

## « LA POUSSIÈRE DES RÉALITÉS EST MÊLÉE DE SABLE MAGIQUE »

### Une réflexion sur le sable dans l'œuvre de Proust<sup>1</sup> et Borges<sup>2</sup>

Clara BERDOT / Université Paris–Est Créteil  
Graciela VILLANUEVA / Université Paris–Est Créteil

Par le sommet ouvert de son cône inversé  
Il laisse s'écouler le sable minutieux,  
Or graduel, qui emplit en tombant  
Le concave cristal qui est son univers<sup>3</sup>.

Comme le souligne la variété des termes désignant la neige chez certains peuples nordiques, le vert chez ceux qui vivent dans la forêt ou la pluie pour les populations celtiques ou littorales, la richesse d'un objet ou d'un phénomène repose surtout sur la diversité des regards qui le scrutent. Le rôle de la langue dans la construction de la réalité est un principe exploré par les linguistes adeptes de l'hypothèse de Sapir-Whorf.

Cette idée, qui met en lumière la manière dont les perceptions du monde sont façonnées par les structures linguistiques, peut également être appliquée à la représentation littéraire.

Dans *La Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard s'intéresse principalement aux éléments aériens, mettant en avant leur légèreté<sup>4</sup> et leur caractère évanescent. Ce qui rend le sable particulièrement intéressant, c'est qu'il appartient au registre terrestre

1 Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, édition établie par Jean-Yves TADIÉ, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987–1989, 4 vol., 7408 p. Chaque tome est suivi, en chiffres romains, du numéro correspondant à l'un des quatre volumes édités par la Pléiade.

2 Jorge Luis BORGES, *Obras completas 1923-1972*, édition établie par Carlos V. FRÍAS, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, 1161 p. (abrégé en Emecé I) ; *Obras completas 1975-1985*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989, 510 p. (abrégé en Emecé II). La traduction en français utilisée est la suivante : *Œuvres complètes* [1993], édition établie par Jean-Pierre BERNÉS, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010 (pour les traductions révisées de l'ensemble des textes), 2 vol., 3440 p. – abrégé en Pléiade I (vol. 1) et Pléiade II (vol. 2).

3 Jorge Luis BORGES, « Le Sablier », *L'Auteur*, Pléiade II, p. 31 (« *Por el ápice abierto el cono inverso / Deja caer la cautelosa arena, / Oro graduel que se desprende y llena / El cóncavo cristal de su universo.* », « El reloj de arena », *El hacedor*, 1960).

4 Cette idée de la légèreté ou de la délicatesse est effectivement présente chez Proust : « une ample chute légère comme de grains de sable qu'on eût laissé tomber d'une fenêtre au-dessus » (*Du côté de chez Swann*, I, p. 100.) ; « sans bruit, comme quand les grilles d'un parc s'étant ouvertes on glisse sur les allées couvertes d'un sable fin ou de feuilles mortes » (Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, IV, p. 437.).

tout en partageant, par son apesanteur et sa mobilité, des qualités proches de celles de l'air. Cette dualité est illustrée par Bertrand Westphal, figure majeure de la géocritique, lorsqu'il compare son approche novatrice de la littérature à la trajectoire dynamique du sable, qui avance en évitant aussi bien la fixité de la terre ferme que l'enlèvement des sables mouvants<sup>5</sup>.

Comme le souligne Christel Bouchez, le sable, couramment associé aux loisirs balnéaires, évoque également des images moins rassurantes : l'aridité du désert, l'engloutissement des sables mouvants, ou encore la multitude insaisissable de ses grains. Symbolisant l'instabilité, le brouillage ou l'échec, comme en témoignent des expressions telles que « bâtir sur du sable » ou l'image d'un « grain de sable [...] qui vient gripper le fonctionnement parfait d[']une machine<sup>6</sup> », le sable peut traduire métaphoriquement l'idée de mort, d'échec et de soumission.

À cela s'ajoute le fait que le sable, symbole de l'éphémère par excellence, trouve paradoxalement son origine dans les éléments les plus anciens de la planète : les roches. Ainsi, le sable que l'on trouve sur les plages, éphémère matériau qui sert pourtant à la construction d'édifices<sup>7</sup>, est en réalité le produit d'une transformation patiente et continue, un témoin de la rencontre entre l'immensité du temps géologique et l'existence du temps humain. « Il est purificateur,

liquide comme l'eau, abrasif comme le feu », rappelle le *Dictionnaire des symboles* : en ce sens, cet élément acquiert des valeurs multiples, parfois opposées, selon les lieux où il est observé et les imaginaires qui l'investissent. Image de fluidité, le sable se déploie, chez Marcel Proust et Jorge Luis Borges, à la fois comme symbole, lieu romanesque et catalyseur de réflexions philosophiques, voire métatextuelles.

À première vue, rapprocher Proust et Borges autour d'un motif aussi ténu que celui du sable pourrait sembler arbitraire. Pourtant, une telle convergence thématique permet de mettre en lumière un lien plus profond, esthétique et poétique, entre ces deux écrivains que tout oppose en apparence — époque, langue, continent, genre littéraire — mais qui partagent un même intérêt pour la fragilité des savoirs, la porosité entre réalité et fiction, et la précarité de l'identité comme de la mémoire. Tous deux, à leur manière, construisent un lecteur attentif, initié, mis au défi d'interpréter un texte qui se répète ou s'effrite, à l'image du sable lui-même.

Par ailleurs, il faut le dire, Proust et Borges incarnent des figures d'écrivains magistraux, souvent qualifiés de « maîtres », tant dans leur réception que dans leur rapport au lecteur. Leur statut d'auteurs canoniques, reconnus depuis plusieurs décennies dans les sphères littéraires et culturelles à

5 Bertrand WESTPHAL, *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 18 : « La trajectoire géocritique, parce qu'elle éviterait la terre ferme où n'est mouvant que le sable, sera virevoltante. Ainsi, du moins, éviterait-elle les sables mouvants dont le nom est stéréotype. »

6 Christel BOUCHEZ, « Métaphore obsédante du sable et principe d'individuation sociale dans L'Obéissance de Suzanne Jacob », *Sociopoétiques* [En ligne], 7 | 2022, consulté en octobre 2024.

7 Notamment à partir du grès, un matériau qui résulte de l'agglomération de grains de sable et qui est souvent présent dans la construction, comme nous le rappelle Proust : « les trois hautes marches de grès presque devant chaque porte » (*Du côté de chez Swann*) : « la couleur de grès de la maison d'en face » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*), etc.

l'échelle nationale et mondiale<sup>8</sup>, se double d'un rapport constant à la transmission : transmission du savoir, de l'expérience, mais aussi d'un doute fondamental sur la maîtrise elle-même. C'est cette tension entre autorité et incertitude, entre profondeur métaphysique et matérialité sensible, qui rend d'autant plus significative l'apparition du sable dans leurs œuvres : non comme décor, mais comme cristallisation d'une pensée sur le temps, la mémoire et la perception.

