HAL
open science

# L'automobile et les églises : un voyage dans le temps. Le Moyen Âge d'Impressions de route en automobile (1907)

Emanuele Arioli

▶ **To cite this version:**

Emanuele Arioli. L'automobile et les églises : un voyage dans le temps. Le Moyen Âge d'Impressions de route en automobile (1907). Sophie Duval; Miren Lacassagne. Proust et les " Moyen Âge ", Editions Hermann, pp.71-88, 2015, 9782705690373. hal-02475883

**HAL Id: hal-02475883**

**https://uphf.hal.science/hal-02475883v1**

Submitted on 13 Feb 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# VI

# L'automobile et les églises : un voyage dans le temps
## Le Moyen Âge d'« Impressions de route en automobile » (1907)

par Emanuele Arioli

*Le genre humain enfin n'a rien pensé d'important*
*qu'il ne l'ait écrit en pierre.*
Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831[1])

« Impressions de route en automobile » (1907) est l'aboutissement littéraire d'une longue période de lectures sur l'art et l'architecture du Moyen Âge. Marcel Proust s'intéressait déjà aux ouvrages de John Ruskin, d'Émile Mâle et d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc dans les dernières années du XIXe siècle, comme le montrent ses articles sur les cathédrales publiés à partir de 1900[2]. Toutefois, ces études s'intensifient pendant la période des traductions de la *Bible d'Amiens* (1904) et de *Sésame et les lys* (1906). Les notes du traducteur montrent clairement l'étendue de ses lectures. L'imaginaire médiéval de Proust, enrichi au fil des années, se déploie dans « Impressions de route en automobile ».

Le texte relate une excursion en Normandie avec Alfred Agostinelli : au cours de leur voyage en automobile, les deux visiteurs observent d'abord les clochers des églises de Caen, en particulier ceux de Saint-Étienne, puis s'arrêtent à Lisieux où ils admirent la cathédrale. Dans une lettre qu'il lui a envoyée de Cabourg le

1. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris, Les Travailleurs de la mer*, éd. J. Seebacher et Y. Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 182.

2. En 1900, Proust publia « John Ruskin » dans *La Chronique des arts et de la curiosité* (27 janvier 1900), « Pèlerinages ruskiniens en France » dans *Le Figaro* (13 février 1900), « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens » dans le *Mercure de France* (avril 1900), « John Ruskin (premier article) » et « John Ruskin (deuxième article) » dans la *Gazette des beaux-arts* (1er avril 1900 et 1er août 1900).

8 août 1907, Proust demande à Émile Mâle quelques conseils sur les villes à visiter en Normandie, et il évoque Lisieux et Caen. Après la mi-août, il lui réécrit en lui annonçant qu'il s'est rendu à Caen et qu'il ira bientôt voir Lisieux et d'autres villes normandes[3]. La visite de Lisieux avec Agostinelli a probablement eu lieu dans la première quinzaine de septembre 1907[4].

Le texte parut d'abord sous forme d'article, dans *Le Figaro*, le 19 novembre 1907. Un passage a été repris avec quelques modifications dans *Du côté de chez Swann* (1913) où il est devenu le célèbre morceau sur les clochers de Martinville. En 1919, dans *Pastiches et mélanges*, Proust réunit quatre textes déjà publiés sous le titre général d'« En mémoire des églises assassinées » : le premier texte est « Impressions de route en automobile », qui y figure sous le titre « I. Les Églises sauvées. Les Clochers de Caen. La Cathédrale de Lisieux », avec le sous-titre « Journées en automobile[5] ». L'article est ainsi intégré dans un projet plus vaste visant à défendre les cathédrales, alors dégradées par la guerre.

## I. L'automobile et les lampes de l'architecture

À la suite de son voyage en Normandie avec Agostinelli, Proust se définit avec humour comme un « "fervent de l'automobilisme[6]" ». Il apprécie en particulier la liberté et l'indépendance que l'automobile a rendues à l'homme : le voyageur a désormais moins de contraintes temporelles et spatiales[7]. L'automobile ferait ainsi renaître la façon ancienne de voyager, disparue avec l'invention du train. Le

3. Les réponses d'Émile Mâle à ces lettres ne nous sont pas parvenues. Voir Philip Kolb, « Marcel Proust et Émile Mâle (lettres la plupart inédites) », *Gazette des beaux-arts*, n° 108, 1986, p. 81, et Robert de Billy, *Marcel Proust. Lettres et conversations*, Paris, Éditions des portiques, 1930, p. 110-122.

4. Au début d'« Impressions de route en automobile », Proust évoque « la belle journée de septembre » (*PM*, p. 63). Nous citons toujours ce texte d'après *Pastiches et mélanges* (*PM*, p. 63-69), en nous assurant que pour le segment cité il n'y ait pas de différence avec l'article paru dans *Le Figaro*.

5. Le deuxième texte d'« En mémoire des églises assassinées » (« II. Journées de pèlerinage. Ruskin à Notre-Dame d'Amiens, à Rouen, etc. ») est une reprise de la deuxième partie de la préface de *La Bible d'Amiens* (qui dérive de l'article « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens ») ; le troisième texte (« III. John Ruskin ») est une reprise des troisième et quatrième parties de la même préface (développement des deux articles publiés en 1900 dans la *Gazette des beaux-arts*) ; enfin le quatrième texte (« La mort des cathédrales ») reprend l'article paru le 16 août 1904 dans *Le Figaro*.

6. Proust emploie cette expression dans une lettre à Antoine Bibesco en octobre 1907 (*Corr.*, VII, p. 296).

7. « Mais surtout, de ce voyageur, ce que l'automobile nous a rendu de plus précieux, c'est cette admirable indépendance qui le faisait partir à l'heure qu'il voulait et s'arrêter où il lui plaisait » (*PM*, p. 68).

voyageur redevient un *homo viator*[8]. Selon ce paradoxe, l'automobile, symbole par excellence de la modernité, permettrait un retour au paradigme médiéval du voyage.

L'automobile est ainsi présentée comme une sorte d'instrument grâce auquel il est possible d'entrer en contact avec le passé et d'en découvrir les vestiges. L'automobile se charge alors d'une forte valeur métaphorique. Quand Agostinelli éclaire le porche de la cathédrale de Lisieux avec les phares de la voiture[9], Proust constate que « la lumière [du présent] ne ser[t] plus qu'à mieux lire les leçons du passé » (*PM*, p. 66). La lumière de l'automobile est métaphoriquement celle du présent, celle de la science moderne. Comme Émile Mâle l'a souligné à plusieurs reprises, « le moyen âge a conçu l'art comme un enseignement[10] », mais son message n'était plus compris depuis des siècles ; les études modernes ont permis de déchiffrer cet ensemble de « hiéroglyphes » en le soustrayant à l'oubli[11]. Ainsi le présent rend compréhensible le passé, mais il en tire également un enseignement. Présent et passé s'éclairent mutuellement et tendent à coïncider ; le temps de l'histoire est presque effacé. La journée en automobile devient alors un voyage dans le temps.

