



## Catalonia

33 | Deuxième semestre 2023

Traduire Proust dans les langues de la péninsule ibérique et de l'Amérique latine

---

# Des traductions de Ruskin à celle du « livre intérieur »

*From the translations of Ruskin to that of the « inner book »*

**Christophe Pradeau et Matthieu Vernet**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/catalonia/6456>

DOI : [10.4000/catalonia.6456](https://doi.org/10.4000/catalonia.6456)

ISSN : 1760-6659

### Éditeur

Sorbonne Université - Laboratoire CRIMIC (EA 2561)

### Référence électronique

Christophe Pradeau et Matthieu Vernet, « Des traductions de Ruskin à celle du « livre intérieur » », *Catalonia* [En ligne], 33 | Deuxième semestre 2023, mis en ligne le 15 décembre 2023, consulté le 18 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/catalonia/6456> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/catalonia.6456>

---

Ce document a été généré automatiquement le 18 janvier 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Des traductions de Ruskin à celle du « livre intérieur »

*From the translations of Ruskin to that of the « inner book »*

Christophe Pradeau et Matthieu Vernet

---

- 1 Pendant six ans, de 1899 à 1905, Proust se consacre à la traduction de Ruskin. Dès 1896, si l'on en croit le témoignage de Marie Nordlinger, il est « obsédé par les écrits de Ruskin », dont il pouvait réciter par cœur de longs extraits<sup>1</sup> ; mais ce n'est qu'à la fin de 1899 que prend forme un projet de traduction auquel la mort de l'écrivain anglais, le 20 janvier 1900, donne soudain une urgence dévotionnelle. Proust se reconnaît un devoir de mémoire à l'égard de ce mort qui vit si intensément en lui et dont il a le sentiment qu'il lui revient de le défendre contre l'oubli.

Vous savez, écrit-il à Georges Goyau, le 18 décembre 1904, quelle admiration j'ai pour Ruskin. Et comme je crois que chacun de nous a charge des âmes qu'il aime particulièrement, charge de les faire connaître et aimer, de leur éviter le froissement des malentendus et la nuit, l'obscurité comme on dit, de l'oubli<sup>2</sup>.

- 2 Ces six années constituent un moment charnière entre les textes de jeunesse et le grand œuvre de la maturité. En 1896, il rassemble en volume, dans *Les Plaisirs et les Jours*, les nouvelles et les poèmes écrits pendant ses années d'étudiant, à la Sorbonne et à l'École libre des Sciences politiques, textes brefs parus en revue entre 1891 et 1895. La même année, il se met à écrire un ouvrage plus ambitieux, un roman autobiographique qui se perd peu à peu dans les sables, roman qui ne sera publié qu'en 1952, à titre posthume, sous le titre éditorial de *Jean Santeuil*. C'est l'échec de ce roman, qui n'aura pas su trouver sa forme, qui le conduit à se faire traducteur ou du moins à s'installer dans un chantier de traduction. Avec Nerval, Baudelaire, Leconte de Lisle puis Mallarmé, poètes qui sont aux yeux de Proust, pour les trois premiers du moins, les plus importants du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, la traduction est devenue l'une des modalités de l'activité poétique, indépendamment d'ailleurs de la nature du texte traduit, qu'il s'agisse de poèmes en vers ou en prose, de contes, de nouvelles ou d'essais. Pour la génération des jeunes poètes symbolistes, que Proust côtoie à *La Revue blanche*, la figure du poète comprend celle du traducteur comme l'une de ses dimensions. Par ailleurs, la petite

société amicale du *Banquet*, revue co-fondée par Proust et par d'anciens condisciples du lycée Condorcet en mars 1892, se découvre un souci commun dans « le désir de faire connaître en France, d'une manière quelque peu suivie, les productions les plus intéressantes et les plus récentes de l'art étranger »<sup>4</sup>. Et de fait, on lira au fil des huit numéros du *Banquet*, qui cesse de paraître en mars 1893, des traductions d'Ibsen, de Rossetti, de Schopenhauer mais aussi et surtout de Nietzsche, dont Robert Dreyfus et Daniel Halévy se sont faits les traducteurs (*Le Cas Wagner*, Schulz, 1893). Au tournant du siècle, la traduction n'apparaît pas comme une affaire de professionnels – même s'il y a aussi bien sûr des professionnels de la traduction – mais comme l'une des voies qui s'offrent à l'écrivain créateur.

- 3 Il se trouve que Proust connaît mal l'anglais et la langue de Ruskin, hérissée de redoutables difficultés, ménage bien des équivoques. Pour travailler, il s'appuie sur des traductions littérales, un mot à mot établi par sa mère, bien meilleure angliciste que lui, et qui l'encourage de son mieux dans une entreprise qu'elle voit d'abord comme une occasion de mettre son fils au travail, de l'arracher enfin durablement à l'envoûtement de la procrastination. La traduction de Ruskin est donc une affaire familiale, un chantier collectif, auquel participent également Marie Nordlinger, cousine anglaise de Reynaldo Hahn, lui aussi sollicité, de même que Robert d'Humières, grand traducteur de Kipling et de Conrad. Pendant ces six années, autre manifestation de la nature collective du chantier, Proust entreprend, en compagnie de sa mère et de ses amis, plusieurs « pèlerinages » ruskiniens, se rendant sur les lieux décrits par l'écrivain. En janvier 1900, à l'annonce de sa mort, et en manière de souvenir pieux, il se rend à Rouen, avec Madeleine et Léon Yeatman, afin d'y découvrir, perdu dans l'emmêlement de figures des piédestaux du portail nord de la cathédrale de Rouen, dit « Portail des Libraires », le « Petit homme » célébré par Ruskin dans *Les Sept Lampes de l'architecture* (1849) ; en septembre 1901, il se rend, toujours en compagnie des Yeatman, à Abbeville puis à Amiens. Au printemps 1900, il séjourne à Venise avec sa mère, Reynaldo Hahn et Marie Nordlinger, où il lit *on location*, sur le motif, *Les Pierres de Venise* et *Le Repos de Saint-Marc*. Et pourtant, par une sorte d'ironie cruelle, ces six années pendant lesquelles Proust aura constitué en atelier autour de lui les bonnes volontés familiales et amicales, seront aussi celles qui l'auront vu perdre ses parents et s'abîmer dans le deuil, dans un sentiment de séparation si douloureux qu'il est près de tout emporter avec lui. Son père meurt en novembre 1903. En février 1904, *La Bible d'Amiens* sera « tendrement dédiée » à la mémoire d'un père « frappé en travaillant »<sup>5</sup>. En septembre 1905, sa mère meurt à son tour, tout aussi prématurément, trois mois après la prépublication, dans *La Renaissance latine*, de « Sur la lecture », essai, très remarqué, destiné à servir de préface à la traduction de *Sésame et les Lys*, qui ne devait paraître quant à elle que l'année suivante, en mai 1906. Alors qu'il est en proie au chagrin, au plus noir d'une année pendant laquelle il cesse toute activité d'écriture, il confie à son amie anglaise, le 7 décembre 1905 : « Travaillez-vous ? Moi, plus, j'ai clos à jamais l'ère des traductions, que Maman favorisait. Et quant aux traductions de moi-même je n'en ai plus le courage »<sup>6</sup>.
- 4 Cette formule célèbre, qui fait du traducteur la figure *depuis* laquelle se définit la littérature, se retrouve, sous des formes un peu moins frappantes, dans deux ou trois autres lettres des années Ruskin. Ainsi dans un courrier de septembre 1904 à la même Marie Nordlinger : « Un libraire de la Piazza san Marco m'écrit qu'il s'est procuré par M. Maurice Barrès mon adresse et qu'il voudrait que je traduise pour lui *Saint-Mark's*