Le choix de Proust et Borges comme corpus comparé s'inscrit dans une tradition comparatiste attentive aux reconfigurations modernes du canon, de la figure de l'écrivain comme maître et de la circulation des motifs. En liant un auteur « phare » de la modernité européenne et une figure tutélaire des lettres latino-américaines, ce rapprochement ouvre la possibilité d'un contrepoin aux lectures strictement nationales ou génériques. Une telle approche interroge la manière dont le sable, élément apparemment marginal, permet chez ces auteurs une exploration oblique mais féconde de leur poétique du temps, de l'oubli et du savoir.

Comment expliquer, dès lors, que cet élément puisse devenir une clé de lecture majeure dans leurs œuvres ? Le sable pourrait-il éclairer leurs conceptions du temps, leurs paradoxes esthétiques ou leurs explorations de la sensualité et de la mémoire ? Cet article s'appuie principalement sur

une analyse textuelle, attentive aux détails symboliques et stylistiques. La réflexion s'organise en trois parties : la première examine la manière dont le sable est associé au temps, un motif essentiel dans la poétique des deux écrivains et dans la tradition orientale et occidentale depuis l'invention (très ancienne) du sablier. La deuxième partie explore les paradoxes du sable, qui oscille entre fixité et fluidité, légèreté et poids existentiel, subtilité et violence. Enfin, la troisième s'intéresse à la dimension sensuelle du sable, où se mêlent la mémoire et le désir, des éléments centraux dans la construction des mondes narratifs et poétiques chez Proust et Borges.

### ■ Sable et temps

La thématique du temps est centrale dans les œuvres de Proust et de Borges. Il n'est donc pas étonnant que le symbole du sablier revienne souvent dans leurs pages. Sans surprise, le sable chez Proust<sup>9</sup> évoque avant tout le passage du temps, une thématique centrale dans son œuvre puisque sans perte, il ne peut y avoir de tentative de réparation, de « recherche ». Dans certains passages d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le sable devient une métaphore du temps qui glisse sans fin, implacable et inaltérable. On pense par exemple au passage où le héros comprend, en voyant

8 En témoignent, pour ne citer que quelques-uns des très nombreux ouvrages à ce sujet : pour Borges, María CABALLERO, *El nacimiento de un clásico. Borges y la crítica*, Madrid, Editorial Complutense, 1999 ; Annick LOUIS, *Jorge Luis Borges : œuvre et manœuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997 ; Robin LEFERE, *Borges, entre autorretrato y automitografía*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 2005 ; pour Proust, André MAUROIS, *À la recherche de Marcel Proust*, Paris, Hachette, 1949 ; Adam WATT (dir.), *Marcel Proust in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013 ; Blanche CERQUIGLINI, Antoine GINESY et al. (dir.), *Proust-Monde : Quand les écrivains étrangers lisent Proust*, Paris, Gallimard, 2022.

9 La question de l'espace chez Proust a suscité quelques travaux significatifs, mais ceux-ci se concentrent majoritairement sur les lieux emblématiques associés à *L'Auteur* plutôt que sur une exploration approfondie des éléments naturels dans leur dimension poétique ou symbolique. André FERRÉ,

une photographie, que les jeunes filles qui le fascinent aujourd'hui étaient autrefois des enfants « assises en cercle sur le sable, autour d'une tente<sup>10</sup> », désormais méconnaissables à cause du passage du temps. Comme dans le « bal de têtes » du *Temps retrouvé*, où les visages de l'aristocratie parisienne se trouvent marqués par la vieillesse, ce premier constat de la transformation des visages au fil du temps est véhiculé par l'élément sablonneux en tant que cadre géologique et métaphorique du passage du temps et de la transformation. L'identité des jeunes filles, autrefois enfants jouant sur la plage, se dilue comme des grains dans une nébuleuse indistincte. Le sable incarne l'idée d'une métamorphose incessante et souligne la dissolution des souvenirs dans l'oubli. Cette idée se retrouve dans *La Prisonnière*, où le héros compare, à travers l'image du sable, ces femmes qui « n'ont plus pour [lui] de mystère<sup>11</sup> » aux jeunes filles qu'il avait rencontrées autrefois, alors perçues comme de « fraîches et mystérieuses inconnues », dont les allées et venues faisaient « crier sur le sable la porte de leur chalet ». Dans les deux exemples, le sable sert de toile de fond aux moments d'épanouissement et de vie des jeunes filles.

Le sable est parfois lié à l'éphémère ou au transitoire. Dans l'épisode d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* où Mme Swann apparaît sur l'allée qui la conduit de chez elle

à l'Arc de Triomphe pour sa balade méridienne du dimanche, le Narrateur introduit la beauté d'Odette sur le mode de la lenteur : « Tout d'un coup, sur le sable de l'allée, tardive, alentie et luxuriante comme la plus belle fleur et qui ne s'ouvrirait qu'à midi, Mme Swann apparaissait<sup>12</sup> ». Il est intéressant de constater que dans le fil de la lecture, l'apposition des adjectifs antéposés, rapportés à Mme Swann, pourrait presque opérer un glissement référentiel et désigner l'allée elle-même où le héros fasciné observe l'élégante Odette partir en balade. Le sable serait alors « tardif », « alenti » et « luxuriant » dans la mesure où il permettrait à ces « plus belles fleurs » qui ne s'ouvrent « qu'à midi » de s'épanouir, dans un moment tout aussi fugace que figé dans la mémoire de l'observateur. Cette scène participe de l'idée proustienne que la beauté, tout comme le temps, se déploie dans un instant suspendu, déjà en train de disparaître. L'éphémère apparaît alors comme un condensé représentatif de la manière dont le temps fonctionne.

Dans le cadre d'une réflexion plus générale, attentive moins aux effets concrets du temps sur les personnes qu'à la dimension métaphysique des objets et des éléments, le lien entre le sable et le temps apparaît dans la prose et la poésie de Borges, très souvent à travers l'évocation du sablier. Rappelons que dans « Borges et moi », l'écrivain place le sablier parmi les objets aimés de son

---

dans *La Géographie de Marcel Proust* (1939), avait posé les bases en situant les lieux proustiens et en abordant certains enjeux liés à la description de l'espace dans *À la recherche du temps perdu*. Georges Poulet, dans son essai désormais classique *L'Espace proustien* (1963), explore l'imagination des repères spatiaux, qui se déploie entre discontinuité et juxtaposition, mais en restant centrée sur des transitions vers un espace imaginaire. Depuis, des monographies comme celles de Philibert-Louis LARCHER (*Le Parfum de Combray*) ou de Christian PÉCHENARD et Jean-Paul HENRIET sur Cabourg, ainsi que d'autres ouvrages consacrés aux lieux proustiens tels que Paris ou la Haute-Savoie, ont principalement documenté les localisations réelles associées à l'œuvre.