L'automobile permet également de découvrir la nature, et l'association entre un élément de la modernité et le paysage naturel peut évoquer les tableaux de Turner. En effet, le peintre anglais s'est beaucoup intéressé à la représentation de la vitesse et il est l'un des premiers à avoir introduit, dans ses peintures de paysage, les nouveaux moyens de transport. Turner est d'ailleurs mentionné au sujet des clochers de Caen perdus dans l'immense paysage naturel (*PM*, p. 64). Il s'agit également là d'un hommage implicite à John Ruskin, grand admirateur de Turner.

Ruskin avait deux principaux centres d'intérêt : la peinture de paysage (en particulier celle de Turner) et l'architecture chrétienne. D'après Proust, son admiration pour les paysages de Turner est liée à son amour de la nature, tandis que sa passion pour l'architecture des cathédrales découle de la « nature foncièrement chrétienne

---

8. « [J]e fus pendant quelques instants, pour les habitants, ce "voyageur" qui n'existait plus depuis les chemins de fer et que l'automobile a ressuscité » (*PM*, p. 67). Une réflexion semblable se trouve dans *Le Temps retrouvé* : « Le chemin de fer devait ainsi tuer la contemplation, il était vain de regretter le temps des diligences, mais l'automobile remplit leur fonction et arrête à nouveau les touristes vers les églises abandonnées » (*TR*, IV, p. 467). Comme le voyageur en automobile, le pèlerin médiéval (*homo viator*) a la possibilité de faire halte pendant son voyage, et il est soumis aux hasards de son chemin. Dans la pensée médiévale, le terme *homo viator* se réfère également à la condition existentielle de l'homme, engagé dans la voie qui mène du péché au salut.

9. Dans une lettre d'octobre 1907 à Robert de Billy, Proust évoque les « belles églises que [s]on mécanicien [lui] éclairait avec le phare de l'auto » (*Corr.*, VII, p. 277).

10. Émile Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Ernest Leroux, 1898, p. I. Il s'agit là de la première phrase de l'ouvrage.

11. « Il a fallu que notre siècle retrouvât laborieusement le sens des œuvres du Moyen Âge devenues plus obscures que des hiéroglyphes » (*ibid.*, p. II).

Pour Ruskin et la langue hiéroglyphique du Moyen Âge, voir ici la contribution de Diane R. Leonard, p. ??? (N.D.E.).

de sa pensée[12] ». Pour Ruskin, les éléments architecturaux de l'art chrétien trouvent leur place dans un vaste paysage naturel (comme dans les tableaux de Turner ou dans les gravures de Ruskin lui-même[13]). La nature enchâsse ainsi l'architecture chrétienne, en exaltant sa splendeur. Le paysage où s'élèvent les clochers de Caen constitue une sorte d'image synthétique de « pèlerinage ruskinien ». La transition entre la vitesse de l'automobile et l'immobilité de la pierre des églises se fait, pour ainsi dire, par le biais de Turner et de Ruskin.

Ruskin est mentionné au sujet des feuillages de la cathédrale de Lisieux (*PM*, p. 66), puis il est cité à propos du paysagiste néerlandais Cuyp (*ibid.*, p. 67). Ruskin permet donc un va-et-vient entre l'immensité des paysages naturels (ceux de la journée en automobile et des tableaux) et les éléments du Moyen Âge chrétien (les clochers de Caen et la cathédrale de Lisieux). Son amour de la nature et son esthétique chrétienne instaurent le point de vue depuis lequel le paysage est observé durant le voyage en automobile.

Les clochers de Caen frappent les visiteurs par les nuances colorées que leur donne le soleil couchant et par l'effet optique de leurs alignements pendant que la voiture avance (*PM*, p. 64). Les indications sont précises : aux deux clochers de Saint-Étienne (Abbaye-aux-Hommes) se joint celui de Saint-Pierre ; ensuite apparaissent les deux clochers de la Trinité (Abbaye-aux-Dames), et enfin celui de Saint-Sauveur. Quand Proust et Agostinelli s'arrêtent devant Saint-Étienne, le caractère gigantesque et surplombant des clochers les impressionne[14] (figures 8 et 9). En effet, la nudité et la rigueur géométrique des deux tours romanes de la façade occidentale en soulignent l'aspect massif. Les flèches gothiques très aiguës, qui montent jusqu'à quatre-vingts mètres environ, en accentuent l'élévation[15].

---

12. « Aussi, de même que l'amour des paysages de Turner correspondait chez Ruskin à cet amour de la nature qui lui donna ses plus grandes joies, de même à la nature foncièrement chrétienne de sa pensée correspondit sa prédilection permanente, qui domine toute sa vie, toute son œuvre, pour ce qu'on peut appeler l'art chrétien » (troisième partie de la préface de *La Bible d'Amiens*, reprise dans la partie « John Ruskin » d'« En mémoire des églises assassinées », *PM*, p. 113).

13. Proust écrit que Ruskin « ne sépara pas les cathédrales de ce fond de rivières et de vallées où elles apparaissent au voyageur qui les approche, comme dans un tableau de primitif » (*ibid.*, p. 120).

14. « Et, géants, surplombant de toute leur hauteur, ils se jetèrent si rudement au-devant de nous que nous eûmes tout juste le temps d'arrêter pour ne pas nous heurter contre le porche » (*PM*, p. 65). Pour une description architecturale de Saint-Étienne, nous renvoyons à Maylis Baylé, « Caen : abbatiale Saint-Étienne (Abbaye-aux-Hommes) », in M. Baylé (dir.), *L'architecture normande au Moyen Âge*, 2 vol., Condé-sur-Noireau/Caen, C. Corlet/Presses universitaires de Caen, t. II, 1997, p. 56-61.

15. Proust avait peut-être lu l'article « Clocher » du *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc qui explique la singularité des clochers normands : « Mais aucune province ne rivalise avec la Normandie, dès la fin du XIe siècle, pour le nombre et la dimension de ses clochers » (Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 10 vol., Paris, B. Bance (A. Morel), 1854-1868, t. III, p. 303).

Figure 8 (à gauche) : Caen, Saint-Étienne, façade occidentale.

Figure 9 (à droite) : Caen, Saint-Étienne, clochers vus du cloître.

Figure 10 : Lisieux, cathédrale, façade occidentale.

Figure 11 (à gauche) : Lisieux, cathédrale, portail sud de la façade occidentale.

