

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/19172> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Doeselaar, Pieterella van

Title: La rosace sur fond blanc : le parcours Proustien du classicisme moderne au modernisme classique

Issue Date: 2012-06-28

LA ROSACE SUR FOND BLANC

LE PARCOURS PROUSTIEN : DU CLASSICISME MODERNE
AU MODERNISME CLASSIQUE

Proefschrift

ter verkrijging van

de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden

op gezag van Rector Magnificus prof. mr. P.F. van der Heijden

volgens besluit van het College voor Promoties

te verdedigen op donderdag 28 juni 2012

klokke 15.00 uur

door

Pieterella van Doeselaar

geboren te Axel

in 1949

Promotiecommissie

Promotor: Prof. dr. P.J. Smith

Co-promotor: Dr. J.M.M. Houppermans

Overige leden: Prof. dr. L. Fraisse (Université de Strasbourg)
Prof. dr. M.B. van Buuren (Universiteit Utrecht)
Prof. dr. E.J. van Alphen
Dr. A.E. Schulte Nordholt

Avant-propos

De prime abord, nous tenons à exprimer notre gratitude envers nos promoteurs à Leyde. Sijf Houppermans a dirigé notre thèse non seulement avec sa grande érudition dans maint domaine, mais encore avec la patience et la distance nécessaires pour nous permettre de trouver notre propre voie. Il a duré en effet quelque temps avant que le cadre théorique fourni ait pu fusionner avec nos idées développées sur la rosace et les rosacées. Dans un état plus tardif, Paul J. Smith s'est mis à la tâche pour mener le long projet à terme. Grâce à sa correction méticuleuse et ses conseils précieux, nous avons enfin pu réaliser la version destinée au comité de lecture.

Nous tenons également à exprimer notre reconnaissance à Luc Fraisse, Professeur à l'Université de Strasbourg et proustien de longue date. Sans ses études profondes, nous n'aurions jamais pu réaliser la nôtre. Grâce à son courrier rapide et ses renseignements, nous avons trouvé l'origine du passage concernant la rosace de Rivebelle. Ensuite Madame Pyra Wise, documentaliste de l'équipe « Proust » de l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes (CNRS-ENS) à Paris, eut la bonté de regarder le folio en question et d'en imprimer plusieurs segments. Lors d'un rendez-vous à l'École Normale Supérieure, qui héberge l'ITEM, nous avons pu vérifier sur microfilm les indications fournies par courriel.

Nos remerciements vont à Manet van Montfrans et Noëlle van der Wiele-Raulin de Réal-Camp pour la lecture attentive de notre manuscrit, ainsi qu'à RoseAnne van Akkeren-Delafontaine qui m'a accordé son appui pendant tout le trajet. Nous n'oublierons pas nos séances régulières et chaleureuses dans la Bogardstraat à Middelbourg qui m'est devenu un lieu cher.

Ils s'adressent encore à nos parents, à nos amis et certains membres de notre famille, notamment à mon frère Ad qui a résolu, à des heures les plus imprévues, nos problèmes d'ordinateur. Et *last but not least*, un grand merci à mon mari qui, même en n'aimant pas Proust, m'a toujours entourée de sa sollicitude.

« Toi qui aimes les aubépines, regarde un peu cette épine rose ;
Est-elle jolie ! » En effet, c'était une épine, mais rose, plus belle
encore que les blanches. (Marcel Proust, R² I, 137)

A John

et à Valerie, notre petite Rose

Table des matières

| | |
|---|-----------|
| Avant-propos | 3 |
| ABREVIATIONS | 9 |
| INTRODUCTION | 11 |
| I Première partie : MODERNISME ET MODERNITE | 21 |
| 1. Le classicisme moderne en France | 21 |
| 1.1 Conditions sociohistoriques | 21 |
| 1.1.1 La Grande Guerre : le début des temps nouveaux | 21 |
| 1.1.2 Le nouveau mal du siècle | 22 |
| 1.2 Fondation et poétique de la NRF | 23 |
| 1.2.1 La date 1908 | 23 |
| 1.2.2 La naissance de la NRF | 24 |
| 1.2.3 Le mot de passe : autonomie et désintéressement | 25 |
| 1.3 La crise du roman et le rôle de la NRF | 27 |
| 1.3.1 Le rôle de la NRF | 27 |
| 1.3.2 La crise de la critique | 27 |
| 1.3.3 La crise du roman | 28 |
| 1.3.4 Le classicisme moderne : une variante française du « modernisme anglais » | 30 |
| 2. Modernisme ou modernité | 31 |
| 2.1 Quelques considérations terminologiques | 31 |
| 2.1.1 Le début de la modernité | 31 |
| 2.1.2 « Moderne », « Modernité », « Modernisme » | 32 |
| 2.1.3 Modernité et Avant-garde | 33 |
| 2.2 Modernisme, Modernité et Avant-garde | 35 |
| 2.2.1 La divergence de concepts | 35 |
| 2.2.2 Un bilan : Le tournant du siècle/The turn of the century | 35 |
| 2.2.3 Les origines de l'Europe littéraire | 37 |
| 2.2.4 Une historiographie européenne | 39 |
| 2.3 Modernisme ou modernité : « Modernisme classique » | 40 |
| 2.3.1 Le « Modernisme européen » : une période riche mais controversée | 40 |
| 2.3.2 Datation et périodisation | 41 |
| 2.3.3 Le schéma de Weisstein | 42 |
| 2.3.4 Modernisme ou modernité : Modernisme classique | 43 |
| 3. La Recherche entre classicisme et modernité | 45 |
| 3.1 Proust et ses prédécesseurs | 45 |
| 3.1.1 « Aux confins du symbolisme » | 45 |
| 3.1.2 Proust entre deux siècles | 47 |
| 3.1.3 Réalisme et naturalisme | 48 |
| 3.2 Le classicisme moderne de la Recherche | 51 |
| 3.2.1 Le « rêve grec » ou « antique » | 51 |
| 3.2.2 Le classicisme proustien | 51 |
| 3.2.3 Un classicisme « baroque » ? | 53 |
| 3.2.4 La modernité proustienne | 54 |
| II Deuxième partie : LE CLASSICISME MODERNE DE LA RECHERCHE : AUTONOMIE ET COMPOSITION | 57 |
| Introduction | 57 |
| 4. Classicisme moderne et autonomie de l'œuvre d'art | 59 |
| 4.1 Autonomie et non-engagement | 59 |
| 4.2 L'affaire Dreyfus | 61 |
| 4.2.1 La première crise de conscience | 61 |
| 4.2.2 Adaptation romanesque de l'affaire Dreyfus | 62 |
| 4.3 La Grande Guerre | 63 |
| 4.3.1 Adaptation romanesque de la Guerre | 63 |

| | | |
|------------|---|------------|
| 4.3.2 | Autonomie et distanciation | 64 |
| 5. | Composition et architecture médiévale | 67 |
| 5.1 | Une œuvre composée | 67 |
| 5.1.1 | Composition et genre | 67 |
| 5.1.2 | Une histoire de vocation : un roman d'apprentissage | 69 |
| 5.1.3 | Jean Santeuil et La Recherche : linéarité versus circularité | 70 |
| 5.1.4 | Composition et instance narrative | 71 |
| 5.1.5 | Parallèle(s) entre narrateur et auteur | 73 |
| 5.1.6 | Le roman de l'inconscient | 74 |
| 5.2 | Composition et cathédrale | 77 |
| 5.2.1 | L'architecture médiévale | 77 |
| 5.2.2 | L'image de la cathédrale | 78 |
| 5.2.3 | Les deux tours de l'œuvre-cathédrale | 79 |
| 5.2.4 | La cathédrale inachevée | 80 |
| 5.2.5 | La façade gothique | 82 |
| 5.2.6 | Le roman de la Rose | 83 |
| 6. | La rosace : une idée de perfection formelle | 87 |
| 6.1 | Composition en rosace : l'unité | 87 |
| 6.1.1 | Une construction en rosace | 87 |
| 6.1.2 | Cercle(s) et cycle(s) | 88 |
| 6.1.3 | Un cercle virtuel ? | 90 |
| 6.1.4 | L'unité de l'œuvre | 91 |
| 6.1.5 | La multiplicité dans l'unité | 92 |
| 6.1.6 | Une vision compartimentée | 94 |
| 6.2 | Composition en rosace : la multiplicité | 95 |
| 6.2.1 | Vision compartimentée ou morcellement volontaire | 95 |
| 6.2.2 | Autonomie et unité des segments narratifs | 97 |
| 6.2.3 | Chapitre et épisode | 98 |
| 6.2.4 | Morceau et fragment | 100 |
| 6.2.5 | La phrase longue : un morceau autonome | 101 |
| 6.2.6 | La modernité de la vision compartimentée | 105 |
| 6.3 | Le morceau interpolé ou le jeu citationnel | 106 |
| 6.3.1 | Le morceau interpolé | 106 |
| 6.3.2 | L'enfer dantesque | 107 |
| 6.3.3 | Le motif de l'homme enchaîné | 109 |
| 6.3.4 | Prométhée sur son strapontin | 111 |
| 6.3.5 | Les Amours d'Herculanum | 113 |
| 6.3.6 | Le libre jeu du motif interpolé | 118 |
| 7 | Une composition en rosace : La scène des tilleuls | 121 |
| 7.1 | Une scène-rosace ou scène-étoile | 121 |
| 7.1.1 | La scène proustienne | 121 |
| 7.1.2 | Présentation de la Scène des tilleuls | 122 |
| 7.1.3 | Autonomie et unité | 124 |
| 7.1.4 | Une scène visuelle | 125 |
| 7.1.5 | Au centre de la scène | 125 |
| 7.1.6 | Le motif de l'enchâssement | 126 |
| 7.2 | La scène des tilleuls : la multiplicité | 128 |
| 7.2.1 | Multiplicité et transversalité | 128 |
| 7.2.2 | Tilleuls et madeleine | 129 |
| 7.2.3 | Tilleuls fanés – tilleuls vivants | 130 |
| 7.2.4 | Tilleuls – aubépines | 132 |
| 7.2.5 | - Visite à la tante – visite à l'oncle | 136 |
| III | Troisième partie: VERS UN MODERNISME CLASSIQUE ou LE POETE A | |
| | l'ECOLE DE LA PEINTURE | 139 |
| | Introduction | 139 |
| 8 | La genèse du monde romanescque ou la remontée à la lumière | 143 |

| | |
|---|------------|
| 8.1 La technique du clair-obscur et la palette antique | 143 |
| 8.1.1 Les Réveils ou La genèse du monde romanesque | 143 |
| 8.1.2 La technique du clair-obscur | 144 |
| 8.1.3 La flamme qui fait penser le philosophe | 145 |
| 8.1.4 Le thème du soleil couchant | 147 |
| 8.1.5 Le vernis du maître | 150 |
| 8.1.6 Le rouge dramatique de Rembrandt à Munch | 152 |
| 8.2 La lanterne magique et les vitraux : préfigurations de l'œuvre-cathédrale | 153 |
| 8.2.1. Les Mille et Une Nuits | 153 |
| 8.2.2 La lanterne magique | 155 |
| 8.2.3 Le motif des vitraux | 157 |
| 8.2.4 L'introduction de la palette gothique | 159 |
| 8.2.5 La magnificence du bleu | 160 |
| 8.2.6 Une poétique de p(l)ans | 162 |
| 8.2.7 Vision compartimentée et représentation des personnages | 163 |
| 9. Combray et l'introduction des couleurs | 165 |
| Introduction : La palette proustienne | 165 |
| 9.1 Combray | 167 |
| 9.1.1 Le doigt levé du jour | 167 |
| 9.1.2 Au commencement était le blanc | 168 |
| 9.1.3 Le blanc dans « Sur la lecture » | 169 |
| 9.1.4 La genèse des épines blanches | 170 |
| 9.1.5 Un blanc tacheté | 171 |
| 9.2 Du côté de chez Swann – analogie entre le blanc et le rose, la complémentarité de l'enfance | 172 |
| 9.2.1 Les épines blanches dans le petit raidillon de Tansonville | 172 |
| 9.2.2 La découverte de l'épine rose | 174 |
| 9.2.3 Gilberte entre le rose et le roux | 176 |
| 9.2.4 Du rose aux Roses | 177 |
| 9.2.5 La dernière Rose de la Recherche | 179 |
| 9.2.6 Les aubépines et la blanche sonate | 180 |
| 9.3 Du côté de Guermantes | 181 |
| 9.3.1 Le jaune | 181 |
| 9.3.2 La complémentarité du jaune et du bleu | 183 |
| 9.3.3 La rêverie sur les Guermantes | 186 |
| 9.3.4 Le Nymphéa au cœur écarlate, blanc sur les bords | 188 |
| 9.4 La genèse du monde mondain ou la Scène de la Baignoire | 189 |
| 9.4.1 Du rouge dramatique au « velum rouge » du spectacle | 189 |
| 9.4.2 L'avant-scène de l'Opéra | 190 |
| 9.4.3 La scène de la Baignoire | 191 |
| 9.4.4 La genèse du royaume fabuleux | 191 |
| 9.4.5 La palette antique | 192 |
| 9.4.6 Le Blanc | 193 |
| 9.4.7 Une scène comique | 195 |
| 9.4.8 La palette de la mort et le rouge sublimé | 197 |
| 9.4.9 L'art du théâtre | 198 |
| 10 Vers l'abstraction | 201 |
| Introduction | 201 |
| 10.1 Combray ou la rupture avec la tradition | 202 |
| 10.2 Balbec : une étape intermédiaire | 204 |
| 10.2.1 La complémentarité de Balbec | 204 |
| 10.2.2 La Vierge : du rose au bleu | 205 |
| 10.2.3 Le lever du soleil ou le matin de la création | 205 |
| 10.2.4 Bleuets et coquelicot | 207 |
| 10.2.5 Le désir de Mlle de Stermaria | 208 |
| 10.2.6 La Roseraie de Balbec | 209 |
| 10.2.7 L'atelier en plein air | 210 |
| 10.2.8 Le tableau est le théâtre de la couleur | 211 |
| 10.2.9 Le rôle d'Elstir | 213 |
| 10.3 Venise ou vers une poétique de p(l)ans, de lignes et de couleurs | 214 |

| | |
|---|------------|
| 10.3.1 La dernière rose de la Recherche ou l’Etoile-fleur | 214 |
| 10.3.2 Le Bal de têtes et l’Adoration perpétuelle | 216 |
| 10.3.3 Venise ou la ville gothique | 217 |
| 10.3.4 Le baptistère de Saint-Marc | 219 |
| 10.3.5 Le rouge Septuor | 221 |
| 10.4 Epilogue : Marcel Proust et Piet Mondrian : deux parcours comparés | 222 |
| Introduction | 222 |
| 10.4.1. Winterswijk ou la rupture avec la tradition | 223 |
| 10.4.2 Dombourg : une étape intermédiaire | 224 |
| Dombourg : une station estivale | 226 |
| 10.4.3 Compositions avec rose, rouge jaune et bleu | 231 |
| Conclusion | 235 |
| BIBLIOGRAPHIE | 241 |
| SAMENVATTING | 251 |
| Curriculum Vitae | 259 |

ABREVIATIONS

Corr. *Correspondance de Marcel Proust*, édition établie par Philip Kolb, Plon, 1979-1993, 21 vol.

CSB Contre Sainte-Beuve, in *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

JdL « Sur la lecture » , préface de Marcel Proust à *Sésame et les Lys*, Editions Complexe, 1987.

JS Jean Santeuil, in *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

R Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, édition établie et présentée par Pierre Clarac et André Ferré, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, 3 vol.

R² Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 vol.

BMP Bulletin Marcel Proust, Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, revue annuelle publiée sous la direction de Jean Milly, Luisant, Durand Impressions.

BIP Bulletin d'Informations Proustiennes, revue annuelle publiée sous la direction de Bernard Brun (1975-2010), Editions Rue d'Ulm/Presses de l'Ecole normale supérieure.

MPA Marcel Proust Aujourd'hui, Société Néerlandaise Marcel Proust, revue annuelle bilingue, publiée sous la direction de Sjef Houppermans, Amsterdam-New York, Rodopi.

INTRODUCTION

« J'aurais beaucoup à vous dire de ce roman, plus passionnant qu'un Stevenson, et dont les épisodes convergent, composés comme dans une rose d'église ». Marcel Proust (*Corr.*, XIII,108)¹

Tout en vidant une dernière coupe je regardais une rosace peinte sur le mur blanc, je reportais sur elle le plaisir que j'éprouvais. Elle seule au monde existait pour moi ; je la poursuivais, la touchais et la perdais tour à tour de mon regard fuyant, et j'étais indifférent à l'avenir, me contentant de ma rosace comme un papillon qui tourne autour d'un papillon posé, avec lequel il va finir sa vie dans un acte de volupté suprême. (R II, 1016-1017)(R² III, 405)²

Une composition en rosace

Après l'échec du récit autobiographique *Jean Santeuil*³, Marcel Proust réfléchit longtemps sur le genre et la composition d'un autre projet d'écriture qui deviendra le monument de la littérature française *A la recherche du temps perdu*. La poétique de la *Nouvelle Revue Française (NRF)*, fondée en 1908, sous les auspices de Jacques Rivière, marque profondément la genèse de ce cycle romanesque, dont le succès semble résider avant tout dans la rigueur de la construction, seul mérite que l'auteur réclame dès le début pour son ouvrage. Le mot *construction* vient naturellement sous la plume de l'écrivain pour désigner son œuvre, parce qu'il conçoit la création littéraire comme un acte volontaire et calculé⁴. Il s'agit d'un idéal de construction, d'une « composition en rosace » longuement méditée que l'auteur caractérise comme « la composition la plus savante que je connaisse »⁵. La Rosace⁶, associée au motif des vitraux et empruntée à l'architecture médiévale, se révélera le vitrail par excellence pour sous-tendre une écriture concentrique et arc-bouter un projet romanesque unitaire dont la structure devait garantir l'autonomie, voire « la solidité de la moindre partie ».

La contemplation fréquente du vitrail gothique, selon Proust lui-même dans sa correspondance, a nourri une réflexion esthétique d'un édifice imaginaire « qui – selon une loi précise de l'art gothique – tend à se répéter dans ses propres détails »⁷. Luc Fraisse définit cet art de vitrail dans la *Recherche* comme une fragmentation précieuse et joyeuse qui touche à la matière la plus profonde et la plus originale de la vision et du style proustiens : « La *Recherche* nous conte l'histoire d'une vocation, en dévoilant méthodiquement sous ce prétexte, tous les secrets de la fragmentation en art »⁸. Proust aurait continué la réflexion du XIX^e siècle, en particulier celle des

¹ Marcel Proust dans une lettre à Gide (1914).

² Tous les renvois à la *Recherche* concernent principalement l'édition de Jean-Yves Tadié, (4 tomes).

³ Ce roman inachevé, une succession de morceaux indépendants, ne fut publié qu'en 1952 par Bernard de Fallois.

⁴ Luc Fraisse, *L'œuvre-cathédrale*, Paris, José Corti, 1990, Ch. Construction, p. 191.

⁵ Voir note 1, dans la même lettre à Gide, citée en exergue.

⁶ (Le Grand Robert, 1989) « Rosace [rozaz] n.f., Etym. 1546 ; de *rose*, d'après lat. *rosaceus* ; figure symétrique faite de courbes inscrites dans un cercle ; (1831) Grand vitrail d'église, de cathédrale, de forme circulaire ; ornement, moulure qui a cette forme ; (1907) Ornement doré en forme de rose pour cacher la tête d'un clou ; (XX^e) Motif de broderie, de dentelle ; Aux échecs, Ensemble des huit cases accessibles en un coup par le cavalier placé au centre de l'échiquier », tome 8, p. 464.

⁷ Luc Fraisse, *Le Processus de la création chez Marcel Proust*, José Corti, 1988, Le Vitrail, pp. 152-163.

⁸ *Ibid.*, p. 200.

poètes symbolistes comme Mallarmé, et plusieurs tentatives de l'art contemporain pour définir, au-delà de la valeur artistique des vitraux, leur statut esthétique et théorique dont il va déduire et extraire les lois de l'écriture⁹. Cet héritage explique sans doute que Benjamin Crémieux¹⁰, un des premiers exégètes de la *Recherche*, a eu spontanément recours à la métaphore de l'œuvre-rosace, pour caractériser l'écriture de Proust ou la forme de son œuvre :

Pour rendre raison de ce qu'a réalisé Proust, peut-être faut-il parler de composition en rosace. Chaque lobe de la rosace figure un des stades du roman et dans chacune de ses innombrables logettes un épisode révélateur est contenu.

Or, si Proust a ressenti et retenu le vitrail comme un symbole de la création dans son ouvrage, ce que feront également les peintres d'avant-garde dans le sillage de Cézanne, la figure de la grande Rose nous semble la figure géométrique par excellence qui structurera la composition proustienne. Elle constitue la réponse personnelle de l'écrivain aux critères formulés au sein de la *NRF* : « la combinaison d'un profond respect pour la tradition et un désir de renouvellement des thèmes et techniques littéraires »¹¹. Il s'agit d'une construction formelle mais implicite, posée comme idéal de construction à poursuivre dans la vocation du héros, mais dont l'auteur semble avoir effacé les contours trop visibles. Nous ne tenterons pas seulement de rejoindre l'auteur à la source même de son intention formelle, mais d'étudier la place et la fonction de la rosace, telle qu'elle structure l'odyssée amoureuse du héros, aventure qui se mêle intimement aux fleurs des rosacées : aubépines, épinières roses, rosiers et pommiers. Nous considérons cette quête de la Rose, qui retrace la voie du désir, comme la thématique fondamentale du roman. La composition à laquelle l'auteur doit consacrer toutes ses forces (idéal que partage le narrateur : « L'idée de ma construction ne me quittait pas un instant » (R² IV, 617-618)), ne veut pas fournir un cadre vide, ni un vain ornement, car elle est au service du désir, comme l'affirme également Sjeff Houppermans :

La composition permet de faire apparaître la vérité de l'inconscient qui ne saurait s'exprimer par des efforts de mémoire ou par des esquisses psychologiques, mais bien par des figures telles que le cercle, l'ellipse ou l'étagement¹².

La série des Epines roses mène de Gilberte, rencontrée dans le petit raidillon de Tansonville, par intervalles réguliers : la Roseraie de Balbec et la Rosace de Rivebelle, comme un leitmotiv musical, à sa fille Mlle de Saint-Loup, dernier succédané sublimé d'Albertine. Cependant, le désir de l'autre se révélera encore un désir du moi. Le désir de retrouver l'autre ne semble avoir d'autre objectif que de mieux préparer les retrouvailles avec soi-même, qui se réalisera à la fin du cycle. L'instance narrative, qui occupe le centre de la rosace, tente de recréer « en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » (R² I, 5). Mais ce moi, qui mettra en gloire à travers toutes les Roses rencontrées l'image de la Mère, l'unique objet de désir, se révèle incapable de sortir du cercle de sa première désirance, ce qui résulte dans une écriture narcissique où un « moi mystérieux »¹³ ne cesse de s'écrire, infiniment et continuellement.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid., pp. 158-159. Benjamin Crémieux formule cette réflexion en 1924.

¹¹ Maaïke Koffeman, *Entre Classicisme et modernité. La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Faux Titre, N° 239, Amsterdam-New York, Rodopi, 2003.

¹² Sjeff Houppermans, *Marcel Proust Constructiviste*, Faux Titre, N° 300, Rodopi, Amsterdam-New York, 2007, p. 11.

¹³ Annelise Schulte Nordholt, *Le Moi créateur dans A la recherche du temps perdu*, L'Harmattan, 2002. Chapitre I Le « Mystérieux moi », pp. 23-65.

*La Rosace de Rivebelle*¹⁴

« La belle image de l'œuvre-rosace est absente de la *Recherche* », selon Fraisse¹⁵, mais la « rosace peinte sur le mur blanc » du restaurant de Rivebelle, que le narrateur contemple lors du second séjour à Balbec à un moment décisif de son parcours, se révèle bien l'emblème de la cathédrale future. La rosace de Rivebelle livre la vérité centrale du roman en anticipant *L'adoration perpétuelle* aux confins du cycle, le sommet artistique du parcours initiatique du héros. La Rosace comme Vitrail, Fleur et Jeune Fille, sera le point de départ et le fil conducteur de notre travail. L'étude des implications de cette figure emblématique et énigmatique nous aidera non seulement à étudier la singularité (les lois) de la composition et de l'esthétique proustiennes, mais à mieux situer le roman proustien dans le contexte historique de son époque.

Même si Fraisse constate l'absence de la rosace¹⁶ dans le roman, il consacre plusieurs pages à cette figure centrale en reconnaissant en Mlle de Saint-Loup : l'Étoile-Fleur, qui symbolise « cette restructuration de l'œuvre en rosace »¹⁷. Dans sa correspondance, Proust exprime son admiration pour « une phrase « vraiment belle » de Lucien Daudet » sur un vitrail « en forme de rose et de roue » : « Un vitrail resplendit au fond du chœur, rosace immense en forme de rose et de roue, où des rondes d'anges multicolores auréolent de gloire la Vierge Marie et son divin Fils ; c'est le même mouvement infini d'adoration que dans le paradis de Tintoret »¹⁸. Après avoir cité cette lettre, Fraisse remarque : « On songe que la rosace eût pu faire, tout à la fin du *Temps retrouvé*, une apparition saisissante et magistrale, comme emblème de « L'adoration perpétuelle »¹⁹. Or la rosace de Rivebelle que le narrateur contemple en extase lors du second séjour à Balbec, annonce justement cette apparition de Mlle de Saint-Loup lors du *Bal de têtes*. Il s'agit d'une véritable apothéose qui révèle finalement l'incarnation de la figure emblématique de l'œuvre que le narrateur se dit prêt à entamer²⁰.

La rosace peinte sur le mur blanc du restaurant à Rivebelle, véritable vision artistique, semble provoquer le même sentiment de félicité que suscitent le souvenir involontaire et la création artistique originale. La figure du cercle qui se détache sur le carré du mur, importe autant par sa forme que par sa couleur spécifique. La contemplation de la couleur rose, « signifiant du désir de Marcel », selon Boyer, provoque la même sorte d'ivresse que le narrateur éprouve devant le store bleu dans le train en partance pour la première fois vers Balbec, bien que l'auteur dissimule la vérité de ces deux états extatiques derrière l'euphorie due à l'alcool. L'épisode montre une certaine analogie avec celui qui raconte la mort de Bergotte devant la *Vue de Delft* de Vermeer. L'écrivain-modèle découvre trop tard, devant le petit pan de mur si bien peint en jaune, ce qui manque à ses derniers livres et ce qu'écrire veut dire : « C'est le tout du désir, investi dans le tout de l'œuvre », comme le formule Philippe Boyer²¹. Bergotte se rend compte que les lignes architecturales sont pertinentes mais ne signifient rien sans la valeur autonome, émotionnelle et expressive de la couleur. Les peintres modernes s'aperçoivent que la couleur est vibration comme le son. Balbec est l'étape intermédiaire, durant laquelle la complémentarité du rose et du bleu,

¹⁴ La Cote BNF : « NAF 16713, f° 22r° », (Cahier de mise au net de *Sodome et Gomorre*, qui date probablement de 1916-1918). (Il s'agit du passage cité en exergue, précédé de la phrase suivante : « Il m'arriva parfois de retourner à Rivebelle, mais seul, de trop boire, comme j'y avais déjà fait. Tout en vidant...dans un acte de volupté suprême » (R II, 1016-1017a).) Le morceau fut ajouté tardivement par l'auteur, selon Alison Winton dans *Proust's Additions, tome II*, Cambridge University Press, 1977, p. 128 (later addn : layers, 16713 : 22). Voir également ch. 7.2.4 de ce travail.

¹⁵ Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., Ch. La Rosace, pp. 372-379.

¹⁶ Ibid., p. 372, Ch. Rosace, « Rosace-Présente dans les lettres, absente de l'œuvre ».

¹⁷ Ibid., p. 378.

¹⁸ Ibid., p. 373 ; *Corr.* XII, 410-411.

¹⁹ Ibid., p. 379.

²⁰ Comme la jeune fille dorée apparaît comme emblème lumineux parmi les membres de la garde civique dans *La Ronde de Nuit* de Rembrandt.

²¹ Philippe Boyer, *Le petit pan de mur jaune*, Paris, Seuil, 1987, p. 43.

apanage des Fauves, importe plus que les formes. C'est la leçon du peintre Elstir qui permettra au narrateur d'abandonner peu à peu son projet de créer un ouvrage dogmatique selon les principes de l'architecture médiévale.

Elstir se situe déjà sur la voie qui mène de l'impressionnisme au néo-impressionnisme, voire vers le cubisme, ressemblant peut-être le plus à Cézanne, comme le suggère Uenishi²² fort à propos : « Le premier impressionniste à restituer un sens de la forme et de la structure, une sensibilité particulière aux volumes dans l'espace ». La touche proustienne, comme celle de Cézanne, devait construire autant que colorer. Elstir loue la perspicacité de son élève, ayant bien compris que la beauté des représentations des « joutes sur l'eau » de Véronèse ou de Carpaccio, résidait autant dans leur « complication », leurs lignes architecturales, que dans l'incrustation des couleurs : « On ne savait plus où finissait la terre, où commençait l'eau, qu'est-ce qui était encore le palais ou déjà le navire, la caravelle, le galéasse, le Bucentaure » (R² II, 252). Le thème de la fusion, caractéristique de l'impressionnisme, fait également parti de la doctrine cubiste, autre passage nécessaire qui oriente le parcours du narrateur vers l'abstraction.

Au cœur de l'œuvre-rosace, l'auteur livre la rosace de Rivebelle comme vérité centrale du livre-cathédrale à construire. Cette image méta-discursive sera la figure emblématique que nous adopterons à notre tour pour étudier l'influence de la peinture d'avant-garde sur l'esthétique proustienne et l'évolution de celle-ci du classicisme moderne vers un modernisme ou une modernité beaucoup plus prononcés. L'adoption de cette perspective éclaire le choix de notre titre *La Rosace sur fond blanc*, qui est une référence aussi bien à la remarque d'Aristote à propos des couleurs : « Celui qui jetterait au hasard les couleurs les plus belles ne charmerait jamais la vue comme celui qui a simplement dessiné une figure sur un fond blanc »²³, qu'un clin d'œil au tableau *Carré noir sur fond blanc* d'un des pionniers²⁴ de l'art moderne Malevich²⁵. L'objectif majeur de cette étude ne sera pas seulement de montrer que la poétique du classicisme moderne de la *NRF*, qui marque la genèse du roman proustien, évoluera à partir de là, en même temps que la revue, vers un modernisme littéraire et international²⁶, mais encore de mieux déterminer la place de la *Recherche* dans le champ littéraire de son époque. La rosace et les roses sous toutes les boutures guideront notre itinéraire et concrétiseront notre analyse.

Périodisation et divergence de concepts

En entamant le chapitre sur Marcel Proust, Fokkema et Ibsch²⁷ notent que la question intéressante : « Quelle place assigner à Proust, notamment à son cycle romanesque *A la recherche du temps perdu* dans l'histoire de la littérature européenne ? » est un aspect traité plutôt implicitement qu'explicitement dans les analyses critiques qui ont vu le jour ces dernières décennies. Il semble en effet que la plupart des critiques contournent la question de la périodisation, éprouvant sans doute des difficultés à situer ce monument de la littérature française dans l'histoire de la littérature du XX^e siècle. C'est que, même en participant aux principaux mouvements littéraires et idéologies de son époque, comme un retour manifeste aux valeurs classiques, la *Recherche* fait preuve d'attitudes et de pratiques qui dépassent l'héritage de son temps et partagent certaines tendances avant-gardistes contemporaines. Nous pensons plus particulièrement aux tendances que sont le néo-impressionnisme, le fauvisme, le cubisme, le

²² Taeko Uenishi, *Le style de Proust et la peinture*, Paris, Sedes, 1988. Ch. II, Elstir, pp. 19-46.

²³ Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1986, p. 80.

²⁴ Henk van Os, « Pionniers de l'art moderne », dans *De Matisse à Malevich*, Amsterdam, 2010, pp. 12-19.

²⁵ Le *Carré noir sur fond blanc* (1915) est une version antérieure du *Carré noir* de 1932.

²⁶ Koffeman, op. cit., pp. 7-19/261-264.

²⁷ Douwe Fokkema & Elrud Ibsch, *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910-1940*, London, C. Hurst & Company, 1987.

futurisme, le cloisonnisme, le constructivisme, le rayonnisme, voire le surréalisme²⁸ et Dada²⁹.

Or, on est généralement d'accord que le roman proustien oscille entre classicisme et modernité, dialectique qui décide de son appartenance au *Modernisme européen*, selon la notion lancée autour des années 1950 par la critique anglo-saxonne pour désigner une période littéraire qu'on fait durer, malgré quelques opinions divergentes, de 1910 à 1940. Cependant, tandis que la critique anglo-saxonne range Proust, avec ses compatriotes Gide et Larbaud parmi le groupe restreint des romanciers que l'on nomme *the « high » ou « classical » modernists*: James Joyce et Virginia Woolf (Angleterre), Thomas Mann et Robert Musil (Allemagne), Italo Svevo et Luigi Pirandello (Italie), Menno ter Braak et Eduard du Perron (Pays-Bas)³⁰, la situation en France, partiellement due à la non-acceptation du terme *modernisme*, est plus compliquée. On constate que la notion « classicisme moderne » ou « nouveau », créée au sein de la *NRF* pour désigner un nouveau type de roman, est tombée de nos jours en désuétude. Dans les manuels de « littérature moderne française », on a tendance à traiter Proust, Gide et Valéry, dans des chapitres (sections) à part, parfois sous le dénominateur commun *Littérature de la Belle Époque ou De la Belle Époque aux Années Folles*³¹ ; dénominations qui détonnent après celles qui déterminent toutes une certaine relation par rapport à la représentation de la réalité : Romantisme, Réalisme, Naturalisme et Symbolisme.

Pour classer les écrivains européens cités plus haut dans l'histoire de la littérature française du XX^e siècle, on a recours à des notions aussi disparates que variées: « écrivains de la nouvelle génération » ; « écrivains de l'entre-deux » ou « au tournant du siècle », voire « les grands créateurs »³². La notion de « l'entre-deux », impliquant « entre deux siècles », pourrait provoquer une certaine confusion avec la terminologie d'autres critiques. Jauss³³ par exemple désigne le groupe des romanciers modernistes européens par le concept « écrivains de l'entre-deux » (- « guerres »), car la Grande Guerre constitua une sorte de coupure. La Première Guerre mondiale a divisé le début du XX^e siècle en un « avant-guerre » et un « après-guerre », malgré le fait que certaines réactions, déjà à l'œuvre avant la guerre, ne connurent qu'une intensification après, notamment dans les années 1919-1924 qui virent apparaître les premiers volumes et le succès du roman proustien³⁴. Avec Compagnon³⁵, on peut constater que Proust, né en 1871 et mort en 1922, se situe entre deux siècles et que le XIX^e siècle l'a formé, tandis que l'écriture semble marquée avant tout par la période de l'entre-deux-guerres. Sem Dresden, l'un

²⁸ Sabine van Wesemael, « Over Proust en het surréalisme », *Jaarboek Marcel Proust Vereniging*, 1999/2000, N° 26-27, Oosterbeek, Bosbepers, 2001, pp. 154-157. L'opinion de Hans Holzkamp (*Sur la lecture. Proust im Spiegel des Surrealismus*, Marcel Proust Gesellschaft, Köln) s'oppose à celle de Tadié dans sa biographie : « Le surréalisme serait indifférent à l'œuvre de Proust, quand il ne l'attaque pas ». (Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust : biographie*. Vol I et II, Paris, Gallimard, 1996)

²⁹ Franc Schuerewegen, « Proust est-il dadaïste ? (A propos d'un mystère encore non élucidé de l'histoire littéraire) », *MPA-V*, 2007, pp. 137-160.