10 Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 180.

11 Marcel PROUST, *La Prisonnière*, III, p. 577.

12 Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p. 625.

moi le plus intime<sup>13</sup>, une préférence que le Borges public et célèbre semble partager, mais « d'une manière vaine », c'est-à-dire d'une manière moins sincère, moins ancrée au fond de son identité.

Ce n'est pas un hasard si, dans les pages centrales de *L'Auteur* (1960), le lecteur trouve, immédiatement après « Borges et moi » et après le célèbre « Poème des dons » (dans lequel Borges évoque sa propre trajectoire et en particulier sa cécité), un poème intitulé « Le Sablier » (*El reloj de arena*). La position centrale de ce poème dans le volume insiste sur l'association entre le sablier et la figure de l'écrivain. Le poème s'ouvre sur l'évocation des appareils qui se servent de l'ombre ou de l'eau pour mesurer le temps. Face à ces matériaux émerge et s'impose le sable qui vient des déserts, « [...] substance douce et lourde à la fois / Qui semble avoir été imaginée / Afin de mesurer le temps des morts<sup>14</sup> ». C'est le sable qui, dans une gravure très célèbre d'Albrecht Dürer, coule à l'intérieur de « cet instrument / Sévère et mélancolique qui, disposé / À la dextre d'un dieu, accompagne la faux<sup>15</sup> ». Associé à la vie qui s'en va, le sable coule en détruisant tout sur son passage, y compris — il ne peut en être autrement — le poète lui-même. La fin du poème exprime bien cette fatalité :

La chute, jamais ne saurait être interrompue.

Je me vide de sang, pas le cristal.

Le rite de décanter le sable est vraiment infini.

Et avec le sable s'échappe notre vie.

Dans les minutes du sable, je crois

Sentir le temps du cosmos : l'histoire

Que la mémoire enserme en ses miroirs

Ou que dissout le magique Léthé.

[...] Rien que n'entraîne et ne perde ce fil subtil

De sable infatigable qu'on ne saurait compter.

Comment donc me sauver, moi qui ne suis qu'un point

Fortuit du temps, cette matière périssable<sup>16</sup>.

Le sablier revient sans cesse dans l'œuvre de Borges, en particulier dans sa poésie, pour façonner l'image du temps qui s'écoule imperturbablement. L'association entre le sable et le temps revient dans les « caravanes du temps et des déserts<sup>17</sup> » de « L'Orient » (*La Rose profonde*, 1975) et dans le « sable / Subtil [qui] a mesuré cet inforçable / Rempart du fer des siècles terras-

13 Jorge Luis BORGES, « Borges et moi », *L'Auteur*, Pléiade II, p. 28.

14 Jorge Luis BORGES, « Le Sablier », *L'Auteur*, Pléiade II, p. 30 (« *substancia [...] suave y pesada, / Que parece haber sido imaginada / Para medir el tiempo de los muertos* », « El reloj de arena », *El hacedor*).

15 *Ibid.*, p. 30 (« *severo / y tétrico instrumento que acompaña / en la diestra del dios a la guadaña* »).

16 *Ibid.*, p. 30-31 (« *No se detiene nunca la caída. / Yo me desangro, no el cristal. El rito / De decantar la arena es infinito / Y con la arena se nos va la vida. // En los minutos de la arena creo / Sentir el tiempo cósmico: la historia / Que encierra en sus espejos la memoria / O que ha disuelto el mágico Leteo. // [...] Todo lo arrastra y pierde este incansable / Hilo sutil de arena numerosa. / No he de salvarme yo, fortuita cosa / De tiempo, que es materia deleznable.* »).

17 Jorge Luis BORGES, « L'Orient », *La Rose profonde*, Pléiade II, p. 574 (« *caravanas del tiempo y de la arena* », « El Oriente », *La rosa profunda*).

sé<sup>18</sup> » (autrement dit la durée du pouvoir terrestre) dans « L'Amoureux » (*Histoire de la nuit*, 1977). Mais le sable exprime également d'autres valeurs, souvent opposées à celles que nous venons de présenter, comme le montre déjà l'une des strophes du « Sablier » déjà citée, qui met sur le même plan la mémoire (« l'histoire / Que la mémoire enserre en ses miroirs<sup>19</sup> ») et l'oubli (« l'histoire [...] / que dissout le magique Léthé<sup>20</sup> ») que le poète perçoit dans le sable qui coule.

Cette association entre le sable et la mémoire est importante chez Proust, mais dans un registre psychologique, lié aux émotions. Nous pouvons citer à titre d'exemple le passage d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* où le héros se rend à Balbec avec sa grand-mère pour les grandes vacances, le Narrateur compare la perception des noms de lieux à celle de motifs musicaux : leur signification et leur résonance ne dépendent pas seulement de leurs éléments constitutifs, mais aussi de leurs conditions d'apparition, c'est-à-dire leur environnement sensoriel et de leur charge émotionnelle. En effet, les noms ternes et impersonnels des lieux qu'il traverse en train pour la première fois (Incarville, Marcouville, Doville, Arambouville, Hermonville, Maineville...) lui semblent « étranges » et sont comparés à une couche de sable ou au vide (« ces tristes noms faits de sable, d'espace trop aéré et vide »). Ils contrastent alors avec ceux chargés de souvenirs personnels, ayant « acquis un certain charme sombre »

et une « vertu spécifique », comme Roussainville et Martainville, qu'il a « entendu prononcer si souvent par [s]a grand'tante à table ».

De la même manière, dans *Sodome et Gomorrhe*, le Narrateur décrit la façon dont sa mère, après la mort de sa grand-mère, se rend sur la plage de Balbec, à la recherche d'un lieu que celle-ci aurait évoqué dans ses lettres, ou même d'une présence disparue. Le sable devient un lieu foulé par des « pieds chéris<sup>21</sup> » auparavant, dans une métonymie qui désigne l'amour encore porté aux êtres qui ont disparu.

Dans *Le Temps retrouvé*, le héros se remémore sa première vision d'Albertine sur la plage de Balbec, « foulant le sable, ce premier soir<sup>22</sup> » avec une allure marine et indifférente, et explique que son amour pour elle s'était si rapidement imposé qu'il avait négligé d'aller rendre visite à Saint-Loup. Cette « forme vivante » n'existe plus pour lui « qu'à l'état de souvenir », et le motif du sable sert une fois de plus de cadre au passage du temps et à la mobilisation de la mémoire.