Figure 12 (à droite) : Lisieux, cathédrale, tympan du portail sud de la façade occidentale.

Les deux voyageurs s'arrêtent ensuite à Lisieux (*PM*, p. 66) ; ils observent d'abord les maisons de la rue aux Fèvres, puis la cathédrale (figure 10). Le nom de l'église n'est pas indiqué dans le texte paru dans *Le Figaro* en 1907. Dans la version remaniée de 1919, Proust spécifie qu'il s'agit de « Notre-Dame » (*ibid.*), peut-être pour éviter la répétition du mot « cathédrale » ou pour donner plus de précision à son récit[16]. Néanmoins, la cathédrale est, en réalité, dédiée à saint Pierre. On peut supposer qu'il s'agit d'un lapsus dû au rapprochement avec les grandes cathédrales du nord de la France dédiées à la Vierge : Paris, Amiens, Chartres, Reims, Noyon, Laon, Senlis, et – en Normandie – Rouen, Sées, Coutances, Évreux et Bayeux.[17]

La datation de la cathédrale de Lisieux est controversée : le bâtiment résulte de plusieurs campagnes de reconstruction qui ont eu lieu du XIe au XIIIe siècle, et la façade occidentale daterait du premier tiers du XIIIe siècle[18]. C'est à son sujet que Proust mentionne les « feuillages dont parle Ruskin » (*PM*, p. 66), en faisant ainsi référence aux *Sept Lampes de l'architecture*[19]. Dans le troisième chapitre, « La Lampe de force », Ruskin décrit le portail du bas-côté sud de la façade occidentale et ses motifs ornementaux, « une ornementation de quatre-feuilles, découpée en croix et remplie de feuilles[20] » (figures 11 et 12). Il s'agit selon lui de « l'une des portes les plus bizarres et les plus curieuses de la Normandie, sur le point d'être

16. Voir *PM*, n. 4 de la page 66, p. 716.

17. Dans la lettre à Émile Mâle datée par Philip Kolb du 10 ou 11 décembre 1907, Proust explique qu'il rédige ses articles en s'aidant « d'énormes ouvrages » et il ajoute à propos d'« Impressions de route en automobile » : « Ce qui n'empêche pas le dernier [article] de renfermer à propos de la cathédrale de Lisieux des erreurs énormes, que je connais et que je n'ai pas le courage de rectifier ». Il ne peut pas s'agir de la confusion entre « Notre-Dame » et « Saint-Pierre », comme Philip Kolb le suppose (n. 11), puisque « Notre-Dame » apparaît seulement dans le texte de *Pastiches et Mélanges* (Philip Kolb, « Marcel Proust et Émile Mâle (lettres la plupart inédites) », *art. cit.*, p. 83). Nous supposons que Proust se réfère avec un excès de modestie à l'allusion au mariage entre Henri II d'Angleterre et Aliénor d'Aquitaine (Éléonore de Guyenne) en 1154. Le lieu du mariage est en effet controversé : quelques historiens indiquent Lisieux, d'autres Poitiers. Proust s'est probablement rendu compte de cette divergence : il précise que le mariage s'est déroulé à la cathédrale de Lisieux, mais il nuance son affirmation d'un « peut-être » (*PM*, p. 66). Une autre imprécision pourrait concerner l'ornementation du porche du bas-côté sud de la façade occidentale (« les piliers sortirent de la nuit, détachant vivement, en pleine lumière sur un fond d'ombre, le large modelé de leurs feuilles de pierres », *PM*, p. 66) : en réalité, les colonnettes sont lisses et non pas ornées de feuilles ; la décoration à feuilles commence au niveau des chapiteaux et continue dans les voussures.

18. Voir William W. Clark, « Lisieux : cathédrale Saint-Pierre », in M. Baylé (dir.), *L'architecture normande au Moyen Âge*, *op. cit.*, t. II, p. 168-172, et Frédéric Épaud, *De la charpente romane à la charpente gothique en Normandie*, Caen, Publications du CRAHM, 2007, p. 351-388.

19. Dans la seconde quinzaine d'août 1907 (avant d'aller à Lisieux), Proust écrit à Reynaldo Hahn de lui faire envoyer à Cabourg quatre tomes de la *Library Edition* de Ruskin : il insiste en particulier sur *The Seven Lamps of Architecture* (t. VIII), en lui indiquant également une autre édition qu'il possède aussi (*Corr.*, VII, p. 260).

20. John Ruskin, *Les Sept Lampes de l'architecture*, trad. G. Elwall, Paris, Klincksieck, 2008 (éd. or. en anglais, 1849 ; tr. fr. par G. Elwall, 1900), p. 101 (chap. III, § XX) ; les ornements du tympan sont commentés également dans le chapitre « La Lampe de vérité », p. 66 (chap. II, § XXVI).

probablement à tout jamais perdue, par la continuation des ouvrages de maçonnerie[21] ». La planche VII reproduit son dessin du tympan, associé aux ornements d'autres portails : Bayeux, Vérone et Padoue (figure 13[22]). Malgré les lourdes restaurations du XIXe siècle qui les ont défigurés, les portails latéraux (nord et sud de la façade occidentale) gardent encore une partie de leur décor d'origine. Le portail central était quant à lui orné d'un tympan représentant probablement le Christ entouré du tétramorphe (les quatre animaux de l'Apocalypse associés ensuite aux quatre évangélistes[23]). Il a été ajouré en 1808 d'une ouverture en tiers-point correspondant à l'arc d'encadrement intérieur du portail. Le linteau, le tympan, les chapiteaux et le trumeau, qui avaient déjà souffert pendant la Révolution, puis quelques années plus tard à cause de la foudre, furent ainsi perdus. Le portail central se trouve donc particulièrement dépouillé en raison des altérations qu'il a subies.

Comme Émile Mâle le remarque, les églises normandes se distinguent par leur nudité géométrique et par la sobriété de leur décor[24]. À Lisieux, le temps a renforcé cette caractéristique de l'architecture normande : sur la façade occidentale, il ne reste plus aucun décor historié, mais seulement des éléments ornementaux, principalement à motifs phytomorphes. La lumière rougeâtre du soleil couchant n'illumine plus une scène du dernier soir du monde – le Jugement dernier –, comme de coutume dans l'art roman et gothique. L'église dans sa simplicité géométrique s'offre aux deux visiteurs presque comme un écran vide.

---

21. *Ibid.*, p. 100.

22. Proust écrit à propos des dessins de Ruskin : « Dans une même planche vous pourrez voir un même motif d'architecture, tel qu'il est traité à Lisieux, à Bayeux, à Vérone et à Padoue, comme s'il s'agissait des variétés d'une même espèce de papillons sous différents cieux » (troisième partie de la préface de *La Bible d'Amiens*, reprise dans la partie « John Ruskin » d'« En mémoire des églises assassinées », *PM*, p. 120).