³⁰ *Moderne Encyclopedie van de wereldliteratuur*, Bussum, Unieboek BV, 1980. Dl. Low-Nol, p. 230 (Modernisme); Fokkema & Ibsch, *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature*, op. cit., Ch. II, p. 3.

³¹ *La littérature française du XX^e siècle*, Patrick Brunel, Nathan/VUEF, 2002, p. 3. Ce manuel, embrasse l'essentiel de la production littéraire du XX^e siècle.

³² *Littérature Française, Le XX^e siècle I, 1896-1920*, par Pierre-Olivier Walzer, Arthaud 1975. Ces Grands Créateurs sont Péguy, Proust, Claudel, Gide, Valéry, Colette, Ramuz et Apollinaire.

³³ Fokkema & Ibsch (1984), op. cit., p. 118, Hans Robert Jauss est un des chercheurs qui décida de considérer les trois grands romans *A la recherche du temps perdu* (1913-1927), *Ulysses* (1922), *Der Zauberberg* (1924) comme appartenant à la période de l'entre-deux-guerres.

³⁴ De cet événement historique, il est difficile de mesurer les conséquences exactes sur la littérature, sauf peut-être que, vers 1930, la position du non-engagement de l'écrivain ne devienne impossible. Voir Sjeff Houppermans, « Modernisme in de Franstalige literatuur », dans *Modernisme(n) in de Europese Letterkunde*, Leuven, Peeters, 2003, pp. 95-96.

³⁵ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Editions du Seuil, 1989.

des premiers lecteurs de Proust aux Pays-Bas³⁶, considéra également, dès sa thèse *L'Artiste et l'Absolu* (1941), la *Recherche* comme une œuvre résolument moderne, mais en discernant en même temps dans l'esthétique du *Temps retrouvé* des attaches au Symbolisme fin de siècle.

Approches

Le roman proustien n'est pas facile à périodiser, car malgré une prose qui fait preuve de connaissances solides de la rhétorique latine et des auteurs classiques, le roman se révèle tout à fait « moderne ». Proust est considéré par exemple comme le précurseur du *Nouveau Roman*, notamment par les nouveaux romanciers eux-mêmes³⁷. Or, cette « nouveauté » du cycle proustien se définit selon le point de vue du critique qui l'aborde : selon la critique anglo-saxonne Proust se rattache au modernisme, là où la critique francophone préfère la notion de modernité. Dans la première partie *MODERNISME ou MODERNITE*, nous aborderons l'origine et la divergence des concepts : - moderne, (M)modernisme(s), (M)modernité(s), avant-garde ; clivage qui, malgré des débats fructueux³⁸, complique la périodisation de la littérature européenne des débuts du vingtième siècle.

Le concept Modernisme, tantôt avec majuscule pour désigner une période littéraire déterminée, tantôt avec minuscule pour indiquer un mouvement transhistorique, se révèle aussi bien l'un des plus riches que l'un des plus compliqués du champ littéraire. Les définitions qu'on en donne sont loin d'être univoques. La seule certitude qu'on puisse affirmer sur ce phénomène littéraire, c'est qu'il s'agit d'une *poétique*, qui préconise la valeur autonome de l'œuvre d'art. La période se situe globalement entre 1910 et 1940³⁹, même si certains phénomènes sont déjà visibles au tournant du siècle.

Pour des raisons que nous traiterons plus en détail à la fin de la première partie, le cadre théorique de notre travail, nous proposons d'ajouter provisoirement l'épithète *classique* à la notion anglo-saxonne « Modernisme » pour indiquer la période littéraire des grands écrivains européens cités plus haut.

Modernisme classique nous semble le concept-clé par excellence pour faciliter la périodisation d'un groupe de grands écrivains européens comme Proust, Gide, Joyce, Woolf, Mann et autres, qui n'a jamais constitué une école littéraire officielle, ni publié un manifeste, mais dont les œuvres montrèrent après coup un certain nombre de caractéristiques générales communes, parmi lesquelles l'effort conscient de création et l'idéal de la littérature pure apparaissent comme essentiels. Fokkema et Ibsch sont les premiers chercheurs qui, en réunissant un certain nombre de romans d'écrivains européens, ont tenté de définir le code spécifique de ce qu'ils ont désigné comme le « Modernisme européen »⁴⁰. C'est que la critique anglo-saxonne n'a jamais hésité à considérer ces œuvres et leurs écrivains comme le produit typique de cet « esprit moderne » qui se renforça au lendemain de la Grande Guerre, et pour lequel la critique dans les cercles de la *NRF* lança la notion de « classicisme moderne » ou « classicisme nouveau ». Dans le chapitre trois nous

³⁶ Annelies Schulte Nordholt, « Premiers lecteurs de Proust aux Pays-Bas : Samuel Dresden », *MPA-VIII*, 2011, pp. 243-258.

³⁷ Sabine van Wesemael cite les conceptions des « nouveaux romanciers », concernant la position de Proust comme précurseur du nouveau roman, dans *De receptie van Proust in Nederland*, thèse de doctorat, Amsterdam, 1999, pp. 124-133 ; Voir également « La réception de Proust aux Pays-Bas », dans *La réception de Proust à l'étranger*, *SAMP*, Institut Marcel Proust International, 2001, pp. 89-109.

³⁸ *The Netherlands Research School for Literary Studies (OSL) ; The Turn of the Century/Le tournant du siècle, Modernism and modernity in Literature and the Arts/Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*, edited by, édité par Christian Berg, Frank Durieux, Geert Lernout, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1995.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Fokkema & Ibsch (1984), op. cit., pp. 9-10.

étudierons les prédécesseurs de cet esprit nouveau qui a également influencé la poétique de la *Recherche*.

Cette poétique, « qui oppose une conception de la tradition vivante, d'un progrès dans la continuité, à la rhétorique de la rupture comme à celle du retour au passé, annonce le modernisme européen de l'entre-deux-guerres », selon la démonstration de Koffeman⁴¹. Elle montre que les conceptions nouvelles de la *NRF*, développées afin de réparer la crise du roman français, furent d'ores et déjà celles de Proust, même si celui-ci est resté en quelque sorte en marge de *La Revue* à cause du refus initial de son manuscrit. La *Recherche* se révélera après coup le meilleur exemple des idées de Jacques Rivière, dont la théorie, élaborée dans *Le roman d'aventure*, en 1913, marqua « une étape paradoxale, mais cruciale dans l'évolution de la *NRF* vers un art proprement moderniste »⁴².

Dans la deuxième partie *LE CLASSICISME MODERNE DE LA RECHERCHE : AUTONOMIE ET COMPOSITION*, nous étudierons l'influence de la poétique de la *NRF* sur la genèse du roman proustien afin de mesurer à l'aune de celle-ci le classicisme moderne des débuts de la *Recherche*. Après avoir analysé la conception de l'œuvre d'art comme monde autonome et les conséquences de ce critère, nous étudierons ensuite le travail conscient sur la composition qui, en se réclamant des modèles du Grand Siècle avec leurs vertus de clarté, d'équilibre et de mesure, se révèle comme une recherche de perfection formelle, qui se reflète dans la conception d'une œuvre-rosace.

Aucune section de la cathédrale gothique, dont on retrouve des vestiges partout dans le roman, eût séduit l'auteur autant pour sa composition que la grande rose d'église. La Rosace semble répondre à merveille à l'aspiration proustienne d'un idéal de construction, d'une idée de perfection formelle, grâce aux trois aspects que nous traiterons successivement au cours de notre travail : l'idéal classique du grand cercle, son art de compartimentage et la splendeur de ses couleurs. La vision compartimentée aurait mis l'écrivain sur la voie du cloisonnisme littéraire, « d'une syntaxe de récit dans laquelle le mouvement de la narration, - comme dans la lanterne magique, les vitraux ou chez Giotto -, serait fait de la juxtaposition de scènes figées ». Même si le mot « compartiment » restera lié à « l'âge des croyances », selon Fraisse⁴³, parce qu'il n'apparaît plus dans la suite du roman, la notion restera liée à une « composition en rosace » : pas juxtaposition de morceaux mais circonscription. La structure de la Rosace renferme bien la multiplicité dans l'unité, constellation dynamique de toutes les sections du roman, chapitre, épisode, scène, morceau, phrase longue - microcosmes dans lesquels se reflète le cycle tout entier.

La définition suivante de Compagnon que Enid G. Marantz cite en guise de conclusion à son article « Proust entre le modernisme et l'avant-garde »⁴⁴, suggère que la grande originalité de Proust tient du fait que, prenant son bien où il le trouve et rompant avec les théories et les pratiques caractéristiques de son époque, Proust aurait créé une œuvre à la fois « inclassable et inimitable » :

Classique par sa fermeture, son souci de dessin et de style et par sa représentation de la société de son époque, *romantique* par sa philosophie, ses descriptions de la nature et par la peinture de personnages marginaux, *moderniste* par son subjectivisme et par l'importance qu'il accorde à l'inconscient, au désir et à la vie du génie créateur, et *avant-gardiste* par la discontinuité et la multiplicité de ses personnages, par sa façon de marier

⁴¹ Koffeman, op. cit.

⁴² Ibid., pp. 198-208 (204).

⁴³ Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., Ch. Compartiment, pp. 188-191.

⁴⁴ Enid G. Marantz, « Proust entre le modernisme et l'avant-garde », dans *The Turn of the century /Le tournant du siècle*, op. cit., p. 164.

théorie et fiction, comme par son emploi d'intertextes, de citations, de pastiches, de parodies, de mises-en-abyme et de métonymie.

Notons aussitôt que le dessein de Compagnon dans *Proust entre deux siècles*⁴⁵ n'est point d'insérer ou de réinsérer l'œuvre proustienne dans l'histoire de la littérature sous la rubrique « Le roman de l'entre-deux ». Il veut comprendre la puissance paradoxale du roman en le confrontant à quelques lieux communs fin de siècle, car il considère la *Recherche* comme un monument historique à jamais « déséquilibré ». Ce partage entre deux siècles se manifeste dans l'œuvre comme un clivage tout intrinsèque entre esthétique idéale, développée par le narrateur théoricien, appartenant au XIX^e siècle, et esthétique originale, déployée par le narrateur poète, peintre et musicien, caractéristique du vingtième siècle débutant.

Grâce à cette « dialectique impeccable » qui garantit certains succès de l'art moderne, Compagnon rapproche l'œuvre de Proust de celle de Mondrian⁴⁶ : « œuvres hybrides » qu'il situe à l'horizon de ce qu'il appelle le second paradoxe⁴⁷ de la modernité, en 1913, avec les collages de Picasso et de Braque, les calligrammes d'Apollinaire et les ready-made de Duchamp. A la fin de notre étude, avant de reconsidérer la périodisation de l'œuvre majeure de Proust dans l'histoire de la littérature française et européenne, nous montrerons qu'il existe en effet des parallèles étroits entre le parcours du narrateur proustien et l'évolution du peintre néerlandais Piet Mondrian.

La figure emblématique de la Rosace, qui domine la construction proustienne, ne séduit pas seulement par sa forme circulaire et sa structure compartimentée, mais également par la splendeur de ses couleurs et la propagation de la lumière, sujet de la troisième partie *VERS UN « MODERNISME CLASSIQUE »*. Le héros -narrateur admire ces aspects dès la lanterne magique et les vitraux de Combray, qui sont autant de préfigurations de l'œuvre à venir. La vision compartimentée n'est pas seulement empruntée à l'art médiéval et à certains tableaux de Giotto, Carpaccio et Memling, mais également aux peintres contemporains comme Cézanne, Kandinsky, Picasso, Braque et Mondrian. Si Proust se réfère à tous les arts de toutes les époques, son esthétique semble marquée avant tout par l'art médiéval avec sa palette gothique et l'avant-garde contemporaine qui trouve dans la couleur un principe d'absolu perceptif, de même que le dessin servait autrefois de critère pour la forme et les modèles artistiques⁴⁸.

Après avoir consacré le chapitre sept à la genèse du cycle romanesque et la technique du clair-obscur, qui domine l'avant-scène du monde fictif, nous étudierons l'introduction des couleurs authentiques de Combray. Le contraste entre ombre et lumière semble servir, aussi bien chez Rembrandt, que chez les peintres modernes, à mieux faire ressortir le coloris. Le rôle attribué à la couleur dans la restitution des pans du passé, permet l'étude de la spécificité des couleurs proustiennes, dont la palette semble suivre à la lettre l'historicité des couleurs depuis le monde antique jusqu'à la modernité. Le parcours initiatique du narrateur, connaîtra trois grandes étapes : Combray, Balbec et Venise, qui permettent de suivre les moments décisifs de la vocation du héros, greffés sur l'itinéraire de l'auteur lui-même.

Après la rupture avec la tradition (Combray), le héros aboutira, par une étape intermédiaire (Balbec), marquée par le fauvisme et une dominance de la complémentarité du rose/rouge et du bleu, à une poétique de p(l)ans, de lignes et de couleurs (Venise). Ce trajet en trois étapes du

⁴⁵ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Editions du Seuil, 1989.

⁴⁶ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Editions du Seuil, 1990, p. 12.

⁴⁷ Ibid.. Compagnon distingue cinq paradoxes de « l'esthétique du nouveau » : la première crise pourrait être fixée en 1863, année du *Déjeuner sur l'herbe* et de l'*Olympia* de Manet, le second paradoxe en 1913, 1924, date du premier *Manifeste du surréalisme*, le troisième paradoxe, le quatrième moment « de la guerre froide à 1968 » et finalement les années 1980, lieu du dernier paradoxe.

⁴⁸ Brusatin, op. cit., p. 142.

narrateur proustien présente des parallèles étroits avec l'évolution du peintre néerlandais Piet Mondrian (Winterswijk, Dombourg, Paris/New York) de l'art figuratif au néoplasticisme. C'est qu'une œuvre artistique, malgré son solipsisme, qui caractérise aussi bien la composition de Proust que celle de Mondrian, ne devient pas ce « monde clos », dont rêve l'artiste au début de son entreprise, mais une œuvre qui se situe à un moment déterminé de l'histoire, ayant subi par conséquent l'influence de l'esthétique contemporaine. Aussi la comparaison entre ces deux parcours, l'un fictif, l'autre réel, permettra-t-elle de renouer avec l'Histoire et servira-t-elle à procéder à une (re)définition de la modernité de la poésie proustienne et sa place dans l'histoire de la littérature européenne.

Toute la *Recherche* surgit d'une Fleur et aboutit à la grande Rose. Révélation non seulement de la structure et de la thématique essentielles du cycle romanesque, mais également de sa couleur spécifique : le rose, qui permet de suivre la voie du désir à travers le parcours initiatique du héros-narrateur vers sa vocation. Dans ce leitmotiv des épines roses, la rosace de Rivebelle marque l'étape vers l'abstraction et se dessine comme figure emblématique et synthétique du processus de la création qui fait éternellement fleurir la flamme rose du désir sur le fond blanc du papier.

I Première partie : MODERNISME ET MODERNITE

1. Le classicisme moderne en France

1.1 Conditions sociohistoriques

1.1.1 La Grande Guerre : le début des temps nouveaux

« Toute tentative de périodisation de la littérature comporte une part d'arbitraire », note Brunel pour justifier les dates d'une *histoire littéraire* d'une part et d'une *histoire de la littérature française du XX^e siècle* de l'autre¹.

En ce qui concerne l'histoire, un consensus s'est établi pour faire de la Grande Guerre les débuts de temps nouveaux, tandis que pour délimiter le mouvement de la création artistique, Brunel propose de considérer 1908 comme borne liminaire parce que cette année est celle de la fondation de *La Nouvelle Revue française*. Cette revue a su rassembler, très tôt, une nouvelle génération d'écrivains, parmi lesquels Marcel Proust, et imposer une conception de la littérature fondée sur une exigence tout à la fois éthique et esthétique. Mieux que toute autre revue contemporaine, la *NRF* est parvenue à concilier recherche et tradition, loin des avant-gardes tapageuses et des conformismes stériles. Elle apparaît comme le symbole de l'ouverture à la modernité et celui, non tant du maintien d'un certain classicisme, que de la volonté de penser et d'inscrire la littérature dans sa propre filiation².

La date 1908 n'est pas seulement celle de la naissance de la *NRF*, qui voit le jour à un moment charnière de l'histoire littéraire selon Koffeman, mais c'est également autour de 1908 que se constituent les groupes dont sortiront les représentants majeurs du modernisme anglais : T.S. Eliot, Ezra Pound, D.H. Lawrence et Virginia Woolf³. En France comme en Angleterre, l'avant-guerre est une période riche en recherches artistiques, notamment dans le domaine du genre romanesque. Dans chacun des deux pays, on regarde au-delà des frontières pour trouver des modèles. Cet échange fécond animera les débats qui jetteront la base du modernisme européen de l'entre-deux-guerres. La crise du roman fut un phénomène international : même si certains auteurs anglais disent admirer le roman psychologique à la française, les critiques de la *NRF* sont conscients de son insuffisance et sont attirés par la découverte de romans étrangers où l'aventure comme thème joue un rôle dominant.

L'esthétique de la *NRF*, classiciste et autonomiste à l'origine, évoluera, notamment sous l'influence de l'aventure anglaise, vers une modernité plus prononcée. Cette évolution marquera également la carrière littéraire de Marcel Proust, même si celle-ci, à l'opposé de celle de Gide, s'accomplira plutôt en marge de la revue. Le nom de Proust ne figure point, malgré une poétique identique, dans les tableaux⁴ de personnes fréquemment citées dans la partie critique de la revue de 1908-1914. Or, ce ne sera qu'en 1914, après la publication de *Du côté de chez Swann* par

¹ Brunel (2002), op. cit., p. VI, « L'histoire littéraire » s'attache à embrasser la littérature dans sa dimension historique (vie littéraire, condition sociale des écrivains, conditions de publication et de diffusion des oeuvres). « L'histoire de la littérature » considère la littérature avant tout comme un art et s'efforce de la saisir dans ses composantes esthétiques, privilégiant plutôt l'apparition des mouvements et des écoles, l'évolution des formes et la singularité des « grands écrivains ».

² Ibid., pp. 2-3.

³ Koffeman, op. cit., pp. 134-135.

⁴ Ibid., pp. 269-271. Le tableau donne une bonne indication des préférences et des préoccupations des rédacteurs de la *NRF*. Les chiffres renvoient au nombre de mentions relevées dans la partie critique de la revue : 79 Paul Claudel ; 72 Maurice Barrès ; 70 Charles-Louis Philippe ; 62 William Shakespeare, etc.

Bernard Grasset, que Gide commence à douter de son jugement initial et que le comité de lecture de la *NRF* s'offreit « à l'unanimité et à l'enthousiasme » à publier les deux volumes restants de la *Recherche* et à racheter à Grasset les droits d'édition du premier volume⁵.

1.1.2 Le nouveau mal du siècle

Dans les dernières années de la Belle Époque, au moment où l'hégémonie européenne est incontestée dans le monde politique et économique, une révolution artistique et culturelle s'amorce. Les conditions socio-économiques des débuts du vingtième siècle : l'évolution explosive de l'industrie (en France surtout lors du second Empire), le progrès technique et l'invention des moyens de communication et de transport modernes sont autant de signes d'une société qui se trouve dans une vague de prospérité⁶. L'invention du téléphone, de l'automobile, de l'avion et du train fascine les artistes de l'époque. Pour Proust, ces nouveaux moyens de déplacement changent la perspective habituelle des choses. Comme la métaphore, les voyages rapprochent de façon miraculeuse, aussi bien dans le temps que dans l'espace, des lieux ou des objets dispersés auparavant.

Or, le progrès technique provoque également des sentiments d'inquiétude, voire d'angoisse. Malgré la réussite relevée, certains phénomènes comme l'aliénation de l'individu dans la masse, la mécanisation de l'existence et la dictature du temps de l'horloge expliquent sans doute que l'époque se trouve atteinte d'un sentiment de malaise, d'une sorte de « nouveau mal de siècle ». Ce sentiment de malaise se révélera de prime abord dans la littérature. Quinones⁷ cite la publication de deux œuvres remarquables: *Heart of Darkness* de Joseph Conrad et *Buddenbrooks* de Thomas Mann qui manifestent déjà l'insatisfaction de certains auteurs et poètes :

Why in these decades of the nineties and before World War I so many writers and thinkers found their most creative active mode, that which led to recognition of their style and material, in devastating critiques of the foundations of a society that was apparently so flourishing and so abundant in the rewards and satisfactions it offered?"⁸

La contradiction se manifesterait dans la préférence de générations d'étudiants américains pour *The Waste Land* de T.S. Eliot. Dans ce poème les alliances classiques, royalistes et anglo-catholiques, confessées par le poète, semblent s'opposer à ses principes de démocratie libérale :

In the later nineteenth century, a new kind of voice entered literature, represented by the names of Baudelaire, Dostoevsky, Nietzsche and Rimbaud, and this voice had a resonating appeal in twentieth-century literature⁹.

Baudelaire se présente en effet comme le précurseur du classicisme moderne français, en rappelant aux artistes de son époque qu'ils doivent s'occuper de sujets de la vie contemporaine. Ce rappel ne signifie pas qu'il était content de son époque, dont il déteste la décrépitude, la prostitution et la criminalité, mais l'artiste devait conjurer le Mal de la réalité contemporaine en le transformant en œuvre d'art. Ainsi Baudelaire définit la contradiction interne qui ne se manifesterait pleinement qu'aux débuts du XX^e siècle: d'une part, la recherche de participer aux

⁵ Georges D. Painter, *Marcel Proust. Les années de maturité (1904-1922)*, Paris, Mercure de France, 1966. Pp. 232-234 ; 236-237.

⁶ Maarten van Buuren & Els Jongeneel, *Moderne Franse literatuur. Van 1850 tot heden*, Groningen, Martinus Nijhoff, 1996, pp. 80-81.

⁷ Ricardo J. Quinones, *Mapping Literary Modernism, Time and Development*, New Jersey, Princeton University Press, 1985, pp. 21-22.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

expériences du temps moderne; d'autre part, l'effort de conjurer l'angoisse et la confusion de cette réalité, dans une forme artistique autonome. La *NRF*, qui tente de sauvegarder son impartialité en matière de religion et de politique, ne badinera pas avec l'autonomie de l'art¹⁰. Des auteurs comme Proust, Mann, Kafka, Joyce, Eliot et Woolf publient des œuvres où la qualité artistique sera le seul critère.

La tendance à l'autonomie et le retour aux valeurs classiques se présentent comme un moyen de préserver l'œuvre d'art du désordre de la vie moderne au moment où les deux événements historiques importants de l'époque : l'Affaire Dreyfus et la Grande Guerre, provoquent une crise de conscience. Au début de la deuxième partie, nous étudierons l'adaptation romanesque de ces deux événements à l'intérieur de la trame narrative du roman proustien. Le paradoxe des temps nouveaux : le besoin de convertir l'inquiétude, que suscite le progrès technique et artistique, dans un cadre formel, voire classique, sera constant dans la *Recherche*.

1.2 Fondation et poétique de la NRF

1.2.1 La date 1908

Si la *Grande Guerre*, est considérée généralement comme borne liminaire pour marquer le début de temps nouveaux, il est plus difficile de bien délimiter ce début dans le domaine artistique. Avant de choisir la date 1908, celle de la fondation de la *NRF* comme symbole de l'ouverture à la modernité, Brunel¹¹ hésite entre plusieurs autres dates : « Est-ce par exemple l'année 1907 – celle qui voit Picasso composer *Les Demoiselles d'Avignon* [...], ou faut-il lui préférer celle de 1904 au cours de laquelle Cézanne peint *La Montagne Sainte Victoire* ? [...] Faut-il retenir 1902 – *Pelléas et Mélisande* de Debussy – ou suivre Pierre Boulez et faire remonter à 1894 – *Prélude à l'après-midi d'un faune*, date à laquelle « la musique moderne s'éveille? »

Dans le domaine de la littérature également, il est impossible de se prononcer de manière tranchée, car 1913, date qui marque les débuts d'une nouvelle littérature : *Alcools*, *A.O. Barnabooth*, *Jean Barois*, *Du côté de chez Swann*, *Le Grand Meaulnes*, *La Prose du Transsibérien*, constitue au fond une date en trompe-l'œil, comme Brunel l'affirme, puisque Proust a mis sur le chantier son grand roman dès 1908 et l'aurait publié plus tôt, s'il avait trouvé un éditeur, ce qui compte également pour les autres publications citées¹².

Quoi qu'il en soit, il faut remarquer que l'immédiat avant-guerre, de 1908 à 1913, fut décisif dans la cristallisation de la poétique de la *NRF* qui annonce le modernisme européen de l'entre-deux-guerres¹³. En même temps, ces années où Proust commence à entrevoir son roman et met les fondements de son architecture, constitue une période décisive dans l'évolution de la peinture vers l'art abstrait. Apollinaire prédit en 1910 la « déroute de l'impressionnisme » et publie en 1913 *Les Peintres Cubistes*, après l'œuvre *Du Cubisme* de Gleizes et Metzinger en 1912. Marinetti publie son premier *Manifeste du Futurisme* en 1909, date à laquelle « la révolution qui renouela les arts plastiques était faite », selon Apollinaire dans son étude sur l'esthétique cubiste¹⁴. Le tableau monumental de Sonia Delaunay, intitulé *Prismes électriques*, une réflexion sur la lumière électrique du monde moderne, est « peut-être la concrétisation la plus radicale de la fameuse formule de Maurice Denis » : « Au fond, en 1914, tout a été dit »¹⁵.

¹⁰ Koffeman, op. cit., pp. 157.

¹¹ Brunel (2002), op. cit., p. 2.

¹² Ibid.. Nombre de poèmes d'*Alcools* ont déjà été donnés en revues et *Pâques à New York* (1912) est tout aussi représentatif de la modernité de Cendrars que *La Prose du Transsibérien*.

¹³ Koffeman, op. cit., p. 167.

¹⁴ Paola Placella Sommella, *Marcel Proust e i movimenti pittorici d'avanguardia*, Roma, Bulzoni Editore, 1982, p. 6.

¹⁵ *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, Musée d'Orsay, Dossier de l'Art, N° 102, 2003, p. 12.

Même en préférant 1908 à 1913, date de la parution de quelques romans rénovateurs, Brunel met en lumière le début du cycle romanesque *A la recherche du temps perdu*. Les préoccupations littéraires de la nouvelle revue se révéleront celles de l'auteur de *Du côté de chez Swann*, tandis que Jacques Rivière, auteur d'un manifeste vers la même époque, reconnaîtra après la guerre dans la *Recherche*, le meilleur exemple du programme artistique tel qu'il fut élaboré dès les premières années de la revue. Aux yeux de Rivière, Proust symbolise parfaitement « le surgeon moderne de la tradition classique », car la revue regroupe avant 1914 des esprits plutôt modernes, mais soucieux de leurs attaches avec les disciplines classiques¹⁶.

1.2.2 La naissance de la NRF

Plusieurs revues, qui voient le jour au tournant du siècle et dont nous ne pouvons retracer l'histoire dans le cadre de cette thèse, seront éphémères. Exception faite pour l'*Ermitage*, une petite revue, fondée en 1890, qui, par son dévouement à l'art pur, (correspondant aux conceptions personnelles de Gide), peut être considérée comme le principal précurseur de la NRF. C'est que le culte de l'art pur, né par un certain refus de la réalité et la transformation et adaptation de celle-ci, constitue le changement majeur au tournant du siècle. Henri Ghéon¹⁷ y lance la formule de *classicisme moderne*, qui définit non seulement la position de la NRF à ses débuts, mais encore celle de l'entreprise proustienne. Points de départ qui – en désaccord avec le néo-classicisme contemporain préconisant une littérature statique – pencheront, au cours de l'évolution artistique, vers une rénovation de plus en plus grande.

Or, les futurs fondateurs de la NRF, dont la plupart ont collaboré à l'*Ermitage* jusqu'à son expiration en 1906, ont profité de cette expérience en tant que revuistes qui, non seulement leur a permis d'y développer leurs qualités d'écrivains et de critiques, mais encore de s'initier à la gestion d'une revue et de se former aux stratégies littéraires. Cependant, l'*Ermitage*, une revue de poésie, née au temps du symbolisme, ne sera pas continuée par les fondateurs de la NRF, parce qu'il n'est plus en accord avec son temps. Gide, malgré son dévouement à la poésie, exprime le désir d'avoir une nouvelle tribune qui sera à la fois l'expression d'un groupe distinct et une place pour accueillir les jeunes¹⁸. Aussi l'équipe, dont Gide devient le chef de file, va-t-elle concentrer ses efforts sur la rénovation du genre romanesque en élaborant une esthétique commune. En restant soucieux des traditions, les collaborateurs seront ouverts à un esprit nouveau au moment d'envisager en 1908 une revue « ouverte mais homogène »¹⁹.

A part l'expérience acquise par le cercle gidien qui comportait plusieurs écrivains et critiques ayant déjà atteint l'âge mûr pendant les premières années de l'existence de la revue, le succès et la renommée de la NRF auprès d'une génération de jeunes écrivains s'expliquent également par leur réputation d'écrivains et de critiques, ainsi que par leurs relations dans le milieu littéraire. Gide lui-même avait déjà publié plusieurs romans caractérisés par cet « esprit nouveau » en germe avant la Première Guerre mondiale. Même si la Grande Guerre constitua une coupure, celle-ci n'a pas provoqué une coupure absolue dans la vie littéraire, comme le constate Tonnet-Lacroix dans la conclusion de son étude:

¹⁶ Eliane Tonnet-Lacroix (I), *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, p. 221.

¹⁷ Koffeman, op. cit., pp. 36-40. Ghéon est le pseudonyme du médecin Henri Vangeon. Il débute en tant que poète défenseur du vers libre dans l'*Ermitage*.

¹⁸ Ibid., p. 31.

¹⁹ Ibid., pp. 21-40. Ces futurs fondateurs sont à côté d'André Gide, Henri Ghéon, Marcel Drouin, André Ruyters, Jacques Copeau et Jean Schlumberger.

Si l'on confronte la littérature des années 20 à celle d'avant 1914, on constate que certaines préoccupations, et même certains thèmes clés de l'après-guerre se manifestent déjà avant 1914 : la notion de sincérité, l'idée de l'acte gratuit, le culte de l'adolescence, le goût du cosmopolitisme ou celui de l'aventure, la tentation du classicisme moderne, ou les recherches de l'esprit nouveau²⁰.

Quant à la position de la *NRF*, elle ajoute dans les mêmes lignes que la vogue du roman d'aventure semble correspondre aux vœux exprimés par Rivière en 1913 et que la *NRF* ne fait que poursuivre son œuvre d'intégration du romantisme et du modernisme au sein des valeurs classiques. Même si les collaborateurs de la revue ne la reconnaissent pas comme telle au moment où Proust leur offre vers octobre 1912 pour la première fois son manuscrit²¹, leur poétique sera la sienne.

Koffeman eut le mérite de montrer que la posture de la *NRF*, par son antidogmatisme et son ouverture d'esprit, annonce déjà la mentalité des années vingt. Elle explique la longévité de la revue et son succès par son attitude anti-avant-garde : « Plutôt que d'introduire une nouvelle formule qui n'attend qu'à être renversée par la suivante, la revue veut réformer l'attitude des écrivains, les rendre plus conscients de leur art. La *NRF* se propose d'évaluer les tendances contemporaines en termes de potentiel artistique, de relier le présent au passé et d'indiquer une direction pour l'avenir »²².

1.2.3 Le mot de passe : autonomie et désintéressement

Le troisième facteur sociologique que Koffeman a su éclairer pour expliquer la longévité de la *NRF* est le fait que la survie de la revue a été assurée pendant la première période de son existence par la fortune personnelle de ses fondateurs. Grâce au mécénat de Gide, Schlumberger et Gallimard, la *NRF* peut se permettre de viser sur le profit à long terme²³. La survie d'une revue ne dépend non seulement de l'expérience de ses collaborateurs, ni de leur âge ou de leur renommée dans les milieux littéraires, mais elle doit également beaucoup à la situation sociale de ses fondateurs : la possession d'un *capital économique* favorisant, pour parler avec Bourdieu, le *capital symbolique*²⁴. Il est important de relever que cet aspect du capital économique favorise également l'attitude de désintéressement et d'autonomie de ses collaborateurs refusant tout engagement social ou politique, notamment dans cette première période avant la guerre. Il s'agit d'un aspect que Tonnet-Lacroix, malgré la profondeur de son étude sur les années 1919-1924, semble laisser un peu en jachère, mettant en scène plutôt le classicisme de la *NRF* par rapport à l'Esprit nouveau que la tendance à l'autonomie et l'attitude du non-engagement.

Comme dans le cas de Proust lui-même, le capital économique favorise le développement de dispositions comme l'audace et le désintéressement. Les collaborateurs savent poser peu à peu, malgré leur statut d'amateurs, les fondements d'une entreprise éditoriale moderne²⁵. Selon Koffeman, les six fondateurs réunissent toutes les formes de *capital* définies par Bourdieu : économique, culturel, social et symbolique : « Même s'ils sont loin d'être des hommes d'affaires, ils doublent leurs talents artistiques d'une bonne intuition des lois de fonctionnement du champ littéraire. Ils sont des intellectuels bourgeois qui ont passé l'âge des combats d'avant-garde, mais

²⁰ Tonnet-Lacroix I, op. cit., p. 285 ; « Quant au Surréalisme, il est l'héritier d'Apollinaire ».

²¹ Painter, op. cit., Chap. IX « Désolation au lever du soleil », pp. 226-248.

²² Koffeman, op. cit., p. 168.

