

La vitesse de l'image – la perception visuelle chez Marcel Proust

Les réflexions sur la perception, sur le fonctionnement des sens et de la mémoire qui donnent sens à la vie sont primordiales dans l'œuvre proustienne. Nous avons choisi pour la présente étude d'examiner le rôle de la perception visuelle chez Proust, justement parce que c'est à travers les réflexions sur les arts visuels que l'on peut toucher à ce qui peut être essentiel pour les artistes dans la première moitié du XX^e siècle, concernant l'évolution scientifique et technologique qui a profondément modifié les représentations artistiques à cette époque.

Marcel Proust assiste de près à l'évolution technologique suscitée par les sciences expérimentales et il enregistre dans son célèbre roman les conséquences que subissent les arts visuels. Les nouvelles machines de déplacement et les nouvelles technologies visent à compléter notre système de perception incomplète et incapable. Proust en est fort conscient et intègre dans son texte des passages magnifiques sur la manière dont la vitesse du mouvement du regard et celle du déplacement du corps transforment l'image perçue.

Bien qu'issue du romantisme, la conception de l'art de Proust, justement par son langage, par sa syntaxe, c'est-à-dire par son système réflexif, s'incorpore dans la modernité de son époque entre l'impressionnisme, l'art moderne, le symbolisme et l'avant-garde. Les arts tiennent une place fort importante dans son roman *À la recherche du temps perdu*. Les considérations de l'auteur sur la peinture le placent à la frontière de l'impressionnisme et du cubisme, à celle de la tradition et de l'époque moderne.

Sans contester sa prodigieuse originalité, on peut dire que Proust est de son époque par son admiration pour Vermeer et pour les impressionnistes. Mais ses méditations sur la peinture reflètent des préoccupations plus générales et plus personnelles. Elles sont d'une part philosophiques, car concernant les rapports entre la matière et l'esprit. Sur ce point, il dépasse l'esthétisme de son temps par la syntaxe de son langage et élabore une méthode presque cubiste tout en présentant, paradoxalement dans le texte apparemment linéaire, tous les aspects des choses à la fois. Notre auteur ne suit pas seulement ses aspirations littéraires quand il introduit dans la fiction des peintures fictives et des tableaux réels. Tout en élaborant son manuscrit qui dépasse toute mesure, il dessine d'autre part entre les lignes, entre les pages, il crée des portraits picturaux, qui ressemblent surtout à des animaux, à des oiseaux réduits à des formes géométriques. Ces dessins analytiques sont les résultats d'une seconde vision proustienne qui semble être le revers de sa manière de voir synthétique, autrement dit, ils sont des caricatures « empruntées à un autre moi créateur » (Sollers 2014).

Les relations de Proust avec la peinture sont plus ou moins contradictoires : on pourrait dire qu'il est paresseux quand il s'agit de la peinture. Proust va de temps en temps dans la grande galerie du Louvre, mais de son propre aveu, il passera 26 ans sans y retourner alors qu'il consacre dans son vaste roman des pages capitales à

cet art. Il n'achète jamais un seul tableau, ne se rend jamais à Florence ni à Rome et il ne séjourne qu'une heure entre deux trains à Padoue pour y voir les Giotto et les Mantegna. Proust cite 250 peintres dans ces textes - auxquels il faut ajouter les peintres fictifs.

Dans son roman, nous trouvons deux manières de présentation concernant les arts visuels. Ou bien c'est le narrateur lui-même qui expose ses réflexions sur l'art, ou bien c'est un personnage peintre qui rend compte de ses admirations, de ses expériences vécues comme peintre – excepté le cas de Swann dont la vision artistique est différente, voire opposée à celle du narrateur et qui n'est même pas peintre mais amateur de l'art.