23. Pour l'état d'origine et les dégâts causés par les restaurations du XIXe siècle, voir Georges Huard, « La cathédrale de Lisieux aux XIe et XIIe siècles », in *Études lexoviennes*, Caen/Paris, Jouan/Champion, 1919, t. II, p. 17-19, et abbé V. Hardy, *La cathédrale Saint-Pierre de Lisieux*, Paris, Impr. de Frazier-Soye, 1917, p. 19-24.

24. « La Normandie […] a des églises d'une sévère nudité. Grands architectes, les Normands ne furent pas au XIIe siècle de grands décorateurs. De bonne heure le génie normand parut plus sensible à la géométrie des lignes qu'aux caprices de l'imagination » (Émile Mâle, « L'art chrétien au Moyen Âge », *La Revue politique et littéraire (Revue bleue)*, série 5, t. VII, nº 1, 1907, 2 et 9 février, p. 138-141 et p. 171-175 ; citation p. 138). Proust connaissait bien ce texte, puisque dans une lettre du 10 ou 11 décembre 1907 il remercie chaleureusement Émile Mâle de le lui avoir envoyé (Philip Kolb, « Marcel Proust et Émile Mâle (lettres la plupart inédites) », *art. cit.*, p. 82-83).

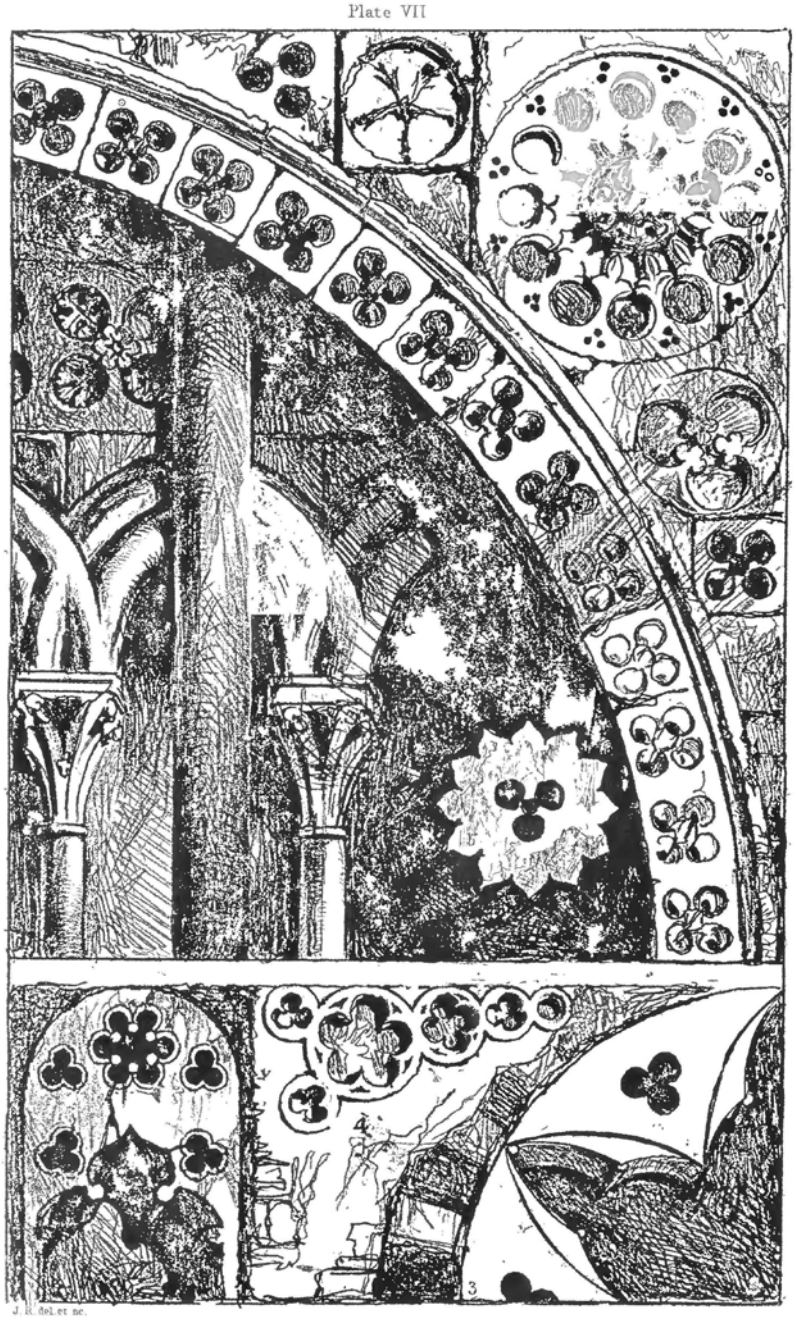


Figure 13 : John Ruskin, dessin. *Ornements ajourés à Lisieux, à Bayeux, à Vérone et à Padoue*. John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London, Smith, Elder, and Co., 1849, planche VII.

La lumière du couchant est alors remplacée par une « lumière surnaturelle » (*PM*, p. 66), celle des phares de l'automobile. Celle-ci fait surgir ce « jeu bizarre de lumière et d'ombre » dont parle Ruskin à propos des feuillages de la cathédrale[25] : on pourrait alors supposer que les phares d'Agostinelli transposent les « lampes de l'architecture » de Ruskin. Des enfants bouclés se penchent sur cette lumière, tels de jeunes anges qui assistent à la Nativité. Les phares, comme une lanterne magique, projettent des images changeantes sur l'écran vide de la cathédrale. Ils font jaillir une sorte de représentation sacrée, restaurée sur le portail comme si c'était un tympan, un linteau, un chapiteau ou un quatre-feuilles. L'image théâtrale dynamique se pétrifie et devient intemporelle.

> Et quand je revins vers la voiture je vis un groupe d'enfants que la curiosité avait amenés là et qui, penchant sur le phare leurs têtes dont les boucles palpitaient dans cette lumière surnaturelle, recomposaient ici, comme projetée de la cathédrale dans un rayon, la figuration angélique d'une Nativité. (*PM*, p. 66)

Les phares complètent en quelque sorte le décor très sobre de la façade ou restituent celui que le temps a effacé. Une scène de Première Parousie (la naissance du Christ) remplace l'image traditionnelle de la Deuxième Parousie (l'avènement glorieux du Christ). La scène de la Nativité est rarement sculptée sur les façades des églises romanes, qui laissent plutôt la place au Christ en majesté ; elle se diffuse progressivement dans l'art gothique, parallèlement à l'essor du culte marial. La représentation proustienne d'une Vierge à l'enfant entourée d'anges est peut-être plus précisément inspirée des tympans du portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris ou du portail de l'Incarnation de Notre-Dame de Chartres, décrits à plusieurs reprises par Émile Mâle[26]. En outre, Proust inverse l'orientation du faisceau lumineux : la « lumière surnaturelle » des phares apparaît aux deux visiteurs comme « projetée de la cathédrale » et non pas de l'automobile ; la voiture et l'architecture médiévale s'intègrent réciproquement et créent ensemble une sculpture de lumière. Le présent et le passé se mélangent ; ils composent ensemble, comme dans un miroir, une Bible intemporelle.