²³ Ibid., pp. 52-59.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

qui en ont conservé le dévouement inconditionnel à l'art pur »²⁶. Cependant, ces fondateurs n'ont pas reconnu dans le manuscrit proustien, qui comportait déjà vers cette époque mille quatre cents pages, une illustration de leurs propres préoccupations littéraires, comme Jacques Rivière n'hésitera pas à faire après la guerre. La cause principale du premier refus des défenseurs de la littérature pure ne semble pas avoir été une question de méconnaissance, mais le fait que le manuscrit avait à peine été ouvert. Copeau ne l'avait pas lu du tout et Gide l'aurait refermé, après avoir feuilleté distraitemment et à toute hâte le premier volume. Il aurait pris d'extrême dégoût la pepsine, le Vichy-Célestins et les vertèbres « transparents » de tante Léonie²⁷. (R² I, 51-52)

Grâce au capital symbolique défini plus haut, le mot de passe de l'orientation du classicisme représenté par la *NRF*, sera désintéressement et autonomie. Les années d'avant-guerre, marquées par la « crise des valeurs symbolistes » avaient été dominées par ce qu'Apollinaire a nommé : la « Querelle de la Tradition et de l'Invention/De l'Ordre et de l'Aventure »²⁸, l'époque se partageant entre le refus ou l'exaltation du moderne. Le crédit qu'on accorde dans les cercles de la *NRF* au « classicisme » s'accompagne d'une extension de son sens qui déborde les limites que veulent lui imposer l'école de Maurras, donnant naissance à un classicisme ouvert, capable de concilier les vertus de l'Ordre et celles de l'Aventure, dont rêvent maints écrivains, notamment dans la période de l'après-guerre. Aussi l'esthétique classiciste de la *NRF* et son ambition de littérature pure ne se révéleront-elles pas incompatibles avec l'« esprit nouveau », permettant à partir de 1912 un renouvellement du genre romanesque afin de conjurer la crise du roman français.

Ce partage de l'aventure et de l'ordre, d'innovation et de tradition, qui caractérise le début du XX^e siècle, revient également dans la définition que donne Rivière du *classicisme nouveau* ou *moderne*, à propos de la reprise de la *NRF* en 1919. Le retour à l'ordre des néo-classicistes ainsi que le regain de faveur du romantisme est aussi une suite de la guerre :

Quand on songe au raffinement prodigieux que le romantisme et le symbolisme ont introduit dans nos sensations, quand on réfléchit à tout ce dont ils ont enrichi le cœur, *et* quand on imagine l'intelligence venant inventorier ces richesses et leur communiquer sa forme, quand on se représente l'énorme amas d'impressions et d'émotions accumulées par l'âge précédent, peu à peu soumis à la pensée claire, on obtient, nous semble-t-il, une vue vraiment exaltante de l'avenir qui s'offre à nous²⁹.

Rivière se fait de l'intelligence une conception toute classique, à la française, lorsqu'il y voit l'instrument de clarification, de mise en ordre et de mise au point des expériences sensibles raffinées que le romantisme et le symbolisme avaient produites au jour de l'esprit, selon Ramon Fernandez. Cette *intellectualisation de la sensibilité poétique* demeurera l'œuvre magistrale des grands écrivains français de l'entre-deux-guerres³⁰.

Un des grands mérites de la thèse de Koffeman³¹ est le fait qu'elle a su démontrer, en adoptant une perspective comparatiste et européenne, non seulement la position de la *NRF* dans le champ littéraire de la Belle Époque, mais encore le rôle de la revue dans la crise du roman, réhabilitant le roman psychologique à la française après une ouverture à des influences étrangères.

²⁶ Ibid.

²⁷ Painter, op. cit., p. 236.

²⁸ Tonnet-Lacroix I, op. cit., p. 213.

²⁹ Ramon Fernandez, *Proust ou la généalogie du roman moderne*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1979, pp. 19-23.

³⁰ Ibid., l'auteur cite Proust, Gide, Claudel et Giraudoux.

³¹ Koffeman, op. cit., p. 208; Même en citant le roman proustien comme le meilleur exemple des idées littéraires de Rivière, elle choisit de traiter comme « romans expérimentaux » les romans *A.O. Barnabooth*, *Le Grand Meaulnes* et *Les Caves du Vatican*.

1.3 La crise du roman et le rôle de la NRF

1.3.1 Le rôle de la NRF

En 1913, Jacques Rivière publia une longue étude *Le Roman d'Aventure*, qui fut une réponse à la crise du roman. Cette « théorie du roman d'aventure », concernant l'innovation du genre romanesque, fut une réaction à la vogue du « roman d'aventures » au pluriel qui avait touché les fondateurs de la NRF et une étape décisive dans l'évolution des principes littéraires de la revue vers « les grandes œuvres modernistes » de Proust, Gide et Larbaud. Ces derniers participent à l'étranger au même mouvement que James Joyce, Virginia Woolf et Thomas Mann³².

Rivière donnera une contribution décisive au débat de l'innovation du genre romanesque, car à partir de ce manifeste, la NRF évolue vers une esthétique non réaliste, offrant à l'écrivain une grande liberté d'expérimentation. Le roman d'aventure qu'envisage Rivière à partir de 1913 est un roman profondément innovateur, tant sur le plan de la forme que sur celui du contenu³³. L'introduction d'une nouvelle psychologie et de nouvelles techniques narratives doit exprimer la complexité de la vie. L'étude de Rivière essaya de concilier le concept du roman d'aventure avec le classicisme et reflète l'oscillation de la revue entre deux principes opposés : « la recherche de la perfection formelle et la volonté de s'abandonner à l'aventure de la création »³⁴.

Bref, dans *Le Roman d'Aventure*, Rivière définit le nouveau genre du roman d'aventure psychologique, orienté vers la découverte des zones inconnues de l'âme humaine. La *Recherche* sera le roman d'une aventure intériorisée, dont l'auteur dira en 1913 : « J'écris une suite de Romans de l'Inconscient »³⁵. Le rôle de l'intelligence dans le processus de la création sera toujours secondaire comparé aux impressions, sensations et émotions, mais cette faculté est indispensable pour la clarification et la mise en ordre de la sensibilité poétique. Même si les auteurs de la NRF conçoivent l'écriture comme un métier, un travail conscient sur la création, la vérité artistique que réclame le narrateur proustien au cours de son parcours se situe du côté de l'involontaire.

Le concept de l'Aventure aura aussi des répercussions importantes sur la conception de la critique littéraire. Les rédacteurs de la revue participent activement aux débats littéraires de l'époque et c'est dans leurs cercles qu'on formulera non seulement une réponse à la crise du roman mais également à celle de la critique. Il n'est pas étonnant qu'une conversation matinale sur la position du critique Sainte-Beuve se trouve à l'origine du projet littéraire proustien.

1.3.2 La crise de la critique

L'héritage du XIX^e siècle se partage entre deux extrêmes tous deux jugés insatisfaisants : les critiques impressionnistes et la méthode « scientifique » de Taine et de Brunetière. Le public lettré fait appel à une critique qui puisse l'éclairer sur la production contemporaine et qui place l'œuvre au centre de ses préoccupations. La NRF veut répondre à cette demande en instituant une critique respectant l'autonomie des œuvres, et qui, sans être dogmatique, indique une voie pour l'avenir. La nouvelle critique abandonne les intentions de l'auteur et son contexte biographique et social pour étudier la matérialité technique des œuvres³⁶. Dans son *Contre Sainte-Beuve*, Proust définit le rôle de la critique de la façon suivante : « On ne peut imposer sa propre langue à un écrivain, si l'on n'a d'abord parlé celle de ce dernier [...] ». Dans plusieurs écrits Proust revient à ce qui devrait être la première partie de la tâche de tout critique : « Aider le lecteur à être impressionné

³² Ibid., pp. 171-172.

³³ Ibid., pp. 198-208.

³⁴ Ibid.

³⁵ Marcel Proust dans une interview par J.-E. Bois (*Le Temps*, 13-11-1913) ; CSB, p. 558.

³⁶ Koffeman, op. cit., pp. 161-166.

par les traits singuliers, placer sous ses yeux des traits similaires qui lui permettent de les tenir pour les traits essentiels du génie d'un écrivain³⁷. Le roman se transforme, le narrateur omniscient disparaît du récit, laissant au lecteur la liberté d'interpréter l'histoire, transformation qui produit des textes plus difficiles et plus artistiques³⁸.

Les rédacteurs de la *NRF* conçoivent l'écriture comme un artisanat; ils parlent en écrivains, conscients des réalités du métier littéraire. Les principales caractéristiques de leur travail critique sont: l'absence d'une doctrine rigide; l'affirmation de la primauté de la forme et l'interaction féconde entre critique et création. La plupart des romanciers innovateurs du début du XX^e siècle sont aussi des critiques. Ils réfléchissent sur leur art, à la fois dans des documents autobiographiques, dans des écrits critiques et souvent même dans leurs œuvres de fiction.

1.3.3 La crise du roman

La tendance à l'autonomie, repérable dans l'œuvre proustienne, se manifeste avant tout dans une certaine indépendance de l'artiste face aux événements historiques. Ce sont Fokkema et Ibsch qui ont mis l'accent sur cette caractéristique commune des écrivains des « grandes littératures » européennes, désignée biographiquement comme un non-engagement politique et social³⁹. Jusqu'environ 1930 une des notions-clé est la pureté de l'art, ce qui se manifeste non seulement par la forme « dénuée », mais également par l'attitude de désintéressement de l'artiste devant la réalité politique et sociale⁴⁰.

Leur seul engagement étant artistique, l'autonomie de l'œuvre d'art offre un refuge face au monde devenu étranger ou menaçant. Le romancier y élabore son propre kaléidoscope social avec ses propres lois et ses propres temps. Cependant, aucune certitude ne règne à l'intérieur de ce monde clos, car le lecteur s'y trouve non seulement confronté au relativisme grandissant du monde moderne, ainsi qu'à un psyché humain sujet à une désagrégation continue⁴¹, mais également aux difficultés d'écrire un roman, car le XX^e siècle est l'« ère du soupçon » à l'égard du roman. On tend assez souvent à ne plus faire crédit naïvement au romancier et le romancier lui-même remet son art en question. On observe en effet un développement important de la conscience critique, qui s'installe au cœur même de la création. Certains romans sont des « romans du roman », c'est-à-dire qu'ils mettent en scène un romancier en train d'écrire un roman et réfléchissant sur son art. Le Gide des *Faux-Monnayeurs*, avec ses doubles Edouard et Bernard, est souvent cité comme l'exemple le plus marquant de cette évolution⁴².

La définition de Ghéon : « Il faut enfermer l'inquiétude de la pensée contemporaine dans une forme classique, équilibrée et parfaite », semble à l'origine de l'esthétique autonomiste et classiciste des débuts de la *NRF*. Cette inquiétude, ce nouveau « mal de siècle », deviendra surtout un phénomène des lendemains de la guerre. Même si la Guerre n'a pas constitué une coupure absolue dans la vie littéraire, comme nous l'avons déjà signalé, elle provoque un retour du tragique et donne l'expérience de l'absurde. En plus, elle va poser de nouveau avec acuité le problème de l'engagement de l'écrivain dans la vie sociale ; engagement qui deviendra incontournable à partir de 1930 par le changement du climat social et politique. Même si Tonnet-Lacroix constate que la littérature critique consacrée à la crise du roman n'a jamais été plus florissante que dans la première décennie de l'entre-deux-guerres, aboutissant plus tard à une véritable querelle du roman

³⁷ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Editions Gallimard, 1971. Introduction, p. 13.

³⁸ Koffeman, op. cit., p. 172.

³⁹ Fokkema & Ibsch (1984), op. cit., pp. 9-11 ; voir également Koffeman, op. cit., pp. 16-18.

⁴⁰ Houppermans, « Modernisme in de Franstalige literatuur », dans *Modernisme(n)*, op. cit., pp. 95-100.

⁴¹ Ibid., p. 98.

⁴² Ibid., pp. 100-108 (Gide) ; Eliane Tonnet-Lacroix (II), *La littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Editions Nathan, 1993, p. 166.

qui ne s'apaisera que vers 1930, le débat est déjà très vif en 1912 quand le critique Albert Thibaudet commence à donner à la *NRF*, d'où viendra l'espoir, ses *Réflexions sur le roman*: « Les Français ne sont guère romanciers [...] quand ils veulent l'être, ils hésitent entre le théâtre et l'essai »⁴³. On se demande s'il fallait revenir à la tradition ou plutôt aller de l'avant et exploiter des formules inconnues, distance moins grande entre deux voies qu'on ne croyait à la veille de la Grande Guerre. La discipline littéraire devient l'objet d'un soupçon qui motive la fameuse enquête de *Littérature* en 1919: « Pourquoi écrivez-vous? », mais qui est largement répandue ailleurs⁴⁴. Les chefs de file Gide et Proust, qui se sont préoccupés de concilier l'esprit moderne de leur époque avec les valeurs classiques, très conscients en même temps des limitations qu'impose le classicisme, auront au début de grands scrupules concernant le genre de leurs récits.

Fasciné par des romans étrangers dont la composition et la psychologie sont très éloignées des exigences du classicisme français, tenté par les innovations techniques des romanciers anglais comme Browning et Stevenson, Gide considérera *L'Immoraliste* (1902) et *La Porte étroite* (1909) comme des récits dans la tradition française, tandis qu'au moment de la publication d'*Isabelle*, il hésite encore entre récit et roman⁴⁵. Gide rêve d'un roman qui s'inspire de la psychologie complexe de Dostoïevski et des techniques narratives anglaises. Ce n'est qu'avec *Les Faux-Monnayeurs* (1926) qu'il débute en tant que romancier après *Les Caves du Vatican*, qu'il qualifiera encore de « sottie ». Gide balancerait même sur le point de rupture entre roman et anti-roman (notion de Sartre), d'une part à la recherche d'un roman « pur », constamment conscient, d'autre part à la recherche de ses propres possibilités et limites et l'expression d'une réalité dans sa complexité insaisissable. Gide notera même qu'il était plus intéressé dans l'histoire du livre que dans le livre lui-même⁴⁶.

Les mêmes hésitations se présentent à l'esprit de Proust au moment d'entreprendre son ouvrage : « Roman ou essai? » Dans plusieurs lettres il exprime ses doutes : « Je ne sais si je vous ai dit que ce livre était un roman. Du moins, c'est encore du roman que cela s'écarte le moins »⁴⁷. (*Corr.* XII, 252) *La Recherche* est non seulement l'histoire d'une vocation, mais encore l'élucidation de l'acte créateur. Proust, au seuil de sa création, se partage entre divers pastiches, *Contre Sainte-Beuve* et *la Recherche*. Il hésite en effet devant l'alternative qui commande le mouvement dialectique de toute sa création: la fiction ou l'analyse, le roman ou la théorie, la mise en scène ou l'exposé⁴⁸. L'esthétique originale mise en œuvre par Proust romancier est superposée et concurrencée par l'esthétique générale dévoilée par Proust théoricien : procédé typique des romanciers de l'entre-deux-guerres.

Le véritable succès de Proust ou de Gide date des années folles comme s'il avait fallu la guerre et ses traumatismes pour comprendre de telles œuvres et leur remise en cause de l'humanisme traditionnel. La plupart des grands noms qui s'illustrèrent durant cette période de 1919 à 1935 environ, ne connurent la gloire qu'assez tard. Seul Proust fait exception, malgré l'accueil difficile de son roman. Grâce à une réaction du public face au dur régime de la Grande Guerre, aucun succès ne fut plus soudain, plus foudroyant que celui de Marcel Proust⁴⁹. Par un phénomène de *décompression*, Proust en particulier, connut ce que Ramon Fernandez appelle une *gloire de démobilisation* :

⁴³ Tonnet-Lacroix I, op. cit., p. 285 ; Brunel (1983), op. cit., pp. 588-594.

⁴⁴ Tonnet-Lacroix II, op. cit., p. 26.

⁴⁵ Koffeman, op. cit., pp. 184-186.

⁴⁶ Houppermans, « Modernisme in de Franstalige literatuur », dans *Modernisme(n)*, op. cit., p. 105.

⁴⁷ Luc Fraisse, *L'esthétique de Marcel Proust*, SEDES, 1995, pp. 93-95.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁹ Fernandez, op. cit., pp. 22-23.

Par une rencontre singulière et due à la révolution littéraire de la fin du siècle précédent, les meilleurs écrivains qui s'étaient formés dans l'obscurité du symbolisme et de l'après-symbolisme, sans songer le moins du monde, avant 1914, à une guerre possible, et qui s'étaient exprimés à huis-clos et comme si les guerres et la société civile elle-même n'avaient jamais existé, répondaient à merveille à l'état d'esprit du Français démobilisé⁵⁰.

1.3.4 Le classicisme moderne : une variante française du « modernisme anglais »

Après la mort du réalisme et du naturalisme, le début du XX^e siècle se révèle donc une période d'intenses recherches artistiques. On ressent le besoin d'une nouvelle conception du roman, qui s'avère désormais incapable d'exprimer la sensibilité moderne, qui commence à mettre en question les certitudes intellectuelles du XIX^e siècle finissant. Or, la crise du roman fut un phénomène international. Aussi bien la *NRF* que la *English Review*⁵¹ travaillent à la réhabilitation du roman en encourageant des recherches techniques, ce qui a permis de définir le classicisme moderne de la *NRF* comme une variante française du « modernisme anglais ». Dans une lettre, Proust exprime son admiration pour les auteurs d'outre-manche : « C'est curieux que, dans tous les genres les plus différents, de George Eliot à Hardy, de Stevenson à Emerson, il n'y a pas de littérature qui ait sur moi un pouvoir comparable à la littérature anglaise ou américaine »⁵².

La poétique du classicisme moderne, qui est également celle de la *Recherche*, se partage entre tradition classique et tradition moderne, mais jamais pour s'enfermer dans un système, comme nous tenterons de le démontrer au cours de cette étude. La caractéristique essentielle, c'est le fait que, malgré une tendance à l'autonomie, à la structure fermée, le résultat sera une esthétique ouverte et rénovatrice. Délaissant les avant-gardes jugées trop révolutionnaires, le classicisme moderne sillonne de façon plus modérée entre tradition et innovation. Tradition, même tradition classique n'est donc pas incompatible avec modernité ou rénovation car, comme nous l'avons constaté au cours du premier chapitre, le classicisme moderne des grands romans, publiés par la *NRF*, évoluera déjà avant la Guerre vers un *modernisme littéraire*, que nous avons proposé dans l'Introduction de nommer provisoirement *modernisme classique*.

Mais avant d'étudier dans la deuxième partie le classicisme moderne de la *Recherche*, nous envisagerons, dans le chapitre suivant, l'origine et la divergence entre les concepts Modernisme et Modernité ; termes qui semblent recouvrir la même littérature. Vu que la théorie de Rivière fut une étape cruciale « dans l'évolution de la *NRF* vers un art proprement moderniste »⁵³, nous aborderons l'étude et les conséquences de cette divergence qui semble compliquer la périodisation de la littérature européenne des débuts du XX^e siècle.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Koffeman, op. cit., pp. 172-173.

⁵² Diane de Margerie, *Proust et l'obscur*, Paris, Albin Michel, 2010. p. 189, (*Corr.*, XXI).

⁵³ Koffeman, op. cit., p. 174. Les échanges internationaux, notamment entre la France et l'Angleterre, ont joué un rôle crucial dans l'élaboration et la diffusion des idées nouvelles dans la décennie qui précède la Grande Guerre et qui s'est révélée une période de transition du réalisme au « modernism ».

2. Modernisme ou modernité

Introduction

Dans ce deuxième chapitre, nous étudierons l'origine et la divergence conceptuelle qui existe entre « Modernisme » et « Modernité ». Pour désigner la période des *high* ou *classical modernists*, cités dans l'introduction, la critique anglo-saxonne inventa, vers 1950, le concept *Modernisme*, que nous avons proposé, dans l'Introduction à ce travail, de nommer *Modernisme classique*. A la fin de ce chapitre nous en expliquerons les raisons.

Nous emploierons la notion *Modernisme* à côté de *modernité*. Loin de les considérer comme des concepts inconciliables, nous les concevons comme des notions qui se complètent : nullement univoque mais comportant plusieurs sens. Chaque époque connaît ses « modernes », tandis que *Modernisme*, nommé également *Modernisme européen*, indique une période littéraire déterminée, datation 1910-1940. Vadé, auteur de différents ouvrages concernant les *Modernité(s)*, note que « *modernité* fait partie de ces concepts plurivoques, dont le contenu bifurque soudain [...] ou se transforme sournoisement, subissant la contagion et la concurrence de termes apparentés qu'il y aurait tout intérêt à maintenir distincts mais que l'usage tend à confondre ». L'auteur des *Modernités* cite le cas du « modernisme », voire de la « modernisation » par rapport à la « modernité »¹. La divergence entre les concepts modernisme et modernité, tantôt écrits avec ou sans majuscule, semble dépasser une simple problématique de terminologie.

Pour mieux comprendre les problèmes qu'éprouvent certains critiques francophones face au concept anglo-saxon « modernism », traduit en français par « modernisme », nous reverrons d'abord l'origine de certains termes : *moderne*, *classique*, *classicisme*, *modernisme*, *modernité* et *avant-garde*. Ces notions sont devenues si familières avec le temps qu'on s'en sert à tort et à travers, non seulement dans la vie courante, mais aussi dans des études spécifiques concernant l'art, l'histoire et la culture². Même si la critique et la théorie sérieuses ont fait un certain nombre de mises au point, en acceptant cette divergence comme une sorte de *status quo* auquel les chercheurs comparatistes sont accoutumés, ce clivage complique la périodisation du groupe d'écrivains français déjà cité comme nous le montrerons dans le deuxième paragraphe.

2.1 Quelques considérations terminologiques

2.1.1 Le début de la modernité

Ce n'est qu'après la Révolution de 1789 qu'on peut considérer les nouvelles conceptions artistiques, issues du siècle des Lumières, comme une rupture avec les traditions de l'art européen. Cette rupture se poursuit tout au long du XIX^e siècle et se manifeste comme une « révolution permanente »³, dont l'œuvre de Baudelaire semble exemplaire. Cette modernité s'inscrit dans une définition du Beau et appartient par conséquent à la réflexion esthétique qu'on distingue d'une modernité générale, historique, sociologique ou philosophique⁴. C'est Baudelaire, qui utilise pour la première fois la notion « modernité » dans *Le peintre de la vie moderne* pour caractériser l'œuvre de

¹ Yves Vadé, *Ce que modernité veut dire (I)*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1994, p. 3.

² Ibid., p. 3 ; Ces termes, lourdement chargés d'histoire, polysémiques et polémiques, qu'il faut d'abord se donner la peine de les entendre, d'écouter ce qu'au fil des ans on a voulu leur faire dire.

³ E.H. Gombrich, *Histoire de l'Art*, Paris, Editions Gallimard, 1997. Ch. 24, Rupture dans la tradition.

⁴ Vadé, op. cit., Ch. « L'invention de la modernité », p. 16.

Constantin Guys, mais en éprouvant presque le besoin de s'excuser pour un mot qui fait encore figure de néologisme⁵.

Dans *Cinq paradoxes de la modernité*, Compagnon se propose d'analyser les cinq crises majeures que l'histoire de l'art a connues depuis Baudelaire. Vu que ces crises semblent correspondre à autant de contradictions non résolues, l'auteur des *Paradoxes* jette en l'air, comme un véritable prestidigitateur de paroles, des « couples de vocables contradictoires » au lieu de « bonnes définitions » qui seraient introuvables dans ce domaine : « ancien et moderne, classique et romantique, tradition et originalité, routine et nouveauté, imitation et innovation, évolution et révolution, décadence et progrès[...]»⁶. La tradition moderne serait moins paradoxale en anglais, où l'expression *The Modern Tradition*⁷ désigne, du point de vue de son esthétique, la période historique qui commence vers le milieu du XIX^e siècle avec la mise en cause de l'académisme. Baudelaire et Flaubert en littérature, Courbet et Manet en peinture, seraient les premiers modernes, les fondateurs de cette nouvelle tradition, suivis par les impressionnistes et les symbolistes, par Cézanne et Mallarmé, les cubistes et les surréalistes. En anglais, la *Modern Tradition* s'oppose au *Classical Tradition*, plus acceptable, parce que cette dernière notion désigne la transmission de la culture antique à travers les âges de l'Occident et les vicissitudes de l'histoire. Selon la conclusion de Compagnon le paradoxe persiste au niveau de la tradition moderne, là où « le classicisme et la tradition se conviennent assurément, le moderne fait plutôt penser à la trahison, la trahison de la tradition, mais aussi le reniement inlassable de lui-même »⁸. Cette conception semble à l'origine du terme « les antimodernes » que lance Compagnon dans une étude récente⁹, pour réunir un nombre imposant d'écrivains français : « le modernisme antimoderne est le seul modernisme aujourd'hui digne de ce mot », tandis qu'il reconnaît dans les derniers textes de Roland Barthes un « antimoderne classique, à la Baudelaire ou à la Flaubert ». Ces derniers auteurs sont des précurseurs de Proust, comme nous verrons au début du chapitre suivant.

2.1.2 « Moderne », « Modernité », « Modernisme »

Tous les critiques traitant l'époque moderne ont commencé par une tentative de définition des notions suivantes: « moderne », « modernité » et « modernisme », puisque ces notions n'ont pas le même sens dans toutes les langues. Peu de concepts illustreraient mieux que celui de *modernité* l'imperfection des langues que constatait Mallarmé¹⁰. A l'aide de Jauss, Compagnon remonte assez haut pour retrouver l'origine et la généalogie des notions précitées, dont le concept *moderne* est le plus ancien: « Si le substantif de *modernité* au sens de caractère de ce qui est moderne », apparaît chez Balzac en 1823, avant de s'identifier véritablement à Baudelaire, et si celui de *modernisme*, au sens de goût, le plus souvent jugé excessif, de ce qui est moderne, apparaît chez Huysmans, dans le « Salon de 1879 », l'adjectif *moderne* lui, est beaucoup plus ancien. *Modernus* apparaît en bas latin à la fin du V^e siècle, venu de *modo*, « tout juste, récemment, maintenant ». *Modernus* désigne non pas ce qui est nouveau, mais ce qui est présent, actuel, contemporain de celui qui parle. Le *moderne* se distingue ainsi de *l'ancien* ou de *l'antique*, c'est-à-dire du passé révolu de la culture grecque et romaine. Les *moderni* contre les *antiqui*, voilà l'opposition initiale, celle du pré-

⁵ Ibid., p. 51.

⁶ Compagnon, dans *Les cinq paradoxes*, op. cit., pp. 15-16, au préambule : « Tradition moderne, trahison moderne » : « Ces couples ne sont pas synonymes, mais on conçoit bien qu'ils forment un paradigme et qu'ils se chevauchent ».

⁷ Ibid. pp. 8-9, *The Modern Tradition*. Cette étude américaine présenterait, « de Kant à Sartre et de Rousseau à Robbe-Grillet, une anthologie des classiques de la modernité, une Bible de la religion moderne ».

⁸ Ibid.

⁹ Antoine Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, NRF, Editions Gallimard, 2005. Introduction « Les modernes en liberté », pp. 7-14.

¹⁰ Vadé, op. cit., au début de sa « Présentation », p. 2.

sent contre le passé¹¹. Calinescu évoque également cette dichotomie après avoir défini les notions « modern », « modernity » et « modernism »¹². De cette façon, il entame aussitôt un autre débat caractéristique de la modernité esthétique: le concept du *beau idéal antique* versus le *beau idéal moderne*; bref, l'idéal de beauté qui, dès la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle, n'est plus considéré comme un concept de beauté universelle et éternelle¹³.

Nous retrouvons un écho de ces conceptions chez Baudelaire, considéré unanimement par la critique comme le premier théoricien de l'esthétique moderne. Aux yeux de Baudelaire, l'observateur le plus perspicace du XIX^e siècle, comme le note Compagnon, « la modernité s'incarna en deux artistes différents et successifs, Eugène Delacroix et Constantin Guys. A propos du *Dante et Virgile* de Delacroix, Baudelaire parle d'un « vrai signal d'une révolution » et attribue au peintre « la dernière expression du progrès dans l'art »¹⁴. A cette époque Baudelaire croyait encore au progrès et à la chaîne causale de l'histoire, tandis qu'au moment de définir la modernité de Guys, l'ambivalence entre les rapports de l'art et de la mode devient visible: « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ».¹⁵ L'*adagio* « faire du nouveau » s'avère différent selon les conceptions des premiers modernes¹⁶, la mission du poète de se faire « multiplicateur du progrès », fixée par Rimbaud par exemple diffère de la définition baudelairienne, dont la deuxième moitié « classique », désigne Baudelaire comme précurseur du classicisme moderne, tandis que la modernité de Rimbaud annonce plutôt les courants avant-gardistes.

2.1.3 Modernité et Avant-garde

Les premiers artistes modernes ne sont pas des « révolutionnaires » qui refusent violemment « l'ancien ». La modernité ne devient révolutionnaire qu'au moment où elle tend à devenir synonyme d'avant-garde, au moment où elle commence à se débarrasser de la « partie éternelle et immuable » de l'art. La distinction capitale entre les premiers modernes et l'avant-garde ultérieure réside dans la relation qu'ils entretiennent avec le présent: « [...] un sens du présent en tant que tel, et un sens du présent en tant que contribution au futur »¹⁷. Selon Compagnon, les premiers modernes ne pensaient pas que l'art d'aujourd'hui serait nécessairement déchu demain, ils ne niaient pas l'art d'hier, et leur oubli de l'histoire ne se confondait pas avec la volonté de faire table rase du passé: ils ne se condamnaient donc pas à être eux-mêmes aussitôt reniés, car la croyance au progrès veut aussi paradoxalement que l'art progressiste accepte d'être instantanément périssable et bientôt décadent¹⁸. De plus les deux notions « modernité » et « avant-garde » ne sont pas apparues en

¹¹ Compagnon, dans *Les cinq paradoxes*, op. cit., pp. 17-18.

¹² Matei Calinescu, *Five faces of modernity; Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 3: « Even during the late seventeenth and eighteenth century, most of the "moderns" involved in the famous "Querelle des anciens et des modernes", or in its English counterpart, the *Battle of the Books*, continued to consider beauty as a transcendental eternal model, and if they thought themselves superior to the ancients, they did so only so far as they believed they had gained a better, more rational understanding of its laws ».

¹³ *Ibid.*, p. 4. L'auteur trouve cette dichotomie chez Stendhal dans *Histoire de la peinture en Italie* (1817) et dans *Racine et Shakespeare* (1823).

¹⁴ Compagnon, dans *Les cinq paradoxes*, op. cit., p. 29.

¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶ Gombrich, op. cit., p. 536 et 3^{ème} partie de cette étude. Les peintres impressionnistes ne peuvent pas être considérés comme les premiers « modernes », même s'ils ont défié certains principes essentiels enseignés dans les académies. Ils ne sont pas de véritables « révolutionnaires », car ils continuent à peindre la nature en admettant toujours les idées traditionnelles depuis la Renaissance sur le but de l'art. Les peintres ne deviennent nécessairement des inventeurs qu'avec trois révoltés solitaires : Van Gogh, Cézanne et Gauguin.

¹⁷ Compagnon, dans *Les cinq Paradoxes*, op. cit., p. 80.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 47-48.

même temps. A la fin du XIX^e siècle, les concepts modernité et décadence sont devenus synonymes, car le passage du nouveau au désuet est alors instantané. C'est ce destin insupportable que les avant-gardes ont conjuré en se faisant « historiques ». Pour conserver un sens, pour se distinguer de la décadence, le renouvellement doit s'identifier à une trajectoire vers l'essence de l'art, une réduction et une purification¹⁹. Pour cette « modernité », que Vadé nomme une « modernité antimoderniste », la langue française mobilisa la notion plus militaire d'« avant-garde »²⁰.

Cette constatation de Vadé vient en guise de conclusion après le débat sur la « correspondance imparfaite » qui existerait entre le terme tardif *modernism*²¹ dans la critique anglo-américaine d'une part et les notions françaises de *modernisme* et la « modernité baudelairienne ou post-baudelairienne de l'autre ». Or, la position de Vadé semble, sauf exception, celle de la critique d'expression française. Elle réside dans une conception étroite de la notion *modernisme*, tandis que l'auteur des *Modernités* n'hésite pas à admettre plusieurs sens du concept plurivoque de la modernité :

Cependant de nos jours le terme « modernism », défini comme « esthétique de la modernité » est solidement implanté dans la critique de langue anglaise. Je n'en veux pour preuve que le titre bilingue d'un congrès international tenu à Anvers en mai 1992 : « *The Turn of the Century. From Modernism to the Avant-Garde in European Literature and Arts/Le tournant du siècle. Du modernisme à l'avant-garde dans la littérature et les arts européens* ».

Dans une telle formulation, le modernisme se trouve identifié avec la littérature fin-de siècle ou 1900, ce qui apparaît en français comme un abus de langage²².

Notons que cette formulation semble reposer, non seulement sur l'incompréhension du concept « modernisme », mais encore sur une fausse imputation car le sous-titre cité : « Du modernisme à l'avant-garde » ne correspond pas exactement au sous-titre du *Bilan* : « *Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts* ». Le titre de Vadé suggère à tort que le *modernism/modernisme* serait un précurseur de l'avant-garde, se situant par conséquent plus tôt dans l'histoire littéraire, tandis qu'en réalité il s'agit de courants co-existants au début du XX^e siècle.

La conclusion de Vadé concernant la « modernité antimoderniste » empêche le rapprochement avec le « modernism anglo-américain », car l'auteur ne donne pas d'exemples d'une telle littérature. Néanmoins, ce courant semble correspondre au « classicisme moderne », qui évoluera vers 1908-1909, simultanément en France et dans le reste de l'Europe, dans la mouvance du futurisme et du cubisme, vers un modernisme littéraire qu'on pourrait appeler « modernisme classique ». Nous y reviendrons à la fin du chapitre. Bref, la notion « modernité antimoderniste » semble couvrir le « classicisme moderne » de la *NRF*, même si nous pensons que ce terme par sa tendance antagoniste est trop conservateur pour qualifier les premiers romanciers modernistes français comme Proust, Gide, Larbaud, Valéry et Cocteau²³.

¹⁹ Ibid., pp. 48-49.

²⁰ Vadé, op. cit., p. 13.

²¹ Ibid., p. 12. Pour désigner certains courants poétiques et romanesques qui se développèrent autour d'Ezra Pound, de T.S. Elliot, de Joyce et de Woolf.

²² Ibid.

²³ Houppermans, dans *Modernisme(n)* (2003), op. cit., pp. 95-122 (108-112). L'auteur considère le génial touche-à-tout Cocteau comme une figure clé des années vingt et traite par conséquent l'écrivain comme le deuxième représentant du « Modernisme » après Gide.