*Rest*. Je crois que je refuserai car sans cela je mourrai sans avoir jamais rien écrit *de moi* »<sup>7</sup>. Si la mort de Maman, la principale collaboratrice, celle auprès de qui l'œuvre de traduction prenait pleinement sens, semble devoir mettre un terme au cycle de Ruskin, il ne faut pas toutefois surestimer la mécanique des circonstances. D'une part, Proust semble avoir encore envisagé, aussi tard qu'en 1908, de donner une suite à ses traductions, évoquant dans une lettre à Robert de Billy la possibilité de traduire les *Praeterita*, l'autobiographie intellectuelle de Ruskin<sup>8</sup> ; d'autre part, Proust s'éloigne de l'écrivain avant la mort de sa mère, comme en témoignent, en 1904, le *Post-Scriptum* de la préface de *La Bible d'Amiens* puis la préface à *Sésame et les Lys*, dans lesquels il condamne, de façon certes nuancée, sa tendance à l'« idolâtrie » et sa conception erronée de la lecture. La relation à Ruskin, en s'approfondissant, devient aussi complexe et équivoque que la relation à Maman. « L'ère des traductions » semble, de fait, avoir joué un rôle de *pharmakon* : occasion d'être avec Maman, de l'associer à son travail d'écriture, mais aussi sentiment accru de l'impossibilité de s'émanciper, de se libérer d'elle, d'écrire sur et contre elle. En le traduisant, Proust s'éloigne de Ruskin ou, plus exactement sans doute en se l'assimilant, en se l'incorporant, il éteint l'admiration ou, si l'on préfère, l'estompe, de telle sorte qu'elle s'évade hors de ses contours ; et, par une cruelle coïncidence, coïncidence qui semble vérifier l'intuition, formulée dans *Sodome et Gomorrhe*, que « l'avenir habite en nous sans que nous le sachions »<sup>9</sup>, en travaillant à s'émanciper de Ruskin, pour finir il se retrouve orphelin. La fin de l'« ère des traductions » coïncide en effet avec l'entrée dans un nouvel âge de la vie, cet « âge où beaucoup ne parviennent jamais et qui sonne, pour ceux qui doivent l'atteindre, quand ils perdent leurs parents »<sup>10</sup>. Il sombre une année entière dans un état dépressif, taraudé par l'idée obscure d'être un parricide, obsession qu'il exorcisera, en publiant, en février 1907, rompant avec éclat son silence éditorial, en première page du *Figaro*, « Sentiments filiaux d'un parricide »<sup>11</sup>, essai extraordinaire, d'une importance capitale, tout à la fois supérieurement subtil et vertigineusement abrupt, qui trouve à se prolonger, l'année suivante, sous une forme moins âpre, dans l'écriture d'une esquisse de roman autobiographique, récemment retrouvée et publiée par Nathalie Mauriac Dyer, sous le titre *Les Soixante-Quinze Feuilles*<sup>12</sup>.

- 5 La lettre à Robert de Billy évoquée plus haut, que l'on peut dater d'avril 1908, est essentielle pour notre propos, dans la mesure où Proust y précise, fût-ce incidemment, sa conception du travail de traducteur :

Qui donc avait pu dire à votre ami que je traduais *Praeterita* [...]. Je ne croyais pas en avoir parlé. En tout cas c'est à peine commencé et je m'effacerais volontiers devant votre ami [...]. Ma seule considération dans ce genre de choses est celle-ci : « Qu'est-ce qui est le plus avantageux pour Ruskin, qui est capable de le faire mieux connaître etc. » Or dans l'état actuel de ma santé il est si improbable que je puisse mener à bien un si long travail qu'il est préférable que ce soit votre ami. Mais est-il un poète ? *Praeterita* c'est écrit avec des couleurs « passées », quel évocateur il faut être pour traduire cela. A-t-il un peu de sortilège au bout de sa plume ? Fera-t-il des notes, c'est indispensable. S'il craint de ne pas savoir assez [...] je l'annoterais volontiers, si on me donne beaucoup de place, quelques mois et une entière indépendance de vues<sup>13</sup>.

- 6 Traduire, c'est donc, bien sûr, « faire connaître », assumer un rôle de passeur, mais ce rôle de médiation implique, pour être à la hauteur de la tâche, que l'on ait « un peu de sortilège au bout de la plume », autrement dit, pour le dire d'un mot, que l'on soit « poète ». Le traducteur doit être sensible à l'atmosphère d'un livre, à ses « couleurs "passées" », et il doit les recréer en lui s'il veut parvenir à les donner à éprouver au