## II. Une vision médiévale de la réalité

L'atmosphère médiévale ne se limite pas à l'architecture, elle englobe aussi les deux visiteurs. Après la vision du porche de Lisieux, le narrateur assume un nouveau point de vue, qui transfigure le monde environnant. Il décrit Agostinelli

25. John Ruskin, *Les Sept Lampes de l'architecture*, *op. cit.*, p. 101 (chap. III, § XX).

26. Émile Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, *op. cit.*, p. 306-329 ; « Le portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris », *La Revue de l'art ancien et moderne*, t. 2, 1897, p. 231-246.

par une série de métaphores qui relèvent d'un imaginaire médiéval : il compare le chauffeur d'abord à un pèlerin, puis à une nonne, et ensuite à une statue de saint ou à une sainte (*PM*, p. 67).

La « mante de caoutchouc » avec sa « capuche » fait ressembler Agostinelli « à quelque pèlerin ou plutôt à quelque nonne de la vitesse ». L'image du pèlerin correspond à celle de Proust « voyageur » : il s'agit désormais de deux *homines viatores* dans un pèlerinage ruskinien. L'image burlesque de la « nonne de la vitesse » est suspendue entre monde médiéval et monde moderne, entre immobilité de la vie claustrale et dynamisme du moyen de locomotion.

Agostinelli est ensuite assimilé à la statue d'un saint tenant dans la main son attribut de façon à rappeler l'art dans lequel il s'est distingué ou l'instrument de son martyre. Proust s'est très probablement inspiré de *L'art religieux du XIIIe siècle en France* d'Émile Mâle, qui consacre un chapitre entier aux saints et aux attributs qui les distinguent[27]. Il a également consulté les *Caractéristiques des saints dans l'art populaire* du père Cahier, dictionnaire des attributs des saints, cité à plusieurs reprises par Mâle[28]. Agostinelli tient en effet dans ses mains le volant, « assez semblable aux croix de consécration que tiennent les apôtres adossés aux colonnes du chœur dans la Sainte-Chapelle de Paris, à la croix de saint Benoît, et en général à toute stylisation de la roue dans l'art du moyen âge » (*PM*, p. 67).

27. Émile Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, *op. cit.*, p. 339-424.

28. Le 10 ou 11 décembre 1907, il écrit à Émile Mâle : « J'ai souvent pensé à vous ces temps-ci en feuilletant de gros livres fort indigestes comme les *Caractéristiques des Saints* du Père Cahier par exemple » (Philip Kolb, « Marcel Proust et Émile Mâle (lettres la plupart inédites) », *art. cit.*, p. 82-83). Proust mentionne cet ouvrage également dans une lettre d'octobre 1907 à Robert Dreyfus (*Corr.*, VII, p. 304).

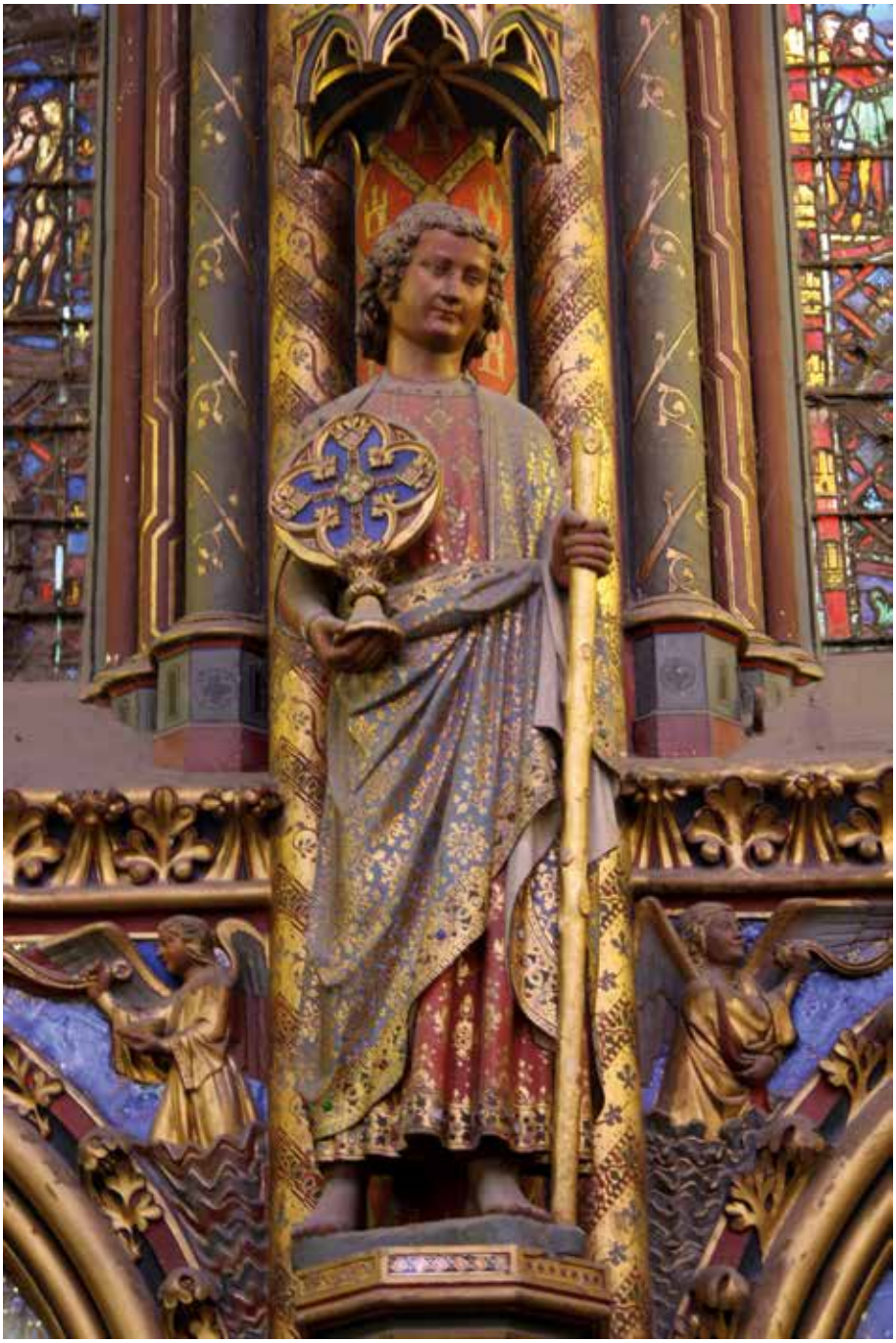

Figure 14 : Apôtre de la Sainte-Chapelle :
saint Jean, reconnaissable au fait qu'il n'a pas de barbe.