2.2 Modernisme, Modernité et Avant-garde

2.2.1 La divergence de concepts

La divergence entre *modernisme* et *modernité* continue à isoler les grands écrivains français des débuts du XX^e siècle au lieu de les rapprocher de leurs homologues européens. Ce clivage semble expliquer, en France, comme nous l'avons déjà signalé, leur traitement dans de petits chapitres à part, souvent sous des dénominations différentes, faute d'un terme ou concept permettant une périodisation adéquate. Ni *modernité antimoderniste*, ni *classicisme moderne* n'ont jamais atteint le statut de catégorie officielle sous lesquelles on pourrait classer certaines œuvres ayant un code identique. Or, le dilemme entre modernisme et modernité paraît insoluble, tandis que l'histoire de la littérature, notamment une historiographie européenne, a besoin des deux concepts, pourvu que leurs définitions soient claires. Il nous semble que les motivations pour refuser la notion anglo-saxonne « modernism », traduit en français par « *modernisme* » reposent sur une fausse interprétation du concept, d'où découle une argumentation incorrecte. Or, la divergence des concepts ne lance pas seulement des débats intéressants comme lors du congrès international à Anvers déjà cité, mais elle complique également la périodisation de l'histoire de la littérature européenne comme nous tenterons de montrer dans les paragraphes suivants.

2.2.2 Un bilan : Le tournant du siècle/The turn of the century

Or le débat concernant les notions modernité/modernisme et avant-garde se prolonge déjà depuis plusieurs décennies. D'éminents chercheurs et comparatistes comme Jauss, Compagnon, Marino, Paz, Calinescu, Weisstein, Eysteinnsson, Habermas, Fokkema et Ibsch, Krysinski et Vadé ont élaboré une ou plusieurs études pour exposer leurs idées. Walter Gobbers défend, dans l'introduction, la parution d'un autre ouvrage dans la série consacrée aux concepts de modernisme et d'avant-garde à cause de deux données disparates :

On the one hand, there is the crucial significance of modernism and avant-garde for twentieth-century art and literature - a significance that nobody will challenge. And on the other, there is the far-reaching inadequacy which in my view still continues to characterize the results of more than half a century of research and publications on this subject²⁴.

Un des débats qui semble toujours actuel, concerne la relation ambiguë entre modernité ou modernisme d'une part et l'avant-garde de l'autre. Certains critiques veulent inclure le Modernisme, en tant que mouvement, dans l'Avant-garde avec le risque de sous-estimer, voire de supprimer le premier, ce qui semble au fond « the French way ». Vu le caractère spécifique du Modernisme, se partageant entre classicisme et modernité et ayant comme trait essentiel la tendance à l'autonomie, la critique anglo-saxonne est d'avis que ce courant doit être considéré comme un mouvement à part, puisqu'il s'oppose radicalement à l'engagement préconisé par l'avant-garde, notamment par le surréalisme²⁵. Gobbers ramène les nombreux points de vue concernant cette relation à trois tendances majeures que nous esquisserons brièvement.

La première revient à utiliser « modernité » et « avant-garde » comme des termes pratiquement interchangeables; tendance qui ne peut prêter qu'à l'ambiguïté et à la confusion²⁶. La troisième : la conception d'une modernité au sens large, à la Bradbury-McFarlane, est celle que sem-

²⁴ Walter Gobbers, « Modernism, Modernity, Avant-garde » dans *The Turn of the Century/ Le Tournant du siècle*, op. cit., p. 3 .

²⁵ Houppermans, dans *Modernisme(n)* (2003), op. cit., p. 96, Les motivations de l'auteur correspondent en grandes lignes à celles d'Astradur Eysteinnsson dans *The Concept of Modernism*, Ithaka-London, Cornell University Press, 1990.

²⁶ Gobbers, dans *The Turn of the Century/Le Tournant du siècle*, op. cit., p. 14-16.

ble préférer Gobbers. Elle présente la relation modernité-avant-garde en termes de superstructures et de substructures, en ce sens que la modernité constitue l'entité majeure, s'étendant de la seconde moitié du dix-neuvième siècle jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale. L'avantage serait que non seulement les diverses avant-gardes y trouvent leur place - côtoyant d'ailleurs le mouvement « moderniste » dans le sens restreint -, mais aussi bien des phénomènes comme le symbolisme, la décadence, le naturalisme et autres. Cette tendance répondrait, par le caractère hautement stratifié et hétérogène de sa construction (comprenant tant parallélismes que contradictions) aux besoins de l'historiographie littéraire, car celle-ci réclame, toujours selon Gobbers, une périodisation flexible et pluraliste, rendant justice à la complexité naturelle de la réalité historique²⁷.

Cependant, il est douteux que cette conception d'une « modernité au sens large », confondant tous les courants, favorise véritablement une historiographie européenne qui, selon nous, aurait plutôt besoin d'un minimum de classes ou rubriques pour atteindre une périodisation adéquate. Il n'est pas étonnant non plus que cette « modernité » s'oppose également à la définition d'une période littéraire plus délimitée comme le Modernisme européen, courant que nous définirons plus loin, mais qu'on pourrait considérer comme une des modernités littéraires qui ont vu le jour depuis Baudelaire. Vu l'objectif de notre étude qui est d'étudier la dialectique dans l'œuvre proustienne entre classicisme et modernité d'une part et l'évolution de celle-ci vers une « modernité plus exacerbée » de l'autre, nous optons pour la deuxième tendance, relevée par Gobbers. Ses représentants tiennent la modernité (respectivement le « modernisme ») et l'avant-garde pour deux phénomènes parallèles, mais clairement distincts ; conception qu'on retrouverait surtout chez les théoriciens dits « minimalistes », soit qu'ils partent du « modernism » typiquement anglo-saxon, soit qu'ils pensent plutôt au mouvement rénovateur dans le roman européen, comme Douwe Fokkema²⁸.

Dans son article « Modernisme ou Modernité », Yves Vadé se montre un partisan ardent de la modernité. L'auteur prolonge non seulement les problèmes de terminologie évoqués par Gobbers, mais il poursuit en même temps ses propres recherches qu'il mène depuis des années dans ce domaine. Lui aussi commence par une tentative de définir les notions suivantes :

Nous savons tous que les termes français *modernisme* et *modernité*, anglais *Modernism* et *Modernity*, espagnol *Modernismo* (qui désigne un mouvement littéraire bien caractérisé), allemand *die Moderne* (qui comporte en philosophie la connotation d'héritage des Lumières), ne sont pas des termes exactement superposables. Le français ne connaîtrait que le modernisme théologique, qui, après avoir suscité d'importants débats, fut condamné par l'encyclique *Pascendi* en 1907 et postérieurement le modernisme architectural qui se réfère à la Charte d'Athènes signée en 1933.

Il finit par conclure : « Dans notre littérature, aucun mouvement connu ne s'est jamais dénommé modernisme²⁹. L'emploi du terme « modernisme » en histoire littéraire de préférence à « modernité » serait donc, toujours selon Vadé, le fait d'une terminologie de synthèse, dont il reste à savoir si elle est opportune ». Il lui semble que le système de la langue française s'y oppose.

Dans le paragraphe suivant, nous étudierons les conséquences négatives du clivage entre *Modernisme* et *Modernité*, qui semble dépasser un simple débat terminologique au moment où elle complique la tentative d'élaborer une historiographie de la littérature européenne³⁰.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid. p. 14 ; Même Fokkema, selon Gobbers, n'échapperait pas tout à fait à l'ambiguïté, là où il prétend intégrer les deux mouvements coexistants, d'une part donc le « modernisme », de l'autre l'ensemble du futurisme, expressionnisme, surréalisme etc., dans le cadre plus vaste de ce qu'il appelle « l'avant-garde européenne ».

²⁹ Vadé, dans « Modernisme ou modernité », *The Turn of the Century/Le Tournant du siècle*, op. cit., pp. 53-54.

³⁰ *Précis de littérature européenne*, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, PUF, 1998.

2.2.3 Les origines de l'Europe littéraire

Sans parler comme Gobbers d'« *apartheid* scientifique »³¹, nous nous demandons s'il serait possible de définir, dans une « Europe sans rivages »³², aspirant à une unification de plus en plus grande, un seul et même phénomène littéraire par une terminologie univoque ? Il semble qu'un chercheur ou critique, à cheval entre les deux mondes de la critique, soit obligé de signaler les controverses et la confusion des termes, qui encombrant le domaine d'une des modernités les plus remarquables des débuts du XX^e siècle, au lieu de pouvoir se concentrer aussitôt sur la *singularité* de l'objet littéraire, notamment si cet objet se situe dans le champ de la littérature française. Sentis comme négatifs par certains comparatistes internationaux, cette situation a également un côté positif puisqu'elle permet d'approfondir la connaissance de l'histoire littéraire du XX^e siècle, apparemment plus compliquée que les « périodes »³³ littéraires qui se sont succédé au XIX^e siècle : Romantisme, Réalisme, Naturalisme et Symbolisme.

L'« Europe littéraire » a d'ailleurs largement anticipé l'Europe politique, bien que le mouvement d'idées déclenché autour de la « fédéralisation » de l'Europe, (la CEE) et des débats soulevés par ces projets politiques et économiques, ait donné un nouvel essor à l'idée d'une « littérature européenne »³⁴. L'unité politique de l'Europe semble à la fois la cause et la justification de l'Europe littéraire, en lui offrant un contour de plus en plus précis : « Penser l'Europe suppose donc penser également la littérature de l'Europe en tant qu'unité »³⁵. Une unité « à deux versants » qui restent actuels : « d'une part, la conscience de la communauté d'histoire, de destin et des valeurs à défendre en commun, d'identité culturelle [...], de l'autre, une sérieuse mise en garde contre toute tentative de couper le continent et ses communications (littéraires y comprises) qui doivent rester entièrement disponibles et libres dans tous les sens »³⁶.

La divergence entre modernité et Modernisme explique une classification différente dans les manuels de littérature française, édités en France ou dans d'autres pays européens. Aussi, aux Pays-Bas, cette situation controversée explique-t-elle l'approche plus nuancée dans l'introduction d'un manuel qui traite la littérature française moderne de 1850 jusqu'à nos jours :

La façon dont nous présenterons les courants littéraires diffère légèrement de celle pratiquée habituellement en France. Dans l'histoire littéraire française on n'emploie pas le concept de modernisme. Des écrivains comme Gide et Proust sont généralement traités dans de petits chapitres à part³⁷.

Les auteurs y lancent avec plus de prudence que Fokkema et Ibsch leur conception: « Nous sommes d'avis que la manière de penser et d'écrire de ces auteurs embrasse une vision qui a des points

³¹ Gobbers, dans *The Turn of the Century/Le Tournant du siècle*, op. cit., Introduction, p. 3-4 : « I would even label as scientific 'apartheid' the attitude taken by certain scholars in neglecting, not to say excluding, literature or sources in a language other than their own. Especially comparatists, who feel they are in duty bound to take a supranational and generalizing position, will feel rather unhappy with this state of affairs ».

³² Adrian Marino, « Histoire de l'idée de 'littérature européenne' et des études européennes », dans le *Précis* (1998), op. cit., pp. 13-17.

³³ Fokkema & Ibsch (1984), op. cit., p. 9, dans *Modernist Conjectures* (1987), op. cit., p. 1. Pour distinguer les mouvements littéraires des XVIII^e et XIX^e siècles, les auteurs préfèrent de parler de « période » : « By distinguishing periods, currents and movements, the literary historian hopes to create some order in the overwhelming abundance of literary texts. With twentieth-century literature we tend rather to speak of currents or movements, such as Futurism, Expressionism and Surrealism [...], also known as the 'historical avant-garde' ».

³⁴ Le *Précis* (1998), op. cit., pp. 13-17. La CEE, les « Etats Unis de l'Europe »; une « littérature européenne qui a une assez longue histoire, généralement mal connue ».

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Van Buuren & Jongeneel, op. cit., Présentation, p. V.

de repère en commun avec le modernisme européen³⁸ ». Cette vision est éclairée de façon convaincante par Koffeman qui montre qu'on peut très bien emprunter le terme de « modernisme » pour parler de la littérature française des années 1910-1930, s'agissant de la NRF, dont les efforts s'inscrivent dans une tendance internationale, à condition de bien définir le concept dans son acception anglo-saxonne. Elle plaide pour une définition qui se base sur les traits communs de quelques grandes œuvres européennes modernes³⁹. Cependant, la divergence de concepts ne se restreint pas à un dilemme terminologique, mais paraît créer une lacune sur la carte littéraire française dans un *Précis de littérature européenne*⁴⁰, publié en 1998. Nous y reviendrons dans le paragraphe suivant.

L'idée d'écrire une histoire de la littérature européenne n'était pas neuve, on trouve des tentatives de ce genre à partir du XVIII^e siècle. A cette époque naît l'idée de « l'Europe littéraire », dont les origines remontent à la *republica litteraria* qui émerge pendant la Renaissance et y atteint sa pleine floraison. Cette « république littéraire » se limitait forcément à l'Europe occidentale, une phase où la littérature européenne se confond avec la littérature universelle. Pour Goethe par exemple, la *Wellliteratur* signifie la « littérature de l'Ouest »⁴¹.

Friedrich Schlegel, grâce à ses préoccupations cosmopolites a jeté les bases d'une historiographie européenne. L'éditeur de ses œuvres posthumes a souligné que c'était lui qui a essayé, dès le début du XIX^e siècle, de « comprendre l'Europe en tant qu'unité intellectuelle »⁴². L'étendue de ses connaissances linguistiques, de son érudition et de sa vaste culture lui permirent effectivement de présenter une histoire de la littérature européenne commençant avec les Grecs et allant jusqu'au XVIII^e siècle. Mais en même temps se manifeste la principale difficulté : Peut-on, et comment, éviter le recours à un enchaînement de monographies traitant, successivement, de différentes littératures nationales ?⁴³

Même de nos jours, le problème de maîtriser une matière, dont la richesse augmente sans cesse, semble persister. Sur quels critères établir une périodisation, qui est une des bases de toute histoire ?⁴⁴, se demande Chevrel : « Est-il possible, et à quelles conditions, d'écrire une histoire (comparée ?) des littératures/ de la littérature européenne(s) ? » Pour terminer il évoque les difficultés supplémentaires qui sont toujours objet de débat au sein de l'AILC⁴⁵ : « Le fait que les ouvrages soient rédigés tantôt en anglais, tantôt en français, auquel s'ajoute la question : « Un concept anglo-saxon comme celui de *modernism* correspond-il à celui de modernité (marqué en français par l'usage qu'en a fait Baudelaire) ? Peut-on entendre une même chose suivant qu'on emploie *réalisme*, *Realismus*, *realism*... ? »

Chevrel touche par ces questions le point essentiel de la problématique qui concerne l'incompatibilité entre certains concepts qui n'arrivent pas à recouvrir exactement la même période littéraire. Or, le *Précis* cité semble l'exemple le plus flagrant de cette incompatibilité, car malgré la qualité indéniable des contributions, il est regrettable que cette historiographie européenne n'ait pas été faite par une équipe de spécialistes de différentes nationalités européennes. Tous les auteurs qui y ont participé adhèrent à la terminologie française. Impossible de dire

³⁸ Ibid.

³⁹ Koffeman, op. cit., p. 16; Comme l'ont fait Fokkema et Ibsch qui ne signalent pas la controverse puisqu'ils adoptent un point de vue comparatiste.

⁴⁰ Le *Précis* (1998), op. cit. pp. 19-36.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.; En même temps il est convaincu du fait que les peuples d'Asie et de l'Europe forment une « grande famille » et que « l'Asie et l'Europe constituent une totalité inséparable ».

⁴³ Ibid., Dans la conception même des cours qu'il donnait à Paris. Il faut noter que Schlegel se borne aux « grandes littératures européennes », le même champ de Fokkema et Ibsch ; là où les rédacteurs de l'étude *Modernisme(n)* (2003) traitent aussi bien la littérature de l'Europe de l'Ouest que celle de l'Est.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid., p. 21, Le projet de l'Association Internationale de Littérature Comparée.

d'ailleurs si une telle équipe aurait pu surmonter la controverse signalée et y trouver une solution afin de pouvoir non seulement classer quelques grands écrivains français de façon satisfaisante dans le champ littéraire de la « littérature européenne » du XX^e siècle, mais encore de les rapprocher de leurs homologues anglais, allemands, italiens, espagnols, néerlandais, russes, polonais, irlandais, grecques, scandinaves, aboutissant à une littérature européenne, définie désormais comme « une, indivisible et libre, malgré sa diversité et sa spécificité »⁴⁶. Le *Précis*, malgré sa tentative de dépasser « l'histoire littéraire du type traditionnel »⁴⁷, faute de terminologie univoque pour marquer la période du classicisme moderne de la *NRF*, un modernisme littéraire, semble montrer le même hiatus que le schéma de Weisstein que nous proposerons à la fin du chapitre.

2.2.4 Une historiographie européenne

Regardons maintenant de plus près la lacune qui s'instaure, selon nous, dans la troisième partie du *Précis*⁴⁸ entre le *Symbolisme* d'une part et les *Surréalismes et Avant-gardes en Europe* de l'autre (1919-1970). Entre ces deux courants, on cherchera en vain un chapitre intermédiaire traitant la prose et la poésie importantes que la critique anglo-saxonne désigne comme « Modernism/modernism » et auquel on rattache également des écrivains comme Gide, Proust, Valéry et Larbaud.

Sans transition on passe du Symbolisme au(x) Surréalisme(s), en omettant de nommer la poétique de classicisme moderne de la *NRF* et son rôle dominant dans la réhabilitation du roman français. Faute d'une rubrique spécifique, on situe Proust et Joyce aux confins du symbolisme. Cette périodisation mène inévitablement à des définitions globalisantes comme la suivante:

Dès lors, de la Bible à *A la recherche du temps perdu* ou à *l'Ulysse* de Joyce, toute création littéraire est symboliste, puisqu'elle propose implicitement un déchiffrement de l'univers, un codage qui peut faire sens de façons multiples⁴⁹.

Ce n'est qu'à la fin du chapitre qu'on définit la *Recherche* : « sortant du symbolisme, courant imparfait mais génial, laboratoire d'expérience dont est issu le monument majeur du début du XX^e siècle, à l'aube de la littérature moderne »⁵⁰ ; classification qui semble faire tort à la modernité proustienne, auteur du manifeste « Contre l'obscurité ».

Globalement parlant, les derniers romans commentés dans le chapitre sur le Symbolisme ont en effet certaines caractéristiques qu'on pourrait rapprocher des grands romans européens : « composition de cycles, fatalité des destins humains, mythologie, univers poétique, désir d'idéal, prestige de l'élaboration littéraire et artistique ». Kaempf note à propos de « L'Heure Immortelle » :

C'est celle où l'homme tente d'accomplir son désir d'idéal, et meurt de l'impossibilité de ce rêve au moment où résonne le chant des Invisibles Esprits. Cette évocation magique résume bien l'essence du songe symboliste, chacune de ces paraboles mythiques

⁴⁶ Ibid., p. 17.

⁴⁷ Ibid., p. 16. Et de passer du stade monographique et chronologique au stade synthétique et diachronique en proposant des vues d'ensemble des courants, thèmes, types, formes littéraires européens.

⁴⁸ Ibid., pp. 261-401. Dans la troisième partie *Le Temps*, l'on remonte chronologiquement dans les chapitres traitant « Les modèles classiques et bibliques » et « Les grandes époques de la littérature antique » jusqu'au dernier chapitre « Bilan de la littérature européenne (1919-1945) ».

⁴⁹ Ibid., pp. 373-380 (373).

⁵⁰ Ibid.

nous dit l'univers, l'incommensurable quête de la Beauté, qui est volonté de créer, de proclamer les prestiges de l'élaboration littéraires et artistiques.

Il ajoute en guise de conclusion : « Il n'est pas difficile de retrouver cette « aurore » qu'on avait d'abord prise pour « un crépuscule » à l'aube du grand roman de Marcel Proust »⁵¹.

Bref, il est évident que Proust, Joyce et Eliot trouvent difficilement leur place dans une telle historiographie européenne. On constate une lacune essentielle entre Symbolisme et Avant-garde : l'absence d'une rubrique qui en langue et critique anglo-saxonnes est devenue *Modernism*, défini comme une dialectique entre classicisme et modernité. Si la critique d'expression française n'arrive pas à concevoir la formule « Modernisme » selon cette acception, une dénomination comme *Entre classicisme et modernité* eût été préférable pour classer Proust, Joyce, Eliot et d'autres. Même si Proust et Joyce ont débuté aux confins du Symbolisme⁵², il manque une rubrique spécifique capable de souligner la modernité de leur entreprise romanesque. L'apport essentiel de l'héritage symboliste de l'auteur de la *Recherche* semble bien le vitrail gothique de l'architecture médiévale, don essentiel auquel nous reviendrons dans la deuxième partie de ce travail.

Dans la quatrième partie du *Précis* : « Les Formes », Proust est traité dans un petit chapitre sous le label « Le roman psychologique »⁵³. Cette notion définit en effet un des aspects les plus importants de l'auteur de la *Recherche*, qui réinstalle le roman psychologique à la française, mais elle passe en même temps sous silence d'autres aspects dominants qui caractérisent les grands romans européens de l'entre-deux-guerres : crise de la volonté, le morcellement du moi, l'inconscient, le subjectivisme, la figure de Narcisse, le freudisme, le relativisme, le doute, l'angoisse, l'ironie, le monologue intérieur, autant de caractéristiques que nous retrouverons dans l'œuvre de Proust.

2.3 Modernisme ou modernité : « Modernisme classique »

2.3.1 Le « Modernisme européen » : une période riche mais controversée

Dans *Modernist Conjectures*, Fokkema souligne la grande valeur de certains textes littéraires, parus au début du XX^e siècle. Leur non-appartenance à l'avant-garde historique comme le Futurisme, l'Expressionnisme et le Surréalisme, a empêché d'étudier leurs caractéristiques communes :

Since the early or middle 1970s the awareness has grown that important authors such as Marcel Proust and André Gide, James Joyce, T.S. Eliot and Virginia Woolf, Thomas Mann and Robert Musil, Menno ter Braak and E. du Perron should be studied in a coherent way⁵⁴.

Ce n'est qu'après coup que celles-ci ont été reconnues et étudiées et que ces derniers aient été considérés comme le groupe qui constitue le courant littéraire le plus important du XX^e siècle. La cause de cette reconnaissance tardive serait le fait que ce groupe ne s'est jamais manifesté en tant que mouvement international. La tendance à l'autonomie qui caractérise leurs œuvres, confère à

⁵¹ Ibid.

⁵² Schulte Nordholt (2011), op. cit., pp. 243-258. Dans l'esthétique de Proust, Samuel Dresden met également l'accent sur l'apport d'un idéalisme aux allures Symbolistes, qui accorde un statut élevé à l'art, qui est la contemplation des essences, mais en considérant en même temps *La Recherche* comme une œuvre résolument moderne.

⁵³ Le *Précis* (1998), op. cit., pp. 501-507.

⁵⁴ Fokkema & Ibsch (1987), dans *Modernist Conjectures*, op. cit., p. 1 ; Ch. 1 « What is Modernism ? ».

ces dernières un caractère original, individualiste et intellectualiste⁵⁵. Grâce à leur partage entre classicisme et modernité, les « romanciers modernistes » constituent donc un groupe restreint dont les œuvres témoignent d'une modernité qui n'a encore rien perdu de son intérêt, ni de son éclat, mais dont le seul problème semble résider dans leur réunion sous un même dénominateur.

Fokkema et Ibsch définissent le code spécifique du Modernisme européen comme un système de règles qui régit la communication littéraire. Ils en donnent les caractéristiques suivantes: Contrairement aux expressionnistes, aux futuristes et aux surréalistes, les romanciers Modernistes ont une prédilection pour la prose. Cette prose se distingue clairement du roman réaliste, car l'interprétation moderniste du monde est provisoire et fragmentaire. C'est la foi qui manque dans les explications définitives; les Modernistes sont plus sceptiques qu'enthousiastes. Ils détestent toute forme de dogmatisme et remplacent les dogmes par leurs hypothèses prudentes : « As certainty itself is no longer a major value, there is room for the stream of consciousness, which seems the ideal vehicle for consideration and reconsideration, for conjecture and refutation without any definite conclusion »⁵⁶. Bref, c'est la confiance dans la possibilité d'une explication définitive et d'une description complète du monde qui manque, aspect qui caractérise les grands romans réalistes du XIX^e siècle. Il leur manque également la foi dans une vérité absolue qui constitue la base de la poésie symbolique. Les romanciers Modernistes élaborent leurs hypothèses intellectuelles avec précaution dans des discours qu'ils peuvent ensuite nuancer et même révoquer. Ils attendent beaucoup de l'argumentation intellectuelle⁵⁷.

2.3.2 Datation et périodisation

On désigne en général par *Modernisme* la période 1910-1940⁵⁸, sauf M. Bradbury et Mc. Farlane qui identifient le *Modernisme* avec la littérature occidentale après 1880 ou 1890, même si ces derniers admettent, suivant Virginia Woolf, que l'année 1910 constitua une véritable césure.

A l'intérieur du courant moderne, selon Musarra-Schröder, ce *Modernisme* ne constituerait « qu'un courant littéraire parmi les autres, qui se distingue non seulement du réalisme, mais par certains aspects aussi du symbolisme, du décadentisme et des courants « avant-gardistes » (tels le futurisme, l'expressionnisme, l'imagisme et le surréalisme) »⁵⁹. L'auteur a mis ces derniers courants entre parenthèses car, comme nous l'avons déjà constaté, il n'y a pas d'uniformité sur les questions concernant la datation exacte de la période du *Modernisme* et quels courants y participent véritablement. Aujourd'hui, la période 1910-1940 semble avoir recueilli un large consensus :

Même si l'on se met d'accord concernant les limites de la période du Modernisme 1910-1940, on peut toujours concevoir le terme de façon différente, c'est-à-dire en incluant l'expressionnisme, le futurisme, le cubisme, Dada et le surréalisme, ou en les excluant comme font Faulkner et Levin, car ce dernier choix rend possible de mieux caractériser la prose importante de l'entre-deux-guerres⁶⁰.

En étudiant la problématique de la périodisation des différents courants qui se sont succédés depuis le début du XIX^e siècle dans la plupart des études concernant « Modernité(s) » et « Modernisme(s) » dans les arts et la littérature, nous constatons d'abord que ce problème inhérent à l'histoire littéraire, semble avoir préoccupé avant tout les critiques dans les pays de civilisation

⁵⁵ Ibid., p. 10.

⁵⁶ Ibid., pp. 30-47.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ce que font également Fokkema & Ibsch, Musarra-Schröder et les rédacteurs du recueil *Modernisme(n)*, op. cit.

⁵⁹ Ulla Musarra-Schröder, *Le roman-mémoires moderne : pour une typologie du récit à la première personne*, Amsterdam, APA-Holland University, 1981, p. 61.

⁶⁰ *Moderne Encyclopédie van de wereldliteratuur*, op. cit., p. 230.

anglo-saxonne. Aussi cette constatation semble-t-elle justifier la remarque initiale de Fokkema que bien d'éminents critiques français ne se sont occupés qu'implicitement de la place de Proust dans le champ de la littérature européenne.

Une autre cause relève sans doute du fait que l'histoire littéraire ne fut pas bien vue en France pendant un certain temps. Fieke Schoots explique son rétablissement « dans une réhabilitation plus générale des disciplines disgraciées au cours des années 1960 et 1970, à savoir les sciences naturelles (notamment la biologie), la philosophie et l'histoire. Rejetée au cours du XX^e siècle à cause de la dimension métaphysique des notions de périodisation, l'histoire littéraire serait passée au second plan surtout sous l'influence des théories d'après-guerre »⁶¹. Cet auteur d'une thèse sur le renouveau romanesque des années 1980 cite encore l'explication de Roland Barthes, qui écrit, en 1953, que « la pluralité des écritures modernes, multipliées depuis cent ans jusqu'à la limite même du fait littéraire », s'oppose à « l'unité de l'écriture classique homogène pendant des siècles ». Cette « espèce d'éclatement de l'écriture française », correspondrait bien « à une grande crise de l'Histoire totale, visible d'une manière beaucoup plus confuse dans l'histoire littéraire proprement dite »⁶². Barthes fait allusion aux deux Guerres mondiales qui ont marqué le XX^e siècle et qui ont favorisé la segmentation du passé littéraire, non seulement suivant un « avant-guerre » et un « après-guerre », mais encore à un « entre-deux-guerres ». Jan Herman⁶³ explique que la plupart des introductions contemporaines à l'évolution littéraire du XX^e siècle, quelle que soit la diversité de leurs démarches, débutent par une périodisation qui privilégie le poétique et le social au détriment du strictement « littéraire ». La segmentation par courants esthétiques propre aux Tableaux de la littérature au XIX^e siècle (Romantisme, réalisme, naturalisme...) est remplacé par un découpage qui témoigne davantage de l'enracinement du littéraire dans le politico-social.

2.3.3 Le schéma de Weisstein

Aujourd'hui, avec le recul du temps, la période du *Modernisme* présente « des critères suffisamment généraux pour qu'on puisse parler d'un système littéraire caractéristique d'une période particulière », selon la définition de Fokkema, même si tout artiste original a tendance à échapper à l'épistémè de son époque.

Après avoir esquissé la période littéraire qui voit naître le *classicisme moderne* de la NRF, précurseur du mouvement plus international du Modernisme européen, le *modernism* du point de vue anglo-saxon, nous constatons que la période à laquelle l'œuvre de Proust devait nécessairement se rattacher, est la période la plus controversée du champ littéraire du XX^e siècle.

Dans le schéma proposé, Weisstein indique la même période lacunaire par un point d'interrogation entre parenthèses. L'auteur note après que seul le concept « Modernism » pourrait remplir la lacune entre la période expérimentale de l'art moderne et sa réapparition après la Deuxième Guerre mondiale⁶⁴ :

Phase 1: Naturalism/Impressionism ca. 1870-1890

Phase 2: *Fin-de-siècle*, *Symbolism*, *décadence*, etc. ca. 1890-1910

⁶¹ Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane. L'Écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 22-23. L'auteur cite Kibédi Varga pour expliquer cette réhabilitation. Ces théories s'intéressaient avant tout aux critères immanents, New Critics, (post) structuralisme ou purement contextuels (esthétique de réception, recherche des effets psychologiques ou sociologiques de la littérature).

⁶² Ibid.

⁶³ Jan Herman, « La littérature française et contemporaine, Questions et perspectives », dans *Jalons de la production littéraire en France avant 1945*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1993, p. 27.

⁶⁴ Ulrich Weisstein, « How useful is the Term 'Modernism' for the Interdisciplinary Study of Twentieth Century Art? », dans *The Turn of the Century/Le tournant du siècle*, op. cit., pp. 409-441. « The gap, indicated by the parenthetical question mark separating the experimental stage of modern art (3) from its regurgitation after World War II (5) obviously needs to be bridged in order to bring about the required *plenum* », p. 413.

| | |
|------------------------------|-------------------|
| Phase 3: The avantgardes | ca. 1910-1920 |
| Phase 4: (?) | |
| Phase 5: The neo-avantgardes | ca. 1950-1960 |
| Phase 6: Post-Modernism | ca. 1960-present. |

La définition du *Modernisme*, que propose Weisstein au terme de son article, après des recherches dans différents domaines de l'art au début du XX^e siècle, présente des affinités avec celle de Tonnet-Lacroix, citée plus haut :

To be Modernist, one must meet three basic conditions, namely: an emphasis on formal, as contrasted with thematic values; an aesthetic compatible with the notion of classicism; and a *rite de passage* through the avant-garde.

Weisstein définit le « Modernism » comme une *Kunstanschauung* occupant la position intermédiaire entre l'attitude progressive et réactionnaire en relation avec l'art, la musique et la littérature du XX^e siècle, sa loyauté étant toujours divisée entre le passé et l'avenir⁶⁵. Cette définition évoque avec évidence le caractère dialectique du *Modernisme*, dichotomie qui est sans doute en partie responsable pour les problèmes soulevés, car la période du *Modernisme* inclut une synthèse entre modernité et classicisme, désignée en France par la notion « classicisme moderne » ou « protomodernisme ». Koffeman se sert de la dernière notion pour caractériser l'œuvre de Gide d'avant 1914 qui contribua, avec les rédacteurs de la *NRF*, à jeter les bases de la grande révolution artistique de l'entre-deux-guerres⁶⁶.

2.3.4 *Modernisme ou modernité : Modernisme classique*

Il est sans doute trop tôt de proposer des re-définitions afin de sortir du dilemme : Modernisme(s) ou Modernité(s). Les deux concepts d'ailleurs s'imposent dans l'histoire de l'art et de la littérature, chacun suivant sa propre définition et délimitation. Il s'agit d'un problème auquel d'éminents critiques et comparatistes ont déjà consacré articles et études. La critique anglo-saxonne semble unanime dans l'acception du concept Modernism/Modernisme (européen) pour périodiser la littérature européenne de l'entre-deux-guerres, tandis que le « classicisme moderne » de la *NRF*, la « variante française » de la même période, évoluera vers un « modernisme littéraire » qu'on n'aime pas désigner comme tel.

Si l'on ajoute l'épithète *classique* au concept « Modernisme », ce que nous avons proposé de faire dans l'introduction de cette étude, la dichotomie, embrassant la dialectique fondamentale du terme, s'éclaire de prime abord. Ainsi l'ambiguïté du concept anglo-saxon *Modernism*, *Modernisme* ou même *modernisme* dans son acception transhistorique, serait-elle supprimée. Non seulement plus claire et par conséquent plus acceptable, mais encore plus en relation avec l'« esthétique antimoderniste » dont parle Vadé, bien que cette dernière caractérisation soit également trop globale pour servir de segment de périodisation. Cette notion présente le même inconvénient que celles lancés par Compagnon : « les antimodernes », voir « les antimodernes classiques » ; notions qui semblent accentuer le classicisme ou la tradition au détriment de la rénovation que notamment Proust apporte au genre du roman.

Si nous adaptons le schéma de Weisstein à la situation française pour mettre en scène la problématique autour de la périodisation des débuts du XX^e siècle, on obtient le schéma suivant, où phase 3 et 4 se chevauchent :

⁶⁵ Ibid., p. 441.

⁶⁶ Koffeman, op. cit., p. 18.

| | |
|--|------------------|
| Phase 1 : Naturalisme/ Impressionnisme | env. 1870-1890 |
| Phase 2 : Fin-de-siècle, Symbolisme, décadence, etc. | env. 1890-1910 |
| Phase 3 : Les Avant-gardes | env. 1910-1920 |
| Phase 4 : Classicisme moderne 1900-1912/Modernisme classique | 1910-1940 |
| Phase 5 : Les Néo-Avant-gardes | env. 1950-1960 |
| Phase 6 : Postmodernisme/postmodernité | à partir de 1960 |

Dans la deuxième partie, nous aimerions montrer que les idées en germe dans le cercle de la *NRF* sont également celles de Proust au moment d'entamer un long ouvrage, dont la construction importe plus, selon les dires du narrateur, que le genre exact ou le contenu. Or, étudier une œuvre qui se rattache à une période littéraire particulière, c'est d'abord esquisser une époque, pour ensuite confronter les tendances dégagées à celles de l'œuvre, conçue avant, pendant et après la guerre. Tonnet-Lacroix se penche sur les six années d'après-guerre (1919-1924) pour étudier l'effet de coupure que ce conflit aurait eu sur le fait littéraire. Elle distingue la génération, née entre 1880 et 1900, des écrivains comme Proust et Gide, nés plus tôt et convaincus de l'autonomie de l'art. Selon ces derniers, « l'événement historique et l'œuvre de l'esprit appartiennent à des ordres différents ». Nous étudierons les conséquences de cette conception au chapitre quatre, après avoir consacré le dernier chapitre de cette première partie aux prédécesseurs de la poétique proustienne.