lecteur. Cette définition du travail de traduction entre en écho avec celle du pastiche, proposée la même année 1908, à l'occasion de la parution dans *Le Figaro* de *L'Affaire Lemoine*. Le travail du pasticheur ne relève pas, selon Proust, d'une technique mais de l'art. C'est une pratique instinctive qui repose sur la capacité à saisir la petite musique propre à chaque écrivain : « quand on tient l'air les paroles viennent bien vite »<sup>14</sup>. Il s'agit pour le pasticheur de régler « son métronome intérieur »<sup>15</sup> au rythme de l'écrivain qu'il imite, dont il recrée en lui, comme une ampleur de paysage, la respiration. C'est à ce titre que le pastiche demande à être défini comme « une recreation vivante »<sup>16</sup>. *Mutatis mutandis*, il en est de même pour le traducteur, qui doit se mettre à l'écoute des retours, des échos, des effets de résonance, de tout ce qui, dans l'œuvre, contribue à faire structure de monde. De même que le pastiche, défini comme une « critique en action », ou une critique synthétique, trouve sa contrepartie dans la critique analytique, « notre esprit n'étant jamais satisfait s'il n'a pu donner une claire analyse de ce qu'il avait d'abord inconsciemment produit, ou une recreation vivante de ce qu'il avait inconsciemment analysé »<sup>17</sup>, le travail du traducteur se prolonge dans l'annotation. Traduire implique aussi d'annoter et mieux encore d'annoter d'abondance. C'est même peut-être la plus belle part du travail, la plus séduisante, celle en tout cas que Proust se réserve. S'il renonce assez aisément à l'idée de traduire des livres qui ont beaucoup compté pour lui, comme *Praeterita* ou *Saint-Mark's Rest*, il marque toujours quelque regret, au moment où il refuse de s'engager, à l'idée qu'il aurait pu au moins les annoter et il ne peut s'empêcher de jouer avec la possibilité vague de se consacrer pendant quelques mois à une tâche qu'il ne perçoit en rien comme froide ou secondaire, mais au contraire comme mystérieusement attirante, et même tentatrice. Ainsi, quand sa cousine Mathilde Crémieux lui fait part de son intention de traduire *Les Pierres de Venise*, lui propose-t-il de prendre en charge l'annotation, pour peu toutefois qu'on lui laisse la latitude de l'abondance. La proposition restera sans suite ; mais il y rêvera encore, deux ans plus tard, en rendant compte des *Pierres de Venise*, en mai 1906, regrettant que « la nécessité de se restreindre n'ait pas permis à Mme Crémieux tout un appareil de références »<sup>18</sup>, de façon à donner à éprouver au lecteur les échos, les parentés qui suggèrent d'un livre à l'autre des couloirs de communication. Car l'annotation a pour principale fonction de « pourvoir le lecteur comme d'une mémoire improvisée »<sup>19</sup>. Grâce au travail du traducteur-annotateur, le lecteur le plus ignorant de Ruskin doit pouvoir lire *La Bible d'Amiens* avec le regard mémoriel de ceux qui en ont fait un séjour. L'annotation, en procédant à des « rapprochements », installe le lecteur dans une « caisse de résonance » qui lui tient lieu de mémoire. Il est vrai que celle-ci n'est qu'un ersatz de la « mémoire qui s'est faite elle-même », privilège des familiers de l'œuvre, mais elle suffit dans la mesure où elle permet au visiteur occasionnel, ainsi doté d'une sorte d'instrument d'optique, de considérer « la physionomie morale de l'artiste »<sup>20</sup>, autrement dit de prendre conscience des échos solidarissant les livres entre eux. Proust s'en explique dans l'avant-propos de *La Bible d'Amiens*, pour justifier l'abondance de l'appareil critique accompagnant sa traduction, dans une page magistrale que Georges Poulet tenait pour une définition anticipée de la critique thématique<sup>21</sup>. Une « Note du traducteur » de *La Bible d'Amiens*, page moins célèbre, expose très simplement le postulat sur lequel repose cette conception tout à la fois synthétique et analytique de la traduction : « Les ouvrages d'un grand écrivain sont le seul dictionnaire où l'on puisse contrôler avec certitude le sens des expressions qu'il emploie »<sup>22</sup>. Le traducteur se doit de traduire l'anglais de

Ruskin en consultant non pas les dictionnaires de langue mais ce dictionnaire virtuel, qui n'existe dans aucune bibliothèque, et se confond avec la mémoire des lecteurs.

- 7 Si Proust a pu craindre, à trente-cinq ans, de mourir « sans avoir jamais rien écrit de [lui] », chacun sait qu'il a réussi à surmonter son chagrin, trouvant la force de se consacrer aux « traductions de [lui]-même » et à leur donner la forme éclatante d'une œuvre qui s'est durablement imposée aux esprits. Nous n'évoquerons pas ici, ou seulement pour mémoire, les principales entreprises, d'ailleurs passablement entrecroisées, et difficiles à démêler, formant couloir de communication entre « l'ère des traductions » de Ruskin et celle des traductions de soi. En 1907-1908, Proust multiplie les tentatives, dans une étonnante flambée créatrice, en apparence erratique, étrangement désordonnée, les *Soixante-Quinze Feuilles*, les pastiches de *L'Affaire Lemoine*, les grands articles de tête du *Figaro*, le *Contre Sainte-Beuve*. Il fait œuvre dans plusieurs directions, dans plusieurs genres, s'investissant dans des projets qui semblent tourner court, mais soudain, *ça prend*, tout finit par converger vers le roman ou, plus exactement, sans doute, vers l'invention de ce que Barthes appellera, pour qualifier le geste de dégageant par lequel Proust échappe au choix entre essai et roman : une « tierce forme » ou encore, par allusion à l'importance structurelle dans la *Recherche* de la thématique de l'inversion, un « troisième genre »<sup>23</sup>.
- 8 Chaussons nos bottes de sept lieues afin d'enjamber les tomes et les années pour nous transporter soudain au terme de l'histoire, tout près du mot « fin », ou plus exactement au seuil de « L'Adoration perpétuelle ». Dans *Le Temps retrouvé*, il est plusieurs fois fait brièvement allusion aux travaux littéraires du héros qui tendent à se confondre, magies partielles de la *Recherche*, avec ceux de l'auteur lui-même. Il est question, de façon vague, de ses articles, mais aussi, dans une étonnante métalepse, en forme de note de bas de page, des nouvelles et des poèmes des *Plaisirs et les Jours*<sup>24</sup> et encore, de manière moins latérale, plus insistante, de ses traductions de Ruskin. Jupien évoque en effet, lors de la scène du lupanar, « une traduction de *Sésame et les Lys* de Ruskin que j'avais envoyée à M. de Charlus »<sup>25</sup>. C'est l'une des quatre mentions dans la *Recherche* de l'œuvre de l'auteur de *La Bible d'Amiens*, qui affleure souvent pourtant, mais discrètement, influence estompée ou plutôt enfouie, invisible mais nourricière à la façon d'une nappe phréatique. Tout indique d'ailleurs que son travail de traducteur est le principal titre de notoriété du héros, lorsqu'il regagne Paris, après un long séjour en maison de repos, au lendemain de la Grande Guerre. Il en est de même de Proust dans les années 1907-1908, alors qu'il se tient sur le seuil du roman, incertain de la route à suivre, dans ces mois où *ça ne prend pas encore tout à fait mais où ça frémit*. Et de fait, lorsqu'il se mettra en scène dans *L'Affaire Lemoine*, ce sera comme traducteur de *La Bible d'Amiens*, cette *Bible d'Amiens* que « nous ne lisons malheureusement que dans la traduction d'une platitude pitoyable que Marcel Proust nous en a laissée »<sup>26</sup>.
- 9 Si la figure du traducteur est hautement valorisée dans l'œuvre, il n'en demeure pas moins que le traducteur de Ruskin et le traducteur de soi-même ne se situent pas à un même niveau de dignité, ou, pour mieux dire sans doute, en termes plus dramatiques, à un même niveau de réalité. S'il est vrai que le travail de traduction demande d'avoir une nature de poète, « un peu de sortilège au bout de sa plume », ce qui tend à le rapprocher du traducteur de soi-même, la tâche de celui-ci est autrement plus ardue. La traduction, comme le pastiche, participe de l'admiration. C'est une façon de s'installer dans l'activité d'écrire qui est encore mal déagée de la lecture. Pour aller plus avant, il est nécessaire de repasser brièvement par la préface de *Sésame et les Lys*,