Proust a pu s'inspirer des descriptions des apôtres de la Sainte-Chapelle (figure 14) fournies par l'ouvrage d'Émile Mâle et par le *Dictionnaire raisonné de l'architecture* d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, toutes deux appuyées d'une illustration[29]. Dans le volume du père Cahier, il a pu voir une représentation de la croix de saint Benoît de Norcia, le fondateur de l'ordre des Bénédictins[30]. Dans le même ouvrage, l'entrée « Roue » répertorie les noms des saints qui portent cet attribut. Parmi eux, sainte Catherine d'Alexandrie est la plus célèbre : selon la légende, elle aurait été décapitée après avoir été libérée par un ange d'un instrument de torture formé de quatre roues. Comme Émile Mâle le rappelle, sainte Catherine était l'une des trois saintes les plus représentées dans l'art chrétien, avec sainte Agnès et sainte Cécile[31].

Quelques lignes auparavant, Agostinelli, pendant qu'il conduit, est comparé à sainte Cécile :

> De temps à autre – sainte Cécile improvisant sur un instrument plus immatériel encore – il touchait le clavier et tirait un des jeux de ces orgues cachées dans l'automobile et dont nous ne remarquons guère la musique, pourtant continue, qu'à ces changements de registre que sont les changements de vitesse. (*PM*, p. 67)

L'orgue avec son clavier est l'attribut le plus courant de sainte Cécile, comme Proust pouvait le lire dans l'ouvrage du père Cahier[32]. La comparaison avec la sainte établit une relation entre l'instrument de musique et l'instrument de locomotion, qui prélude déjà à l'image d'Albertine. Une chaîne d'images féminines liées au monde chrétien est associée au chauffeur : la nonne de la vitesse, sainte Cécile, sainte Catherine. La féminisation du personnage, qui conduira Agostinelli à devenir le modèle principal d'Albertine, est déjà à l'œuvre.

---

29. « Dans le sanctuaire de la Sainte-Chapelle, les sculpteurs adossèrent à douze colonnes douze statues d'apôtres portant à la main des croix de consécration » (Émile Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, *op. cit.*, p. 26 ; une photographie accompagne le texte à partir de la deuxième édition, Paris, Colin, 1902, p. 36, fig. 8). « Parmi les plus belles statues d'apôtres, nous ne devons pas omettre celles qui sont adossées aux piles intérieures de la Sainte-Chapelle (XIIIe siècle) et qui portent toutes une des croix de consécration » (Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, *op. cit.*, t. I, p. 27 ; illustration p. 26). Les croix de consécration sont des figures cruciformes, généralement au nombre de douze, peintes, sculptées, gravées ou appliquées à l'intérieur d'une église lors de la cérémonie de consécration. Comme Viollet-le-Duc le remarque, « il arrivait parfois que les croix de consécration des églises, pendant les XIIIe et XIVe siècles, étaient portées par des figures d'apôtres peintes ou sculptées » (*ibid.*, t. IV, p. 426-427). Les volants d'automobile d'alors étaient formés d'une croix prise dans un cercle, comme la plupart des croix de consécration (voir dans *P*, III, la note de Pierre-Edmond Robert, n. 1 de la page 640, p. 1729).

30. Charles Cahier, *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, 2 vol., Paris, Librairie Poussielgue Frères, 1867, t. I, p. 112 et 219-220.

31. Émile Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, *op. cit.*, p. 403.

32. « Cet orgue avec son clavier sous les doigts de sainte Cécile est devenu comme une caractéristique populaire imprescriptible » (Charles Cahier, *Caractéristiques des saints*, *op. cit.*, t. II, p. 471).

L'imaginaire médiéval d'« Impressions de route en automobile » est essentiellement un imaginaire chrétien, enrichi par la lecture des ouvrages d'Émile Mâle, de Ruskin et de Viollet-le-Duc. Néanmoins le récit se clôt sur une référence de goût médiéval d'un tout autre genre : *Tristan et Isolde* (1859) de Wagner. Plus précisément, le klaxon de la voiture évoque le deuxième acte de *Tristan et Isolde*, quand Yseult fait signe de son écharpe (fin de la première scène), ainsi que le troisième acte, quand le berger joue du chalumeau à l'arrivée d'Yseult sur un navire (première scène[33]). Cette référence permet d'établir une comparaison implicite entre le voyage de Tristan et Yseult en bateau et celui de Proust et Agostinelli en automobile : la relation amoureuse de la légende médiévale est projetée sur la liaison entre Proust et Agostinelli, tandis que la possibilité d'une destinée tragique s'inscrit en filigrane dans le texte[34].

Les opéras de Wagner ont été pour Proust, comme pour nombre de ses contemporains, d'importants intermédiaires dans la transmission de grands mythes médiévaux, ceux de Tristan et Yseult, de Perceval ou du Graal[35]. Si Ruskin, Viollet-le-Duc et Mâle contribuent à la formation d'un imaginaire médiéval imprégné de christianisme, Wagner permet de transmettre également le côté profane du Moyen Âge et même les mythes d'origine celtique. Entre Moyen Âge sacré et Moyen Âge profane, l'imaginaire d'« Impressions de route en automobile » est riche et multiforme : il reflète les personnalités variées qui l'ont nourri.

## III. Du Moyen Âge d'« Impressions de route » à la *Recherche*

La représentation d'Agostinelli dans « Impressions de route en automobile » a laissé des traces dans le traitement de deux personnages de la *Recherche*, le chauffeur

33. « Impressions de route en automobile » se termine ainsi : « Et je songeais que dans *Tristan et Isolde* (au deuxième acte d'abord quand Isolde agite son écharpe comme un signal, au troisième acte ensuite à l'arrivée de la nef) c'est, la première fois, à la redite stridente, indéfinie et de plus en plus rapide de deux notes dont la succession est quelquefois produite par le hasard dans le monde inorganisé des bruits ; c'est, la deuxième fois, au chalumeau d'un pauvre pâtre, à l'intensité croissante, à l'insatiable monotonie de sa maigre chanson, que Wagner, par une apparente et géniale abdication de sa puissance créatrice, a confié l'expression de la plus prodigieuse attente de félicité qui ait jamais rempli l'âme humaine » (*PM*, p. 69).