3. La *Recherche* entre classicisme et modernité

3.1 Proust et ses prédécesseurs

3.1.1 « Aux confins du symbolisme »

Les collaborateurs à l'historiographie européenne, citée dans le chapitre précédent, classent la *Recherche* aux confins du Symbolisme, « à l'aube de la littérature moderne ».

Or, le Symbolisme connu comme le *Modernisme classique* une datation et définition controversée. Van Buuren cite Décaudin, qui fait durer le courant globalement de 1850 jusqu'à 1914. Selon ce dernier, il y eut une « crise de valeurs symboliques » au tournant de 1895 qui dure jusqu'aux débuts de Blaise Cendrars et d'Apollinaire, deux précurseurs du *Modernisme classique* juste avant la Grande Guerre¹. Les représentants les plus importants sont Verlaine, Mallarmé et Maeterlinck, qui ont influencé à leur tour un groupe considérable de symbolistes internationaux: Stephan George, Hugo von Hoffmannsthal, Rilke, Yeats, pour n'en citer que quelques-uns².

Le Symbolisme se présente comme une réaction contre le naturalisme et le positivisme. En s'opposant à la conception que la littérature doit refléter la réalité sociale contemporaine, les symbolistes sont d'avis que l'énoncé littéraire doit suggérer un mystère. Le Symbolisme est avant tout une affaire de poètes. Stylistiquement parlant, la « manière suggestive » peut être précisée comme un amalgame de techniques visant le mystérieux. Chez Mallarmé, cette « mystériorité » culmine dans un langage obscur, ouvert aux seuls initiés. Surtout la notion « symbole » se révèle un concept ambigu qui, à la fin du XIX^e siècle, peut désigner n'importe quoi. La poésie des symbolistes les plus importants montre que la notion de symbole ne peut pas être conçue comme une Idée surnaturelle (métaphysique), mais qu'elle se traduit plutôt par le concept de « correspondances »³.

Baudelaire, précurseur du classicisme moderne

Longtemps après sa parution, le poème *Correspondances* de Charles Baudelaire, fut considéré comme le manifeste symboliste par excellence. Cependant, bien que Baudelaire ait influencé les poètes qui lui ont succédé, l'idée de correspondance vient des Illuministes français (notamment Claude de Saint-Martin), chez Balzac, chez les romantiques allemands, et avant tout chez Swedenborg⁴.

On admet généralement que l'originalité « poétique » de Baudelaire réside dans une revalorisation totale des pouvoirs de l'Imagination et de ses instruments, les images. Déchiré par un conflit interne, torturé par les spectacles répugnants de la Nature, Baudelaire éprouve pourtant le sentiment d'une unité profonde, originelle, mais cachée de l'Être: « Tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel*, comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*. Tout est hiéroglyphique »⁵. L'originalité de l'auteur des *Fleurs du mal* était de comprendre tout ce qu'il peut y avoir d'excessif dans la réaction antiromantique elle-même, Baudelaire va s'efforcer de penser de nouveaux rapports entre l'émotion et le langage, l'inspiration et l'expression. En cela il est le premier des modernes, le poète initiateur d'une « modernité » qui annonce la poétique du *classicisme moderne* de la NRF. Pour lui « le transitoire, le fugitif, le contingent, constitue la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ». Les images poétiques, chez Baudelaire, jamais gratuites, tissent des réseaux subtils où se recompose un monde

¹ Décaudin cité par Van Buuren & Jongeneel, op. cit., Ch. II Symbolisme pp. 30-39.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Dominique Rincé, *La littérature française du XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1978, pp. 100-101.

(correspondances « horizontales ») et où s'organise une symbolique fondamentale (correspondances « verticales »). Chacune de ces images, aussi modeste soit-elle, est toujours chez lui « métaphore », réconciliation de réalités séparées et suggestion d'un « ailleurs » idéal implicitement contenu dans la « magie » des mots contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.⁶ La vraie modernité de Baudelaire, dont on retrouvera des échos dans la relation « transfragmentique » proustienne, se définit de la façon suivante :

Ne plus faire de la poésie un simple moyen d'expression des certitudes de la raison comme chez les classiques, ni seulement l'espace d'effusion de l'émotion comme chez les romantiques, mais la penser comme la clé d'une intelligence nouvelle de l'ordre, apparent ou caché, du monde et du Moi⁷.

Mais de quelle manière se manifeste la « moitié classique » de Baudelaire? Or, le classicisme se manifeste par la structure même des *Fleurs du mal*: l'ordre des poèmes y est symbolique d'un itinéraire essentiel. Baudelaire dit: « Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin ». Proust sollicita la même chose pour la construction de son cycle romanesque ; composition préméditée qui restait obscur pour le premier cercle de lecteurs. « Le peintre de la vie moderne » ne fut pas seulement un flâneur-philosophe⁸, mais un des premiers constructeurs. Cette idée de « construction » existait déjà avant 1914, mais deviendra un des leitmotifs de l'après-guerre⁹. Dans *Proust et le roman*, Tadié donne la parole au narrateur proustien pour résumer « ce qui lui semblait être l'apport essentiel du XIX^e siècle dont les plus grands écrivains ont manqué leurs livres, mais, se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette autocontemplation une beauté nouvelle extérieure et supérieure à l'œuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'a pas »¹⁰.

Le désir d'unité

Nous retrouvons ce désir d'unité, d'une synthèse définitive, que les écrivains du XIX^e siècle ne réalisèrent qu'après coup, non seulement dans la construction des *Fleurs du mal* ou dans *Les mémoires d'outre-tombe*, mais également dans celle de la *Recherche*. Il s'agit d'une unité préconçue, méditée longuement par son auteur. Lorsque, sur la demande de Jacques Rivière, Proust écrit pour la *NRF* un texte sur Baudelaire à l'occasion du centenaire de celui-ci, il insiste sur le classicisme du poète. Selon Proust: « Le vrai classique n'est pas celui qui respecte une tradition; c'est au contraire celui qui crée, qui apporte du neuf, mais en « construisant » son œuvre, selon des principes rigoureux »¹¹.

Au début du chapitre cinq, nous traiterons les hésitations de l'auteur sur le genre et la composition, qui s'expliquent par la crise que la littérature, notamment le genre romanesque, traverse au début du XX^e siècle. Au sortir de la guerre, on observe, selon Tonnet-Lacroix, « au sein des milieux modernistes partout en Europe, et dans les arts aussi bien que dans la littérature, un mouvement de « rappel à l'ordre », selon une formule vulgarisée par Cocteau. A côté de la conception de l'œuvre d'art comme monde autonome, qui aura des conséquences pour la

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Paul Smith, the motif of the philosopher-flâneur, dans « Le peintre de la vie moderne » and « La peinture de la vie ancienne », Richard Hobbs, *Impressions of French Modernity*, pp 76-96 (85).

⁹ Tonnet-Lacroix I, op. cit., p. 222.

¹⁰ Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., p. 243 (R III 160-161) : « Proust se situe alors, sans le dire, par rapport à Wagner et Balzac ; chez ces derniers, l'unité a été imposée rétrospectivement à l'œuvre, une fois les divers morceaux, les divers opéras, les divers romans écrits [...] ».

¹¹ Tonnet-Lacroix I, op. cit., p. 221.

représentation de la réalité sociohistorique contemporaine, le sujet du chapitre quatre, la tendance à l'autonomie a également une dimension formelle que nous traiterons dans les chapitres cinq, six et sept. Sans vouloir anticiper l'analyse, nous verrons que le désir d'unité et de synthèse qui marque surtout la genèse de la *Recherche* se reflète dans une « composition en rosace », où chaque compartiment à l'intérieur du cercle est aussi bien une unité en soi qu'une partie d'un ensemble bien élaboré où tout renvoie à tout.

Cependant, ce désir d'unité qui se reflète dans l'idéal classique du grand cercle, risque d'éclater sous le poids d'une accumulation continue de segments narratifs qui doivent être insérés à l'intérieur du grand plan d'ensemble prémédité. La *Recherche*, dans sa « forme achevée » semble marquée plutôt par l'ouverture et le perpétuel devenir que par la fermeture et la synthèse définitive, idéal à l'origine du processus de l'écriture. Dans la dialectique fondamentale entre autonomie et amplification, discontinuité et continuité, structure fermée et ouverture, l'accent semble se déplacer lentement au fur et à mesure de la création aboutissant à la « diversion » que nous envisageons aujourd'hui. Diversion qui semble réussir « au delà de toute espérance, là où l'opération principale se solde par un échec », selon l'explication du narrateur lui-même dans le *Temps retrouvé* (R² IV, 341). Dans les derniers chapitres de la deuxième partie, nous entamerons l'analyse des deux forces qui se contrebalancent : « Unité, séparation, réunion, superposition, échange, manque », la vaste toile de fond, le réseau fondamental du roman proustien¹², selon Houppermans, qui se pose la question : « Si c'est finalement la glorieuse osmose ou la fissuration infinie qui s'impose ? ». Nous reviendrons à cette question dans la conclusion.

Or, la *Recherche* se situe entre deux siècles. Elle ne constitue pas seulement une continuation ou synthèse des courants littéraires du XIX^e siècle, mais également une réaction vive contre ces derniers. Ce que Proust semble emprunter avant tout au XIX^e siècle pour la composition de son roman, c'est le motif et la technique du vitrail. Dans une lettre à Henri Ghéon, le vitrail devient clairement le symbole de la composition d'une œuvre, telle que la conçoit et la pratique Proust¹³.

3.1.2 Proust entre deux siècles

Marantz, dans son article « Proust entre le modernisme et l'avant-garde »¹⁴, cite deux critiques français qui ont essayé de définir la modernité de Proust : Anne Henry et Antoine Compagnon. Il s'agit de deux approches sensiblement différentes. L'étude d'Henry, philosophe de formation, « Aspects de la modernité proustienne », date de 1988. Elle y prend comme point de départ les théories qu'elle avait déjà élaborées dans son *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, et qui font dépendre l'esthétique proustienne de la grande révolution subjectiviste inaugurée par les romantiques allemands au début du XIX^e siècle¹⁵. Fraisse parle, dans *L'Esthétique de Marcel Proust*, également du rôle d'Anne Henry, qui restituait en 1981 « la filiation qui relie la *Recherche* au corpus théorique des premiers romantiques allemands »¹⁶. Dans la troisième partie, nous reviendrons à ce sujet : la philosophie de Schopenhauer à la base de l'esthétique idéale, développée par Proust théoricien, appartient au XIX^e siècle et s'oppose, comme nous l'avons déjà signalé, à l'esthétique originale déployée par Proust romancier, poète et peintre.

¹² Sjeff Houppermans, « Les poses de Marcel Proust dans l'œuvre de Renaud Camus », *MPA-VI*, 2008, pp. 211-234 (221). L'auteur y étudie la présence de Proust et de la *Recherche* dans l'œuvre de Renaud Camus, Proust étant une des références majeures d'un univers littéraire qui se veut encyclopédique et totalisateur.

¹³ *Corr.*, XIII, 24, Lettre à Henri Ghéon, le 2-1-1914, où Proust se défend « de ne pas faire le récit de sa vie en décrivant l'église de Combray, mais de mettre bout à bout des morceaux de vérité pour tâcher de reconstruire, de restaurer l'objet, fût-ce un vitrail », cité par Luc Fraisse, dans *Le Processus*, op. cit., pp. 156-157.

¹⁴ Marantz Enid G., « Proust entre le modernisme et l'avant-garde », dans *The Turn of the Century/Le Tournant du siècle*, op. cit., p. 155.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Luc Fraisse, *L'Esthétique de Marcel Proust*, SEDES, 1995, p. 14.

Or, Marantz, sans vouloir en rien nier le subjectivisme qui est au fond de l'enseignement et de la pratique proustiens, se range plutôt du côté d'Antoine Compagnon¹⁷ qui, dans *Proust entre deux siècles*, appelle Proust « le dernier écrivain du XIX^e siècle et le premier du XX^e siècle », parce que l'œuvre de Proust, comme celle de Manet, est reliée à l'art du passé par ses sources, souvent par ses sujets mais, en même temps, elle anticipe sur les innovations les plus radicales de ses contemporains¹⁸. Fraisse souligne également la place importante de Proust entre deux siècles: « Peut-être l'esthétique de Proust n'aurait-elle été à ce point ample et variée si l'écrivain n'avait vécu (1871-1922) entre deux siècles: car son œuvre de ce fait, s'offre à nous à la fois comme une synthèse du XIX^e siècle et une ouverture au XX^e. Le narrateur de *La Prisonnière* célèbre l'acuité de la conscience esthétique des grands artistes du XIX^e siècle, dont les efforts trouvent leur aboutissement en Proust; à l'inverse, chaque fois qu'au XX^e siècle un artiste ou un théoricien tente de définir la spécificité de l'art moderne, les regards se tournent vers Proust »¹⁹.

Proust serait donc l'aboutissement de tous les efforts des grands artistes qui le précéderent, car *A la recherche du temps perdu*, effort purement individuel comme le préconise son auteur pour toute création originale, ne constitue qu'une rupture avec la tradition telle qu'elle s'était développée dans la seconde moitié du siècle, selon une loi aussi naturelle qu'inévitable. Etant théoricien avant d'entamer son projet romanesque, Proust dénonce les dangers du symbolisme, dès 1896, dans un article intitulé « Contre l'obscurité »²⁰. Même dans sa correspondance certaines questions théoriques concernant l'art du roman sont amplement traitées; ensuite, par l'intermédiaire de son narrateur, il condamne dans *Le temps retrouvé*, comme nous avons déjà relevé, l'art réaliste, la littérature de notations et l'art populaire ou patriotique (R² IV, 459-460/466-467/473).

3.1.3 Réalisme et naturalisme

Afin de mieux pouvoir juger sur les concordances et discordances entre le traitement romanesque de l'Affaire Dreyfus et de la Grande Guerre, nous évoquerons quelques détails des courants de la fin du XIX^e siècle, dont Proust semble aussi bien l'héritier que l'opposant infatigable. Passons de revue quelques objections proustiennes concernant les pratiques littéraires de son époque: la période 1850-1900, qualifiée par certains critiques comme un des demi-siècles les plus riches de la littérature française, où le but des écrivains ne sera plus seulement de peindre la réalité qu'ils vivaient, mais de l'expliquer:

A l'âge des exploits de la science, la tentation explicative ne pouvait évidemment que séduire les penseurs et les écrivains qui cherchèrent dans la littérature le chemin d'une « objectivité » que le positivisme de Comte et le scientisme de ses successeurs avaient érigé en dogme²¹.

Tadié, qui s'intéresse, dans son *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, moins à ce qui sépare les générations de 1800-1900, qu'à ce qui les unit, souligne également le rôle du scientisme qui imprégnait la plus grande partie du second demi-siècle:

Le mot de réalisme et son prolongement « naturalisme » expriment bien le dépôt qu'a laissé au fond de nombreuses œuvres le philtre scientiste. La réalité objective du monde

¹⁷ Voir également la postface du recueil *Marcel Proust. Ecrire sans fin*, CNRS Editions, 1996. Jean Milly y évoque le recueil collectif *Proust contemporain* (études réunies par Sophie Bertho, *CRIN* 28, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, p. 14), lieu du vif échange entre Compagnon et Henry sur ce sujet.

¹⁸ Marantz, op. cit., p. 155.

¹⁹ Fraisse, dans *L'Esthétique*, op. cit., p. 6.

²⁰ Ibid., Texte 2 « Contre l'obscurité », pp. 191-194.

²¹ Rincé, op. cit., pp. 67-69.

extérieur doit passer dans le livre, se convertir en langage: [...] à partir de Flaubert, les écrivains entretiennent l'illusion que le monde extérieur ne s'atteint que dans le renoncement à la subjectivité²².

La poésie elle-même n'aurait pas échappé à cette tentation du réel et l'épisode du Parnasse, à défaut d'illustrer ce que aurait pu être un réalisme poétique, s'inscrit dans une certaine mesure, dans la perspective d'une soumission aux données d'un réel que l'on décrit ou explique sans jamais le remettre en cause. C'est à cet aspect que s'oppose diamétralement l'attitude des romanciers (et poètes) appartenant au *Modernisme classique*. Chez les grands écrivains européens au tournant du siècle, cités dans l'Introduction, le doute sera souverain, ce qui résulte dans une interprétation du monde fragmentaire et provisoire. L'attitude réaliste se caractérise d'abord par le souci du *document*, d'une histoire réelle, parfois du roman à clés. Le héros d'*A rebours* de Huysmans, Des Esseintes par exemple, est inspiré de Robert de Montesquiou, contemporain et rival de Marcel Proust. L'écrivain se doit alors de prendre des notes, d'amasser une « collection de documents humains », selon les mots d'Edmond de Goncourt, car « seuls les documents font les bons livres ». La documentation devient le premier travail des romanciers aux dépens de l'imagination et ce souci du document transforme le roman, comme la poésie parnassienne, en une succession de tableaux²³.

Un des aspects le plus dominant du réalisme flaubertien est le soin presque obsessionnel avec lequel l'auteur s'appliqua à réunir une documentation précise. Aussi la question suivante s'impose-t-elle: Quelle est la différence entre ce besoin de se documenter chez un écrivain comme Flaubert et l'énorme prise d'informations dont Proust se fournit pour vérifier maint détail de son matériel romanesque? Rappelons les nombreuses lettres dans lesquelles l'auteur demande à son destinataire un renseignement ou un détail sur n'importe quel sujet. Comparons l'énorme documentation²⁴ pour l'insertion de l'épisode relativement restreinte de la Grande guerre dans *Le Temps retrouvé*. Or, cette différence réside dans le moment où l'on se documente: chez les réalistes/naturalistes avant d'écrire tel ou tel chapitre; chez Proust après l'écriture, non seulement pour vérifier « l'expression exacte de l'impression retrouvée et cultivée au plus profond » de lui-même²⁵, mais encore selon un besoin de vérité et d'authenticité. Fraisse note que la documentation chez Proust « comme tout son art est d'essence impressionniste, ce qui renouvelle entièrement le travail préparatoire des écrivains du XIX^e siècle »²⁶. Nonobstant, la recherche de la vérité que préconise le narrateur proustien est subjective et psychologique, aspect auquel nous reviendrons plus loin en analysant l'adaptation romanesque de l'Affaire.

3.1.4 L'héritage de Flaubert

Flaubert, considéré souvent comme l'aboutissement du réalisme, montre dès sa jeunesse un tempérament dont l'ardeur est proche encore de celle des romantiques. La dualité ou la hantise du double, signe avant-coureur du *classicisme moderne* qu'on retrouve chez Proust dès *Swann*, est révélée par la définition qu'il donne de lui-même, en 1852, et qui est citée par presque tous les

²² Jean-Yves Tadié, *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, Paris, Bordas, 1970, pp. 76-77. L'auteur cite comme maîtres Flaubert, les Goncourt, Zola, le premier Huysmans et Maupassant.

²³ *Ibid.*, p. 77. « Tableaux qui dégraderont encore, chez les moins grands, en notations (Les Goncourt, Jules Renard) ».

²⁴ Mireille Naturel donne une analyse profonde des « traces » nombreuses de Flaubert chez Proust dans son étude grâce justement à l'abondance des manuscrits qu'ils ont laissés, *Proust et Flaubert. Un secret d'écriture*, Faux Titre, N° 173, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.

²⁵ Fraisse, dans *L'Esthétique*, op. cit., p. 86.

²⁶ *Ibid.*

critiques: « Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts... »²⁷. Cette dualité indéniable qui complique le statut du narrateur proustien, complique également la classification de Flaubert comme un pur réaliste: tout écrivain original qu'on réussit à périodiser suivant un code spécifique littéraire, s'y dérobe en même temps, comme si toute œuvre « géniale » dépasserait une classification trop rigoureuse. « Toute œuvre littéraire de valeur s'écrivant contre l'Histoire, il est impossible », selon Chevrel dans le *Précis* cité plus haut, « de la replacer dans une Histoire »²⁸, car Flaubert montre au fond un curieux réalisme quand il dit: « Je voudrais écrire tout ce que je vois non tel qu'il est, mais transfiguré! ». Toute l'attention du créateur de *Madame Bovary* se concentre en effet sur l'art d'écrire, sur le style « qui fait le beau »²⁹.

Or, les innovations stylistiques de Flaubert restent inaperçues dans les cercles de la *NRF*, où une querelle littéraire se soulève, en 1919, sur le style de Flaubert. Proust prend la défense de ce « style méconnu » en adressant une longue lettre ouverte à la revue qui, non seulement, renseigne sur sa conception du style, mais illustre en même temps sa méthode de critique littéraire. Proust souligne que Flaubert par certaines « particularités grammaticales qui traduisent une vision nouvelle » atteint une beauté de style qui révèle son génie. « J'ai été stupéfait, je l'avoue, de voir traité de peu doué pour écrire, un homme qui par l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur »³⁰.

Proust a tracé la voie, poursuivie par nombre de critiques, pour s'attacher au style de l'œuvre flaubertienne et montrer le renversement qu'il introduit dans l'esthétique romanesque: « Ce qui jusqu'à Flaubert était action, devient impression ».³¹ Ce que Proust, qui veut inscrire dans la durée l'existence du kaléidoscope social qui forme et déforme la vision que nous avons du monde, admire le plus c'est « qu'il sait donner avec maîtrise l'impression du Temps »³². Nous retrouvons la claire analyse que l'incorrigible pasticheur donne des « blancs flaubertiens », adaptée également à la chronologie romanesque de *La Recherche*, notamment dans la transition vers l'épisode de la guerre, isolé du reste du contexte par un blanc de vingt ans, passés dans une maison de santé. Jean Rousset définit le procédé de la façon suivante:

C'est là que triomphe l'art de Flaubert; le plus beau dans son roman, [...] ce sont ces grands espaces vacants: ce n'est pas l'événement, qui se contracte [...], mais ce qu'il y a entre les événements, ces étendues stagnantes où tout mouvement s'immobilise. Le miracle, c'est de réussir à donner tant d'existence et de densité à ces espaces vides, c'est de faire du plein avec du creux³³.

Le blanc flaubertien, procédé narratologique³⁴ dont Proust se souvient régulièrement, semble répondre à la vision compartimentée que pratique l'auteur, créant des morceaux lacunaires à la

²⁷ Est-ce que Flaubert se réfère déjà au dédoublement de la personnalité lié à une division de conscience? Ces personnages scindés, inconscients, qu'on voit surgir durant les dernières décennies du XIX^e siècle, donnant naissance à une nouvelle science: la psychologie expérimentale. Voir l'introduction de *Proust et le moi divisé*, Edward Bizub, Genève, Droz, 2006, pp. 15-24.

²⁸ Le *Précis*, op. cit., p. 23.

²⁹ Pierre Brunel, *Histoire de la littérature française*, Tome 2, Paris, Bordas, 1983, p. 494.

³⁰ Fraisse, dans *L'Esthétique*, op. cit., p. 247-255.

³¹ Brunel (1983), op. cit., pp. 496-497.

³² Ibid.

³³ Ibid.

³⁴ Naturel, dans *Proust et Flaubert*, op. cit., p. 10. L'auteur montre que le rôle de Flaubert est unique dans le parcours intellectuel de Proust: ni un « poteau indicateur », « ni le modèle de Bergotte », mais « un double qu'on recopie parfois [...], avec lequel on s'identifie, de qui on parle quand on ne peut ou ne veut pas parler de soi-même, qu'on défend et sur lequel on projette indéfiniment d'écrire alors qu'on l'a déjà intégré dans sa propre écriture ».

façon dont la mémoire découpe des pans du passé et qui permet au narrateur de passer d'un plan du récit à l'autre.

Cependant, il n'exprime pas seulement son admiration dans « A propos du style de Flaubert », mais également ses reproches, notamment le manque de métaphores et la faiblesse des images : « Pour des raisons qui seraient trop longues de développer ici, je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style et il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore »³⁵. Ce manque du style de Flaubert sera compensé largement dans la *Recherche* où la métaphore, basée sur l'analogie, sera la figure la plus accomplie, capable comme la couleur de battre des brèches dans la structure fermée de la phrase longue. Cette vérité essentielle sur l'esthétique originale se trouve enclose au centre de la « scène des tilleuls », scène fondamentale qui sera notre scène-spécimen pour montrer la composition en rosace qu'ambitionne l'auteur.

3.2 Le classicisme moderne de la *Recherche*

3.2.1 Le « rêve grec » ou « antique »

Au début du XX^e siècle, on rêve donc unanimement d'un classicisme nouveau ou moderne. Ce « néoclassicisme » se caractérise par un rêve grec, antique ou méditerranéen. L'œuvre de plusieurs artistes témoigne d'une fascination à l'égard de l'Antiquité classique: « Picasso représente des figures drapées à l'antique; Braque peint ses *Canéphores*, Satie écrit son drame symphonique *Socrate*, alors que Valéry fait revivre le sage athénien dans deux de ses plus célèbres dialogues »³⁶.

Ce rêve grec fait partie d'une « renaissance classique », mouvement déjà à la mode avant la guerre et qui était surtout un fait dans les milieux traditionalistes, nationalistes, plus ou moins proches de l'idéologie maurrassienne. Mais bien d'autres, qui ne sont pas d'obédience maurrassienne et qui n'adoptent pas le « néo-classicisme », entendu comme l'imitation des modèles du XVII^e siècle, sont pénétrés, eux aussi, de l'idée d'une « renaissance », qualifiée soit de « classique », soit de « française ». Il s'agit pour ces derniers d'inscrire la littérature et l'art français, même parfois dans leurs aspects les plus modernes, au sein d'une tradition nationale. Le sentiment de la crise du monde moderne, que l'après-guerre éprouve encore plus fortement que l'avant-guerre, les incite à reprendre à son compte le leitmotiv « renaissance ». De ce rêve grec, antique ou méditerranéen, qui est également un « rêve de lumière, d'harmonie et d'équilibre »³⁷, nous en trouverons également des échos dans l'œuvre proustienne, où la thématique de la lumière sera intimement liée à celle du temps et de la création. Drieu fonde le « classicisme moderne » sur une méthode d'amalgame intégrant aux vertus d'ordre les conquêtes poétiques du siècle précédent : « En gros, c'est ceci, fond romantique, moyens symbolistes, mise au point classique »³⁸.

3.2.2 Le classicisme proustien

Et comment définir le classicisme proustien? En nous concentrant dans cette étude sur le partage de l'œuvre proustienne majeure entre classicisme et modernité, nous voudrions nous interroger en premier lieu sur la notion ambiguë de « classique » qui semble couvrir plusieurs sens. Quelle était la conception de Proust lui-même sur le classicisme, de celui qui disait: « Je crois que tout art véritable est classique, mais les lois de l'esprit permettent rarement qu'il soit, à son apparition, reconnu pour tel »³⁹. Il nous semble que la « tradition classique » qui se trouve à la base de la *Recherche* soit non seulement volontaire, mais aussi involontaire, au moment où il s'agit d'une tradition innée, se révélant malgré elle, Proust refusant en principe tout canon du style, et

³⁵ Fraisse, dans *L'Esthétique*, op. cit., p. 248.

³⁶ Tonnet-Lacroix I, op. cit., p. 215.

³⁷ Ibid., p. 216 : « Né peut-être par réaction contre les troubles de l'époque ».

³⁸ Ibid., p. 220, P. Drieu la Rochelle, « *La NRF* », *L'Europe nouvelle*, 27 déc. 1919.

³⁹ Fraisse, dans *L'Esthétique*, op. cit., pp. 240-241.

notamment celui du XVII^e siècle : « Les imitateurs des classiques, dans leurs plus beaux moments, ne nous procurent qu'un plaisir d'érudition et de goût qui n'a pas grande valeur »⁴⁰. Proust a toujours défendu l'idée de l'originalité imprévisible de chaque écrivain. Dans sa préface à *Tendres Stocks* de Paul Morand, Proust s'oppose fermement aux positions d'Anatole France, défenseur d'un idéal classique qui fait passer avant le souci d'originalité les exigences du goût⁴¹. Même en faisant l'éloge dans *Journées de lecture* d'« une tragédie de Racine » ou « un volume des *Mémoires* de Saint-Simon » et en admirant la « syntaxe vivante en France au XVII^e siècle », Proust, en tant que partisan de l'individualité du style, entre en contestation avec ses contemporains « classicisants », même avec ceux qu'il affecte de considérer comme ses maîtres⁴². Dans ce sens, l'auteur de la *Recherche* s'écarte définitivement du néo-classicisme de son époque comme nous l'avons déjà constaté.

De nos jours *A la recherche du temps perdu* se présente comme un roman classique, dénomination qui, comme à l'époque de Proust, semble dotée de la même fluctuation de sens. La notion « classique » peut signifier tantôt « Qui appartient aux grands auteurs du XVII^e siècle, imitateurs des Anciens », opposé à romantique, et par extension : « Qui a les caractères esthétiques de la période classique : mesure, respect des règles, clarté, division par genres ; tantôt elle désigne « ce qui fait autorité ». (Petit Robert, 323) Cette dernière conception est assez large et permet en fait de dénommer tout grand roman avant le XX^e siècle « classique ». Nous trouvons de la plume de Proust la même divergence de concepts : d'une part, au moment de trouver, en 1912, un éditeur pour la *Recherche*, il note : « La difficulté majeure est de faire accepter des lecteurs un livre qui à vrai dire ne ressemble pas du tout au roman classique » ; d'autre part, Proust se réclamant du classicisme, avait lui-même remarqué : « Que les novateurs dignes de devenir un jour classiques obéissent à une sévère discipline intérieure, et soient des constructeurs avant tout, on ne peut en douter. Mais justement parce que leur architecture est nouvelle, il arrive qu'on reste longtemps sans la discerner »⁴³. C'est que le roman classique français opposait la simplicité et la construction logique au désordre et à la complexité des écrivains anglais et slaves. Selon la *NRF*, le classicisme enseigne surtout une certaine vision de la composition, chaque partie doit être soumise à une conception d'ensemble⁴⁴.

Dans le cercle de la *NRF*, l'on insiste donc sur la nécessité et la vertu d'une création lucide. Les romanciers considèrent l'écriture comme un artisanat. Ils ne se concentrent pas seulement sur la composition, mais également sur le style qui relève d'un travail conscient et intellectuel. Surtout chez Proust, ce travail aboutit à une élaboration et amplification de certaines phrases qui semble s'écarter des normes classiques. La « phrase longue » apparaîtrait, selon certains critiques, comme la seule unité véritable du discours. Il n'y a en effet aucune unité qui n'ait reçu autant d'attention de la part de l'auteur et de la critique que la fameuse « phrase longue », un phénomène spécifiquement proustien qui semble n'avoir aucun lien direct avec la période littéraire que nous aimerions mieux définir. Après 1789 la période française a tendance à se raccourcir, tandis que la phrase proustienne, par la longueur et la complexité, mérite peut-être plutôt le prédicat baroque que classique. Nous reviendrons à cette unité narrative spécifique à la fin du chapitre six pour y poursuivre l'analyse de l'autonomie formelle. Or, la « phrase longue » n'est pas uniquement le décor d'une excroissance démesurée et incontrôlée, mais certaines « phrases-types » montrent à l'intérieur de leur cadre fini la même vision compartimentée que la rosace, car l'auteur semble poursuivre cet idéal de construction jusque dans la moindre oubliette du texte.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Brunel (1983), op. cit., p. 592 (R² I, 1162/1163).

⁴² Jean Milly, *Proust et le style*, Minard, 1970, p. 78.

⁴³ Fraisse, dans *L'Esthétique*, op. cit., p. 241.

⁴⁴ Koffeman, op. cit., p. 186.

3.2.3 Un classicisme « baroque » ?

Si nous comparons la *Recherche* au roman classique, qui naquit vers 1680 et qui peut être considéré comme le début du genre typiquement français qu'on retrouve jusqu'à nos jours, le roman d'analyse psychologique, nous sommes tentée de conclure que le roman proustien, par la profondeur de ses analyses psychologiques, non seulement se rattache à ce genre, mais encore le prolonge. Par contre, la longueur du texte proustien et l'étendue de certaines phrases font penser plutôt à *l'Astrée* qu'à *la Princesse de Clèves*. Ce roman d'analyse psychologique français fut une réaction au roman épopée baroque, qui se caractérise par son amplification et sa diversion. La phrase longue et complexe de Proust relève d'une composition savante et autonome sur la langue, un morcellement volontaire, c'est-à-dire que certaines phrases constituent le microcosme de l'œuvre tout entière. Elle semble mériter le prédicat « période classique » par les vestiges de construction latine, par la structure cyclique, par l'obédience à certaines règles syntaxiques d'harmonie, d'ordre et de mesure, qui se manifestent malgré la discontinuité, l'irrégularité et la fragmentarité, aspects qui trahissent un certain baroque, qui semble synonyme de la modernité du style proustien.

Bref, le roman proustien, dans son ampleur disparate, notamment au moment de sa parution, semble s'opposer à l'image qu'on se fait, et parfois inconsciemment, du roman « classique » comme un livre composé de façon claire, équilibrée et harmonieuse. Au moment de la crise du roman, cette conception retentit dans la critique que Paul Bourget formula à propos des romans *désordonnés* de Tolstoï; critique à laquelle Thibaudet, en 1912, objectait déjà : « Si l'œuvre composée, équilibrée, à la française, que M. Bourget oppose aux romans désordonnés de Tolstoï, était en effet la perfection du roman, comment expliquer que notre époque classique, lorsqu'elle cultive le roman, ait tourné si délibérément le dos à cette perspective?...Nos deux siècles classiques, ont au fond, eux aussi, considéré le roman « non comme une œuvre harmonieuse, équilibrée, composée et compensée, mais comme une Somme ». La composition telle que l'entendait Bourget témoignerait, selon Tadié, de la nostalgie du théâtre classique : « d'un roman tragique ou dramatique, où la crise éliminerait le temps, où l'intrigue aurait la rigueur d'un discours⁴⁵ ».

La conception de Compagnon précitée: « toute l'œuvre et tout dans l'œuvre est mixte, hybride et intermédiaire » va dans le même sens qu'un classicisme « désordonné » ou d'un classicisme *baroque*, notion que nous préférons, même si nous nous rendons compte que l'idée de vouloir définir la *Recherche*, venant d'un pays qui ne connaît guère le baroque artistique, comme atteinte d'un certain baroque, puisse choquer l'esprit de plus d'un Français et soulever la même résistance que le terme *Modernisme classique*. Nous suivrons dans ce domaine la conception du critique d'art italien Eugenio d'Ors, qui refuse, dans l'entre-deux-guerres, de voir dans *le baroque* une notion historiquement datée, mais le définit comme le versant dionysiaque de la culture dont le classicisme serait le versant apollinien; hypothèse qu'on n'a pas manqué de rapprocher de l'alternance nietzschéenne de l'apollinien et du dionysiaque, du conflit éternel des tendances à l'ordre et des tendances à la libre création novatrice⁴⁶. Or, il semble qu'un tel « baroque éternel » ne soit pas incompatible avec « exaltation du moderne », puisque l'alternance nietzschéenne reflète exactement les deux orientations du classicisme au début du XX^e siècle qu'Apollinaire définit dans son poème *La Jolie Rousse* comme un partage entre tradition et innovation, entre ordre et aventure⁴⁷.

