un texte — Madame de Sévigné à travers Dostoïevsky, Saint-Simon à travers Vigny ou Balzac, etc. — à travers un autre texte, décrire la musique en termes colorés, la ville en termes marins — la projection devient principe herméneutique dont l'inversion, encore, est la loi: "là où chacun porte, inscrite en ces yeux à travers lesquels il voit toutes choses dans l'univers, une silhouette intaillée dans la facette de la prune, pour eux (*les invertis*) ce n'est pas celle d'une nymphe, mais d'un éphèbe" (II, 615).²⁴

24. Entendons l'inversion comme forme, dans le sens général où l'emploie Roland Barthes. "L'inversion sexuelle est à cet égard exemplaire (mais non forcément fondatrice) puisqu'elle donne à lire dans un même corps la surimpression de deux contraires absolus, l'Homme et la Femme" (article cité, p. 37).

Le Narrateur devient Shéhérazade, luttant contre la mort: inversion des sexes qui s'était déjà produite dans l'amour,²⁵ mais aussi renversement fondateur de l'œuvre, où la préparation à la parole (comment Shéhérazade a-t-elle appris ce qu'elle sait?) prend la place de la parole, où la genèse du récit s'inverse en récit, le récit en genèse, où le renoncement et l'oubli sont condition du souvenir — où, à la lumière de l'intention initiale, dévoilée à la fin, les références orientales encastrées dans le texte "indexent" celui-ci *a posteriori*, pour recréer les *Mille et Une Nuits*.

Columbia University

25. C'est paradoxalement le Narrateur, et non pas la Prisonnière, qui est Shéhérazade. Albertine oblige son amant à "déployer plus d'ingéniosité que Shéhérazade", tant pour la distraire que pour la surveiller, tandis que, Shahriar inconscient, elle fait peser sur la santé de l'homme, sur l'œuvre qu'il porte en lui, une perpétuelle menace de mort: "Malheureusement si, par une même ingéniosité, la conteuse persane retardait sa mort, je hâtais la mienne." (III, 131).