Si le sablier chez Borges insiste sur l'idée d'un temps qui avance inéluctablement, il est intéressant d'observer que le sable peut être lié à la résistance à ce flux impassible. C'est le cas lorsqu'il se rapproche de l'humain. Nous pouvons lire dans « Le Sablier » :

Quel plaisir d'observer le sable impénétrable ;

Doucement il chancelle et son niveau décroît,

18 Jorge Luis BORGES, « L'Amoureux », *Histoire de la nuit*, 1977, Pléiade II, p. 623 (« *la arena sutil [que] midió la suerte de una almena* », « El enamorado », *Historia de la noche*).

19 Jorge Luis BORGES, « Le Sablier », *L'Auteur*, Pléiade II, p. 31 (« *la historia / que encierra en sus espejos la memoria* », « El reloj de arena », *El hacedor*).

20 *Ibid.* (« *la historia [...] que ha disuelto el mágico Leteo* »).

21 Marcel PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 167.

22 Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, IV, p. 426.

Et, sur le point de choir, il tombe en tourbillon  
Avec une hâte qui paraît être humaine<sup>23</sup>.

Au sable imperturbable que rien ne pourrait arrêter s'oppose ici le sable qui tourbillonne, comme s'il était pressé, bien que la hâte n'ait aucun sens pour ce qui ne peut que vivre dans le flux implacable du temps.

Une autre image qui s'oppose à celle du sable qui coule est celle du ressac ou du sédiment qui reste. Cette variante *hydrologique* du sable comme ressac s'imbrique avec celle du sable comme mémoire dans l'autoportrait du poète que propose « Le Créateur » (*El hacedor*) :

Gravures sur acier, écritures gothiques,  
Une barre de soufre dans un meuble,  
Battements sourds de l'insomnie,  
Aurores et couchants et crépuscules,  
Échos, sables, ressacs, lichens et rêves.  
Je ne suis rien que ces images  
Que brasse le hasard et que nomme l'ennui<sup>24</sup>.

Le même jeu entre des valeurs opposées (l'immuable et le muable) apparaît dans

la réflexion que Borges propose dans « Le Désert » pour rendre compte de l'expérience de son voyage en Égypte (*Atlas*, 1984). Il écrit :

À trois ou quatre cents mètres de la Pyramide, je me suis incliné, j'ai pris une poignée de sable que j'ai laissé tomber silencieusement un peu plus loin et j'ai dit à voix basse : « Je suis en train de modifier le Sahara. » L'affaire était mince mais dans leur banalité mes paroles étaient exactes et j'ai pensé qu'il m'avait fallu toute une vie pour pouvoir les prononcer. Le souvenir de cet instant est l'un des plus significatifs de mon séjour en Égypte<sup>25</sup>.

L'immuable (le Sahara) devient donc muable lorsque c'est l'homme qui le touche.

Ces variations sur le sable — la variation hydrologique du ressac et du sédiment, les variations anthropomorphiques du tourbillon des derniers grains s'amoncelant, inquiets, avant de s'écouler dans le cône inversé du sablier, celles des échos et des miroirs qui permettent que le passé perdure, celle d'un Sahara qui n'est plus le même si la main d'un homme vient de déplacer une

23 Jorge Luis BORGES, « Le Sablier », *L'Auteur*, Pléiade II, p. 31 (« *Hay un agrado en observar la arcana / Arena que resbala y que declina / Y, a punto de caer, se arremolina / Con una prisa que es del todo humana.* », « El reloj de arena », *El hacedor*).

24 Jorge Luis BORGES, « Le Créateur », *Le Chiffre*, Pléiade II, p. 800 (« *Láminas en acero, letra gótica, / Una barra de azufre en un armario, / Pesadas campanadas del insomnio, / Auroras y ponientes y crepúsculos, / Ecos, resaca, arena, liquen, sueños. / Otra cosa no soy que esas imágenes / Que baraja el azar y nombra el tedio.* », « El hacedor », *La cifra*, 1981). Le sable apparaît également en association avec ce qui se dépose et reste dans l'eau dans « Venise » (*Atlas*, 1984) : « Les rochers, les rivières qui naissent au sommet des montagnes, le mélange de leurs eaux à celles de l'Adriatique, les hasards ou les fatalités de l'histoire et de la géologie, le ressac, le sable [...] » (« Venise », *Atlas*, Pléiade II, p. 876–877 ; « *Los peñascos, los ríos que tienen su cuna en las cumbres, la fusión de las aguas de esos ríos con las del Mar Adriático, los azares o las fatalidades de la historia y de la geología, la resaca, la arena...* », « Venecia », *Atlas*).

25 Jorge Luis BORGES, « Le Désert », *Atlas*, Pléiade II, p. 914–915 (« *A unos trescientos o cuatrocientos metros de la Pirámide me incliné, tomé un puñado de arena, lo dejé caer silenciosamente un poco más lejos y dije en voz baja: Estoy modificando el Sahara. El hecho era mínimo, pero las no ingeniosas palabras eran exactas y pensé que había sido necesaria toda mi vida para que yo pudiera decirlas. La memoria de aquel momento es una de las más significativas de mi estadía en Egipto.* », « El desierto »).



poignée de sable — sont proposées par Borges en contrepoint de l'image du désert immuable et du sablier qui marque un temps qui avance inéluctablement vers la mort et vers l'oubli.

### ■ Les paradoxes du sable

L'antagonisme sémantique que nous avons constaté dans l'articulation du sable avec le temps est, à vrai dire, une constante chez Borges. Une autre version des valeurs antinomiques du sable que nous venons de présenter est celle qui, pour contrer la puissance du sable qui coule dans le sablier, fait de ce matériau un symbole des limites, un miroir de ce que l'homme ne pourra jamais savoir. Dans « Qu'on ne sait rien » (*La Rose profonde*, 1975), nous pouvons lire :

La lune ne sait pas qu'elle est calme et clarté  
Et ne sait même pas que son nom est la lune.  
Le sable ne sait pas qu'il est sable<sup>26</sup>.

La puissance du sablier s'efface également dans « L'Attente » (*Histoire de la nuit*, 1977) lorsque le poète oppose le sablier (*reloj de arena*) à l'horloge de sang (*reloj de sangre*) de son propre corps. L'horloge humaine ne comprend pas totalement la réalité mais elle est au moins capable de percevoir et de mesurer le temps de l'attente, une expérience à laquelle le sablier est totalement étranger.

[...] Personne

Ne peut chiffrer ce vertige, compter  
Les choses que multiplient les miroirs,  
Les ombres qui s'allongent et reviennent,  
Les pas qui divergent et convergent.  
Le sable ne saurait les dénombrer.  
(Dans ma poitrine l'horloge du sang  
Mesure le temps redoutable de l'attente.)<sup>27</sup>

Le sablier (impassible, que l'on pourrait donc croire supérieur à l'homme) devient ici inférieur à l'horloge de sang, capable de saisir ce que le sable purement minéral ne peut même pas entrevoir.