⁴⁵ Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., pp. 239-240. « *La Princesse de Clèves*, roman dramatique, n'est bien composé que si l'on oublie ce qu'il doit à la chronique et aux épisodes intercalaires ».

⁴⁶ Bernard Chedozeau, *Le Baroque*, Editions Nathan, 1989. Ch. I, p. 13.

⁴⁷ Tonnet-Lacroix I, op. cit., p. 213.

Les écrivains de la *NRF* se réfèrent explicitement à cette dialectique nietzschéenne⁴⁸ : son « pole classicisme » et son « pole anarchie » correspondant bien, selon Ghéon, à l'état intellectuel contemporain des Français de son époque. Le roman classique français oppose la simplicité et la construction logique au désordre et à la complexité des écrivains anglais et slaves. Le classicisme enseignant surtout une certaine vision de la composition : chaque partie doit être soumise à une conception d'ensemble, il est nécessaire que l'écrivain s'impose des contraintes formelles, qu'il contrôle son inspiration première à l'aide de son esprit critique. Chez les écrivains que Nietzsche a influencés ou plutôt qu'il a aidés à mieux se connaître, on voit cette volonté de s'attacher à l'art classique et de l'étendre naturellement à l'expression de toutes les possibilités humaines. Les écrivains, qui préconisent l'autonomie de l'œuvre d'art, veulent enfermer « dans une forme équilibrée et parfaite toute l'inquiétude de la pensée contemporaine »⁴⁹.

3.2.4 La modernité proustienne

Est-ce que la *A la Recherche du temps perdu* est classique ou moderne ? « Tout art véritable est classique », ce qui veut dire selon la définition proustienne : « Tout art véritable est *rénovateur*, voire *révolutionnaire* ». Aujourd'hui la *Recherche* est en tout cas classique selon le deuxième sens « qui fait autorité », mais quant au premier (sens 1a et 1b) : elle n'est pas une imitation des grands auteurs du XVIII^e siècle, ni des Anciens et le roman proustien, même en empruntant la voie de la tradition, semble en dévier régulièrement et nécessairement car, comme il le confesse (dans sa correspondance) : « Hélas! Madame Strauss, la seule manière de défendre la langue française, c'est de l'attaquer »⁵⁰. Aussi l'infraction à certaines règles de clarté, de mesure et d'harmonie, chères à la tradition classique, sera-t-elle fréquente, et le roman qui en résulte n'est ni tout à fait *classique*, malgré un retour à la tradition, ni tout à fait *moderne*, malgré le désir de rénovation, mais une synthèse de ces deux notions. Un roman appartenant au *classicisme moderne*, dont l'esthétique originale évoluera par l'influence de la peinture avant-garde vers une modernité plus prononcée, ce que nous avons proposé de nommer (un) (*M*)*modernisme classique* ou, selon l'expression préférée mais plus globale de la critique française: un roman qui s'inscrit indubitablement dans la modernité.

Compagnon, dans son étude de l'entre-deux, appelle la *Recherche* tantôt un roman « classique », tantôt un roman « moderne » comme s'il s'agirait de notions interchangeables, tandis qu'une critique comme Anne Henry dans *La Tentation de Marcel Proust* relève surtout la modernité de l'entreprise proustienne. Elle y note que l'angoisse existentielle, à l'origine de l'acte d'écriture, se trouve liée à la crise du sujet, « ce fleuron du nihilisme moderne », à laquelle Proust eût acquiescé :

La *Recherche* n'est pas un livre paisible. Sous le velours de ses phrases et l'amabilité de ses anecdotes, un drame majeur s'y déroule, qu'aucun romancier n'avait imaginé jusque-là et pas davantage n'aurait su conter, en lui assurant, sans le nommer, une telle crédibilité, en l'inscrivant, pour plus de pureté, dans une existence quotidienne si peu menacée du-dehors⁵¹.

Le désir de créer des mondes clos, des sections autonomes, qu'on peut définir comme « vision compartimentée » ou « morcellement volontaire », a comme pendant, sur le plan existentiel, le morcellement involontaire ou « l'intermittence » qui caractérise non seulement le *moi* mais également autrui.

⁴⁸ Koffeman, op. cit., pp. 186 -187.

⁴⁹ Ibid., p. 187.

⁵⁰ Lettre à Mme Strauss, *Corr.* VIII, 276-277 ; citée par Luc Fraisse, dans *L'Esthétique*, op. cit., p. 131.

⁵¹ Anne Henry, *La Tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, 2000, Avant-propos, p. 1.

Pareille initiative ferait de Proust un « moderne à part entière », selon Henry, dont le classicisme se révélerait surtout dans l'attachement de l'écrivain pour un idéal classique de composition, dans le conformisme extérieur de son canevas narratif⁵². En même temps, l'écrivain cherche à faire venir à la lumière le « moi profond » du héros à la fin du *Temps retrouvé*, événement indispensable pour transformer le narrateur en auteur. Cette recherche s'inscrit dans le renouveau des recherches scientifiques de l'époque concernant les phénomènes du « dédoublement de la personnalité »⁵³, dont Adrien Proust fut un des pionniers. Proust place au cœur de ses préoccupations de sortir de l'ombre le moi perdu, cet autre moi de son héros qui se révèle dans les réminiscences et les impressions obscures. Au moment où le roman proustien est en pleine évolution, l'auteur révèle cette présence secrète, dissimulée derrière mainte manifestation contradictoire⁵⁴.

A l'opposé du roman gidien, cité plus haut, toute l'action semble centrée autour du « héros-narrateur » : ce je-narrateur narcissique qui occupe le centre de l'œuvre et doit établir une unité rétrospective à la multiplicité des *moi* du je-héros. A un niveau plus profond, l'incertitude fondamentale, qui émane du texte proustien, ne concerne pas de prime abord le genre du roman, ni sa chronologie, son intrigue ou sa composition, qui relèvent du travail conscient sur l'entreprise littéraire, mais de l'identité de celui qui dit « je ». L'unité du sujet est mise en doute par la présence invisible du grand acteur dans la *Recherche* qui, sans être nommé, est l'inconscient et responsable de l'arbitraire tragique qui pèse sur l'existence du narrateur. Cet arbitraire tragique se manifeste par le thème du baiser vespéral, associé aux angoisses nocturnes, qui inaugure le cycle. Drame du coucher, lors duquel la création artistique sera proposée au héros comme la seule voie vers le salut. La *Recherche* met en scène un sujet aussi bien en proie à la désagrégation que fasciné par elle. Aussi l'angoisse de la séparation et le désir de symbiose se situent à un autre niveau et se cachent derrière la façade du Beau : un idéal de construction, capable d'enfermer une histoire de vocation dans un ensemble englobant et totalisateur.

L'analyse psychanalytique de conditions qui jouent en sourdine au texte littéraire, nécessitent l'effacement des frontières entre le moi fictif et le moi autobiographique. Nous touchons ici peut-être à ce que Rousset a défini comme un problème qui sera toujours au centre de la méditation de Proust : « Les « rapports secrets » et les « métamorphoses nécessaires » qui existent entre la vie d'un écrivain et son œuvre, entre la réalité et l'art. Ce problème : « Puisque l'art est autonome, comment passer de la vie à l'art, comment faire d'un homme un créateur » ?⁵⁵, aura des conséquences pour le statut du je-narrateur. Avant de revenir sur la relation entre auteur et narrateur dans le chapitre cinq, nous étudierons la conception de l'autonomie de l'œuvre d'art qui semble réparable dans l'attitude de distanciation prêtée au protagoniste.

⁵² Ibid., p. 16.

⁵³ Edward Bizub, « La reconnaissance proustienne : déjà lu ou déjà vu », *MPA-VII*, 2009, pp. 125-137.

⁵⁴ Voir p. 27 de ce travail : « J'écris une suite de Romans de l'inconscient » ; Interview de Marcel Proust par J.-E. Bois (*Le Temps*), le 13 novembre 1913 ; *CSB*, p. 558.

⁵⁵ Jean Rousset, *Forme et Signification*, Paris, José Corti, 1962, p. 151.

II Deuxième partie : LE CLASSICISME MODERNE DE *LA RECHERCHE* : AUTONOMIE ET COMPOSITION

Introduction

Dans la deuxième partie, nous étudierons deux caractéristiques du *classicisme moderne*, précurseur du *Modernisme classique* : la tendance à l'autonomie et le besoin de composition. La conception de l'œuvre d'art comme monde autonome est un des critères essentiels des romanciers appartenant au cercle de la *NRF*. Le non engagement de l'auteur¹, qui tient à son indépendance et vise à créer un monde autonome, où les héros sont plutôt soumis aux « lois du désir » qu'à celles de l'histoire contemporaine, se reflète dans l'attitude de distanciation, prêtée à l'instance narrative. A l'opposé des autres personnages, le narrateur conserve une position socialement « neutre ». A l'intérieur de la trame de la narration, où toutes les relations sont centrées sur la vocation longtemps invisible du héros, l'auteur veut garder ses distances vis-à-vis de la politique contemporaine. C'est que la vérité au terme de la *Recherche* est esthétique et non pas politique, car la foi en la littérature remplace toutes les autres. Pour illustrer la tendance à l'autonomie, nous commencerons par l'analyse de l'adaptation romanesque des deux événements historiques de l'époque : l'Affaire Dreyfus et la Grande Guerre. (Ch. 4)

Or, la tendance à l'autonomie dans la *Recherche* n'a pas seulement des conséquences pour la représentation fictionnelle de la réalité contemporaine, mais elle semble se refléter également dans les contraintes formelles que s'impose l'auteur. Le besoin fondamental de composition cohérente et le souci de style, qui caractérise l'attitude de Proust et des autres collaborateurs à la *NRF*, relève d'un retour aux valeurs classiques. Proust considère la création littéraire comme un acte volontaire et calculé : « Ecrire un livre, c'est d'abord le construire, parce que l'agencement des parties, le calcul des équilibres, est la tâche la plus délicate et la plus complexe, qui requiert plus d'attention que l'invention elle-même »². Le narrateur dira : « L'idée de ma construction ne me quittait pas un instant » (R² III, 1040 ; R² IV, 617-618), même si l'auteur était contraint d'en effacer les contours trop précis pour rendre le parcours initiatique du héros plausible. Aussi la construction de l'« édifice du souvenir » sera-t-elle associée, selon la métaphorisation proustienne la plus constante, à celle de la cathédrale gothique. (Ch. 5)

Après avoir esquissé les débats de l'époque sur l'unité de l'œuvre et la nouvelle unité à laquelle l'auteur semble adhérer, nous étudierons les unités narratives dans la *Recherche*. Ces parties, dont certaines requièrent une certaine autonomie sans jamais devenir totale : - chapitre, épisode, scène, morceau, phrase longue - seront enchâssées après coup à l'intérieur du cercle selon une vision compartimentée, où « tout passage est à la fois lui-même et le fragment d'un autre »³. Cette vision se manifeste jusqu'à l'intérieur de la « phrase longue », considérée par la critique proustienne comme un phénomène spécifique du style de Proust. Puis que cette unité narrative est loin d'être univoque, il faut d'abord définir cette « longueur », dépendant d'un travail volontaire sur le langage. L'auteur lui-même sentit le « tissage de ces longues soies » comme une « nécessité » dont il fut parfaitement conscient, car l'amplification y semble au service de l'autonomie.

Le morcellement pratiqué à l'intérieur de la construction cyclique de certaines phrases longues reflète la structure ordonnée de la rosace : la « multiplicité dans l'unité » ou « l'infini dans le fini ». On semble en effet retrouver la structuration en rosace à tous les niveaux, même dans la technique de présentation des personnages principaux. Surtout la création de la femme aimée

¹ Houppermans, dans « Modernisme in de Franstalige literatuur », *Modernisme(n) (Modernismes)*, op. cit., pp. 95-122. Parmi les écrivains cités plus haut, Gide fait plutôt exception à la règle. Ce dernier se révèle un écrivain engagé, qui a en même temps soif de sa liberté et de son indépendance.

² Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., p. 191.

³ Ibid., op. cit., p. 305.

relève de la même vision compartimentée qui marque également *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso (1907) ; sujet que nous traiterons brièvement dans la troisième partie. Rentoiler les aspects composites de la femme aimée pour essayer de créer une vision totale semble relever des mêmes lois qui gouvernent la composition romanesque dans son ensemble. (Ch. 6)

La scène est l'unité narrative qui se présente d'emblée comme un foyer de concentration, une « station contemplative », scène visuelle moderne qui permettra au narrateur de représenter le temps à travers un corps placé devant l'objectif(-œil). Nous analyserons une telle scène : la scène des tilleuls, qui est en même temps l'exemple d'une composition en rosace. Si le vitrail, héritage des symbolistes, se présente d'emblée comme symbole de l'écriture et de l'esthétique proustiennes, la rosace deviendra dans la quête de la Rose, qui est aussi celle du rose, le symbole de la composition. La scène fondatrice des tilleuls, véritable scène-étoile, forme le départ du leitmotiv des épines roses, qui annonce Mlle de Saint-Loup, la Fleur-Etoile qui clôt le roman d'amour. C'est avec cette Fleur du paradis, incarnation de l'enfance à Combray et la synthèse des deux côtés, que le héros, devenu narrateur, s'est préparé depuis longtemps de disparaître de la scène artistique. (Ch.7)

4. Classicisme moderne et autonomie de l'œuvre d'art

Chaque événement, que ce fût l'affaire, que ce fût la guerre, avait fourni d'autres excuses aux écrivains pour ne pas déchiffrer le livre intérieur de signes inconnus que chacun porte en soi. Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont l'« impression » ait été faite en nous par la réalité même. (R² IV, 458)

4.1 Autonomie et non-engagement

Le principe fondamental de l'autonomie de l'œuvre d'art et l'indépendance de la pensée vis-à-vis de la politique résultent dans une attitude de non-engagement que Proust semble partager avec la plupart des romanciers appartenant au Modernisme classique, l'élite littéraire de l'époque. Cette attitude se reflète dans la position « neutre » de l'instance narrative et aura des conséquences aussi bien pour l'adaptation romanesque de l'Affaire Dreyfus que pour celle de la Grande Guerre. Puisque Proust se concentre sur l'esthétique qui est le sujet réel de son roman : « l'histoire d'un homme qui fait la découverte et l'expérience de cette esthétique⁴ », le narrateur concevra la guerre comme une passion telle qu'il en existe tant d'autres, la guerre étant une de ces révolutions que font et refont les hommes sur terre. Le péché capital de l'artiste, sa tentation constante est de confondre l'art et la vie. Le meilleur exemple de l'artiste raté sera, à la suite de Swann, le protagoniste de l'épisode de la Grande Guerre, le baron de Charlus. L'auteur profitera de cet épisode, inséré après coup dans le *Temps retrouvé*, pour mettre en scène la dernière déchéance d'un descendant illustre de la race Guermantes.

Vouloir esquisser en quelques lignes l'origine et l'émergence de la tendance à l'autonomie chez les premiers artistes de la modernité, c'est peut-être simplifier à l'extrême les nombreux et véhéments débats, qui se sont engagés déjà avant mais surtout après la Grande Guerre, concernant le principe de l'autonomie dans la littérature et le dilemme de la « mobilisation et la démobilisation de l'esprit »⁵. Tonnet-Lacroix montre que l'affaire Dreyfus, à la fin du XIX^e siècle, constitue la première crise de conscience, suivie par la guerre qui, par son ampleur de cataclysme, fit s'interroger les intellectuels, et plus particulièrement les écrivains, sur leur place et leur rôle dans la vie sociale, sur la valeur de leurs moyens d'expression et finalement sur le sens même de la littérature⁶. Dans les quelques paragraphes révélateurs, consacrés aux groupes, mouvements et revues, de l'extrême gauche à l'extrême droite, dont les points de vue semblent diverger visiblement, elle fait ressortir que la *NRF* réussit à rester au dessus de la mêlée:

Même en introduisant une réflexion politique inévitable après l'expérience de la guerre, elle vise à devenir un « instrument de clairvoyance, destiné à rechercher objectivement le vrai ». Rivière fait de la sincérité le principe directeur de la *NRF* et nous constatons que la plupart des écrivains, réunis autour d'elle, entendent préserver conformément à la tendance dominante de leur époque, leur indépendance intellectuelle, leur lucidité critique et leur autonomie d'écrivain⁷.

Selon la remarque de Thibaudet, les maîtres de l'époque Gide, Proust et Valéry, réalisent un « maximum de littérature désintéressée » : Le Gide des *Faux-Monnayeurs* et le Proust de la

⁴ Rousset, op. cit., p. 135.

⁵ Tonnet-Lacroix I, op. cit., Ch. III La crise de la conscience littéraire, pp. 59-80.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

Recherche se manifesteraient comme des « démobilisateurs de l'esprit ». Dans *Le Temps retrouvé*, Proust affirme l'autonomie absolue de l'art, considérée comme fondamentalement irréductible aux fins sociales. Pour lui, la Première Guerre mondiale n'est qu'une nouvelle manifestation de la passion militariste et nationaliste qui avait autrefois marqué l'affaire Dreyfus⁸.

Fokkema et Ibsch ont montré que cette séparation nette est caractéristique pour les textes des romanciers modernistes européens, dans lesquels les références à la Guerre sont généralement peu nombreuses et évoquées sommairement. Responsable de cette attitude du non-engagement serait d'une part, le côté intellectualiste de ces écrivains, et d'autre part, le fait que tous les événements, qui figurent dans le monde romanesque de l'expérience, même les avatars d'une guerre atroce, sont filtrés par la conscience individuelle d'une instance narrative subjective, qui n'abandonne jamais son indépendance⁹.

Cette attitude est repérable dans la façon dont Proust adapte les deux événements historiques de l'époque à l'intérieur de son entreprise romanesque. Elle affecte le regard « distant » du narrateur vivant ces épisodes, ce qui fut généralement mal vu par la critique française. Brunel loue le traitement romanesque original de l'Affaire Dreyfus :

Réfractée (l'Affaire) au travers des potins qui circulent dans le faubourg Saint-Germain, son importance est, *a contrario*, rendue sensible par le contraste entre la gravité de l'événement et la frivolité des propos que tiennent sur lui les mondains¹⁰,

mais critique ouvertement l'épisode de la Guerre qu'il considère comme « vécue de l'arrière »¹¹.

Plusieurs critiques semblent partager cette conception que Proust était « peu engagé » et « aucunement militant ». La seule fois où il semble avoir pris publiquement position dans le *Figaro* (1904), c'est avec le manifeste « La mort des cathédrales », au moment de la loi sur la Séparation de l'Église et de l'État¹². L'attitude de Proust pendant la guerre est critiquée à travers celle de son protagoniste qui vit les raids dans le Paris nocturne en tant qu'esthète, admirant ouvertement la beauté wagnérienne des bombardements et affirmant : « J'admire en peintre l'impression d'Orient produite par le coucher du soleil sur la ville (R² IV, 337-343).

En réalité les conditions matérielles de la guerre ont affecté l'auteur qui, malgré son état grabataire, était très bien documenté sur la situation au front. Or, ce ne sont pas les circonstances tragiques des soldats dans les tranchées qui sont transcendées en œuvre d'art, au moment où avoir été dreyfusard ou non relevait déjà des « temps préhistoriques »¹³, mais le plaisir esthétique du héros ; plaisir qu'il partage avec son ami Robert de Saint-Loup, revenu du front¹⁴ (R² IV, 337-338). Seule Françoise, si dure au début du cycle pour la fille de cuisine, la *Charité* de Giotto et les poulets qui ne veulent pas mourir, pleurera le sort des pauvres permissionnaires, « échappés pour six jours au risque permanent de la mort » (R² IV, 428). Afin de réserver au narrateur une situation socialement « neutre », l'auteur a redistribué ses propres particularités sociales à divers personnages de la *Recherche*, non seulement à Françoise, mais également à Swann et à Bloch.

⁸ Ibid., p. 68. L'attitude d'indépendance intellectuelle adoptée par Proust expliquerait l'importance qu'il accorde au thème de la germanophilie de M. de Charlus, qui vient équilibrer la germanophobie du narrateur.

⁹ Fokkema & Ibsch (1984), op. cit., pp. 22-34. Gide sera engagé politiquement à partir de 1930; un texte comme *Retour de l'U.R.S.S.* doit être considéré comme un reportage, pas comme un texte littéraire.

¹⁰ Brunel (2002), op. cit., p. 4.

¹¹ Ibid., p. 7. L'échec au Goncourt en 1919 des *Croix de Bois* de Roland Dorgelès scandalisa ceux qui contestèrent que le prix était attribué à un écrivain qui avait passé la guerre couché dans son lit.

¹² Ibid., p. 5.

¹³ Selon les dires du nationaliste Bichot lui-même (R² IV, 306).

¹⁴ « Dame, c'est que la musique des sirènes était d'un *Chevauchée* ! Il faut décidément l'arrivée des Allemands pour qu'on puisse entendre du Wagner à Paris » (voir également R² IV, 1217, n. 3).

L'œuvre proustienne offre une démonstration originale de la guerre sans refléter l'état de prostration et de désarroi qui caractérise la génération des « rescapés » au sortir de la guerre. La cause ne réside pas seulement dans le fait que Gide, Proust, ou dans un domaine différent, Bergson, Freud ou Einstein, avaient accompli l'essentiel de leur œuvre ou de leurs découvertes, indépendamment de la guerre, mais également par l'attitude indépendante de l'auteur vis-à-vis de la réalité contemporaine. Le nouveau mal de siècle ressemble sur certains points à celui qui avait affecté l'époque de *René, Obermann* ou *Adolphe*¹⁵. Ce nouveau « mal de vivre »¹⁶ fut l'une des marques les plus caractéristiques des années 1920 au lendemain de la guerre et s'inscrirait, selon Tonnet-Lacroix, dans la même courbe qui, depuis la fin du XVIII^e siècle traduit le malaise grandissant de l'esprit devant les transformations du monde et devant ses propres découvertes¹⁷. Sans vouloir insister sur ce « mal des années folles », Proust mourra en 1922, nous analyserons d'abord les conséquences du principe de l'autonomie repérables dans la représentation romanesque de l'Affaire Dreyfus.

4.2 L'affaire Dreyfus

4.2.1 La première crise de conscience

A première vue, l'envergure de cette première crise de conscience semble incomparable à celle de la Grande Guerre : l'innocence ou la culpabilité d'un officier juif, accusé d'espionnage au profit de l'Allemagne. Cependant, cette affaire constitue un grand événement politique qui suffit à révéler « l'absence d'étanchéité des sphères artistiques et politique du social »¹⁸. Cette saga va non seulement diviser les intellectuels français en deux camps : dreyfusards ou antidreyfusards, mais également engager des écrivains comme Barrès et Zola. Mais tandis que les personnages proustiens changeront facilement d'un camp à l'autre sous le coup de la passion, l'auteur, malgré sa position personnelle¹⁹, réserve à son protagoniste la même attitude socialement neutre qui caractérise celle du narrateur pendant la guerre.

Pour mieux comprendre le traitement romanesque de l'Affaire Dreyfus qui illustre le partage de la *Recherche* entre deux siècles, nous reverrons certains phénomènes qui ont partie liée avec la représentation de la réalité dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Si *Jean Santeuil*, composé entre 1895 et 1899, met en scène un personnage-narrateur ardemment dreyfusard, la *Recherche*, dont les premières tentatives datent de 1908, est narré par un personnage pratiquement étranger à l'Affaire. Le narrateur observe avec distance cet événement, dont les « dialogues, descriptions, allusions et anecdotes sont cette fois dispersés et fragmentaires »²⁰. Bref, l'Affaire se déploie sur une longue durée qui permet au narrateur « d'observer les mutations profondes que subit le faubourg Saint Germain avant, pendant et après la guerre », à l'opposé de l'épisode de la guerre, morceau relativement autonome, destiné à achever le portrait du monde de Sodome.

¹⁵ Tonnet-Lacroix II, op. cit., p. 119.

¹⁶ Ibid., Eugène Dabit traduira ce nouveau mal dans *Le mal de vivre* en 1939.

¹⁷ Ibid., p. 141. Ce nouveau mal au lendemain de la guerre est l'héritier de ceux qui l'ont précédé : celui de 1820, puis celui de 1885.

¹⁸ Julia Chamard-Bergeron, dans « L'Affaire Dreyfus dans le kaléidoscope d'*À la recherche du temps perdu* », *BMP* N° 57, 2007, pp. 47-62, cite l'engagement total et passionné d'Emile Zola.

¹⁹ Ibid., p. 48. Les principaux biographes distinguent deux époques dans le dreyfusisme proustien : d'abord militant, son opinion se modère et deviendrait même ironique envers le camp dreyfusiste.

²⁰ Ibid.

4.2.2 Adaptation romanesque de l'affaire Dreyfus

La représentation romanesque de l'Affaire permet au narrateur non seulement d'étudier les mutations profondes que subit le milieu des salons aristocratiques fréquentés par lui, mais elle suscite également des réflexions sur la société en général. Il semble qu'on retrouve dans les raisons qui déterminent le dreyfusisme chez les personnages des vestiges des courants littéraires de la fin du XIX^e siècle. L'atavisme et le déterminisme, qui sont en partie responsable de l'enrôlement des personnages dans le camp des dreyfusards ou des antidreyfusards, ressemblent à l'importance accordée à l'ascendance et à l'influence du milieu dans la formation des opinions individuelles, car comme essaie de montrer le narrateur en définissant la conviction politique de Reinach, « nul n'est libre face à ses propres idées »²¹. La conviction politique, c'est-à-dire dans cet épisode spécifique se passionner pour ou contre Dreyfus, est, selon les dires du narrateur, « comme se passionner pour la musique ou l'aviation »²².

Cependant, ce qui affecte tous les personnages, ne compte pas pour le narrateur qui garde intact son regard distant face aux passions, parfois jugées comme ridicules, des autres. C'est que l'auteur, en assurant à son protagoniste, comme lors de l'épisode de la guerre, une position socialement neutre, semble dépasser par la tendance à l'autonomie, inhérente à la poétique du classicisme moderne, l'immuabilité du déterminisme objectif de la période littéraire précédente. Les personnages proustiens changent souvent d'opinion, car le roman met en scène l'incidence du temps sur l'histoire individuelle. Dans l'épisode de l'Affaire, Proust s'oppose au nationalisme de Barrès et à l'idéalisme de Zola, bref à l'idée que « la vérité est en marche » hors de nous. La recherche de la vérité que l'artiste, selon Proust, doit circonscrire est subjective et psychologique. Même si l'auteur s'est associé au camp des dreyfusards en signant leur pétition, son roman refuse de « faire l'apologie de l'intelligence en tant que moyen sûr d'accéder à la vérité » : « Seule l'impression si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité » (R² IV, 458). La foi dans le progrès d'un Zola ou d'un Reinach est chez Proust remplacée par une foi en la littérature qui permet le salut individuel²³. Pour que le narrateur puisse compléter sa théorie sur l'esthétique littéraire, il lui faut se retirer dans sa « tour d'ivoire », qui n'est pas le lieu où l'on se retire pour se détourner de l'événement, mais la dernière chambre obscure, le refuge silencieux où « l'artiste peut accéder à une vision plus adéquate de l'histoire »²⁴.

A travers la saga Dreyfus, le narrateur autonome et indépendant s'attaque au fond à l'engagement social et politique de l'artiste au nom de la vertu civique et de la vérité. Il montre à travers l'image des petits losanges colorés du kaléidoscope, qui préfigurent la composition de l'œuvre comme le motif de la lanterne magique et des vitraux, le renversement dans la hiérarchie sociale dont les dispositions ne sont pas immuables²⁵ : « Pareille aux kaléidoscopes [...], la société place successivement de façon différente des éléments qu'on avait crus immuables et compose une autre figure [...] » (R² I, 507). Au cours de l'écriture, Proust se détachera de plus en plus de l'esthétique classiciste et intellectualiste du *classicisme moderne* qui marque les années de genèse de l'entreprise romanesque pour s'attacher à une littérature, qui prend comme départ l'impression et la sensation et se base par conséquent sur l'intuition ou sur « l'instinct » comme dit le narrateur à la fin du roman (R² IV, 458).

²¹ Ibid., pp. 56-57.

²² Ibid.

²³ La création, proposée par maman lors de la scène de la lecture de *François le Champi* au début du cycle, sera la seule issue pour vaincre l'Oedipe.

²⁴ Chamard-Bergeron (2007), pp. 52-53.

²⁵ Ibid., p. 50.

4.3 La Grande Guerre

4.3.1 *Adaptation romanesque de la Guerre*

Proust ne fait pas partie de la génération des « romanciers-poilus » qui ont produit des écrits de guerre dont le style et le contenu sont puissamment affectés par ce qu'ils ont vécu au front. La guerre sera traitée tout autrement et cette adaptation n'est pas due au fait que Proust est un auteur partagé « entre deux siècles », ou comme le baron de Charlus : « avant-guerre », voire « anachronique ». Philippe Dufour²⁶ aurait commis cette même erreur dans *Le Réalisme* en reprenant à son compte la description mordante que Céline donne sur Proust par l'intermédiaire de son héros Bardamu :

A Bardamu revenu du front, l'univers imaginaire de Proust semblera anachronique, parlant d'un autre monde, d'un autre temps, avec ses partouzards indécis attendant leur Watteau toujours, chercheurs sans entrain d'improbables Cythères.

Proust n'est pas un auteur réaliste, même le front, l'eût-il vécu, aurait été transposé d'une autre façon dans le domaine littéraire que chez les auteurs contemporains « rescapés ». Cet « anachronisme », reproché à Proust, passe à côté du fait que l'adaptation romanesque de la Guerre sera aussi originale que l'Affaire, malgré le fait que l'épisode ait été introduit plus tard et dé-passe à peine cent trente pages (R² IV, 301-432).

L'adaptation de la guerre découle de la relation intime qui existe chez Proust entre la tendance à l'autonomie et la période littéraire à laquelle il se rattache : le mouvement du *classicisme moderne* en France avec l'apparition de la notion des premiers intellectuels. Même si le Temps est un des thèmes majeurs de la *Recherche*, Proust ne subordonne jamais le travail intellectuel à des intérêts purement temporels, la Guerre est subordonnée au travail littéraire et cet épisode illustre, malgré sa longueur réduite, non seulement les derniers avatars d'une vieille caste en pleine déchéance, mais aussi l'attitude scientifique du héros-narrateur face aux mouvements militaires que son ami Saint-Loup observe au front. Le baron de Charlus se révélera dans cet épisode comme le revers abject du sublime idéal de son neveu, appartenant à la chevalerie idéale du Moyen Age, recrée par le Front. Quoique le dénouement et l'exacte formulation du *Temps retrouvé* fussent déjà au point en 1913, Proust précise qu'il a ajouté pendant la guerre, « sans rien toucher à la fin du livre, quelque chose sur la guerre qui convenait pour le caractère de M. de Charlus »²⁷. Cette déclaration minimise, selon ses commentateurs, non seulement les modifications apportées aux Cahiers 58 et 57, mais même l'épisode dont Charlus sera le héros – ce « quelque chose sur la guerre » ayant amplifié de façon fantastique l'univers de Sodome (R² IV, 1160-1161).

Cependant, le rôle de Saint-Loup en tant que stratège militaire paraît plus pertinent que les révélations du narrateur concernant les aberrations sodomiques des deux descendants de la race « glorieuse dès Charlemagne ». Le héros-narrateur se révèle un véritable « Monsieur Teste », « au-dessus de la mêlée », apparemment²⁸ moins intéressé par le sort des victimes que par la stratégie

²⁶ Brigitte Mahuzier, « Proust écrivain de la Grande Guerre. Le Front, l'arrière et la question de la distance », N° 52, 2002, pp. 85/86. L'auteur y cite l'étude de Philippe Dufour, *Le Réalisme*, Paris, PUF, 1998. p. 22.

²⁷ Dans une lettre adressée à Rosny aîné, le 10 décembre 1919, après l'attribution du prix Goncourt à *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Lettre citée, dans *Matinée chez la princesse de Guermantes*, édition critique établie par Henri Bonnet en collaboration avec Bernard Brun, Paris, Gallimard, 1982, p. 270, d'après le catalogue de ventes de l'hôtel Drouot.

²⁸ Apparemment, car la mort de Saint-Loup affligera profondément le narrateur. L'amour des jeunes filles semble masquer une véritable vénération pour cet ami aristocrate qui fait penser à l'« amitié idéale » entre Montaigne et La Boétie, même si l'auteur a effacé dans les versions ultérieures de son texte toute allusion à l'auteur des *Essais*. Voir l'analyse des parallèles entre Proust et Montaigne de Paul J. Smith, « Réécrire l'homosexualité : Proust lec-

militaire, autrefois expliquée par Saint-Loup à Doncières. Quand Saint-Loup, répondant aux questions obsédantes du héros, déclare qu'au fond depuis 1914 s'étaient en réalité succédé plusieurs guerres et que la guerre « n'échappe pas aux lois de notre vieil Hegel [car] elle est en état de perpétuel devenir » (R² IV, 331), ces déclarations sont capitales car Saint-Loup se révèle dans cet épisode un stratège littéraire autant que militaire. Mahuzier eut le mérite de relire la *Recherche* à la lumière de la Guerre qui, selon elle, ne se limite pas à ces cent trente pages du *Temps retrouvé*, mais qui imprègne le roman et en contamine le vocabulaire. Elle montre que le personnage de Saint-Loup est une pièce stratégique dans le champ des opérations qu'est le roman proustien et que grâce à la métaphore stratégie militaire/stratégie littéraire, Proust va pouvoir revendiquer, même s'il n'a pas fait la guerre et peut-être surtout parce qu'il ne l'a pas faite, sa place comme écrivain, voire historien de la Grande Guerre²⁹.