La conception proustienne de l'art est paradoxale sur deux niveaux d'abstraction ; d'abord, sur un plan universel où l'œuvre peut être considérée comme but à atteindre, comme résultat et aussi comme action de créer - dans les deux cas, la démarche esthétique signifie l'action à plusieurs vitesses même - ; ensuite, sur le plan du concret où le narrateur se trouve, d'une part, en face de la difficulté de l'interprétation et de la réception des œuvres d'art dont il fait des réflexions. Mais d'autre part, comme artiste créateur, il nous introduit dans un monde fictif où, pour créer un univers textuel, le narrateur recourt à des descriptions qui, selon les acceptations narratologiques, sont les parties statiques de la narration. Chez Marcel Proust pourtant, ces descriptions ne sont jamais statiques, mais elles sont dynamiques, des éléments constitutifs qui poussent en avant l'action, certes intérieure. Dans le cas des œuvres artistiques, ces descriptions vont bien au-delà d'une *ekphrasis*, elles deviennent sous la plume de l'auteur des hypotyposes, des descriptions animées où tout est en mouvement à vitesse différente, et qui suivent le mouvement de l'œil.

Selon la philosophie romantique, qui serait d'après certains critiques la source de l'esthétique proustienne, la nature se développe en vertu d'une énergie immanente tandis que l'art doit son existence à la volonté de l'artiste. Cette volonté de l'individu qui s'oriente vers lui-même est l'intuition pure, principe fondamental de toute création. L'intuition est précédée par la contemplation de la nature tout en transformant l'énergie naturelle en création artistique ; la passivité en activité. Proust dépasse de loin cette conception. Sa philosophie de l'art, théoriquement, est plus proche de l'impressionnisme pictural, de la phénoménologie du saisissement du moment privilégié et de la possibilité de suspendre l'écoulement du temps. La conception proustienne ne serait pas ainsi la recherche de l'essence éternelle et invisible des choses mais le saisi des images fugitives de la vie, constituant cette essence.

Un paysage impressionniste à cent visages, exprimé verbalement par des métaphores issues de toute sorte de sensations, c'est en ce qui consiste la peinture proustienne où l'art est plus réel, plus vivant, plus rapide que la vie même.

Dans la citation qui suit, c'est un tableau d'Elstir, une œuvre d'art qui devient sous la plume de l'auteur un paysage réel, mouvementé, même narratif, grâce aux réflexions du narrateur.

Mais les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'œuvre d'Elstir. [...] C'est par exemple à une métaphore de ce

genre - dans un tableau représentant le port de Carquethuit, tableau qu'il avait terminé depuis peu de jours et que je regardais longuement - qu'Elstir avait préparé l'esprit du spectateur en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer. Soit que les maisons cachassent une partie du port, un bassin de calfatage ou peut-être la mer même s'enfonçant en golf dans les terres, ainsi que cela arrivait constamment dans ce pays de Balbec, de l'autre côté de la pointe avancée où était construite la ville, les toits étaient dépassés [...] par des mâts, [...] lesquels avaient l'air de faire des vaisseaux auxquels ils appartenaient quelque chose de citadin, de construit sur terre, impression qu'augmentaient d'autres bateaux, demeurés le long de la jetée, mais en rangs si pressés que les hommes y causaient d'un bâtiment à l'autre sans qu'on pût distinguer leur séparation et l'interstice de l'eau [...] (Proust 1987 : I/836).

La description de la toile d'Elstir se transforme en une description d'un paysage réel, même bruyant suivant les égarements de la perception. Lisant l'extrait cité, nous avons l'occasion de participer en même temps à la création, à la contemplation et à l'interprétation de la métaphore picturale de la mer et de la terre. L'écrivain et le lecteur suivent le chemin en direction opposée par rapport à l'ordre du processus romantique, à savoir contemplation, réflexion, création.

En citant un autre extrait bien connu de la *Recherche*, on observe la démarche déjà deux fois inversée, où le paysage naturel contemplé à travers la vitre de la bibliothèque dans l'hôtel de Balbec est décrit d'une manière dynamique, où mer et terre se confondent toujours en une sorte d'image sur l'image, et deviennent la métaphore de l'impression même, une sorte d'image impressionniste sur l'impression-même, que certains critiques appellent surimpressionnisme.

Mais le lendemain matin ! – [...], quelle joie, [...] de voir dans la fenêtre et dans toutes les vitrines des bibliothèques, comme dans les hublots d'une cabine de navire, la mer nue, sans ombrages, et pourtant à l'ombre sur moitié de son étendue que délimitait une ligne mince et mobile, et de suivre des yeux les flots qui s'élançaient l'un après l'autre comme des sauteurs sur un tremplin ! [...], je retournais près de la fenêtre jeter encore un regard sur ce vaste cirque éblouissant et montagneux et sur les sommets neigeux de ses vagues en pierre émeraude ça et là polie et translucide, lesquelles avec une placide violence et un froncement léonin laissaient s'accomplir et dévaler l'écroulement de leurs pentes auxquelles le soleil ajoutait un sourire sans visage (Proust 1987 : I/672).