Le rapprochement entre le sable et l'être humain que Borges opère dans « Le Sablier » (à travers la métaphore des grains de sable que se hâtent vers le fond ouvert du cône inversé avant de tomber) et dans « L'Attente » (à travers l'opposition entre l'horloge de sable qui ne perçoit que la version puissante du temps et l'horloge de sang qui perçoit le temps craintif, *temeroso*, de l'attente) est parfois plus accentué chez Proust. C'est le cas lorsque le Narrateur de la *Recherche* se présente lui-même comme un « devenir-sable » ou un « devenir-temps ». Dans un passage d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* où il décrit l'expérience du réveil difficile après un long sommeil, le Narrateur explore les sensations physiques et mentales qui accompagnent ce moment de transition entre l'oubli du sommeil, qu'il compare à une forme d'ivresse ou de convalescence, et la

26 Jorge Luis BORGES, « Qu'on ne sait rien », *La Rose profonde*, Pléiade II, p. 567 (« *La luna ignora que es tranquila y clara / Y ni siquiera sabe que es la luna; / La arena, que es la arena.* », « De que nada se sabe », *La rosa profunda*).

27 Jorge Luis BORGES, « L'Attente », *Histoire de la nuit*, Pléiade II, p. 624 (« [...] *Nadie puede / Computar ese vértigo, la cifra / De lo que multiplican los espejos, / De sombras que se alargan y regresan, / De pasos que divergen y convergen. / La arena no sabría numerarlos. / (En mi pecho, el reloj de sangre mide / El temeroso tiempo de la espera.)* », « La espera », *Historia de la noche*).



conscience éveillée. S'il précise que ses yeux n'ont pas vu l'heure pendant son sommeil, il prend conscience que son corps a mesuré l'écoulement du temps instinctivement, par « la pesée progressive de toutes [s]es forces refaites », et associe métaphoriquement son organisme au repos à une horloge ou à un sablier qui accumule des « croulants monticules<sup>28</sup>. » Autrement dit, le héros *devient* lui-même sable ou instrument de mesure du temps dans une immersion réparatrice qui explique que le réveil soit difficile pour un corps capable de *sentir* le temps (dans une forme de *durée* bergsonienne) par la « richesse de [ses] matériaux ».

Le sable est, par ailleurs, présenté par Borges comme une matière qu'il est possible de modeler, comme le démontre « la trace d'un pied d'homme dans le sable » que Robinson contemple avec « miraculeuse épouvante<sup>29</sup> » dans une histoire évoquée dans « L'Approche d'Almotasim » (*Histoire de l'éternité*, 1953). Ce sable est aux antipodes de celui de l'impossible « corde de sable<sup>30</sup> » évoquée dans « Les Ruines circulaires » (*Fictions*). À mi-chemin entre ces deux images opposées se trouve le sable sur lequel un troglodyte (dont on apprendra plus tard qu'il est en réalité Homère) trace des signes dans « L'Immortel » (*L'Aleph*, 1949). Les signes que ce sable accueille sont, en effet, « comme les lettres des rêves, qu'on est sur le point de comprendre et qui brus-

quement se brouillent ». Le sable se laisse modeler, mais les lettres que l'on y écrit se brouillent<sup>31</sup> et disparaissent.

La matière modelable permet de garder les formes mais elle peut également les confondre. Chez Proust, c'est l'image du sable qui se fond en un autre élément (ou inversement) qui est mise en avant dans les admirables marines d'Elstir, peintre d'une « sorte de nouvelle création du monde<sup>32</sup> ». Signe de son génie, la métamorphose du sable en mer illustre la fluidité avec laquelle Elstir abolit les frontières entre les éléments. Ce jeu de reflets et de continuités rappelle que chez Proust, le sable n'est pas seulement un motif matériel, mais une passerelle symbolique entre le tangible et l'abstrait.

À l'inverse, sur d'autres toiles d'Elstir agrémentées par la représentation d'un personnage, le sable est, plus que fondu, parfois *masqué* par un autre objet du paysage (les montagnes, les cascades ou la mer), créant un obstacle visuel qui contrarie l'observateur face à l'interruption de la continuité. La disparition temporaire du sable fonde alors un contraste entre l'inquiétude suscitée par l'apparente fin du chemin et le soulagement lorsqu'il réapparaît comme un « sable hospitalier<sup>33</sup> » pour guider « [le] pas du voyageur ». Chez Borges, au contraire, le sable est plus souvent associé à la menace (sable qui submerge, pique, étouffe) qu'à l'hospitalité.

28 Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 178.

29 Jorge Luis BORGES, « L'Approche d'Almotasim », *Histoire de l'éternité*, Pléiade I, p. 439 (« *la huella de un pie humano en la arena* », « *milagroso espanto* », « El acercamiento a Almotásim », *Historia de la eternidad*).

30 Jorge Luis BORGES, « Les Ruines circulaires », *Fictions*, Pléiade I, p. 477 (« *cuerda de arena* », « Las ruinas circulares », *Ficciones*).

31 Jorge Luis BORGES, « L'Immortel », *L'Aleph*, Pléiade I, p. 569 (« *como las letras de los sueños, que uno está a punto de entender y luego se juntan* », « El inmortal », *El Aleph*).

32 Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 190-193.

33 Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 196.

De manière analogue au sable qui accepte ou rejette le modelage, le sable bourgeois apparaît parfois comme ce qui peut se décompter, ce qui est minuscule (les grains), ou, au contraire, comme ce qui s'associe à l'immensité et à l'infini<sup>34</sup> (le désert, la plage, la mer). Il renvoie d'autre part à ce qui extrêmement délicat — « ce fil subtil / De sable infatigable qu'on ne saurait compter<sup>35</sup> » qui mesure le temps dans « Le Sablier » (*L'Auteur*) ou le « sable / Subtil [qui] a mesuré cet inforçable / Rempart du fer des siècles terrassé<sup>36</sup> » dans « L'Amoureux » (*Histoire de la nuit*) — ou, à l'opposé, à ce qui est sauvage et menaçant : « des lieues d'intempérie et de sable / qui au fond du désert se rassemblent<sup>37</sup> » dans « Jardin » (*Ferveur de Buenos Aires*, 1923), « plage [qui] guette les chemins comme un fauve à l'affût<sup>38</sup> » dans « Dakar » (*Lune d'en face*, 1925), marais fétide où « il n'y a rien d'autre chez eux que le sable, le bois et l'eau

boueuse<sup>39</sup> » dans « Le Rédempteur effroyable Lazarus Morell » (*Histoire universelle de l'infamie*, 1935), dunes où l'incorrigible théologien sera confiné pour servir les démons dans « Un théologien dans l'au-delà » (*Ibid.*), « le sable innombrable<sup>40</sup> » qui se multiplie et étouffe le narrateur dans « L'Écriture du dieu » (*L'Aleph*, 1949), sables noirs d'un passé accablant dans « Alhambra » (*Histoire de la nuit*, 1977), sable trempé de sang dans « Milonga du mort » (*Les Conjurés*) et sable inquiétant du livre « diabolique », « impossible », « monstrueux », qui n'a ni début ni fin, qui est source de cauchemars pour celui qui l'ouvre et que le narrateur du « Livre de sable » (recueil homonyme, 1975) définit comme une « une chose obscène qui diffamait et corrompait la réalité<sup>41</sup> ».