dans la seconde partie de laquelle Proust critique la conception conversationnelle de la lecture, revenant par ailleurs sur sa dénonciation de l'idolâtrie, déjà développée dans la préface de *La Bible d'Amiens* et dans « Un professeur de beauté »<sup>27</sup>, le grand article qu'il consacre à Montesquiou en 1905. L'idolâtrie est un péché contre l'esprit mais c'est également un effet de l'admiration et, à ce titre, l'un des ressorts de la culture, une « maladie » nécessaire, qui contribue à nourrir le liant de la connivence et la chaleur des souvenirs partagés. Nous sommes tous, à quelque degré, des idolâtres ; mais, dans ses formes les plus pathologiques, l'idolâtrie distingue en propre les « célibataires de l'art »<sup>28</sup>, ceux qui, comme Swann, Charlus et Montesquiou, sont destinés à demeurer à jamais sur « le seuil de la vie spirituelle ». La préface de *Sésame et les Lys*, qui a pu passer pour un « Contre Ruskin », approfondit ces réflexions, en critiquant la conception conversationnelle que l'écrivain britannique se fait de la lecture, conception qui, selon Proust, ne rend pas justice à cet « acte psychologique original appelé *Lecture* »<sup>29</sup>. Après avoir pris pour exemple, dans la première partie de l'essai, les lectures océaniques de l'enfance, Proust propose une typologie du littéralisme : lecture imitative des enfants et des ingénus, lecture érudite des savants (qui trouve à s'incarner, exemplairement, en Sainte-Beuve) et lecture idolâtre des lettrés (figure dont Montesquiou est l'incarnation la plus exemplaire, relayé dans la *Recherche* par Swann et Charlus), avant, pour finir, de définir la lecture comme une « Incitation » à déchiffrer ce que Proust appellera, dans *Le Temps retrouvé*, le « livre intérieur »<sup>30</sup>, ce livre que chacun porte en soi mais dont la plupart ignore l'existence. L'admiration contient donc en elle son propre principe de dépassement. Il convient de ne rester fidèle à ses « amours du moment » qu'aussi longtemps que ceux-ci conservent leur vertu dynamique.

- 10 Peu de temps avant que *ça prenne*, entre la fin de septembre et le début de novembre 1908, Proust écrit dans le Carnet 1, l'un des cinq petits carnets, aujourd'hui célèbres, que vient de lui offrir son amie Geneviève Straus, une note où il esquisse pour la première fois la scène des « pavés inégaux », qui préludera à « L'Adoration perpétuelle » :

Nous croyons le passé médiocre parce que nous le *pensons* mais le passé ce n'est pas cela, c'est telle inégalité des dalles du baptistère de St Marc (photographie du Repos de St Marc à laquelle nous n'avions plus pensé, nous rendant le soleil aveugle sur le canal.) / Peut-être dois-je bénir ma mauvaise santé, qui m'a appris, par la lenteur la fatigue l'immobilité, le silence, la possibilité de travailler. Les avertissements de mort. Bientôt tu ne pourras plus dire tout cela. La paresse ou le doute ou l'impuissance se réfugiant dans l'incertitude sur la forme d'art. Faut-il en faire un roman, une étude philosophique, suis-je romancier ? [...] / Tiens ferme ta couronne. Je sens que j'ai dans l'esprit comme lac de Genève invisible la nuit. J'ai là quatre visages de jeunes filles, deux clochers [...] devenus parfois des fétiches dont je ne sais plus le sens. [...] Mais je sens qu'un rien peut briser ce cerveau<sup>31</sup>.

- 11 La « félicité » inexplicable qui submerge le héros lorsqu'il trébuche contre des pavés inégaux, dans *Le Temps retrouvé*, en traversant la cour de l'hôtel du prince et de la princesse de Guermantes, transpose, on le voit, en lui donnant un cadre dramaturgique qui la métamorphose en un accès de mémoire involontaire, une aventure de lecture. Dans la vie, ce n'est pas en trébuchant sur des pavés inégaux, que Proust a été reconduit à Venise mais en lisant la traduction française, parue en 1908, chez Hachette, du *Repos de Saint-Marc*, et plus exactement en regardant une planche hors-texte, une photographie du baptistère de Saint-Marc, signée par la maison florentine de photographie d'art Alinari<sup>32</sup>. La scène inaugurale qui ouvre sur l'espace au large des révélations de « L'Adoration perpétuelle » trouve donc sa source dans « l'ère des

traductions » ; elle s'enracine dans l'époque des « pèlerinages ruskiniens », et plus précisément dans le séjour à Venise d'avril-mai 1900, pendant lequel Proust aura lu, *ipsissimi loci*, *Le Repos de Saint-Marc*. La théorie de la mémoire involontaire exposée dans la *Recherche* est l'expression d'une forme de défiance à l'égard de la vue, traditionnellement considérée comme le plus noble des sens, car réputé le moins « matériel », et à ce titre comme le plus apte à nourrir le répertoire des métaphores de l'intellection. De la même façon que Proust ouvre le *Contre Sainte-Beuve* sur une déclaration de méfiance à l'égard de l'intelligence, la vue connaît un déclassement avec la théorie de la mémoire involontaire, où elle est subordonnée à l'odorat, à l'ouïe et au toucher. Cette substitution contribue à l'effacement de Ruskin et à l'intériorisation de la lecture, autrement dit à l'invention de l'idée de « livre intérieur », qui va de pair avec la victoire du roman sur l'essai ou si l'on préfère avec le mariage du roman et de l'essai, avec l'invention de la « tierce forme ».