Pour le narrateur, les figures peintes, y compris aussi les portraits, peuvent devenir plus vivants que des personnes réelles et, inversement, une servante, personnage humble et familier, peut devenir aussi allégorique qu'une fresque (comme c'est le cas bien connu de l'amour de Swann).

L'impossibilité de connaître et de posséder l'autre s'exprime également dans la dimension cubiste de l'écrivain. Proust se révèle en effet cubiste lorsqu'il dessine des portraits grotesques et bizarres. Ces portraits correspondent à l'idée des cubistes, voire des futuristes, adeptes de la vitesse, que l'on peut représenter sur une seule et même image les phases du mouvement et la pluralité des mois hétérogènes qui habitent l'être humain. Parlant des jeunes filles, l'auteur écrit :

J'avais bien regardé leurs visages : chacun d'eux, je l'avais vu, non pas dans tous ses profils et rarement de face, mais tout de même selon deux ou trois aspects différents pour que je puisse faire soit la rectification, soit la vérification et la preuve des différentes suppositions de lignes (Proust 1987 : I/797).

Dans *Côté de Guermantes*, l'auteur présente en ces termes un catalogue des différents visages de la Duchesse de Guermantes : « [...] apparitions successives de visages différents qu'offrait Madame de Guermantes, visages occupant une étendue relative et variée, tantôt étroite, tantôt vaste [...] » (Proust 1987 : II/63).

Influencé par l'art oriental et primitif, semblablement aux artistes cubistes, Proust souligne dans les *Jeunes filles en fleurs* le caractère sacré et mystique de la représentation du visage humain : « Le visage humain est vraiment comme celui du Dieu d'une théogonie orientale, toute une grappe de visages juxtaposés dans des plans différents et qu'on ne voit pas à la fois. » (Proust 1987 : I/916-17)

Si Proust emprunte la vision analytique d'un cubiste quand il dépeint des portraits, il s'apparente à un impressionniste lorsqu'il décrit les paysages dans la nature et les paysages représentés sur les toiles des peintres, et s'attache à créer la perspective, à analyser les couleurs et les illusions suscitées par le changement du moment et du mouvement. Il suffit d'évoquer la description des clochers de Martinville :

Au tournant d'un chemin j'éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le soleil couchant et que le mouvement de notre voiture et les lacets du chemin avaient l'air de faire changer de place, [...] je sentais que je n'allais pas au bout de mon impression, que quelque chose qu'il semblait contenir et dérober à la fois (Proust 1987 : I/180).

C'est avec justesse que les critiques évoquent souvent le nom de Descartes tout en parlant des conceptions proustiennes en rapport de la jalousie par exemple. Sans entrer dans les détails de l'optique géométrique de Descartes, il nous paraît également juste d'éclairer le rapport entre l'image perçue et le mouvement plus ou moins rapide de l'œil, invoquant Descartes et la critique de Merleau-Ponty qui nous enseigne encore beaucoup sur l'esthétique sensuelle de Proust.

Le titre de *Dioptrique* fait bien référence à la réfraction et à la construction d'instruments d'optiques, mais Descartes y traite également de la nature de la lumière, de la réflexion, de la vision et de l'œil.

La grande nouveauté de la théorie de Descartes est qu'il analyse la perception visuelle ensemble avec le fonctionnement des autres sens. Selon lui, il faut prendre garde à ne pas supposer que, pour sentir, l'âme ait besoin de contempler quelques images qui soient envoyées par les objets jusqu'au cerveau. Il faut concevoir la nature de ces images tout autrement. Elles ne doivent pas ressembler aux objets qu'elles représentent. Ces objets les forment, les organes des sens extérieurs les reçoivent, les nerfs les transmettent jusqu'au cerveau (Descartes 1824 : D/IV).