Une autre forme du jeu de paradoxes que le sable peut condenser est développée par Proust lorsqu'il propose une association entre le sable, le tracas et la maladie et, en

34 Chez Proust, le sable est surtout perçu comme un élément dont les grains sont indénombrables ou s'évalent à perte de vue et permet ainsi de formuler un certain nombre d'images sur la désorientation : « Je me voyais perdu dans la vie comme sur une plage illimitée où j'étais seul et où, dans quelque sens que j'allasse, je ne la [Albertine] rencontrerais jamais » (*Albertine disparue*, IV, p. 101). Le Narrateur utilise la plage comme image de sa solitude existentielle. L'image de la plage illimitée accentue la dimension infinie du temps, qui semble échapper à toute tentative de capture, comme le sable qui s'écoule d'un sablier.

35 Jorge Luis BORGES, « Le Sablier » (« *Hilo sutil de arena numerosa* », « El reloj de arena », *El hacedor*).

36 Jorge Luis BORGES, « L'Amoureux », *Histoire de la nuit*, 1977, Pléiade II, p. 623 (« *arena / Sutil [que] midió la suerte de la almena / Que los siglos de hierro deshicieron* », « El enamorado », *Historia de la noche*, 1977).

37 Jorge Luis BORGES, « Jardin », *Ferveur de Buenos Aires*, Pléiade I, p. 19 (« *leguas de temporal y de arena / que desde el fondo del desierto se agolpan* », « Jardín », *Fervor de Buenos Aires*).

38 Jorge Luis BORGES, « Dakar », *Lune d'en face*, Pléiade I, p. 61 (« *arenal [que] acecha en los caminos* », « Dakar », *Luna de enfrente*).

39 Jorge Luis BORGES, « Le Rédempteur effroyable Lazarus Morell », *Histoire universelle de l'infamie*, Pléiade I, p. 304 (« *no hay otra cosa que arena y leña y agua turbia* », « El atroz redentor Lazarus Morell », *Historia universal de la infamia*).

40 Jorge Luis BORGES, « L'Écriture du dieu », *L'Aleph*, Pléiade I, p. 655 (« *innumerable arena* », « La escritura del Dios », *El Aleph*).

41 Jorge Luis BORGES, « Le Livre de sable », *Le Livre de sable*, Pléiade II, p. 554 (« *cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad* », « El libro de arena », *El libro de arena*).

contrepoint, une association entre le sable, l'épiphanie et la découverte du sens de l'art. Le grain de sable intervient dans une métaphore du tracas qui habite le héros lorsque, en visite à Doncières dans *Le Côté de Guermantes*, passif, livré à sa mémoire et sans possibilité de communiquer réellement avec l'extérieur, il s'inquiète pour sa grand-mère ou se souvient d'affaires personnelles laissées en suspens. Grâce à la présence apaisante de Saint-Loup, les préoccupations du héros, auparavant accablantes et obsédantes, deviennent insignifiantes, comparables à un grain de sable enlevé de l'œil. Ce processus de clarification permet au héros de retrouver sa sérénité (« [un médecin] lui écarte la paupière, lui enlève et lui montre un grain de sable ; le malade est guéri et rassuré<sup>42</sup> »). Le sable apparaît donc pour illustrer l'accumulation progressive et dérangeante d'un phénomène<sup>43</sup>.

Dans un autre passage situé dans *Le Côté de Guermantes*, le supplice du silence imposé à Robert de Saint-Loup par sa maîtresse Rachel nourrit son anxiété, sa jalousie et ses remords. L'ami du héros se voit plongé « dans le désert réel du silence sans fin<sup>44</sup> », une prison immatérielle et une solitude aride où il oscille entre l'espoir d'une réponse imminente à sa lettre (comparé à une « oasis de tendresse ») et le désespoir causé par le mutisme de sa maîtresse. Le désert est ici associé au vide d'une réponse qui ne vient pas, tandis que l'oasis, image

d'une tendresse possible, reste également liée au désert et à son sable ; le vide et l'espoir, deux extrêmes, se voient donc réunis autour d'un même élément.

D'autres valeurs opposées associées au sable proustien peuvent être perçues quand on se rend compte qu'aux antipodes de l'association (déjà présentée) du sable avec le tracas, le dérangement ou la maladie, se trouve le célèbre passage de *La Prisonnière* où Bergotte, bien que pris d'étourdissements au musée et saisi par l'idée « de l'inutilité d'un art si factice » (la peinture), a, juste avant de mourir, une révélation sur le sens de son propre travail comme artiste :

Enfin il fut devant le Ver Meer, qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur<sup>45</sup>.

Le sable rose fait ici partie de l'un des trois éléments (avec les personnages en bleu et le pan de mur jaune, dans une forme de gradation) qui accentuent les vertiges de Bergotte et lui font prendre conscience qu'il aurait dû écrire autrement son œuvre litté-

42 Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes*, II, p. 389.

43 Dans un autre passage (*Le Côté de Guermantes*, III, p. 616), la grand-mère, inconsciente de son propre comportement, rejette involontairement les couvertures sur sa jambe gauche, les accumulant chaque jour comme du sable dans une baie. Cette métaphore de Proust exprime l'idée d'une accumulation continue qui finit par déborder, à moins qu'une intervention (comme une digue pour le sable) ne vienne y mettre fin. Ce type d'association ayant trait à l'expérience sensible et quotidienne n'apparaît pas chez Borges, qui évoque les dunes de manière plus lointaine (« le sable infime de la dune ») ou plus métaphysique (les dunes où aboutit le théologien rebelle).

44 Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes*, II, p. 421.

45 Marcel PROUST, *La Prisonnière*, III, p. 692.

raire : « Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune<sup>46</sup>. » On pourrait penser à une analogie entre la « sécheresse » supposée de la prose bergottienne, le grès du mur jaune (pourtant marqué par la splendeur de sa couleur) et la rugosité du sable. En réalité, le sable, présent à tous les plans du tableau de Vermeer, devient ici une « précieuse matière » dans tous les sens de l'adjectif. Le grès du petit pan de mur, imbriquant le composant aérien du sable, la malléabilité du sable mouillé et la solidité nécessaire à la perdurance d'une œuvre, montre à l'artiste la voie à suivre.

Rêve ou cauchemar, mer profonde ou plage, mer ou désert, légèreté et angoisse, vertige ou révélation, Orient ou Occident, un véritable éventail de valeurs et d'images contradictoires se déploie autour du sable dans l'œuvre de Proust et Borges. Parmi ces images, en contrepoint à celle qui associe le sable, le temps et la condition mortelle de l'homme, se détache l'image d'un sable sensuel.