- 12 « L'inégalité des dalles du baptistère de St Marc » n'est pas le seul élément de la note « capitalissime » du Carnet 1, qui se retrouvera, pour finir, dans *Le Temps retrouvé*. Elle offre, de fait, sous une forme ramassée, à l'état de bouton, et comme en attente d'éclosion, toute la dramaturgie du *Temps retrouvé*. À l'automne de 1908, Proust se tient encore sur le seuil de son œuvre. Il a la certitude de posséder en lui quelque chose d'important qui demande à se dire, dont il sent la présence, mais sans parvenir à distinguer encore tout à fait ce qui réclame son attention et sans parvenir encore moins, bien sûr, à la « fixer » en lui donnant une forme. Un souvenir lui revient alors de ses séjours à Évian-les-Bains, sur quoi il prend appui pour décrire cette espèce de présence-absence. Le « lac de Genève invisible la nuit », et dont on perçoit pourtant la présence active dans l'obscurité, depuis le train de Thonon-les-Bains, fait métaphore, orientant résolument vers le dedans le travail de l'écrivain, en suggérant qu'il lui revient de déchiffrer des images-mémoire, des « fétiches » dont le sens est perdu. Proust écrira plus nettement, plus explicitement, dans *Le Temps retrouvé*, que « le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur »<sup>33</sup>, autrement dit qu'il doit se faire le traducteur de ce « livre intérieur » que chacun porte en soi. Une dramaturgie se met aussitôt en place : le sentiment d'être le dépositaire d'un trésor s'accompagne d'une incertitude sur la capacité à accomplir la tâche à laquelle on se sent voué, en raison du peu de temps qui vous reste. Je sens que j'ai quelque chose en moi qui demande à se dire, mais cette certitude se transforme en un sentiment d'urgence dès lors que je prends conscience, simultanément, « qu'un rien peut briser ce cerveau ». En se mettant à l'écoute des « avertissements de mort », Proust s'installe dans une temporalité surtendue qui fait du quotidien, en le dramatisant, une scène où se heurtent « l'idée de mon œuvre » et « l'idée de la mort ». Les « avertissements de mort » du Carnet 1 sont exemplifiés dans *Le Temps retrouvé* par une saynète emblématique, que le narrateur appelle « le jour de l'escalier »<sup>34</sup>, ce jour qui fait date, et même époque, où il manque par trois fois de tomber en descendant l'escalier de son immeuble et où, étrangement absent à lui-même, il fait l'expérience de la fragilité du sentiment d'être soi : « Ce n'avait été qu'une sortie de deux heures ; mais quand je fus rentré, je sentis que je n'avais plus ni mémoire, ni pensée, ni force, ni aucune existence »<sup>35</sup>. « L'idée de mon œuvre » est donc inséparable, tout au long du *Temps retrouvé* de « la crainte de ne pouvoir la réaliser »<sup>36</sup>. En divisant « la matinée chez la princesse Guermantes » en deux volets, « L'Adoration perpétuelle » et « Le Bal de têtes », Proust souligne la dimension structurante de cette dramaturgie : à peine « l'idée de [s]on œuvre » s'est-elle imposée au narrateur, dans « L'Adoration perpétuelle », que « l'idée de la mort » vient faire



obstacle dans « Le Bal de têtes ». Que le narrateur se sente « porteur d'une œuvre » rend la possibilité d'un accident où il trouverait la mort plus « redoutable » qu'elle ne l'a jamais été et même « absurde », « dans la mesure où cette œuvre me semblait nécessaire et durable »<sup>37</sup>. Ce sentiment d'urgence est d'autant plus vif qu'il s'accompagne d'un remords, celui d'avoir vécu en vain tant de jours passés dans l'oisiveté. Proust parle à ce propos de « paresse », de « doute » ou d'« impuissance » dans le Carnet 1. On reconnaît dans ces termes la thématique, qui jouera un rôle si important dans la *Recherche*, de la procrastination, cette paralysie de la volonté que le narrateur invite à voir dans *Le Temps retrouvé* comme l'obscur adversaire avec lequel il aura dû composer sa vie durant : « Mais au lieu de travailler j'avais vécu dans la paresse, dans la dissipation des plaisirs, dans la maladie, les soins, les manies, et j'entreprenais mon ouvrage à la veille de mourir »<sup>38</sup>. C'est cette ironie du sort qui sous-tend la fin de la *Recherche*, ce paradoxe (au sens de « décision qui heurte le bon sens ») qu'il y a à s'installer dans un chantier au long cours précisément « à la veille de mourir », de se sentir tout à la fois, et inséparablement, prêt à franchir enfin le seuil de l'œuvre et tout près de sa mort. C'est cette tension qui donne à la fin de la *Recherche* son caractère équivoque, qui explique que certains y voient une fin heureuse, et même triomphale, et d'autres une fin sombre, et même tragique.

- 13 Il n'est pas indifférent que le cadre choisi pour « L'Adoration perpétuelle » soit « un petit salon-bibliothèque ». La bibliothèque n'est en rien un lieu d'élection chez Proust, comme elle a pu l'être pour celui qui l'aura introduit sur la scène littéraire, Anatole France, dont l'œuvre procède, dans une large mesure, d'un roman de la bibliophilie. Contrairement à France ou à Gide, Proust n'a rien d'un bibliophile. Il ne fait pas relier ses livres, pas plus qu'il ne les marque de son *ex-libris*. Et de fait, « L'Adoration perpétuelle » comporte une critique de la bibliophilie. En opposant à la « beauté historique »<sup>39</sup> des livres le trésor d'impressions vécues dont ils sont les dépositaires, en les rapportant à « l'histoire de ma propre vie », en faisant d'eux des témoins ou des monuments des heures enfuies, Proust introduit dans la *Recherche* les leçons de « Journées de lecture ». Le narrateur procède à un détournement systématique des catégories de la bibliophilie, à commencer par celle d'édition originale : « La première édition d'un ouvrage m'eût été plus précieuse que les autres, mais j'aurais entendu par elle l'édition où je le lus pour la première fois. Je rechercherais les éditions originales, je veux dire celles où j'eus de ce livre une impression originale »<sup>40</sup>. Proust donne le plus souvent la lecture pour une activité de plein air ou, du moins, qui neutralise la frontière entre le dedans et le dehors. Le plus grand charme de Ruskin, on l'a vu, est d'inviter aux lectures *in situ*, d'exiger du lecteur qu'il quitte sa bibliothèque pour se rendre sur les lieux mêmes dont parlent les livres. Le jeune garçon de « Journées de lecture » s'en va « cacher » ses lectures « dans toutes les heures du jour » : dans sa chambre, la salle à manger, le « cabinet sentant l'iris », ou, « après le jeu obligé »<sup>41</sup>, dans les replis les plus secrets du parc. Les bibliothèques du Grand-Hôtel de Balbec sont ornées de glaces qui, parce qu'elles reflètent la mer, passent pour des marines. Et lorsque le héros finit par s'installer dans une bibliothèque, le livre dont il se saisit, *François le Champi*, a pour principale vertu de le rapatrier à Combray ou, du moins, de ressusciter « mille riens de Combray »<sup>42</sup>. La révélation des pouvoirs de la mémoire involontaire a donc pour cadre le « petit salon-bibliothèque » du prince de Guermantes. C'est là que le narrateur comprend que vouer sa vie à la littérature implique de déchiffrer ce qu'il appelle le « livre intérieur », livre que, précisément, l'on chercherait en vain dans les plus riches bibliothèques, dans la mesure où il faut, pour le