Seule une physique mécaniste du mouvement et du repos peut expliquer ce phénomène. La sensation du rouge ou du vert ne nous renseigne en rien sur la cause externe des couleurs. Ce ne sont plus que des impressions subjectives. Il y a une

rupture entre la conscience percevante et le monde perçu tel qu'il existe objectivement.

Merleau-Ponty va plus loin et veut montrer que la perception n'était pas la résultante d'atomes causaux de sensations :

Toute l'affaire est de comprendre que nos yeux de chair sont déjà beaucoup plus que des récepteurs pour les lumières, les couleurs et les lignes : des computeurs du monde, qui ont le don du visible. Précoce ou tardive, spontanée ou formée au musée, sa vision en tout cas n'apprend qu'en voyant, n'apprend que d'elle-même. L'œil voit le monde, et ce qui manque au monde pour être tableau, et ce qui manque au tableau pour être lui-même (Merleau-Ponty 1964 : 16).

La perception a plutôt, selon Merleau-Ponty, une dimension active en tant qu'ouverture primordiale au monde vécu.

Le peintre est seul à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation. Il est là, fort ou faible dans la vie, sans autre « technique » que celle que ses yeux et ses mains se donnent à force de voir, à force de peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement. Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible (Merleau-Ponty 1964 : 53).

Marcel Proust, lui aussi, fait entrer le corps dans le processus de la perception visuelle. Il a le même rapport à la mobilité et à la vitesse qu'aux arts plastiques. Par rapport à son intérêt pour le mouvement et le changement de perspective, il voyage peu malgré son « désir fou » qui le prend, au matin, de « violer les petites villes endormies », et la « curiosité ardente » qui le guide à travers la France, « de vestibules romans en chevets gothiques » (Borel 1994), il se plaint de l'odeur de pétrole d'une automobile ou des courants d'air qui envahissent le hall de son hôtel. Pareils à son musée imaginaire et alimenté par quelques expériences sensibles vécues, et des expériences en grande partie livresques, il fait des voyages intérieurs, littéraires qui lui offrent les mêmes sensations que pourrait lui procurer la vraie vie. À lire ses pages sur les moyens de locomotion possibles à l'époque, on apprend la même esthétique que dans le cas des arts : l'essentiel pour saisir une vérité de l'existence est le mouvement même.

La Belle Époque, qui est une sorte de prolongement paresseux du siècle précédent, dans *La Recherche*, laisse ses traces sous forme de minuscules ébranlements. Mais ce n'est qu'une illusion de l'oisiveté. On ne voit pas le temps passer, on constate qu'il s'est écoulé et on le retrouve grâce à des moments privilégiés. Par contre, l'espace est bien perçu par les déplacements, puisque l'expérience vécue ou les souvenirs nous situent toujours quelque part. L'expérience sensible de l'espace (Poulet 1963) est saisie dans l'écriture proustienne grâce aux représentations de la sensation de la vitesse qui ne signifie pas forcément la rapidité du déplacement mais la différence de point de vue et les changements de perspectives : la voiture du docteur Percepied par exemple, les clochers de Martinville déjà cités, la voiture de Madame de Villeparisi qui permet au narrateur

d'entrevoir au-delà de la simple apparence des arbres d'Hudimesnil. Le monde doit bouger pour que le narrateur ait l'intuition d'une réalité cachée à l'aide des rapports qui unissent les objets. « Pour parcourir les jours, les natures un peu nerveuses, comme était la mienne, disposent, comme les voitures automobiles, de "vitesses" différentes. Il y a des jours montueux et malaisés qu'on met un temps infini à gravir et des jours en pente qui se laissent descendre à fond de train en chantant. » - nous enseigne l'auteur de *La Recherche* (Proust 1987 : I/383). Les voitures roulent trop vite quand il aperçoit le visage d'une jeune fille et celle-ci est déjà éloignée. La vitesse lui fait tourner la tête quand il visite en automobile avec Albertine les recoins de la Normandie : « l'art en est aussi modifié, puisqu'un village qui semblait dans un autre monde que tel autre, devient son voisin dans un paysage dont les dimensions sont changées » (Barathieu 2002).