### ■ Sable et sensualité

Le sable, en tant qu'élément propre à l'enfance ou à la rêverie, peut aussi servir à formuler des métaphores sur le désir et la joie. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le héros proustien, resté seul après une balade où il a raccompagné Elstir, prend conscience du plaisir qu'il ressent à l'idée des connexions inattendues qui existent le peintre et les jeunes filles qu'il souhaite rencontrer. Il tire alors une conclusion de

cette réjouissance due à l'image d'Elstir comme possible intermédiaire. D'abord latent, « attendant » l'être qui est prêt à le ressentir, le plaisir finit toujours par s'imposer comme une révélation : certains heureux hasards de la vie transforment des incidents ordinaires en événements romanesques et donnent à l'existence un aspect enchanteur, semblable à un « sable magique » qui sublime le quotidien : « Et nous le regretterions [si nous ne nous y adonnions pas], car l'existence n'a guère d'intérêt que dans les journées où la poussière des réalités est mêlée de sable magique, où quelque vulgaire incident de la vie devient un ressort romanesque<sup>47</sup>. » La joie profonde propre au moment où survient une révélation latente dans la conscience, qui constitue les prémices (ici amoureux et charnels) de l'épiphanie artistique et intellectuelle du *Temps retrouvé*, passe par l'élément du sable, comme un dispositif qui saupoudre le quotidien de fragments de volupté.

Dans un passage de *La Prisonnière*, le héros exprime même l'émerveillement de voir l'ombre d'Albertine se mêler à la sienne sur le sable, ce qui symbolise une union intime et presque spirituelle : « son ombre, l'ombre pure et simplifiée de sa jambe, de son buste, que le soleil eût à peindre au lavis à côté de la mienne sur le sable de l'allée<sup>48</sup> ». Ce moment, plus immatériel que physique, lui semble aussi savoureux, précieux et chargé de charme que « la fusion de [leurs] corps ». Ce croisement du sable et de l'ombre associé à la joie et au plaisir est absent chez Borges.

En revanche, Proust et Borges se rejoignent dans la référence au sable persan

46 *Id.*

47 Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 220.

48 Marcel PROUST, *La Prisonnière*, III, p. 680.

et à une tradition très ancienne, celle de la sensualité, qui se trouve aux antipodes de la conscience du temps qui passe et de la mélancolie que cette conscience engendre. Proust écrit : « sable des chemins où, pédalant à travers champs et bois, m'eût entraîné cette petite Péri, plus séduisante pour moi que celle du paradis persan<sup>49</sup> ».

Dans le poème « Au rossignol » (*La Rose profonde*, 1975), Borges convoque la mythologie persane par un chemin sinueux, puisque l'association entre le sable et la tradition persane se fait à travers la figure du rossignol. Borges fait référence, en effet, au « rossignol des sables et des mers » après avoir évoqué, au début du même poème, le « rossignol de Virgile et des Persans<sup>50</sup> ». À première vue, on pourrait penser que le poète propose, d'une part, une association entre Virgile et les mers (ce qui est possible si l'on pense à Énée, dont Virgile raconte le voyage à travers les mers dans son *Énéide*) et, d'autre part, une association entre les Persans et le sable des déserts. L'opposition mer-sable serait alors une variante de la dichotomie Occident (Virgile)-Orient (les Persans). Mais dans le « rossignol de Virgile et des Persans », il y a aussi une référence qui ne renvoie pas à ces espaces opposés

que sont la mer et les déserts mais à deux sens antinomiques (et très humains) du rossignol comme oiseau de la lamentation et oiseau de l'union amoureuse et de la jouissance<sup>51</sup>. Si l'on pense à cette antinomie, le Virgile évoqué par Borges n'est plus celui de l'*Énéide* mais celui des *Géorgiques*, car c'est dans ce poème qu'apparaît un rossignol qui se lamente (Philomène rossignol qui pleure parce qu'on lui a volé ses enfants). Et l'autre rossignol (« rossignol des sables », ou « rossignol des Persans ») est celui qui, reprenant la veine de la mystique persane, célèbre l'union qui transforme, comme le rappelle l'iconographie persane du style *gul-i-bulbul*<sup>52</sup> (cf. figures 1 et 2).

Pour développer cette allusion, Borges écrit :

[...] ô rossignol de l'ombre.  
L'Agaréen te rêva en extase,  
Ravi, le cœur transpercé par l'épine  
De la rose chantée que vient rougir  
Ton sang final<sup>53</sup>.

L'Agarène (une façon oblique de dire le musulman) est le Persan qui, dans sa mythologie, imagine une époque où toutes les roses étaient blanches et conçoit le sacri-

49 Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 152.

50 Jorge Luis BORGES, « Au rossignol », *La Rose profonde*, Pléiade II, p. 565 (« *Ruiseñor de la arena y de los mares* », « *Ruiseñor de Virgilio y de los persas* », « *Al ruiseñor* », *La rosa profunda*).

51 Luce López Baralt parle de ce vers de Borges en soulignant la présence d'un oiseau dichotomique (« *ave dicotómica* »), en réalité « deux oiseaux diamétralement opposés dans leur dimension de symbole littéraire » (« *dos aves diametralmente opuestas en su dimensión de símbolo literario* » ; Luce LÓPEZ BARALT, « La Filomena de San Juan de la Cruz: ¿ruiseñor de Virgilio o de los persas? », in *Revista de estudios hispánicos*, vol. 24, n° 1, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1997, p. 27-46).

52 Le style *gul-i-bulbul* (rose et rossignol) est une expression employée pour désigner un style persan de décoration qui présente des motifs végétaux où s'imbriquent des roses et des rossignols. Le thème de la rose et du rossignol a une connotation amoureuse dans la poésie persane. Voir *Encyclopædia iranica*, <https://www.iranicaonline.org/articles/gol-o-bolbol> (consultée en décembre 2024).

53 Jorge Luis BORGES, « Au rossignol », *La Rose profonde*, Pléiade II, p. 566 (« *Ruiseñor de la sombra. El agareno / Te soñó arrebatado por el éxtasis / El pecho traspasado por la espina / De la cantada rosa que enrojeces / Con tu sangre final.* », « *Al ruiseñor* », *La rosa profunda*).



Figure 1 — Couverture du *Qor'ân Madjid*, 1260, scribe : Vesâl Shirâzi, 1844.