lire, se faire le lecteur de soi-même. Autrement dit, le cadre de la scène de « L'Adoration perpétuelle » manifeste, à la façon d'un dispositif allégorique, les limites que Proust accorde à la lecture, entendue par lui comme seuil de la vie spirituelle. Or, c'est précisément le rôle que joue la bibliothèque dans *Le Temps retrouvé* : c'est une salle d'attente, où l'on fait patienter le héros, avant de l'introduire dans le grand salon, un sas ou un seuil, le vestibule d'une cérémonie d'initiation. La métaphore du « livre intérieur » invite à concevoir l'acte de création comme une continuation de la lecture, mais une lecture tournée en dedans, qui implique de se faire le traducteur de soi-même. Écrire, c'est donc encore lire, mais une lecture qui demande au lecteur qu'il invente sa propre langue, tâche par nature solitaire, et pour laquelle personne ne peut nous aider, qui exclut l'idée même d'une collaboration :

Quant au livre intérieur de signes inconnus [...] pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous. Aussi combien se détournent de l'écrire ! Que de tâches n'assume-t-on pas pour éviter celle-là ! Chaque événement, que ce fût l'affaire Dreyfus, que ce fût la guerre, avait fourni d'autres excuses aux écrivains pour ne pas déchiffrer ce livre-là, ils voulaient assurer le triomphe du droit, refaire l'unité morale de la nation, n'avaient pas le temps de penser à la littérature. Mais ce n'était que des excuses [...]. Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont l'« impression » ait été faite en nous par la réalité même<sup>43</sup>.

- 14 Une telle conception de la création littéraire, comme traduction ou, plus justement sans doute, comme déchiffrement, implique que « nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art »<sup>44</sup>, dans l'exacte mesure du moins où l'œuvre que nous avons à écrire nous est dictée par la vie. C'est une idée que l'on trouve déjà chez les grands réalistes, chez Flaubert comme chez les Goncourt, dans le *Journal* desquels on peut lire, dans une entrée de février 1861 : « On ne fait pas les livres qu'on veut. Le hasard vous donne l'idée première ; puis à votre insu, votre caractère, votre tempérament, vos humeurs, ce qu'il y a en vous de plus indépendant de vous-même, couvent cette idée, l'enfantent, la réalisent »<sup>45</sup>. Mais Proust la dramatise et la spiritualise, en postulant qu'il revient à l'écrivain de descendre en lui pour comprendre ce qui se joue dans cette forme de dictée, travail difficile, et même le plus difficile qui soit, sans lequel on ne saurait coïncider avec « notre vraie vie »<sup>46</sup>, sans lequel on ne saurait vivre de notre « vraie vie », cette « vraie vie » qu'il nous revient de mettre au jour, par la remémoration, en considérant l'étagement des jours passés comme une ampleur de paysage. L'idée de « vraie vie », qui repose sur la distinction entre « moi profond » et « moi social », élaborée ou du moins approfondie dans les fragments du *Contre Sainte-Beuve*, apparaît très tôt dans l'œuvre. Elle est déjà présente dans une série d'esquisses de la fin des années 1890, notamment dans « Le Poète et l'Homme caduc », réflexion sur la coexistence, dans la conscience de l'individu créateur, de deux modalités d'être, dédoublement comparé à celui qu'expérimente le personnage du Dr Jekyll dans le roman de Stevenson paru quatre ans plus tôt :

Ainsi la pensée des lois mystérieuses, ou poésie, quand elle se sent assez forte, aspire à s'échapper de l'homme caduc qui peut-être ce soir sera mort ou en qui (car elle dépend de lui tant qu'elle est prisonnière, et lui peut devenir malade, ou être distrait, devenir mondain, moins fort, consumer dans le plaisir ce trésor qu'il porte en lui et qui dépérit dans certaines conditions de son existence à lui, car son sort est encore lié au sien) elle n'aura plus cette énergie mystérieuse qui lui permettra de se déployer tout entière, aspire à s'échapper de l'homme sous forme d'œuvres<sup>47</sup>.

15 Le « livre intérieur », « le plus pénible de tous à déchiffrer », est aussi « le seul que nous ait dicté la réalité », plus justement sans doute, parce que ce livre est composé de « signes en relief » que la vie a « imprimés » en nous. Délaissant la métaphore de la dictée, empruntée aux dramaturgies évangéliques de l'inspiration, Proust s'installe, en lui donnant l'ampleur et la fonction structurante d'une métaphore filée, dans celle de l'imprimerie. Pour qu'il y ait impression, il faut qu'une matrice soit appliquée, appuyée sur un support afin d'y laisser une marque. Cette matrice, dans le cas du « livre intérieur », c'est la vie, dès lors qu'il s'agit du seul livre « dont "l'impression" ait été faite en nous par la réalité même »<sup>48</sup>. La syllepse, qui joue de la polysémie d'*impression* – procédé de reproduction par pression et action d'un objet sur la sensibilité – réunit jusqu'à les confondre mondes extérieur et intérieur, dans la mesure où il convient de « descendre » en soi, autrement dit de coïncider avec son « moi profond », pour « déchiffrer », « éclaircir par notre effort personnel » ce livre qu'il ne nous revient pas d'inventer mais de traduire. Nous procédons ainsi à la mise au jour de « notre vraie vie », travail extrêmement difficile, qui rebute, mais qui procure, si on ne se dérobe pas à la tâche, « une pure joie », qui nous emplit d'un intense « bonheur »<sup>49</sup>, bonheur dans lequel Proust identifie, depuis ses essais de jeunesse, « ce qui s'appelle l'inspiration »<sup>50</sup>. Se devine derrière la description du « livre intérieur » une tradition iconographique dont Proust a pu prendre connaissance en lisant Émile Mâle ou en traduisant Ruskin. Il y fait d'ailleurs très probablement allusion lorsqu'il affirme que « l'art est ce qu'il y a de plus réel, la plus austère école de la vie, et le vrai Jugement dernier »<sup>51</sup>. On peut admirer sur la contre-façade de la cathédrale d'Albi une fresque, que l'on date des premières années de l'épiscopat de Louis d'Amboise (entre 1474 et 1480), représentant le Jugement dernier. À l'appel des anges psychopompes, les morts sortent de terre et comparaissent nus devant le Christ-Juge, portant grand ouvert sur leur poitrine le livre de leur vie, où sont consignées leurs bonnes et leurs mauvaises actions. Le Christ-Juge lit dans leur âme à livre ouvert. La métaphore du « livre intérieur » invite à voir dans l'artiste créateur tout à la fois le corps sortant de terre et le Christ-Juge.