34. Déjà dans la version de 1907 on lit à propos d'Agostinelli : « puisse le volant de direction du jeune mécanicien qui me conduit rester toujours le symbole de son talent plutôt que d'être la préfiguration de son supplice ! » (*PM*, p. 67) Le jeune homme est mort à vingt-six ans en 1914 dans un accident d'aéroplane. En 1907, Proust ne pouvait pas prévoir le sort d'Agostinelli, mais le texte exprime une prémonition. En 1919, Proust ajoute une note qui jette rétrospectivement une lumière prophétique sur son texte : « je ne prévoyais guère quand j'écrivais ces lignes que sept ou huit ans plus tard ce jeune homme […] trouverait la mort à vingt-six ans, dans un accident d'aéroplane, au large d'Antibes » (*PM*, p. 66).

35. Pour le Graal, voir ici la contribution de Jean-René Valette, p. ??? (N.D.E.)

d'Albertine et Albertine elle-même. La référence à la roue en forme de croix de consécration est reprise pour le chauffeur, même si les apôtres de la Sainte-Chapelle ne sont plus cités explicitement[36]. « Le charmant mécanicien apostolique sourit finement, la main posée sur sa roue en forme de croix de consécration » (*P*, III, p. 640) ; c'est un « jeune évangéliste, appuyé sur sa roue de consécration » et un « jeune apôtre » (*SG*, III, p. 416). À la fois apôtre et évangéliste, le chauffeur est un saint Jean[37]. Comme Émile Mâle le remarque, saint Jean est le seul apôtre qui soit représenté sans barbe jusqu'à sa vieillesse[38] ; il est « imberbe » (*PM*, p. 67) comme Agostinelli dans sa mante de caoutchouc qui le fait ressembler à une nonne. Proust a sans doute été frappé par l'aspect androgyne que l'art chrétien a souvent assigné à saint Jean.

L'image de la roue est ensuite associée à Albertine, même s'il ne s'agit plus du volant de l'automobile, mais de la roue d'une bicyclette. Dans la représentation d'Albertine, on retrouve également la mante de caoutchouc, avec laquelle elle défie l'averse sur son vélo[39]. Mais ce vêtement, qui rapprochait le chauffeur de l'ordre des *oratores*, introduit la jeune fille dans l'ordre des *bellatores* : dans l'uniforme de caoutchouc, Agostinelli devient une nonne, Albertine un guerrier[40].

> Comment m'a-t-elle paru morte, quand maintenant pour penser à elle je n'avais à ma disposition que les mêmes images dont, quand elle était vivante, je revoyais l'une ou l'autre : rapide et penchée sur la roue mythologique de sa bicyclette, sanglée les jours de pluie sous la tunique guerrière de caoutchouc qui faisait bomber ses seins […]. Jamais je n'avais caressé

36. L'image des apôtres de la Sainte-Chapelle est également employée pour la représentation rêvée du salon Guermantes : « Même pour les réunions familières, ce n'était que parmi eux [les membres du faubourg Saint-Germain] que M^me^ de Guermantes pouvait choisir ses convives, et dans les dîners de douze personnes, assemblés autour de la nappe servie, ils étaient comme les statues d'or des apôtres de la Sainte-Chapelle, piliers symboliques et consécrateurs, devant la Sainte Table » (*CG*, II, p. 331). « Je ne devais plus cesser par la suite d'être continuellement invité, fût-ce avec quelques personnes seulement, à ces repas dont je m'étais autrefois figuré les convives comme les Apôtres de la Sainte-Chapelle » (*CG*, II, p. 802).

37. Proust ne l'indique pas de façon explicite. Toutefois, selon la tradition chrétienne, les deux seuls évangélistes à avoir été également apôtres sont saint Matthieu et saint Jean. L'indication de la jeunesse du personnage permet l'identification avec saint Jean, le plus jeune des apôtres.

38. Émile Mâle, *L'art religieux du XIII^e^ siècle en France*, *op. cit.*, p. 391.

39. « S'il pleuvait, bien que le mauvais temps n'effrayât pas Albertine qu'on voyait parfois, dans son caoutchouc, filer en bicyclette sous les averses […] » (*JF*, II, p. 247) ; « Combien plus encore pour moi si ce temps nouveau qu'il faisait me rappelait celui par lequel Albertine était, à Balbec, sous la pluie menaçante, par exemple, allée faire, Dieu sait pourquoi, de grandes promenades, dans le maillot collant de son caoutchouc ! » (*AD*, IV, p. 72-73)

40. Nous faisons référence à la tripartition sociale en *oratores* (ceux qui prient), *bellatores* (ceux qui combattent) et *laboratores* (ceux qui travaillent). Cette théorie, issue de l'idéologie indo-européenne, a trouvé son expression la plus complète en Occident dans le *Carmen ad Rotbertum Regem* d'Adalbéron de Laon entre 1027 et 1030.

> l'Albertine encaoutchoutée des jours de pluie, je voulais lui demander d'ôter cette armure, ce serait connaître avec elle l'amour des camps, la fraternité du voyage. (*AD*, IV, p. 70-71[41])

Le caoutchouc devient donc un moyen de travestissement qui confère un aspect androgyne ; il féminise Agostinelli, il masculinise Albertine. Il les projette tous deux vers un imaginaire vaguement médiéval : la religieuse et le guerrier, deux figures qui peuvent être chargées d'érotisme[42]. Ce jeu intime et parodique de travestissement peut évoquer au lecteur l'invention verbale pseudo-médiévale des lettres à Reynaldo Hahn[43]. Le Moyen Âge est actualisé avec humour dans un jeu d'anachronismes.

Comme Agostinelli, Albertine est comparée à sainte Cécile : « Ses doigts jadis familiers du guidon se posaient maintenant sur les *touches* comme ceux d'une sainte Cécile » (*P*, III, p. 884) ; le clavier n'est plus celui de la voiture qui actionne les « orgues cachées » du moteur, mais celui du pianola ; le guidon de la bicyclette a désormais remplacé le volant de la voiture.

La jeune fille, comme le chauffeur, est comparée à des statues de porches d'église. « Albertine – et c'était peut-être, avec une autre que l'on verra plus tard, une des raisons qui m'avaient à mon insu fait la désirer – était une des incarnations de la petite paysanne française dont le modèle est en pierre à Saint-André-des-Champs » (*CG*, II, p. 662) ; elle est encore « la jeune Picarde, qu'aurait pu sculpter à son porche l'imagier de Saint-André-des-Champs » (*CG*, II, p. 665[44]). L'objet du désir est projeté sur le fond d'une cathédrale, le souvenir est sculpté dans la pierre.