4.3.2 *Autonomie et distanciation*

Dans la transcription littéraire de la guerre, la tendance à l'autonomie se manifeste chez Proust par la création d'un blanc, qui provoque une certaine distance qui en est le facteur crucial. Ce blanc, déjà indiqué textuellement au début de l'épisode³⁰, permet non seulement au narrateur de se montrer d'abord un impitoyable chroniqueur de ce que nombre d'historiens ont appelé le « front intérieur », en observant « avec une verve et un humour qui rappellent les moralistes du Grand Siècle », les nouvelles modes, mœurs et reines du « Paris de la guerre », mais également la distance qui fait de Proust la figure emblématique de ce que l'historien Ginzburg³¹ appelle la stratégie de « l'étranglement ». Ce terme s'appliquerait parfaitement, selon lui, à ce que le narrateur décrit comme « le côté Dostoïevski de Madame de Sévigné » ou encore « les métaphores du peintre » chez Elstir, c'est-à-dire que l'artiste s'applique à présenter les choses comme si elles étaient vues pour la première fois, afin de « protéger la fraîcheur des apparences contre l'intrusion des idées ». La pratique de l'*étranglement*, aussi bien dans le domaine de l'histoire que dans celui de la littérature, sert de rappel que la réalité n'est jamais la même pour tous, qu'elle varie selon la distance et le point de vue, qu'elle n'est jamais sûre et que, si l'on cherche à la traduire, elle est encore plus suspecte car à la médiation du sujet s'ajoute la médiation de la forme³².

La meilleure illustration de cette attitude de distanciation que le romancier prête à l'instance narrative, c'est sans doute la façon dont le narrateur signale la guerre lors d'une promenade à travers un Paris à peine illuminé à cause des gothas. En partant du paysage infini du ciel bleuâtre, qu'il compare à « une immense mer nuance de turquoise », il ramène lentement le regard, comme un dieu, grâce à cette métaphorisation qui traduit son admiration devant la beauté esthétique du spectacle, vers la fatalité et le hasard de l'événement qui se déroule en ce moment dans un coin spécifique de la terre :

Mer en ce moment couleur turquoise et qui emporte avec elle, sans qu'ils s'en aperçoivent, les hommes entraînés dans l'immense révolution de la terre, de la terre sur laquelle ils sont assez fous pour continuer leurs révolutions à eux, et leurs vaines guerres, comme celle qui ensanglantait en ce moment la France. (R² IV, 341-342)

teur de Montaigne », dans *Réécrire la Renaissance, de Marcel Proust à Michel Tournier*, Faux Titre N° 330, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009.

²⁹ Mahuzier (2002), p. 93.

³⁰ « Après de longues années dans une maison de santé, mon retour à Paris, en 1916, après celui de 1914 » (R² IV 1485).

³¹ Mahuzier (2002), L'auteur cite Carlo Ginzburg, *A distance : neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001.

³² Ibid.

Malgré le fait que la guerre se trouve en position particulière, à la fin de la phrase, donc en « puissance de choc » comme dirait Ramon Fernandez³³, le narrateur en esthéticien, pour qui, comme pour Ruskin³⁴, la seule religion est celle de la Beauté, oppose l'immensité de la Nature aux vaines luttes des hommes, qui gâchent leur vie éphémère à des événements qui n'ont aucun sens. Dans le même alinéa, le narrateur paie autant ou plus d'attention à un fait contemporain banal comme l'adoption de l'heure d'été³⁵ qu'à la Grande Guerre. Après cette évocation, le narrateur continue aussitôt sa contemplation du ciel, où l'horizontalité fait place à la verticalité, transforme le ciel, d'abord devenu mer, en « bleus glaciers » ; spectacle esthétique où transparaît l'orientalisme, thème important associé à l'épisode de la guerre :

Au reste, à force de regarder le ciel paresseux et trop beau, qui ne trouvait pas digne de lui de changer son horaire et au-dessus de la ville allumée prolongeait mollement, en ces tons bleuâtres, sa journée qui s'attardait, le vertige prenait, ce n'était plus une mer étendue mais une gradation verticale de bleus glaciers. (R² IV, 342)

Mahuzier a bien vu que la thématique de la guerre dépasse le seul épisode qui lui soit consacré, quoique habilement incorporé à l'intérieur du grand roman comme un morceau plus ou moins autonome, enclos dans un chapitre à part. Episode bien délimité chronologiquement au début, le retour à Paris après de longues années, le chapitre se termine par la mort de Saint-Loup, dont la tâche sera accomplie après avoir révélé la leçon ultime de la stratégie militaire qui est aussi celle de la stratégie littéraire :

Un général est comme un grand écrivain qui veut faire une certaine pièce, un certain livre, et que le livre lui-même, avec les ressources inattendues qu'il révèle ici, l'impasse qu'il présente là, fait dévier extrêmement du plan préconçu. Comme une diversion, par exemple, ne doit se faire que sur un point qui a lui-même assez d'importance, suppose que la diversion réussisse au-delà de toute espérance ; tandis que l'opération principale se solde par un échec ; c'est la diversion qui peut devenir l'opération principale. (R² IV, 341)

Ce n'est pas Robert qui parle de la Grande Guerre, mais l'auteur qui, en tant que architecte-constructeur littéraire, explique l'effet de cette grande coupure sur l'évolution interne et la structure initiale de son roman. La guerre fait éclater le plan préconçu, selon un idéal classique de la symétrie dans la symétrie, en provoquant une ouverture définitive sur la modernité. Ce qui compte pour la stratégie militaire compte également pour la stratégie littéraire : Saint-Loup, au beau milieu de la guerre, est aussi incapable d'en prédire l'évolution que l'auteur en train d'écrire un roman « en perpétuel devenir ».

La leçon de Saint-Loup souligne l'approche perspectiviste, la pluralité de la réalité complexe, voire la modernité de l'entreprise proustienne. La guerre a été adaptée comme tout autre matériel au besoin de la démonstration de la vocation littéraire. Le traitement proustien de la guerre est avant tout littéraire, autonome et original, correspondant à l'esprit nouveau du classicisme en France. Dans le parcours du héros-narrateur, toute thématique semble subordonnée à la théorie sur l'art, les avatars de l'Affaire et de la Guerre, même la mondanité et l'amour sont les matières premières destinées à dégager les lois qui régissent le genre romanesque.

³³ Fernandez, op. cit., p. 31.

³⁴ Notons que l'esthétique du Beau chez Ruskin avait un but social.

³⁵ Le gouvernement français adopta l'heure d'été en juin 1916, suivant l'exemple de plusieurs pays européens et en surmontant de vives oppositions (R² IV, 1219).

La conception de l'œuvre d'art comme monde autonome, caractéristique fondamentale aussi bien du *classicisme moderne* que du *Modernisme classique*, résulte donc dans une certaine distance que l'auteur prête à l'instance narrative vis-à-vis de la réalité sociohistorique. La position socialement « neutre » du narrateur, un artiste en herbe, poursuivant une vocation qui reste longtemps invisible, situe ce protagoniste en quelque sorte au-delà des événements politiques. Proust les considérait comme des conflits aussi inévitables que des querelles entre amants et les épisodes, adaptés à l'intérieur de la trame narrative, illustrent que la politique est une passion comme les autres, soumise aux lois psychologiques individuelles plutôt que collectives. Or, la tendance à l'autonomie n'a pas seulement des conséquences pour la représentation de la réalité contemporaine, elle se manifeste également au niveau de la composition qui se construit autour d'un protagoniste autonome et difficile à identifier.

5. Composition et architecture médiévale

Introduction

La tendance à créer un monde autonome, où la seule religion sera la création artistique, se reflète au niveau de la composition dans le « morcellement volontaire » que pratique l'auteur. Il s'agit de la conception d'une œuvre-rosace, où chaque unité narrative requiert une autonomie relativement grande mais qui fait en même temps partie d'un plan d'ensemble, un système unificateur. Le retour aux valeurs classiques des écrivains, réunis autour de la *NRF*, se manifeste par un grand souci de la composition. Les réflexions profondes sur la construction de l'ouvrage à entreprendre semblent préoccuper l'auteur autant ou plus que celles sur le genre exact de son entreprise. Or, ces deux aspects ont partie liée, car la *Recherche* dans sa forme « définitive » semble osciller entre fiction et essai, après avoir été conçue comme un ouvrage critique formulé contre Sainte-Beuve¹. Or cette dualité entre fiction et essai, entre roman et critique, serait un des traits résolument novateurs, modernistes, comme le constate Dresden vers 1970².

Dès la publication du premier volume, les exégètes proustiens ont essayé de déterminer le genre de la *Recherche*. Mais il semble que la *Recherche*, avec son habile mélange de genres, rende déjà compte de l'originalité radicale de ces « textes modernes » du début du XX^e siècle, rebelles aux catégories de « poésie », de « roman » ou « d'essai »³. En 1908, Proust écrit à Louis d'Albiféra qu'il a « en train » : une étude sur la noblesse, un roman parisien, un essai sur Sainte-Beuve et Flaubert, un essai sur les Femmes, un essai sur la Pédérastie (pas facile à publier), une étude sur les vitraux, une étude sur les pierres tombales, une étude sur le roman »⁴. (*Corr.* VIII, 113) On retrouve la plupart de ces sujets dans l'ouvrage qui « allait peut-être devenir un roman ? » et que nous connaissons aujourd'hui comme le cycle romanesque de Proust en sept volumes. Mais avant de nous concentrer sur l'influence de l'architecture médiévale sur la construction du roman, notamment sur le motif des vitraux, nous évoquerons, dans le premier paragraphe, les conceptions les plus pertinentes dans le domaine de l'intrigue et du héros-narrateur, liées à la composition et indispensables à bien définir le genre et la composition de l'œuvre proustienne. L'auteur empruntera à la cathédrale gothique un moule unificateur capable de renfermer les différents genres de son projet littéraire.

5.1 Une œuvre composée

5.1.1 Composition et genre

Les réflexions de Proust, au moment d'entamer un « ouvrage dogmatique », témoignent d'une attitude classique. Ces réflexions concernant la composition s'opposent à celles de l'avant-garde, notamment à ce que Paulhan nomme la « terreur » surréaliste. Terreur d'ailleurs qui n'avait en elle-même rien de nouveau, les romantiques – Hugo en tête – avaient fait de la rhétorique, dont les genres participent, leur cheval de bataille⁵. Il n'est pas étonnant que le classicisme de Proust se

¹ Dans la préface à la publication de *Contre Sainte-Beuve* en néerlandais, les traducteurs signalent que *CSB* est un projet qui a éclaté sous le poids de sa propre masse, ensuite englobé par l'entreprise beaucoup plus ambitieuse : *A la recherche du temps perdu. Tegen Sainte-Beuve, Relas van een ochtend*. Traduit et composé par Marjan Hof, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2009.

² Schulte Nordholt (2011), op. cit., pp. 243-258.

³ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Editions Hachette, 1992. pp. 13-17, petite typologie naïve : - fiction narrative: roman, nouvelle, conte, récit ; - poésie: en vers ou en prose ; - théâtre: tragédie, drame, comédie ; - essai: discours philosophique ou théorique, autobiographie, mémoires, journal intime, carnets, correspondance, compte rendu, récit de voyage, etc.

⁴ Lettre citée par Mireille Naturel, dans *Proust et Flaubert*, op. cit., pp. 10/363-364.

⁵ Combe, op. cit., p. 8., « Paulhan et la Terreur »; voir J. Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, Gallimard, 1941.

révèle avant tout dans la valeur accordée à la composition de son ouvrage, plus important que le genre exact, le roman étant en principe un genre sans lois, caractérisé par une apparente liberté, par un aspect informel et composite⁶.

Or, l'idée que la littérature moderne dépasse les catégories de genre est profondément romantique, selon Combe, qui montre que cette conception est encore typiquement aristotélicienne dans la mesure où elle revient à identifier l'œuvre à la synthèse des genres – consacrant l'apothéose de la notion de genre, à laquelle, décidément, nul ne peut échapper⁷. Définir les genres, c'était en rechercher la pureté, et par là, leur assigner une loi. De ce principe semble découler la nostalgie irrésistible dans l'esthétique moderne d'embrasser tous les genres dans l'« Œuvre totale » et le désir de transcender les limites de genre⁸. Cependant, un modèle de description, fondé sur le postulat de la « pureté » - sur l'existence idéale de genres essentiels – ne peut être qu'inadéquat à une littérature où sont valorisés le « mélange », l'« intertextualité », le « métissage » des cultures. Combe note que nous vivons toujours bien davantage sur le rêve symboliste de l'« Œuvre totale » et la « correspondance des arts » que sur l'idée « classique » d'une distinction et d'une autonomie des arts⁹.

Ce rêve d'une œuvre capable de réunir la multiplicité dans l'unité transparaît dans la conception du livre que Proust aimait construire comme un édifice du souvenir, un monument du temps perdu et retrouvé, une église ou cathédrale. Le concept de l'œuvre-cathédrale convenait le mieux pour embrasser un tout ordonné mais polyphonique, caractéristique du texte moderne. Une attitude classiciste n'aboutit pas nécessairement à un roman classique, dans le sens du néoclassicisme maurassien. Le premier concept du roman longtemps prémédité, promettant la symétrie dans la symétrie, se transforme au cours de l'écriture sans que le début et la fin du récit, conçus en même temps, soient atteints. La fin du roman engendre le début et vice versa selon un mouvement infini, tandis que le narrateur du commencement se confond avec celui du temps retrouvé pour donner la parole à l'auteur.

La structure de la composition, liée à celle du narrateur, a toujours été au cœur du débat de la critique proustienne. La plupart des spécialistes ont consacré un chapitre (Tadié¹⁰), ou au moins un paragraphe (Rousset, Milly, Fraisse, Compagnon), à la composition de la *Recherche* puisqu'il y a peu d'idées sur lesquelles Proust ait insisté autant que sur l'architecture de son œuvre. Pour la construction de son roman, Proust se réclame lui-même du classicisme, mais d'un classicisme « révolutionnaire », aboutissant à une forme nouvelle dont il était difficile, voire impossible de définir la « nouveauté » à l'époque de la parution de *Swann*. Proust avait lui-même remarqué :

Que les novateurs dignes de devenir un jour classiques obéissent à une sévère discipline intérieure, et soient des constructeurs avant tout. Mais justement parce que leur architecture est nouvelle, il arrive qu'on reste longtemps sans la discerner¹¹.

La conception de Michel Raimond par exemple que Proust écrit un roman sans intrigue¹² a été nuancée depuis par plusieurs critiques : s'il y a absence d'une intrigue bien développée à l'ancienne, il n'y a pas absence de sujet, ni d'une certaine chronologie, liée justement au sujet du

⁶ Ibid., L'auteur des *Genres littéraires* tente d'esquisser une synthèse des nombreuses définitions qui relèvent toutes de la problématique des genres. Il eut le mérite de montrer que paradoxalement, au moment même où la notion de genres paraît si décriée, elle renaissait comme objet d'étude scientifique pour la « Nouvelle Rhétorique ».

⁷ Ibid., p. 146.

⁸ Ibid. Conclusion, pp. 145-157.

⁹ Ibid.

¹⁰ Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., Ch. IX « Architecture de l'œuvre », pp. 236-292.

¹¹ Ibid., p. 240.

¹² Michel Raimond, *Le roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 148.

livre. Pierre Bayard, à la recherche « d'une lecture dynamique de la digression »¹³, essaie de cerner le sujet du cycle proustien : « peu manifeste peut-être, mais guère moins que pour de nombreuses œuvres ». Et il continue, en nous menant au cœur du problème qui est de bien distinguer le statut du narrateur : « Le livre, tout d'abord, s'inscrit dans une tradition littéraire qui est celle de l'autobiographie. Il en transforme complètement les données de base, en dissociant le narrateur de l'écrivain, mais ne rompt pas complètement le lien, qui resurgit même à plusieurs endroits du texte »¹⁴. Le roman garderait surtout la trame événementielle et chronologique du *récit de vie*, en l'accompagnant de cet élément essentiel de l'autobiographie qu'est l'introspection¹⁵. Bayard classe la *Recherche* dans la tradition littéraire qui est celle de l'autobiographie à cause des infractions par l'appellation directe et indirecte *Marcel*, bien que Proust ait toujours soutenu l'idée que *je* étais un autre. Dresden montre comment, de multiples manières, le roman interdit explicitement l'identification entre l'auteur et le narrateur : le narrateur est anonyme et en plus il refuse d'être appelé par son « petit nom ». « Malgré le récit à la première personne, et quoi qu'on en dise, le narrateur n'égale pas Proust, il est un personnage autonome »¹⁶. L'auteur a certainement conçu son protagoniste comme un personnage fictif, mais il reste des intrusions de l'auteur, même aux moments où il ne s'appelle pas Marcel.

En outre, le problème majeur pour définir l'intrigue ou le sujet semble provenir du fait que c'est seulement dans les dernières pages que le véritable sujet du livre se révèle, au moment où le héros rejoignant le narrateur annonce son projet d'écriture. L'expérience incomplète de la madeleine répond par une grande courbe à la scène de la vocation dans la cour de Guermantes. Ce suspense¹⁷ sera tout entier tendu vers la révélation finale où l'intrigue reçoit sa solution et révèle sa construction.

5.1.2 Une histoire de vocation : un roman d'apprentissage

La conception la plus courante dans le domaine de l'intrigue est que la *Recherche* retrace l'histoire d'une vocation¹⁸. Ce projet implicite ne deviendra explicite que dans le dernier chapitre : « La fin du livre rend possible et compréhensible l'existence du livre ». La structure que dégage Rousset : « le roman étant conçu de telle façon que sa fin engendre son commencement », définirait en même temps le sujet : « L'aventure dans le temps d'un homme en quête de ce qui échappe au temps, la poursuite à travers l'intermittence et la discontinuité d'un moi unifié et créateur »¹⁹. Cette définition ressemble à celle de Georges Poulet : « le roman d'une existence à la recherche de son essence »²⁰.

¹³ Pierre Bayard, *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Minuit, 1996, p. 32.

¹⁴ Ibid., Ces quelques fois où le narrateur dans *La Prisonnière* dit que Albertine eût pu dire « Marcel ».

¹⁵ Musarra-Schröder, op. cit., *La Recherche*, roman-mémoires moderne, prolonge le genre du roman d'analyse ou le roman d'introspection.

¹⁶ Schulte Nordholt (2011), op. cit., pp. 243-258.

¹⁷ Ramon Fernandez, *Proust ou la généalogie du roman moderne*, Paris, Bernard Grasset, 1979, p. 48. L'auteur a même osé parler de roman policier à cause de cet effet de suspense.

¹⁸ Fraisse, dans *L'Esthétique*, op. cit., p. 6, « La vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire », lit-on incidemment dans du *CG* (R² II, 691).

¹⁹ Rousset, op. cit., pp. 135-145.

²⁰ Georges Poulet, *La conscience critique*, Corti, 1971, « Proust », pp. 49-57.

Depuis l'étude de Deleuze, *Proust et les signes*²¹, il existe un consensus de considérer la *Recherche* avant tout comme un roman ou récit d'apprentissage, plus précisément celui d'un homme de lettres ; une recherche, tournée non vers le passé, mais vers le futur. Ce récit d'apprentissage retrace l'itinéraire ascendant de la vocation artistique du héros. Celle-ci ne sera dévoilée qu'au « dénouement »²² et elle constitue le « principe unificateur » de la *Recherche*, puisque tous les personnages se rattachent à elle. Vu l'importance accordée à la construction, la définition suivante : « la recherche de la perfection formelle à travers la mise en scène d'une voie individuelle qui mène à la création artistique », se rapproche sans doute le plus du véritable sujet du roman, car comme l'affirme Tadié : « C'est au moment où Proust a découvert son système architectural, lié au narrateur, que son œuvre est née »²³.

Quelle forme donner à ce projet romanesque relativement simple, dont « le tout doit être absolument symétrique dans l'extrême variété »²⁴ ? C'est l'idéal du grand cercle, qui permettra au constructeur d'abandonner la linéarité de *Jean Santeuil*, la juxtaposition de fragments comme dans un retable pour aboutir à une circonscription de morceaux comme dans une rose d'église.

5.1.3 Jean Santeuil et La Recherche : linéarité versus circularité

Avec *A la recherche du temps perdu*, Proust propose pour la première fois dans sa carrière une œuvre composée, malgré le fait que « son ordre admirable reste secret et gardera le charme du désordre apparent qui marque les premières œuvres ». La structure de *Jean Santeuil* contient des thèmes et quelques personnages de la *Recherche*, mais elle ne les organise pas. Tadié montre bien la différence avec la *Recherche* : « la vocation artistique n'impose pas encore au livre la ligne ascendante d'un itinéraire ; les héros sont rencontrés par le narrateur les uns après les autres, à chacun son chapitre, comme, toutes proportions gardées, dans un roman picaresque ou anglais »²⁵. *Jean Santeuil* se résume à une réunion de tableaux, de portraits, avec le caractère disparate de certaines expositions²⁶.

Il a fallu vingt-cinq ans à Proust pour forger les structures permettant de transposer « l'unité d'une sensibilité » sur le plan de la création²⁷. Il s'agit de la création du *je-narrateur* qui doit rétablir l'unité des moi multiples dont se compose le *je-héros*. Cette solution narratologique rattache l'existence du narrateur au caractère composé de l'œuvre, l'auteur organise autour de ce *je* qui en est le centre²⁸, non seulement la diversité du monde et des jours, mais encore les genres et les réseaux des relations qui unissent les personnages.

L'invention du cercle pour structurer le grand plan d'ensemble du roman était probablement conçue au début pour garantir l'idéal romanesque souvent exprimé par l'auteur d'un monde clos, mais en même temps ce plan dont le début et la fin étaient fixés à l'avance permit au contenu d'accéder à l'infini par l'intérieur. Cette structure cyclique, qui se manifeste à tous les niveaux de la composition, garantit l'équilibre des deux tendances : la continuité versus la discontinuité. Le mouvement amplificatoire qui peut être conçu comme un déploiement ou un repliement est contrebalancé par la tendance à l'autonomie, au désir de posséder, d'enclorre,

²¹ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.

²² Ce « dénouement » se compose de deux volets ou de deux pans : *L'Adoration perpétuelle* et le *Bal de têtes*.

²³ Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., p. 241.

²⁴ Proust, en 1917, dessine lui-même en filigrane l'analogie entre une rosace et un livre quand il félicite Robert de Montesquiou ; voir Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., pp. 372-379.

²⁵ Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., pp. 237-238.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 238.

²⁸ *Ibid.*, pp. 236-237. La structure de l'œuvre unit les deux grandes formes du roman : le je et le temps : C'est le rythme des êtres et celui de la durée, c'est le je organisant le temps, le reconstruisant pour qu'il soit saisi comme l'espace d'un monument.

d'encadrer, voire d'enchaîner « dans les anneaux nécessaires d'un beau style » (R² IV, 468) pour fixer ce qui échappe, ce qui fuit à cause du temps destructeur, force centrifuge qui éloigne le *je* du centre.

Ce qui manque à la structure de *Jean Santeuil*, récit où le narrateur Jean se confond trop avec l'auteur lui-même, ce n'est pas seulement l'invention du je-narrateur fictif, mais également celle d'une composition en rosace, dont le centre est occupé par l'instance narrative qui tente de recréer « en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » (R² I, 5). A travers la recherche de l'autre, le moi cherche encore lui-même et le désir de l'autre, qui ne trouve jamais de point final, cache celui de mieux se retrouver soi-même. La rosace eût séduit l'auteur non seulement par la forme géométrique du cercle qui, « dans toutes les cosmogonies et dans toutes les traditions, était la forme parfaite et primordiale à l'intérieur de laquelle s'inscrivaient, se déclinaient les diverses hiérarchies du créé »²⁹, mais également par son art de compartimentage. Résultat : une constellation dynamique, dont la structure ordonnée sera capable de garantir l'autonomie de la moindre partie sans entraver l'envergure. Cette conception du roman à l'image d'une rose d'église transforme la linéarité des récits antérieurs en circularité³⁰.

Il semble que la figure de la rosace se soit présentée à l'esprit de l'auteur comme idéal classique d'une grande unité close, dont l'organisation logique la plus parfaite fut conçue comme propriété de l'œuvre. Proust affirme dans ses lettres que la composition de la *Recherche* est « complexe », « peu saisissable », et « concentrique »³¹.

5.1.4 Composition et instance narrative

La création du je-narrateur, se rattachant au caractère composé de l'œuvre, explique le succès de la *Recherche*, comme l'affirme Tadié³², même si le statut de ce *je* qui narre les étapes de la vocation du moi-héros reste problématique et parfois difficile à identifier. A la fin du préambule *Les Réveils*, le récit recevrait, selon Tadié, « son sujet, son unité, ses lieux et son temps »³³:

[...] je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois à Combray chez ma grand-tante, à Balbec, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté. (R² I, 9)

En citant ce passage, qui résumerait le sujet, l'unité, les lieux et le temps de la création, Tadié semble nous plonger au cœur du débat des critiques dans leurs tentatives de définir le statut exact de celui qui dit *je*, ainsi que le genre de la *Recherche* : *fiction, autobiographie, autofiction, roman-mémoires moderne*. Remarquons que le *je* de la citation, le narrateur à la recherche de sa vie passée selon un mouvement volontaire et régressif, se distingue du héros dont nous allons suivre le récit de vie qui se déroule à tâtons, mais de façon progressive et qui se révélera l'« histoire d'une vocation invisible », selon le narrateur lui-même.

Le narrateur tout momentané, évoqué dans la première phrase longue du cycle, est celui de la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, incapable, selon la théorie exposée dans le roman, de restituer le passé dans sa forme authentique, sa vérité. Néanmoins le héros du drame du coucher, dont la narration commence à la même page, correspond par une grande courbe au *je* de

²⁹ Jean Clair, *Méduse*, Paris, Editions Gallimard, 1989, Ch. VII, « La mort en un clin d'oeil », pp. 126-127.

³⁰ Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., p. 239. *La Recherche* garde le charme du désordre apparent qui marque les premières œuvres, mais elle cache « un ordre admirable et secret ».

³¹ Ibid., p. 18; Lettre à R. de Montesquiou (1912) (*Corr.* I, 167: « Mon livre si composé et concentrique et qu'on prendra pour des *Mémoires* et *Souvenirs d'enfance* »).

³² Ibid., pp. 236-237.

³³ Ibid.

la fin du *Temps retrouvé*, le moment où le je-narrant et le je-narré ne font plus qu'un :

J'éprouvais un sentiment de fatigue et d'effroi à sentir que tout ce temps si long non seulement avait, sans une interruption, été vécu, pensé, secrété par moi, qu'il était ma vie, qu'il était moi-même, mais encore que j'avais à toute minute à le maintenir attaché à moi, qu'il me supportait moi, juché à son sommet vertigineux, que je ne pouvais me mouvoir sans le déplacer comme je le pouvais avec lui. La date à laquelle j'entendais le bruit de la sonnette du jardin de Combray, si distant et pourtant intérieur, était un point de repère dans cette dimension énorme que je ne me savais pas avoir. (R² IV, 624)

C'est que le premier volet du chapitre de Combray met en scène le héros en proie à la crise identitaire, à l'origine de la scène d'écriture. Le drame du déshabillage est une illustration de la névrose d'abandon³⁴ dont souffre le héros. Elle rend manifeste le mouvement inaltérable du moi vers l'altérité, notamment vers l'être aimé, qui devrait constituer un remède à l'impasse existentielle. Mais la prison monadique du premier cercle ne peut être brisée et le *je* sans cesse affronté à l'insaisissabilité de l'autre, mais aussi au morcellement de son propre moi, ne retrouvera une preuve de l'unité, de la continuité et de l'identité de son moi profond que dans les expériences de la mémoire involontaire.

Le *je* dans la dernière phrase des demi-réveils, qui entend encore le bruit de la sonnette, semble se rapprocher du « Dormeur éveillé », l'instance narrative intermédiaire entre le héros et le narrateur que distingue l'auteur du *Moi-créateur*³⁵. Elle part à la réhabilitation de ce sujet intermédiaire³⁶ qui se présente d'emblée comme une « entité floue et intermittente », associée le plus souvent au *moi* de la contingence et de l'oubli. Ce *moi* initial, qui à travers rêves et rêveries se remémore sa vie passée, n'est déjà plus le héros plongé dans le drame du déshabillage mais se rapproche du narrateur final, tout en ne correspondant pas exactement au moi-créateur qui regarde en arrière pour évoquer l'enfance du héros et le désir interdit et impossible de la mère, à l'origine du désir narcissique qui va alimenter le récit. Ce que le narrateur cherche à atteindre dans son écriture, c'est la mère inaccessible à travers ses substituts, Gilberte, Oriane, Albertine et toute une série de jeunes filles en fleurs. L'odyssée amoureuse, associée aux fleurs des rosacées, retrace la voie du désir inassouvi par nature et qui mène du drame de déshabillage, de l'amour frustré, à l'amour sublimé dans le *Temps retrouvé*.

Sam Dresden, « reconstruisant l'expérience artistique de Proust à partir de notions-clefs de la phénoménologie heideggerienne comme une lutte avec l'angoisse et le néant de la vie, vaincus dans l'absolu qu'est l'œuvre d'art », opère une distinction nette entre le protagoniste et l'homme sans faire une distinction absolue entre les deux. L'univers de l'œuvre d'art, malgré son autonomie, ne saurait être absolument étranger à celui de l'homme qui en est l'auteur. Martin-Chauffier entrevoit également que le protagoniste est une création, autrement dit une construction, se composant de quatre entités. L'avantage de ce quadrumvirat est que ces entités ne sont pas présentées comme isolées, mais comme entretenant des rapports mutuels. Sans identifier le protagoniste à Marcel Proust, il lui désigne son lieu propre en montrant que l'homme fait partie intégrante du roman, au même titre que les autres instances³⁷. Pierre Campion, cité également par Schulte Nord-

³⁴ J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 273. Le terme « névrose d'abandon » fut introduit par des psychanalystes suisses (Charles Odier, Germaine Guex) pour désigner un tableau clinique où prédominent l'angoisse de l'abandon et le besoin de sécurité. Il s'agit d'une névrose dont l'étiologie serait précœdipienne. Elle ne correspondrait pas nécessairement à un abandon subi dans l'enfance. Les sujets présentant cette névrose sont nommés « abandonniques ».

³⁵ Schulte Nordholt, dans *Le moi créateur*, op. cit., Ch. 2 Le « Dormeur éveillé » et le moi créateur, pp. 69-88.

³⁶ Ibid., pp. 71-72.

³⁷ Ibid., p. 26-27 Martin-Chauffier dans « Proust et le double « Je » de quatre personnes » (1943) ; Zima distingue également quatre instances narratives importantes, op. cit., p. 322.

holt, affirme que lorsque le romancier dit *je*, il s'agit d'un « faux *je* », au sens d'un personnage de fiction, qui ne correspond à aucun être réel³⁸.

Or, le statut de ce *je* narcissique, concentré sur l'unique objet de l'écriture, reste problématique, malgré les études qui ont été consacrées à ce sujet³⁹ et ce qui nous intéresse, ce n'est pas seulement le moment, la place et la figure de la réunification de toutes ces entités du *moi* qui forment ensemble l'instance narrative, mais également de comprendre les grandes étapes du parcours du héros-narrateur qui se greffent sur celui de l'auteur.

5.1.5 Parallèle(s) entre narrateur et auteur

Dans les étapes que l'auteur fait parcourir à son protagoniste, on retrouve les traces du parcours que l'auteur a lui-même poursuivi et des lieux qu'il a fréquentés à la quête de sa propre voix. En se penchant sur les problèmes du narrateur, Tadié note qu'« on ne prendra donc jamais assez au sérieux les textes où Proust lui-même se distingue du narrateur : « Le narrateur qui dit « je » et qui n'est pas toujours moi »⁴⁰, comme Proust le précise dans son article sur Flaubert. Cette précision voulue de la part de l'auteur veut dire, selon Edward Bizub⁴¹ : « qu'il est parfois lui ». Il s'agirait d'une stratégie d'ambiguïté, énoncée clairement par l'auteur. Parfois la distinction entre auteur et personnage se brouille comme dans le passage cité plus haut où l'auteur semble dénier en quelque sorte l'importance des expériences qui constituent la théorie de l'esthétique idéale, exposée sans doute avec un excès de bravoure lors de *La Matinée*. Ces réminiscences, autant de preuves de la continuité du moi profond, jalonnent la voie qui mène à la « Vérité », posée comme véritable but de la *Recherche*. Lors de ces expériences, moments privilégiés ou épiphanies, un autre moi gagne la scène, un « moi inconscient » qui « joue souvent à cache-cache avec le héros et le lecteur »⁴², selon l'auteur de *Proust et le moi divisé*⁴³.

Bizub montre de façon convaincante combien le clivage du moi qui caractérise le statut du narrateur, se base sur les recherches et les textes fondateurs de la psychologie expérimentale de l'époque : « Un somnambule surgit des profondeurs insoupçonnées et insondées du héros – en général à travers une sensation – pour signaler une existence étrangère, cherchant à s'exprimer à sa manière »⁴⁴. Le héros ne reconnaît qu'assez tard le savoir qui légitime cette scène que l'auteur connaît à fond, puisque son père fut un des pionniers de cette théorie de la « division de conscience ». Les deux instants qui encadrent le roman comme « déclic et aboutissement », la madeleine et le faux pas sur les pavés, se présenteraient ainsi comme les instants « bienheureux » les plus importants. Cette conception, préconisant la théorie de la mémoire involontaire, risque de faire concevoir la *Recherche* comme un « simple récit de la mémoire », ce qui fut une façon courante de lire le roman ; lecture que Proust avait prévue et à laquelle il s'oppose dans une lettre à Rivière.

Selon Proust, c'est la « vie spirituelle » de l'auteur qui devrait faire l'objet de la critique littéraire, l'auteur non tel qu'il se présente en société avec ses amis, mais tel qu'on le découvre à travers les « étapes » de son œuvre. Il y a donc un parallèle entre le parcours de l'auteur et du personnage. Nous verrons qu'à l'instar de la vision de Ruskin, celle de Proust évolue en fonction

³⁸ Ibid. Pierre Champion, dans « Le je proustien. Invention et exploitation d'une formule », *Poétique* 32, 1992, pp. 3-29.

³⁹ Ibid., pp. 23-65. Dans son premier chapitre Le « mystérieux moi », l'auteur parle sur la distinction nette entre héros et narrateur et cite tous les commentateurs dans ce domaine.

⁴⁰ Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., p. 28.

⁴¹ Bizub, dans *Proust et le moi divisé*, op. cit., Introduction, pp. 15-24 (22).

⁴² Ibid., p. 19. Les deux « moi » qui surgissent alternativement soulignent en même temps la structure théâtrale du roman et le transforment en une « comédie d'erreurs ». Cette vieille recette comique revient également dans le dédoublement de deux personnages différents. Voir l'analyse de la *Scène de la baignoire* (3^{ème} partie).

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

d' « étapes », de lieux jalonnant les découvertes du créateur. Le parcours du narrateur, qui est au fond une suite interminable de leçons, semble se greffer, bien que transfiguré, sur les grandes étapes de l'auteur. Le débat entre ceux qui prétendent pouvoir analyser le roman sans aucune référence à la biographie et ceux qui croient une telle lecture appauvrissante, voire presque impossible, repose donc sur cette ambiguïté que l'auteur a instaurée lui-même et qui a mené à des spéculations sur la relation exacte entre narrateur et auteur. La « position médiane », que propose Mattiussi⁴⁵, invitant « le lecteur à reconnaître une figure métamorphosée de l'auteur derrière celle du narrateur, à demi inventée, à demi copiée sur la réalité », permet d'étudier de quelle façon l'auteur rejoint le narrateur à la fin du récit. C'est que l'auteur prendra finalement la plume afin de faire taire la parole du narrateur : « Plus que tout j'écarterais ces paroles que les lèvres plutôt que l'esprit choisissent » [...], car « les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie mais de l'obscurité et du silence » (R² IV, 476).