Dès *Les journées en automobile* (1907), le bonheur de la vitesse s'oppose à celui de demeurer, à l'arrêt quand Agostinelli a éclairé avec ses phares les façades des églises. Pour l'aviation, le narrateur doit se contenter d'imaginer le rapport des choses et de la vitesse du regard du pilote. Dans *Sodome et Gomorrhe*, il est troublé à la vue d'un « aéroplane semblant céder à quelque attraction inverse de celle de la pesanteur ». La mort douloureuse de son cher Agostinelli se transforme en émotion esthétique. Selon Jean-Yves Tadié,

[i]l y a des signes du temps qui comptent plus que les dates : de même que le romancier ne doit pas dire qu'une femme est belle mais qu'on a envie de l'embrasser, de même, la calèche de Mme de Villeparisis, la bicyclette d'Albertine, l'auto de Balbec, l'avion au-dessus de la Manche ; [...] la mode, la présence ou non d'élégantes au Bois sont les vraies dates du romancier (Tadié 1971 : 298).

De nouveaux moyens de télécommunication (télégraphe, téléphone), comme le cocher et le « wattman », marquent la succession des jours, mais sont aussi des métaphores filées. Proust avait lui-même publié, en novembre 1907, dans le même *Figaro*, ses *Impressions de route en automobile* qui élevaient les sensations de la vitesse au rang de la transcendance esthétique :

Que de fois en voiture ne découvrons-nous pas une longue rue claire qui commence à quelques mètres de nous, alors que seul, devant nous un pan de mur violemment éclairé nous a donné le mirage de la profondeur ! Dès lors, n'est-il pas logique, non par artifice de symbolisme mais par retour sincère à la racine même de l'impression, de représenter une chose par cette autre que dans l'éclaire d'une illusion première nous avons prise pour elle ? [...] Elstir tâchait d'arracher à ce qu'il venait de sentir ce qu'il savait ; son effort avait souvent été de dissoudre cet agrégat de raisonnements que nous appelons vision (Proust 1987 : II/712-713).

D'après Luc Fraisse, le déplacement dans l'espace est donc un voyage dans le temps, par quoi « Proust contredit, aux côtés de Kant, un Descartes pour qui l'espace est le domaine du corps et le temps la sphère de l'âme », mais il contredit aussi son contemporain et cousin Bergson, il lui reproche la confusion de l'espace et du temps, et la déformation de la représentation de la durée qui en résulte (Fraisse 2017).

Bergson dit les suivants : « Nous juxtaposons nos états de conscience de manière à les apercevoir simultanément, non plus l'un dans l'autre, mais l'un à côté de l'autre ; bref, nous projetons le temps dans l'espace, nous exprimons la durée en étendue. » (Bergson 1976 : 75-76) Bergson regrette cette sorte d'anamorphose, alors que Proust s'en réjouit, pour lui, ces deux catégories de l'entendement demeurent proches et souvent interchangeables.

C'est un voyage, un déplacement à différente vitesse à l'intérieur de soi-même, à l'intérieur des époques de sa propre vie, où « notre vie d'autrefois ne se pare de prestige que parce qu'elle eut lieu successivement – et aujourd'hui se présente donc simultanément - à Combray chez ma grand-tante, à Balbec, à Paris, à Dancières, à Venise, ailleurs encore » (Proust 1987 : IV/451).

Proust est pleinement de son époque où il voit s'élaborer la théorie de la relativité d'Einstein. En 1922, dans une critique, un journaliste met en rapport le roman de Proust avec la théorie d'Einstein. À lire cet article, l'écrivain questionne un scientifique, le mathématicien Camille Vettard, pour « savoir quels sont ces livres de Sciences qui ont renouvelé votre vision des choses ». Paul Souday, le critique peu favorable à Proust, aussi l'appelle-t-il « un Einstein de la psychologie romanesque » (Fraisie 2017), ce dont le romancier le remercie vivement. Ensuite, Proust confie à un autre ami scientifique, Armand de Guiche les suivants :

Que j'aimerais vous parler d'Einstein ! On a beau m'écrire que je dérive de lui, ou lui de moi, je ne comprends pas un seul mot à ses théories, ne sachant pas l'algèbre. Et je doute pour sa part qu'il ait lu mes romans. Nous avons paraît-il une manière analogue de déformer le Temps. Mais je ne puis m'en rendre compte pour moi, parce que c'est moi, et qu'on ne se connaît pas, et pas davantage pour lui parce qu'il est un grand savant en sciences que j'ignore et que dès la première ligne je suis arrêté par des « signes » que je ne connais pas (Proust 1970-1998 : 578).