Figure 2 — Carreaux de faïence polychrome de style *gul-i-bulbul* (Iran, première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle).

ficé par amour d'un rossignol qui, incapable de supporter la douleur d'une passion non partagée par la rose, embrasse sa tige pour percer son cœur avec une de ses épines et teindre ainsi la rose en rouge avec son sang. Cette référence est particulièrement intéressante si l'on considère que le rossignol, en tant qu'oiseau chanteur, est une image traditionnelle du poète lui-même. La sensualité du « rossignol des sables » peut surprendre dans l'univers borgésien, mais il faut tenir compte du fait qu'il s'agit d'une sensualité mystique et voir que le chemin sinueux qui y mène passe par l'intertextualité<sup>54</sup>. Borges se distingue de Proust qui, en évoquant le paradis persan, se réfère à une sensualité beaucoup plus directe et charnelle.

Chez Proust, l'amour charnel passe en effet par l'image du sable, notamment à partir d'une période d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* où le héros, apercevant

Albertine (encore une « jeune cycliste<sup>55</sup> ») au milieu de ses amies à Balbec, souhaite connaître son monde intérieur (ses pensées, ses souvenirs, ses désirs, ses projets, « ce qu'il y avait dans ses yeux ») pour la posséder pleinement. Le « sable des chemins » (« [où] m'eût entraîné cette petite Péri ») est alors, au même titre que les hippodromes, un lieu formant partie à la fois du passé d'Albertine, à la fois de son futur, puisque le héros se projette sur ces « chemins » (au sens propre comme figuré) où il pourrait être « entraîné » à l'avenir par la jeune cycliste. La description du sable, innocente en apparence, anticipe pourtant les dilemmes romanesques du héros : cet écrivain en devenir, détourné de l'œuvre qu'il aspire à créer par son amour pour Albertine, se verra confronté, comme Swann avant lui, aux tourments de la jalousie et aux pièges du désir.

54 Comme souvent chez Borges, l'intertextualité est très riche. Pour comprendre le sens du « rossignol des mers » dans le poème, il ne serait pas déraisonnable de prendre en compte la citation de "el Marino", qui surnommait le rossignol « sirène des bois ». Il est vrai que Giambattista Marino (qui utilise ce surnom pour désigner le rossignol dans le chant 7 de son *Adonis*) n'a avec la mer que la relation étymologique de son nom de famille et la référence à la figure de la sirène, traditionnellement associée à la mer.

55 Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 152 pour cette citation et les suivantes.



Quelque temps plus tard, un passage particulièrement évocateur de *Sodome et Gomorrhe* décrit un instant de sensualité sur le sable, quand, la nuit venue, le héros emmène Albertine sur le « sable noir<sup>56</sup> », « en contrebas des dunes » près de l'hôtel de Balbec, et la tient serrée « sous une même couverture » sans « [s']inquiéter des promeneurs ». Ici, le sable devient le terrain de l'évasion physique et sensuelle, où les corps et les sensations se mêlent avec une force telle que le héros et Albertine y reviennent au cours de la même nuit. Dans le même tome, le héros aperçoit de loin des jeunes filles « sembla[nt] adorables<sup>57</sup> » et, animé par le désir, s' imagine emmener l'une ou l'autre de celles-ci « dans les dunes ».

Dans *La Prisonnière*, l'image du sable comme lieu d'apaisement et de sensualité correspond à celle que le héros garde en mémoire en regardant Albertine dormir : « Son sommeil mettait à mes côtés quelque chose d'aussi calme, d'aussi sensuellement délicieux que ces nuits de pleine lune dans la baie de Balbec [...] où, étendu sur le sable, l'on écouterait sans fin se briser le reflux<sup>58</sup>. » Pourtant, dans *Albertine disparue*, le Narrateur évoque un souvenir de cette même baie, où son souvenir ordinaire, l'un « des plus inoffensi[fs] de [s]a mémoire<sup>59</sup> », de la salle à manger de l'hôtel prend une nouvelle dimension douloureuse à partir du moment où il se met à imaginer Albertine, dans le passé, se livrer à des rencontres secrètes avec des femmes « sur le sable ». Cet élément devient alors le lieu d'une sensualité cruelle et réouvre l'abîme de doute et de jalousie qui habite le héros, comme le grain de sable

destructeur qui grippe le fonctionnement d'une machine et condamne à l'obsession et au désordre.

## ■ Conclusion

L'analyse du sable dans les œuvres de Proust et Borges révèle bien plus que le partage d'un simple motif : elle met au jour une constellation de tensions esthétiques et philosophiques où se cristallisent leurs conceptions du temps, de la mémoire, de la création et du désir. Pour ces auteurs, cet élément incarne des paradoxes fondamentaux. Éphémère et impérissable, fluide et immobile, doux et granuleux, terrestre et aérien, insaisissable et omniprésent, le sable est une matière de la pensée autant qu'un lieu de fiction.

Si Proust et Borges ont en commun l'exploration des tensions que cristallise le sable, on a vu que leurs manières de traiter cet élément divergent sensiblement. Chez Proust, le sable revêt une dimension psychologique et sensorielle : il accompagne les jeux de lumière, les souvenirs affectifs (notamment dans l'amour romantique ou familial), les émerveillements discrets du désir et les blessures de la mémoire. Il est le support de l'émotion incarnée, le lieu de l'attente et du trouble. Chez Borges, en revanche, le sable tend à se dématérialiser : de la poésie à la nouvelle, il se fait un motif de l'infini, un instrument de mesure impitoyable ou même une énigme spéculative. La sensualité du sable s'efface au profit d'une quête mystique et philosophique qui habite tantôt les personnages de fiction, tantôt les narrateurs, tantôt

56 Marcel PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 408.

57 *Ibid.*, p. 232.

58 Marcel PROUST, *La Prisonnière*, III, p. 579.

59 Marcel PROUST, *Albertine disparue*, IV, p. 102.



la voix poétique. Chacun des auteurs met donc en œuvre, à travers ce même motif, une sorte de poétique du vertige, du corps à la pensée.

Parce qu'il traverse les œuvres dans leur détail et leur texture, ce motif apparemment mineur permet d'articuler plusieurs registres de lecture : celui de la temporalité, naturellement, avec ses figures paradoxales d'une mémoire qui conserve tout en s'effaçant ; celui du corps et de la sensualité (théâtre du désir, écho d'un contact déjà disparu) ; mais aussi celui, plus discret, de l'écriture elle-même, faite de tâtonnements et d'empreintes. Le sable apparaît donc, chez Proust et Borges,

comme le levier d'une transfiguration : écho du passé, support d'illusion ou d'étourdissement, foyer d'une révélation esthétique.

La comparaison entre ces auteurs trouve ainsi toute sa richesse dans cette exploration d'un motif discret mais polysémique, capable de mettre en résonance deux œuvres a priori étrangères. In saisissable et pourtant familier, l'élément du sable devient le terrain d'un chantier possible, consistant à édifier un dialogue critique entre deux imaginaires qui interrogent la possibilité de capter le réel, ou — peut-être surtout — de modeler l'insaisissable en transformant l'incomplétude en création.