---

41. Dans le manuscrit au net la comparaison est encore plus explicite ; sous une biffure, on peut lire : « faisait bomber ses seins sous une cuirasse grossière, et bosselait à ses jambes des genouillères comme à un chevalier de Mantegna » (*AD*, IV, p. 1066-1067).

42. Dans *Jean Santeuil*, une religieuse s'abandonne aux plaisirs charnels, notamment avec des soldats, dans le secret du cloître de son couvent d'Anvers (*JS*, p. 848-853).

43. Plusieurs lettres sont accompagnées de dessins inspirés de l'art ou de l'architecture du Moyen Âge ; certains ont été recopiés ou même décalqués de *L'art religieux du XIIIe siècle en France*. Voir Virginie Greene, Caroline Szylowicz, « Le miroir des images : étude de quelques dessins médiévaux de Proust », *Bulletin d'Informations proustiennes*, nº 28, 1997, p. 7-29.

Pour le « lansgage » moyenâgeux de Proust et de Reynaldo Hahn, voir ici la contribution de Simone Delesalle-Rowlson, p. ???, et pour les dessins « médiévaux » de Proust, voir celle d'Elizabeth Emery, p. ??? (N.D.E.).

44. Ce dernier extrait pourrait également rappeler la Vierge Dorée du portail du croisillon sud du transept de Notre-Dame d'Amiens (en Picardie). Pour Proust, l'enracinement de cette statue dans son terroir fait d'elle une vraie femme picarde, plutôt qu'une œuvre d'art : « regardant depuis tant de siècles les habitants de cette ville dont elle est le plus ancien et le plus sédentaire habitant, elle est vraiment une Amiénoise. Ce n'est pas une œuvre d'art. C'est une belle amie que nous devons laisser sur la place mélancolique de province d'où personne n'a pu réussir à l'emmener, et où, pour d'autres yeux que les nôtres, elle continuera à recevoir en pleine figure le vent et le soleil d'Amiens » (préface de *La Bible d'Amiens*, repris dans la partie « Journées de pèlerinage » d'« En mémoire des églises assassinées », *PM*, p. 85-86).

Les comparaisons entre êtres vivants et sculptures médiévales sont assez fréquentes dans la *Recherche*[45] : c'est le cas par exemple de Françoise décrite « comme une statue de sainte dans sa niche » (*CS*, I, p. 52) et de la grand-mère mourante (*CG*, II, p. 620 et 641). Les personnages reçoivent des traits statuaires, et se figent ainsi dans la mémoire comme dans la pierre. Le point de vue médiéval qui montrait Agostinelli comme une statue s'est généralisé dans la *Recherche*.

La *Recherche* a hérité non seulement de ces motifs médiévaux liés à l'architecture et l'art chrétiens, mais également de thèmes profanes. C'est le cas de la référence aux deux scènes de *Tristan et Isolde* dans « Impressions de route en automobile », reprise dans *Sodome et Gomorrhe*[46]. La comparaison ne jaillit plus du klaxon, mais du téléphone. Un instrument de la modernité a remplacé l'autre comme élément déclencheur de la référence médiévale. À tout moment, le passé est convoqué par les éléments les plus caractéristiques de la modernité.

***

Aujourd'hui, « Impressions de route en automobile » est surtout connu pour avoir fourni à la *Recherche* le « petit morceau » sur les clochers de Martinville (*CS*, I, p. 179-180) : on sait que le texte sur les clochers de Caen est présenté dans *Du côté de chez Swann*, avec quelques modifications, comme un écrit d'enfance, moment privilégié de la révélation de la vocation littéraire. L'article de 1907 est pour Proust une étape fondamentale dans sa formation d'écrivain, comparable à celle que représente le morceau sur les clochers de Martinville dans la vie du jeune héros de la *Recherche.*

Les réflexions élaborées dans « Impressions de route en automobile » à partir des textes de Ruskin, de Mâle et de Viollet-le-Duc se prolongent dans la *Recherche* bien au-delà des reprises ponctuelles précédemment analysées. Outre les clochers de Martinville, on trouve plusieurs descriptions d'églises médiévales[47] : Saint-Hilaire à Combray, Saint-André-des-Champs, l'église de Balbec. L'influence sur Proust de ses grands maîtres en matière d'art et d'architecture du Moyen Âge est encore bien visible. La description de l'église de Combray révèle un usage systématique du *Dictionnaire raisonné de l'architecture* de Viollet-le-Duc ; les sculptures du porche de Saint-André-des-Champs gardent le souvenir de la *Bible d'Amiens* de Ruskin ; le discours d'Elstir sur l'église de Balbec reprend presque mot pour mot

45. Comme le note Richard Bales, *Proust and the Middle Ages*, Genève, Droz, 1975, p. 106-108.

46. « [J]'entendis tout à coup, mécanique et sublime, comme dans *Tristan* l'écharpe agitée ou le chalumeau du pâtre, le bruit de toupie du téléphone » (*SG*, III, p. 129) ; une réflexion sur le chalumeau de la première scène du troisième acte est développée également dans *La Prisonnière* : « Avant le grand mouvement d'orchestre qui précède le retour d'Yseult, c'est l'œuvre elle-même qui a attiré à soi l'air de chalumeau à demi oublié, d'un pâtre » (*P*, III, p. 667). D'autre part, la caféine, breuvage moderne, est comparée au philtre amoureux de Tristan et Yseult (*JF*, I, p. 599).

47. Voir Richard Bales, *op. cit.*, chap. II, « Medieval Architecture », p. 33-77.

certains passages de *L'art religieux du XIIIe siècle en France* d'Émile Mâle[48]. Bien que le Moyen Âge de Proust soit riche et varié, il reste principalement celui des églises et des cathédrales.

Au cours de la genèse de la *Recherche*, les réflexions sur l'art et l'architecture du Moyen Âge deviennent de plus en plus centrales jusqu'à rejoindre les considérations sur le processus de création littéraire. L'architecture chrétienne ne constitue plus seulement le cadre du récit, mais le modèle de composition de l'œuvre même. Aux cathédrales, la *Recherche* n'emprunte pas seulement la rigueur structurelle et l'ambition du plan, mais également le risque d'inachèvement : « il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies. Combien de grandes cathédrales restent inachevées ! » (*TR*, IV, p. 610).

48. Pour Mâle et Ruskin, voir ici la contribution de Stephanie A. Glaser, p. ???, et pour la présence de Mâle dans le discours d'Elstir sur l'église de Balbec, voir celle de Yasué Kato, p. ??? (N.D.E.).