Le second séjour à Balbec est un passage sur les randonnées aux alentours de la station normande, dont l'aspect se trouve modifié par les trajets avec Albertine en automobile qui ont remplacé les promenades en calèche de Mme de Villeparisis durant le premier séjour d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Le narrateur en induit une remarque très einsteinienne :

Les distances ne sont que le rapport de l'espace au temps et varient avec lui. Nous exprimons la difficulté que nous avons à nous rendre à un endroit, dans un système de lieux, de kilomètres, qui devient faux dès que cette difficulté diminue. L'art en est aussi modifié, puisqu'un village qui semblait dans un autre monde que tel autre, devient son voisin dans un paysage dont les dimensions sont changées (Proust 1987 : III/385).

Si nous rapprochons les réflexions de notre auteur sur l'image, sur les impressions fugitives, sur le mouvement et sur la sensation de vitesse différentes que procurent les différents moyens de déplacement, nous comprenons qu'il ne suit pas de près la méthode cubiste, il ne juxtapose pas tout simplement en calques les plans visuels dans l'espace, mais il déplace les lignes dans la dimension du temps aussi. Il ne suit pas non plus l'enseignement futuriste sur le dynamisme et la simultanéité des structures multiples du monde visible et perceptible. Il veut faire voir dans son texte

tous les aspects spatiaux et temporels de l'existence à la fois, à quoi s'ajoute l'histoire étendue de son propre œuvre où les anciens textes s'introduisent dans un nouvel aspect temporel, dans le plan temporel de la création même. Cette aspiration n'alimente pas seulement son esthétique au sens propre du terme, mais engendre son langage et sa syntaxe, jusqu'à la disparition de toute linéarité textuelle et narrative. C'est un voyage où toutes les facettes du moi et de l'univers se retrouvent co-présentes à elles-mêmes.

Marcel Proust vit les choses souvent au niveau livresque. Il n'a pas besoin de voir des œuvres futuristes pour comprendre et assumer les résultats du développement technique et technologique et leurs effets sur la perception de l'espace et du temps et pour les transformer en sensation esthétique. Ce qui est étonnant, c'est qu'il n'en fait jamais une esthétique exclusive si ce n'est l'esthétique elle-même :

[...] car cet écrivain, qui, d'ailleurs, pour chaque caractère, aurait à en faire apparaître les faces les plus opposées, [...] devrait préparer son livre minutieusement, [...] le créer comme un monde, sans laisser de côté ces mystères, qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art. Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées (Proust 1987 : IV/610).

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE PÁZMÁNY PÉTER
maître de conférences, HDR
adam.aniko@btk.ppke.hu

BIBLIOGRAPHIE

BARATHIEU, Agnès (2002). *Les Mobiles de Marcel Proust: Une sémantique du déplacement*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

BERGSON, Henri (1976). *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : PUF [1889].

BOREL, Anne (1994). *Voyager avec Marcel Proust. Mille et un voyages*, Paris : La Quinzaine littéraire/Louis Vuitton.

DESCARTES, René (1824). *Œuvres de Descartes*, Texte établi par Victor Cousin, Paris : F. G. Levrault, [en ligne] URL : https://fr.wikisource.org/wiki/La_Dioptrique. Consulté le 15 août 2017.

FRAISSE, Jean-Luc (2017). « Le seul véritable voyage, le seul bain de jouvence (Marcel Proust) », *Fabula / Les colloques*, [en ligne] URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4543.php>. Consulté le 3 août 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard.

POULET, Georges (1982). *L'espace proustien. Proust et la répétition*, Paris : Gallimard [1963].

PROUST, Marcel (1970-1993). *Correspondance de Marcel Proust*, KOLB, Philip (dir.), Paris : Plon.

PROUST, Marcel (1987). *À la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

SOLLERS, Philippe (2014). *L'œil de Proust, Les dessins de Marcel Proust*, Paris : Stock, [en ligne] URL : <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1466#section2>. Consulté le 20 mars 2016.

TADIÉ, Jean-Yves (1971). *Proust et le roman*, Paris : Gallimard.