---

## BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland. « Longtemps je me suis couché de bonne heure » ». *Œuvres complètes*, ed. Éric Marty. Paris : Seuil, t. V, p. 459-470.

BASTIANELLI, Jérôme. *Dictionnaire Proust-Ruskin*. Paris : Classiques Garnier, 2017.

BAYARD, Pierre. *Demain est écrit*. Paris : Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.

CHANTAL, René de. *Marcel Proust critique littéraire*. Montréal : Presses de l'université de Montréal, 1967, 2 volumes.

GONCOURT, Edmond et Jules de. *Idées et Sensations*. Paris : Charpentier, 1877 [1866].

GONCOURT, Edmond et Jules de. *Journal*, ed. Pierre Ricatte. Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, trois volumes.

MAURIAC DYER, Nathalie. « “Sentiments filiaux d’un parricide”. Les brouillons de l’article “sans brouillon” (1907) et de son envoi à Daniel Halévy (1908) ». *Bulletin d’informations proustiennes*, 53 (2023), p. 41-59.

PERRIER, Guillaume. « La mémoire du critique : Georges Poulet et Proust ». *Bulletin d’informations proustiennes*, 43 (2013), p. 147-155.

POULET, Georges. « Une critique d’identification ». POULET, Georges (dir.). *Les Chemins actuels de la critique*. Paris : Plon, 1967, p. 7-22.

POULET, Georges. *La Conscience critique*. Paris : José Corti, 1971.

PRADEAU, Christophe. « La mémoire improvisée ». MURAKAMI, Yuji et PERRIER, Guillaume (dir.). *Proust et l’acte critique*, actes du colloque de Kyoto, 10 et 11 décembre 2016. Paris : Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2020, p. 17-30.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, dir. Jean-Yves Tadié. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, quatre volumes.

PROUST, Marcel. *Correspondance*, ed. Philip Kolb. Paris : Plon, 1970-1993.

PROUST, Marcel. *Carnets*, ed. Florence Callu et Antoine Compagnon. Paris : Gallimard, 2002.

PROUST, Marcel. *Les Soixante-quinze Feuilles, et autres manuscrits inédits*, ed. Nathalie Mauriac Dyer. Paris : Gallimard, 2021.

PROUST, Marcel. *Essais*, ed. Antoine Compagnon (dir.), Christophe Pradeau et Matthieu Vernet. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2022.

PROUST, Marcel, RUSKIN, John. *La Bible d’Amiens, Sésame et les Lys, et autres textes*. Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2015.

RUSKIN, John. *The Complete Works of John Ruskin*, ed. E. T. Cook & Alexander Wedderburn. Londres, New York : George Allen-Longmans, Green & C<sup>ie</sup>, 1903-1912.

RUSKIN, John. *La Bible d’Amiens*, traduction, notes et préface par Marcel Proust. Paris : Société du Mercure de France, 1904.

## NOTES

1. NORDLINGER, Marie. « Proust et le génie de Ruskin ». *Arts*, octobre 1955, p. 7.
2. *Correspondance*, ed. Philip Kolb. Paris : Plon, 1970-1993, t. IV, p. 399.
3. Voir notamment « À propos de Baudelaire ». *NRF*, 1<sup>er</sup> janvier 1921 ; dans *Essais*, ed. Antoine Compagnon (dir.), Christophe Pradeau et Matthieu Vernet. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2022, p. 1233-1253.
4. « Au lecteur », avertissement signé « La Rédaction ». *Le Banquet*, 1, mars 1892, p. 5 ; *Essais*. *Op. cit.*, p. 1321.
5. RUSKIN, John. *La Bible d’Amiens*, traduction, notes et préface par Marcel Proust. Paris : Société du Mercure de France, 1904, p. 7. L’ensemble des travaux de Proust sur Ruskin a été rassemblé par Jérôme Bastianelli dans PROUST, Marcel, RUSKIN, John. *La Bible d’Amiens, Sésame et les Lys, et autres textes*. Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2015. Voir aussi BASTIANELLI, Jérôme. *Dictionnaire Proust-Ruskin*. Paris : Classiques Garnier, 2017. L’édition anglaise des œuvres complètes de Ruskin, « Library Edition », que Proust possédait (*The Complete Works of John Ruskin*, ed. E. T. Cook & Alexander Wedderburn. Londres, New York : George Allen-Longmans, Green & C<sup>ie</sup>, 1903-1912, 39

vol.), est consultable en ligne et téléchargeable sur le site de Lancaster University : <https://www.lancaster.ac.uk/the-ruskin/the-complete-works-of-ruskin/>. [consulté le 10/12/2023].

6. Lettre à Marie Nordlinger, 7 décembre 1905. *Correspondance. Op. cit.*, t. VI, p. 308.
7. Lettre à Marie Nordlinger, septembre 1904. *Correspondance. Op. cit.*, t. IV, p. 272.
8. Lettre à Robert de Billy, avril 1908. *Correspondance. Op. cit.*, t. VIII, p. 102.
9. *Sodome et Gomorrhe, À la recherche du temps perdu* [désormais RTP], dir. Jean-Yves Tadié. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, t. III, p. 40. Voir BAYARD, Pierre. *Demain est écrit*. Paris : Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.
10. Variante manuscrite de l'incipit de l'essai (*Essais, op. cit.*, p. 1566, note 1).
11. « Sentiments filiaux d'un parricide ». *Le Figaro*, 1<sup>er</sup> février 1907, article recueilli dans *Pastiches et mélanges*, dans *Essais. Op. cit.*, p. 552-561. Voir MAURIAC DYER, Nathalie. « "Sentiments filiaux d'un parricide". Les brouillons de l'article "sans brouillon" (1907) et de son envoi à Daniel Halévy (1908) ». *Bulletin d'informations proustiennes*, 53 (2023), p. 41-59.
12. *Les Soixante-quinze Feuilles, et autres manuscrits inédits*, ed. Nathalie Mauriac Dyer. Paris : Gallimard, 2021.
13. Lettre à Robert de Billy, avril 1908. *Correspondance. Op. cit.*, t. VIII, p. 102.
14. Dossier du *Contre Sainte-Beuve*, dans *Essais. Op. cit.*, p. 1079.
15. Lettre à Robert Dreyfus du 21 mars 1908. *Correspondance. Op. cit.*, t. VIII, p. 67.
16. « À propos du "style" de Flaubert ». *NRF*, 1<sup>er</sup> janvier 1920 ; *Essais. Op. cit.*, p. 1228.
17. *Ibid.*, p. 1228.
18. « John Ruskin. *Les Pierres de Venise*. Traduction par Mme Mathilde P. Crémieux ». *La Chronique des arts et de la curiosité*, 5 mai 1906 ; *Essais. Op. cit.*, p. 332. Cette recension est l'unique texte publié par Proust lors de l'année 1906, année de deuil et de silence. Il a valeur de souvenir pieux dans la mesure où la figure de Jeanne Proust se devine à travers celle de Mathilde Crémieux. Voir la lettre à sa mère du 15 novembre 1904, *Correspondance. Op. cit.*, t. IV, p. 341.
19. « Journées de pèlerinage ». *Pastiches et mélanges*, dans *Essais. Op. cit.*, p. 484, note. Voir PRADEAU, Christophe. « La mémoire improvisée ». MURAKAMI, Yuji et PERRIER, Guillaume (dir.). *Proust et l'acte critique*, actes du colloque de Kyoto, 10 et 11 décembre 2016. Paris : Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2020, p. 17-30.
20. « Avant-propos » de *La Bible d'Amiens*, *Essais. Op. cit.*, p. 648.
21. Georges Poulet est souvent revenu sur cette idée. Voir sa « Préface » à CHANTAL, René de. *Marcel Proust critique littéraire*. Montréal : Presses de l'université de Montréal, 1967, 2 vol. ; ainsi que sa contribution, « Une critique d'identification », aux actes du colloque de Cerisy, *Les Chemins actuels de la critique*. Paris : Plon, 1967, p. 7-22. La matière de ces deux textes a été reprise dans *La Conscience critique*. Paris : José Corti, 1971. Sur l'ensemble de ce dossier, voir PERRIER, Guillaume. « La mémoire du critique : Georges Poulet et Proust ». *Bulletin d'informations proustiennes*, 43 (2013), p. 147-155.
22. « En marge des Mélanges ». *Essais. Op. cit.*, p. 656.
23. BARTHES, Roland. « "Longtemps je me suis couché de bonne heure" ». *Œuvres complètes*, ed. Éric Marty. Paris : Seuil, t. V, p. 461.
24. « Allusion au premier livre de l'auteur, Les Plaisirs et les Jours » (*Le Temps retrouvé*, RTP, t. IV, p. 618).
25. *Ibid.*, p. 411-412.
26. *Pastiches et mélanges*, dans *Essais. Op. cit.*, p. 444.
27. « Un professeur de beauté ». *La Renaissance latine*, 15 juin 1905, dans *Essais. Op. cit.*, p. 336-349.
28. *Le Temps retrouvé*, RTP, t. IV, p. 470.
29. « Journées de lecture ». *Pastiches et mélanges*, dans *Essais. Op. cit.*, p. 573.
30. *Le Temps retrouvé*, RTP, t. IV, p. 458.

31. Carnet 1, f° 10 v°-11 r°. *Carnets*, ed. Florence Callu et Antoine Compagnon. Paris : Gallimard, 2002, p. 49-50.
32. « Capital, quand je parle de *François le Champi*, si j'en parle (et bien que cela me soit inspiré par *Saint-Mark's Rest*, mais je peux – sans nommer *Saint-Mark's* – réunir Combray et Venise). [...] C'est la deuxième page de *Saint-Mark's Rest* qui m'a fait revoir Venise » (« Esquisse XXX », notes du Cahier 57, *Le Temps retrouvé*, RTP, t. IV, p. 846-847).
33. *Le Temps retrouvé*, RTP, t. IV, p. 469.
34. *Ibid.*, p. 619.
35. *Ibid.*, p. 616.
36. *Ibid.*, p. 622.
37. *Ibid.*, p. 614.
38. *Ibid.*, p. 618.
39. *Ibid.*, p. 465.
40. *Ibid.*, p. 465.
41. « Journées de lecture ». *Pastiches et mélanges*, dans *Essais. Op. cit.*, p. 569.
42. *Le Temps retrouvé*, RTP, t. IV, p. 463.
43. *Ibid.*, p. 458.
44. *Ibid.*, p. 459.
45. GONCOURT, Edmond et Jules de. *Journal*, ed. Pierre Ricatte. Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, t. I, p. 668. La formule est reprise dans *Idées et Sensations*. Paris : Charpentier, 1877 [1866], p. 198.
46. *Le Temps retrouvé*, RTP, t. IV, p. 459.
47. « [Le Poète et l'Homme caduc] ». *Essais. Op. cit.*, p. 195-196.
48. *Le Temps retrouvé*, RTP, t. IV, p. 458.
49. *Ibid.*, p. 460.
50. « [Ce qui s'appelle l'inspiration] ». *Essais. Op. cit.*, p. 191-192.
51. *Le Temps retrouvé*, RTP, t. IV, p. 458.

## RÉSUMÉS

Proust consacre six ans de sa vie, de 1899 à 1905, à traduire et annoter John Ruskin. Comment un chantier collectif, impliquant sa mère et des amis comme Marie Nordlinger, l'aura-t-il conduit, une fois refermé « l'ère des traductions », à se consacrer à la traduction de soi-même, autrement dit au déchiffrement du « livre intérieur » ? Comparer la conception et la pratique proustiennes de la traduction à celle du pastiche, deux activités « synthétiques » mais qui ont une contrepartie « analytique », permet d'apporter des éléments de réponse à cette question.

Proust dedica sis anys de la seva vida, del 1899 fins al 1905, a traduir i anotar John Ruskin. Com un projecte col·lectiu que implicava la seva mare i amics com Marie Nordlinger, el va conduir, un cop passada «l'era de les traduccions», a dedicar-se a la traducció de si mateix, és a dir al desxiframent del «llibre interior»? Comparar la concepció i la pràctica proustianes de la traducció a la del pastitx, dues activitats «sintètiques» però que tenen una contrapart «analítica», permet aportar elements de resposta a aquesta pregunta.

Proust devoted six years of his life, from 1899 to 1905, to translating and annotating John Ruskin. How did a collective project, involving his mother and friends such as Marie Nordlinger, lead Proust, once the «age of translations» was over, to devote himself to translating himself, i. e. to deciphering «the inner book»? Comparing Proust's conception and practice of translation with that of pastiche, two «synthetic» activities that are not without an «analytic» counterpart, will help to answer this question.

## INDEX

**Mots-clés** : Proust Marcel, Ruskin John, traduction, pastiche, admiration, livre intérieur

**Keywords** : Proust Marcel, Ruskin John, translation, pastiche, admiration, inner book

**motsclesca** Proust Marcel, Ruskin John, traducció, pastitx, admiració, llibre interior

## AUTEURS

### CHRISTOPHE PRADEAU

Sorbonne Université

christophe.pradeau1[at]gmail.com

### MATTHIEU VERNET

Sorbonne Université

matthieuvernet[at]gmail.com