5.1.6 *Le roman de l'inconscient*⁴⁶

Mais avant de nous concentrer sur la construction du livre-cathédrale qui relève d'un travail conscient, regardons de plus près la révélation du « moi inconscient », posée par l'auteur comme véritable but de la *Recherche*. « La construction et la méthode d'introspection » sont les deux grands mérites de l'œuvre proustienne que Rivière, déjà en 1920, réclamera pour défendre l'attribution du prix Goncourt aux *Jeunes Filles*⁴⁷. La destruction apparente de l'unité de la personne morale traditionnelle pour un autre type d'unité, renouvelée par la notion de l'inconscient fut un phénomène que la plupart des critiques contemporains n'ont pas compris. Seul Rivière⁴⁸ prendra la défense de l'introspection proustienne qui, en renouant avec la grande tradition classique, « réalise un roman psychologique exceptionnel, comme on n'en a pas connu depuis Stendhal »⁴⁹. Aux lecteurs qui ne disposent alors que des deux premiers tomes parus, Rivière affirme que « le roman proustien finira par montrer sa structure à la fin »⁵⁰.

La tension du double vers l'Un qui caractérise l'attitude du héros-narrateur, - survivance autobiographique de la nostalgie de la symbiose maternelle, semble à l'origine, non seulement de l'écriture tout court, mais aussi de la structure du deux-en-un, qui explique la prédilection pour les expériences privilégiées. Les réminiscences de la vie seront les métaphores de l'art. Celles-ci constituent le noyau de l'esthétique idéale, développée par Proust théoricien depuis la madeleine jusqu'aux pavés. L'extase et les visions de lumière et d'azur qui accompagnent ces phénomènes de la

⁴⁵ Ibid., p. 22. Bizub cite l'étude *Fictions de l'Ipséité, essai sur l'invention narrative de soi*, Genève, Droz, 2002, p. 11. L'auteur Laurent Mattiussi y met en avant le double jeu d'occultation et de dévoilement auquel Proust se livre dans la *Recherche*.

⁴⁶ Bien que nous nous concentrons sur la part consciente des préoccupations de l'auteur concernant la construction de son roman et l'élaboration de son système chromatique, ces domaines touchent à la révélation du *moi profond*. La lecture psychanalytique du texte n'est donc pas la ligne principale de notre travail, mais elle constituera un soutien ponctuel indispensable, notamment dans le domaine du regard et du désir. Les expériences de la mémoire involontaire forment une transposition littéraire des travaux de la psychologie expérimentale de l'époque, c'est-à-dire le dernier quart du XIX^e siècle. Selon les analyses de Bizub dans *Proust et le moi divisé* : « La fiction répercute et travestit certaines des observations effectuées pour tenter de comprendre les mécanismes de l'inconscient avant les découvertes décisives de Freud ». Voir également l'étude de Bayard, op. cit., Ch. XIII, « Proust et Freud » et le chapitre de Max Milner sur Proust, dans *On est prié de fermer les yeux*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 213-248. L'écart essentiel entre le romancier et le psychanalyste semble bien résider dans la recherche esthétique, un domaine qui resterait énigmatique, selon Freud, qui avoue, à la fin de sa vie : « Malheureusement, c'est sur la beauté que la psychanalyse a le moins à nous dire », cité par Jean Clair, op. cit., pp. 9-10.

⁴⁷ Tomoko Boongja Woo, « Lecture de Proust, à travers Freud, par les premiers critiques », *BMP* N° 58, 2008, pp. 69-79.

⁴⁸ Ibid., L'auteur cite Jacques Rivière, « Marcel Proust et la tradition classique », *NRF*, nr. 77, 1920 ; repris dans *Les Etudes (1900-1924)*, Gallimard, 1999, pp. 586-592.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

mémoire involontaire semblent garantir l'identité du sujet et la victoire de la continuité. Elles véhiculent le plaisir du sublime et permettent le passage de la vue ordinaire à la vision extraordinaire. Cependant, malgré l'éloge de la mémoire involontaire qui protège le héros-narrateur momentanément de la désagrégation du moi, Proust semble avant tout l'auteur qui part de la discontinuité, de la mise en rapport, sans quoi il n'y eût pas style :

L'œuvre d'art ne commence à exister qu'au style ; jusqu'alors il n'y a qu'un écoulement sans fin de sensations séparées qui n'arrêtent pas de fuir. Il prend celles dont la synthèse fait un rapport, les bat ensemble sur l'enclume et sort du four un objet ou les deux choses sont attachées. (Cahier 28, f^o 33r^o)

Le désir de mise en rapport, de synthèse, voire de symbiose, explique la préférence pour la métaphore, seule figure capable, selon l'auteur, de donner « une sorte d'éternité au style ». Le processus métaphorique, c'est-à-dire celui qui permet de retrouver le temps au sein du temps perdu en mobilisant toutes les ressources de la mémoire involontaire, se présente comme un principe d'isolation, voire d'immobilisation, mise en rapport dans laquelle l'autonomie trouve, bien que momentanément, son apogée. C'est l'expérience qui, au lieu de séparer, comme l'espace vécu dans le réel se caractérisant par le cloisonnement et la fragmentation (au fond dans chaque épisode ou compartiment un autre moi du héros se dégage) est capable de réunir, même des lieux séparés entre eux par des distances spatiales et temporelles assez considérables. Cette théorie esthétique idéale, qui semble proposer une unité ou fusion à la place de la fragmentation et de la multiplication, a soulevé pas mal de controverse, de commentaires et de doute des exégètes proustiens. Il semble que les expériences dans le salon-bibliothèque cachent le véritable moment et lieu de la réunification du héros-narrateur qui mettra fin à la dualité.

Bizub⁵¹, en interrogeant à partir de quatre exemples le regard critique sur le phénomène, note que les chercheurs sont loin d'être unanimes en ce qui concerne la valeur à donner à la théorie de la mémoire involontaire constituant la charpente de l'œuvre proustienne. Il cite entre autres Isabelle Serça qui note que « si la vérité de la continuité est affirmée avec tant de force dans le *Temps retrouvé*, ce n'est sans doute qu'une manière de conjurer la discontinuité omniprésente dans l'œuvre ». L'étude de Schulte Nordholt⁵², centrée sur la problématique de la distance entre le « moi qui vit » et le « moi qui écrit », eut le mérite de montrer la nature duelle de l'analogie et de la métaphore dans le *Temps retrouvé* se situant au niveau du « moi ». Elle croit que la structure duelle de la *Matinée*, les deux pans de l'*Adoration perpétuelle*, impose une toute autre lecture que celle que la plupart des commentateurs ont proposée. C'est qu'ils accordent la priorité exclusive à la pensée théorique, selon laquelle l'analogie est supposée triompher du temps qui passe et de la mort. Elle considère la métaphore, se basant sur une analogie dans le domaine de la vie, de l'expérience, comme un jeu sans fin de l'identité et de la différence.

Elle explique la mise en rapport comme des titubations éternelles entre la sensation présente et la sensation passée en se basant sur le sentiment de félicité⁵³ qui accompagne cette mise en rapport. Cette félicité se présente comme un phénomène spécifiquement proustien⁵⁴, le miracle de l'analogie se traduisant en un moment extatique qui ne figure pas comme élément indispensable chez Quintilien ou Beaumarsais pour définir la métaphore classique : « rapprochements fulgurants suggérés d'un seul mot »⁵⁵. Genette ne peut pas concevoir l'impression privilégiée comme une véritable métaphore, puisque, selon lui, le fait que l'objet présent ne serait présent que pour évoquer la sensation ancienne, restreindrait l'analogie à un terme seulement, l'autre étant accessoire⁵⁶. Dans *Métonymie chez Proust*, l'auteur a tendance à ramener toute l'expérience du souvenir involontaire à son dernier moment, son issue

⁵¹ Edward Bizub, dans « La mémoire involontaire toujours au cœur du débat », *BMP* N^o 57, 2007.

⁵² Schulte Nordholt, dans *Le moi créateur*, op. cit.

métonymique, au détriment du rapport analogique qui, loin d'être un élément stable ou de former une unité retrouvée, se caractérise justement par un trébuchement ou vacillation. Deleuze parle même de « mauvaises métaphores » ou de « métaphores inférieures »⁵⁷.

Pourquoi ces expériences, malgré la belle démonstration proustienne qui garde quelque chose de factice, ne sont-elles pas devenues ce qu'elles disent ou ont voulu être : l'étape ultime de l'apprentissage de l'art ? La sémiotique deleuzienne nous aide à comprendre l'« infériorité » des signes sensibles qui dépendent de la mémoire involontaire. Deleuze explique dans son style concis pourquoi la mémoire involontaire occupe une place centrale dans la *Recherche*, mais pas la pointe extrême :

C'est dire que les signes sensibles de la mémoire sont de la vie, non pas de l'Art [...]. Involontaire, elle rompt avec l'attitude de la perception consciente et de la mémoire involontaire. Elle nous rend sensible aux signes, et nous donne l'interprétation des signes à des moments privilégiés⁵⁸.

Dans la hiérarchie des signes, ils sont supérieurs aux signes mondains et aux signes de l'amour, mais inférieurs aux signes sensibles du désir, de l'imagination et du rêve, dont l'explication est déjà moins matérielle. La démonstration de l'esthétique idéale risque d'éclipser la véritable apothéose de l'itinéraire du héros-narrateur, la figure de l'Adoration perpétuelle qu'est Mlle de Saint-Loup. Dans la figure de la grande Rose tous les *moi* successifs se confondent, car son apparition signifie l'aboutissement de l'esthétique originale qui se joue en filigrane à partir de la scène des tilleuls.

A la fin du cycle le narrateur rapproche d'ailleurs les impressions privilégiées se basant sur l'analogie des « impressions obscures » et des « impressions esthétiques » par la « joie extratemporelle », liée à la permanence du « vrai moi » et la « contemplation de l'éternité, quoique fugitive » (R² IV, 454). Ce qui importe dans les réminiscences, ce n'est pas l'élaboration de la pensée théorique, mais la façon dont le processus métaphorique est lancé. Celle de la serviette empesée par exemple se traduit par une « nouvelle vision d'azur » [...] pur et salin, se gonflant « en mamelles bleuâtres » (R² IV, 447), tandis que l'issue métonymique ou le rapport de contiguïté s'instaure seulement après huit pages. Même si toutes les expériences dans le salon-bibliothèque sont d'une manière ou d'une autre des aspirations vers Mèr(e), la phrase longue de vingt-huit lignes ne livre que dans sa dernière unité syntaxique le rapport analogique reposant sur une même identité tactile. La joie de l'illumination est liée à la redécouverte de l'objet, au moment de retrouver la serviette, l'autre moi, qui sera l'auteur du livre, surgit⁵⁹.

Cette mise en rapport engendre une double relation métaphorique : métaphore de l'épanouissement et comparaison, qui signifie une libération de l'espace et de ses couleurs, l'océan vert et bleu, comparé à une queue de paon. L'ouverture ainsi aménagée n'implique pas un rapport de contiguïté, les sensations connexes de Balbec ne sont enchaînées que plus loin, ni une ouverture

⁵³ « Ce plaisir était le seul qui fut fécond et véritable » (R² IV, 456).

⁵⁴ Bizub, dans *Le moi divisé*, op. cit., pp. 263-272 (« Entre sommeil et transe »). Proust assimile la découverte de l'inconscient à une expérience d'extase, il conçoit la résurrection de l'autre moi comme une *Illumination*, liée au mystère de la Transsubstantiation dans la religion chrétienne.

⁵⁵ Genette, dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 41-63 (55). La métaphore proustienne reprend l'ambiguïté de la définition aristotélicienne : la métaphore aussi bien comme substitution et comme transfert, mouvement ou épiphore.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Deleuze, dans *Proust et les signes*, op. cit., pp. 80-81.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Bizub, dans *Le moi divisé*, op. cit., p. 267.

sur l'infini, car la mer reste enclose « dans ses pans et dans ses cassures », préfigurant l'esthétique du vitrail, le sujet qui sera l'enjeu de la dernière partie de ce travail :

Et je ne jouissais pas que de ces couleurs, mais de tout un instant de ma vie qui les soulevait, qui avait été sans doute aspiration vers elles, [...]. (R² IV, 447)

Sans insister sur l'impasse dans laquelle s'enliserait Proust en écrivant un roman de l'inconscient selon l'analyse de Zima⁶⁰, nous retournons au seul projet romanesque que l'auteur a réalisé et aux éléments constitutifs que l'auteur emprunte à la cathédrale gothique en construisant son roman. Proust voyait clairement, selon Zima, quelques-unes des contradictions entre le conscient et l'inconscient, entre l'intelligence et l'intuition : « la découverte de la « Vérité » (de l'inconscient) doit être précédée d'une recherche dans laquelle la construction consciente joue encore un rôle important, même si elle coexiste partout avec le nouveau type associatif, paradigmatique »⁶¹. Avec la découverte de la Rose aux confins du cycle pour consolider la structure de l'édifice du souvenir, le romancier semble opérer une synthèse au niveau narratologique, thématique et esthétique comme nous verrons dans les paragraphes et les chapitres suivants.

5.2 Composition et cathédrale

5.2.1 L'architecture médiévale

La force structurelle de la *Recherche* réside avant tout dans les formes que l'auteur emprunte à l'architecture médiévale. Le roman d'apprentissage que réalise l'auteur met aussi bien en scène le parcours initiatique d'un héros-narrateur, que la pratique narcissique de l'écriture elle-même. Cette synthèse change radicalement le genre romanesque à partir de la *Recherche* et aboutit à un roman dans lequel on reconnaît encore des vestiges de la tradition classique, mais dont les éléments distinctifs ont revêtu une autre fonction. Ceux-ci sont dérivés de leur fonction primaire en quelque sorte et ce qu'on reconnaît, ce ne sont pas des phénomènes nouveaux, mais des transformations, parfois si subtiles que la *conscience lisante* glisse facilement sur elles lors d'une première lecture.

Par la façon de construire, puis de déconstruire, la composition et le sujet du livre ne s'éclaireront qu'une fois le cercle bouclé. C'est seulement à la fin du *Temps retrouvé* que le lecteur se réalise qu'il vient de lire l'histoire d'« une Vocation » (R² IV, 478). On sait en plus que Proust a délibérément conçu le parcours du narrateur comme une série de fausses pistes. Bizub par exemple, à la recherche du parcours ruskinien, qui sert de base à l'épisode vénitien, montre la difficulté de s'approcher de la source exacte de l'œuvre proustienne sous la couche épaisse de plusieurs écritures⁶². L'auteur de *La Venise intérieure* recommande de remonter vraiment comme un archéologue aux fondations de l'église primitive pour retrouver dans la cathédrale actuelle la Voix de ce maître anglais de la Beauté⁶³. L'influence ruskinienne, réduite souvent à la dénonciation de l'idolâtrie, est repérable dans le concept de l'œuvre-cathédrale. Le livre doit être conçu comme une bible historiée, où le lecteur découvre les secrets pierre par pierre, exactement comme le maî-

⁶⁰ Pierre V. Zima, *L'ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Paris, Le Sycomore, 1980. Ch. 6. L'aporie d'une écriture narcissique, pp. 319--348. Les signes de l'inconscient sont au fond inconnaisables, l'inconscient ne se communique pas.

⁶¹ Ibid., p. 346.

⁶² Edward Bizub, *La Venise intérieure*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1991, pp. 9-14.

⁶³ Bizub montre dans un article récent « Proust et Ribot. L'imagination créatrice » que Ruskin n'est pas le seul médiateur que Proust semble oublier au détour d'une phrase, il semble effacer de la même façon l'influence de la théorie de la division de conscience du philosophe Théodule Ribot (*BMP*, N° 58, 2008).

tre vénéré préparait l'initiation à l'architecture médiévale. Comme l'auteur des *Pierres de Venise*, Proust sera avant tout constructiviste⁶⁴, ce qui explique que la métaphorisation la plus constante pour évoquer la composition du grand édifice du souvenir sera empruntée à l'architecture médiévale. Dans le sillage des premiers architectes et maîtres-verriers de l'âge gothique, auxquels le narrateur se réfère au début du cycle, l'image de la cathédrale gothique fait partie de la conception architecturale de l'œuvre (R² I, 1091). Fraisse⁶⁵ a systématiquement analysé les différents motifs d'architecture pour vérifier ce que Proust écrivit vers la fin de sa vie, dans une lettre à Jean de Gaigneron :

Et quand vous me parlez de cathédrales, je ne peux pas ne pas être ému d'une intuition qui vous permet de deviner ce que je n'ai jamais dit à personne et que j'écris ici pour la première fois : c'est que j'avais voulu donner à chaque partie de mon livre le titre : Porche, Vitraux de l'abside, etc., pour répondre d'avance à la critique stupide qu'on me fait de manquer de construction dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans la solidité des moindres parties⁶⁶. (*Corr.*, XVIII, 198)

Les motifs sont traités en articles par ordre alphabétique (Abbaye, Abside, Adoration perpétuelle...) et les articles qui revêtent une grande importance comme celui consacré à la cathédrale, sont divisés à l'aide d'intertitres en plusieurs rubriques pour mettre en relief les principales orientations de l'imagerie et de la doctrine proustiennes⁶⁷.

5.2.2 L'image de la cathédrale

Sa vie durant, Proust est tenu pour l'écrivain des cathédrales, comme il a été également l'écrivain des églises⁶⁸. Presque tous les emplois du mot « cathédrale », incarnant l'essence de l'architecture religieuse au Moyen Âge, éclairent l'organisation et la structure du roman, comme le fera également le mot « église ». Dans la citation suivante, ils deviennent synonymes, « œuvre-cathédrale » ou « œuvre-église » :

[...] C'est parce que l'œuvre a été construite comme une cathédrale qu'elle a longtemps dérouter les lecteurs. Mais justement le fidèle est prévenu : l'architecte a usé toutes ses forces à construire une église, pour que chaque génération de lecteurs, renchérisant sur la précédente, découvre mieux la vérité de l'œuvre, ses harmonies, c'est-à-dire encore son grand plan d'ensemble⁶⁹.

La plupart des critiques évoquent pour souligner la construction rigoureuse de l'œuvre, deux lettres fort connues, où Proust se défend de pratiquer un « art minutieux du détail » au détriment d'un grand ensemble. Dans la lettre au comte de Gaigneron, déjà citée, il se montre ravi

⁶⁴ Houppermans, dans *Proust constructiviste*, explique la profonde divergence entre Proust et la pensée ruskinienne comme une différence entre « constructivisme » et « essentialisme » ; c'est-à-dire que pour Proust la littérature n'offrirait pas de Vérité supérieure, mais la littérarité proustienne inviterait le lecteur à construire sa propre vérité. Op. cit., p. 10 ; voir également Fraisse, dans *Le Processus*, op. cit., pp. 368-371, l'influence de Ruskin, la loi sur l'interpolation et le rôle de Venise dans l'histoire de vocation.

⁶⁵ Fraisse, *L'œuvre-cathédrale*, op. cit.

⁶⁶ Ibid., Avant-propos, p. 11.

⁶⁷ Ibid., p. 25.

⁶⁸ Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., pp. 77 et 208, note: 56 emplois du mot *cathédrale* dans la *Recherche*, qui éclairent presque tous l'organisation et la structure de plusieurs thèmes importants, contre 221 emplois du mot *église*.

⁶⁹ Ibid., p. 272.

que son destinataire ait deviné l'architecture de son œuvre. L'autre confiance, confirmant la solidité de l'œuvre à laquelle il a tout sacrifié, c'est le fait que le dernier chapitre du dernier volume a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume, de sorte que la dernière page du *Temps retrouvé* (écrite avant le reste de l'œuvre) se referme exactement sur la première de *Swann*. Tout l'entre-deux a été écrit ensuite⁷⁰.

Même si génétiquement parlant, Proust, en présentant la composition de la *Recherche* de façon si univoque, n'eût pas été tout à fait sincère, selon Compagnon⁷¹, qui prit soin de nuancer ce procédé, *Combray* et *La Matinée* constituent les deux tours gothiques du livre-cathédrale. Même l'analyse des couleurs, dans la troisième partie de notre étude, montrera une palette similaire dans les deux volets du premier et du dernier chapitre du roman.

5.2.3 Les deux tours de l'œuvre-cathédrale

En écrivant le premier et le dernier chapitre de son roman en même temps, l'auteur a fixé les deux grandes arches entre lesquelles la poussée continue de la création pourrait se distendre à l'infini. Rousset⁷² a bien montré la fonction des deux « seuils » ou « jointures » du chapitre de *Combray*, les *demi-réveils* et l'*épisode de la madeleine* auxquels correspondent, mais de façon inverse, les deux moments de l'expérience du temps du dernier chapitre : *L'adoration perpétuelle* (à partir du faux pas) et le *Bal de têtes*. L'auteur de *Forme et Signification* montre que la structure symétrique des deux chapitres-clés de la *Recherche* a pour effet, tout en la liant étroitement à la forme, de dégager la dialectique du temps et de l'intemporel qui est celle de l'œuvre toute entière.

Aux deux « seuils » de l'exposition: *Le Drame du coucher* et *La Madeleine* répondent les deux « coups de théâtre » du *Temps retrouvé*⁷³, qui se superposent symétriquement, mais dans l'ordre inverse de succession, aux deux phénomènes de mémoire de l'ouverture. *La Matinée*, se composant de deux parties: *L'Adoration perpétuelle* et le *Bal de Têtes*, met d'abord en scène la force unificatrice de l'intemporel. Ce dénouement mérite ce titre par l'effet suspensif créé à partir de l'énigme posée par la première expérience de la madeleine au départ de l'aventure et par le fait qu'il porte d'autres traces de la tradition classique comme nous verrons dans l'alinéa suivant. Tandis que les réminiscences, révélant l'essence des choses, comme la madeleine, les clochers de Martinville et les arbres d'Hudimesnil, se sont produites comme des phénomènes isolés, la suite vertigineuse de celles qui font partie de *L'Adoration perpétuelle* se succèdent presque sans interruption. Les résurrections qui commencent dans la cour de Guermantes et se poursuivent dans le salon-bibliothèque, ramenant de partout de grands morceaux du passé, font plutôt penser à un *deus ex machina*. Ensuite, dans la deuxième partie de *La Matinée*, nous assistons au dernier défilé de tous les personnages, envisagé « dans la perspective déformante du temps » : « reconnaissables », mais point « ressemblants » (R² IV, 499).

Selon Jacques Schérer, c'était le dénouement le plus important pour le théâtre classique et commun à tous les genres: rassembler le plus grand nombre de personnages possibles pour la fin de la pièce: « Il semble que la troupe se veuille montrer au grand complet pour le dénouement »⁷⁴. Dans la *Recherche*, nous trouvons sans arrêt des traces de la tradition classique, dont l'auteur emprunte certains éléments formels pour leur donner une nouvelle fonction, plus personnelle et plus moderne. Chez Proust, ce rassemblement semble avoir pour fonction principale de mettre en scène la dimension dévastatrice du Temps, perception douloureuse qui s'oppose à la félicité extra-temporelle que le narrateur vient de ressentir dans le salon-bibliothèque, préfigurant la chambre

⁷⁰ Ces faits sont révélés dans une lettre à Paul Souday (1919), l'autre à Benjamin Crémieux (1922).

⁷¹ Compagnon, dans *Proust entre deux siècles*, op. cit., pp. 9-10.

⁷² Rousset, op. cit., pp. 135-145.

⁷³ Ibid., p. 143.

⁷⁴ Jacques Schérer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1983. Ch. VII Le Dénouement, p. 141.

d'écriture. Plus importants que les personnages présents lors de ce dernier défilé, sont ceux qui sont absents. Tous les médiateurs abandonnés dans les coulisses, parce que le narrateur a dépassé toutes leurs leçons : Swann, Bergotte, Elstir, Vinteuil et La Berma. Lors du *Bal de têtes*, la transformation des êtres soumis à la durée fait éprouver le poids du « temps incorporé ». Il s'agit de la « mémoire-durée », selon l'analyse de Julien Bogousslavsky⁷⁵ à la recherche des expériences de la mémoire « non-involontaire ». Ce critique prétend que Proust a volontairement choisi de clore son roman par la victoire du temps-durée qui contredirait en quelque sorte la théorie de la mémoire involontaire ou de l'Adoration perpétuelle : « A ce titre, le « temps retrouvé » n'est pas celui qui se dépasse lui-même en amalgamant passé et présent, mais celui auquel nul n'échappe et qui impose sa réalité, quelque image qu'il ait pu en garder la mémoire »⁷⁶.

Cette conclusion s'explique sans doute par le fait que l'auteur de cet article n'a pas vu apparaître au milieu du *Bal*, parmi les têtes ravagées, la fille de Gilberte, Mlle de Saint-Loup, la dernière Rose de la *Recherche* avec laquelle le narrateur disparaîtra de la scène « dans un acte de volupté suprême ». Ce repli narcissique, annoncé dès l'épisode de la rosace de Rivebelle, signifie que la *Recherche* ne s'achève pas sur la victoire du temps-durée, sur le temps dévastateur, mais sur la carnation rose du désir. La dernière flambée du désir sublimé du héros qui, toute sa vie, comme il confesse aux confins du cycle, n'a adoré que les jeunes filles qui ont éternellement seize ans (R² IV, 207). Mlle de Saint-Loup, véritable déesse du Temps et du Désir, incarne à elle seule, non seulement la jeunesse du héros à Combray, mais l'« Adoration perpétuelle » de l'esthétique originale déployée par le narrateur dès la scène des tilleuls. Cette démonstration se joue en filigrane à l'esthétique idéale, exposée peut-être avec trop d'insistance par le narrateur théoricien.

Dans le concept architectural initial de la *Recherche*, l'Adoration perpétuelle⁷⁷, une expression empruntée à la liturgie catholique, devait former le sous-titre du deuxième volume du cycle en trois volumes. Si l'auteur avait suivi ce concept, le deuxième volume « Les Intermittences du cœur » : « peut-être L'adoration perpétuelle » (ou peut-être « A l'ombre des Jeunes filles en fleurs »), serait associé dès le début à la roseraie de Balbec. Cependant, un an après avoir proposé ce concept architectural, l'auteur écrit que « le beau frontispice » de sa cathédrale a changé et que le troisième volume aura comme titre « Le temps retrouvé » ou peut-être « L'adoration perpétuelle ». L'apparition de Mlle de Saint-Loup pourrait être clairement saisie comme la révélation ultime du roman qui s'ouvre sur le matin de la création. A l'opposé de la structure que dégage Rousset, la dernière Rose du cycle, figure emblématique de l'œuvre-rosace, paraît transformer les deux « coups de théâtre » du dernier chapitre en une double manifestation de l'Adoration perpétuelle.

5.2.4 La cathédrale inachevée

Dans la définition que Compagnon donne des deux tours : « les deux piles extrêmes d'un prodigieux arc tendu [...] »⁷⁸, se dessine déjà le plan prémédité, l'idéal classique du grand cercle, dont l'envergure touchant à l'infini ne pourrait jamais nuire à la cohérence de l'ensemble. C'est que le rêve de l'auteur d'une œuvre symétrique, dogmatique, selon l'image de la « cathédrale achevée », évoluera au cours de l'écriture.

En fixant les tours, les deux points extrêmes de la courbe, l'intérieur pouvait se distendre à volonté. La *Recherche* emprunte sans doute son originalité et sa beauté au fait que, comme

⁷⁵ Julien Bogousslavsky, « La « poupée intérieure » de Proust : au-delà de la mémoire involontaire », *BMP* N° 58, 2008, pp. 57-68.

⁷⁶ Ibid., p. 68.

⁷⁷ Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., Ch. L'adoration perpétuelle, pp. 36-39.

⁷⁸ Compagnon, dans , op. cit., p. 10. Comme si le début et la fin refermaient le cycle romanesque si étroitement sur lui-même qu'à peu près n'importe quoi pouvait s'insérer au milieu ».

beaucoup de cathédrales de pierre, elle est restée inachevée car, malgré la rigueur de sa composition préméditée, qui ne se révélera que rétrospectivement, la mouvance à l'intérieur par le motif de l'enchâssement reste intacte et montre de curieux décalages. Or, la *Recherche* n'est pas devenue le livre « hermétiquement clos » que Proust reproche à Gide de n'avoir pas réalisé avec *Les Caves du Vatican*: « Son dénouement n'est peut-être pas, au point de vue purement géométrique de la composition, tout à fait satisfaisant. On s'attendait... à avoir un livre hermétiquement clos »⁷⁹. Cette lettre de Proust évoque l'idéal classique d'un monde structuré, (dé)fini et limité par son unité et sa totalité, idéal dont il semble avoir déjà entrevu l'impossible réalisation pour la composition de son propre œuvre.

Dans le *Temps retrouvé*, le narrateur nuance les affirmations trop catégoriques que l'auteur a lancées dans ce domaine:

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 de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées! (R² IV, 610)

La cathédrale de Chartres⁸⁰ aurait été un des modèles pour la création de l'église Saint-Hilaire, à cause de sa perfection formelle, car l'auteur n'y reconnu aucun défaut. Cet édifice littéraire se transformera en un des grands monuments religieux de la modernité, caractérisé par l'esthétique de l'inachèvement. La *Recherche*, dont toute forme « définitive » est illusoire, semble se rapprocher de la *Sagrada Familia*, même en conservant la façade de Notre Dame⁸¹ de la belle Verrière qui domine le paysage de la Beauce.

Le narrateur à la fin du *Bal de Têtes*, au moment d'entamer son œuvre, dit comment il la bâtit: « Je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe » (R² IV, 610), de la même manière que Françoise les « épinglait » autrefois ou préparait son bœuf mode, dont le succès fut assuré par la composition de plusieurs morceaux épars. Mais ne nous méprenons pas sur la modestie proustienne, ni sur le rôle de Françoise. La servante appartient au premier rang des personnages: les artistes. Elle excelle dans l'art culinaire, elle choisit elle-même les morceaux pour son bœuf mode, comme Michel Ange allait lui-même à Ferrare pour le choix de son marbre. Françoise est le seul personnage qui garde sa place au-delà du dernier défilé, elle participera même à la grande tâche que le narrateur est prêt à commencer: « Et changeant à chaque instant de comparaison selon que je me représentais mieux, et plus matériellement, la besogne à laquelle je me livrerais, je pensais que sur ma grande table de bois blanc, regardé par Françoise, comme tous les êtres qui vivent à côté de nous ont une certaine intuition de nos tâches [...], je travaillerais auprès d'elle, et presque comme elle [...] » (R² IV, 610).

Notons que Françoise, en tant que personnage, garde également des traces du théâtre classique: elle aura, à la fin du roman, le rôle de la confidente triomphante, car le narrateur lui pardonne même le fait de lui avoir conseillé de prendre une petite secrétaire bien élevée pour ranger les « paperoles », au lieu de cette Albertine mal élevée et chaotique qui lui faisait perdre son temps et sa fortune. Elle ne comprend pas ce que Jean Santeuil avoue clairement au lecteur: « Il jouissait plus de son amour que de son amante »⁸², car l'essence même de l'amour proustien, c'est que l'objet aimé n'existe que dans l'imagination de l'amant.

⁷⁹ Lettre à Gide, citée par Jean Yves Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., p. 246/441. *Lettres à André Gide*, Neuchâtel, Ides et Calandes, 1949, p. 35.

⁸⁰ La plupart des cathédrales gothiques ont un caractère éclectique, résultat d'une construction morcelée, qui se poursuivait souvent pendant plusieurs siècles; la cathédrale de Chartres, réalisée en soixante ans, constitue une exception. Cette grande église, consacrée à La Vierge, est célèbre par le bleu de ses Vitraux; élément distinctif qui revient dans les vitraux de l'église Saint-Hilaire. (Voir 3^{ème} partie)

⁸¹ La cathédrale de Chartres ou « le palais de la Vierge bleue » comme on la nomme parfois.

⁸² Zima, op. cit., p. 331.

Du point de vue psychanalytique, la métaphore de la robe signifie une identification à la mère. C'est sa Voix incorporée en lui qui va prendre la parole et entamer l'interminable représentation du désir. Ce « long dimanche de fiançailles » jouera en sourdine à l'itinéraire retracé du héros se terminant à Venise. L'épisode dans le baptistère de Saint-Marc se révèle une « véritable scène de noces »⁸³, où maman assiste au baptême du moi-créateur. Quand le narrateur dit à la fin du roman que tous les *moi* qui ont aimé Gilberte et ses succédanés sont morts, il affirme au contraire la continuité du moi du drame du coucher, le moi de la scène de *François le Champi*, le sujet désirant, qui se rappelle, malgré tant de jours entassés, le bruit de la sonnette pour les étrangers et des sanglots qui, en réalité, n'ont jamais cessé. Avec Mlle de Saint-Loup, le narrateur retrouve le désir narcissique de l'enfance et la *forme* pour reproduire le désir incestueux de la mère interdite⁸⁴.

L'image de la cathédrale que le narrateur dénonce à la fin du *Temps retrouvé* comme un projet peut-être trop ambitieux pour définir son livre-église, la remplaçant par l'image de la fabrication d'une robe ou du bœuf mode, n'est que la métaphorisation d'un processus de composition qui procède par un mécanisme d'accumulation, montage ou collage de morceaux. C'est que le plan d'ensemble prémédité et basé sur la symétrie, se révélera incapable de porter sans fléchir les digressions d'un nœud qui se complique sans cesse. Si la Grande Guerre a influencé la première stratification de la *Recherche*, ce n'est pas par sa thématique comme nous avons constaté dans le chapitre précédent, mais c'est avant tout par une excroissance de l'entre-deux, suite d'une publication différée qui fait éclater la conception initiale. Cependant, malgré l'inachèvement de certaines parties et des décalages à l'intérieur, les vestiges de la cathédrale, notamment sa belle façade gothique ornée de la Rosace, resteront à témoigner du soin « classique » par lequel Proust s'occupe des fondations de son cycle romanesque au moment de sa genèse.

La place centrale de la Rosace, posée comme emblème de l'œuvre, souligne l'importance que l'auteur accorde à la thématique du désir qui structurera le roman. Même s'il s'agit d'une structuration secrète, qui ne sera éclairée pleinement que lors du *Bal de têtes*, dans une double manifestation de l'Adoration perpétuelle, elle justifie de redéfinir provisoirement l'intrigue du roman comme « une histoire de vocation à travers une odyssée amoureuse ». En résumant sa quête amoureuse, le narrateur fait allusion au frontispice de l'œuvre future :

[...] il n'était pas une de mes années qui n'eût eu à son frontispice, ou intercalée dans ses jours, l'image d'une femme que j'y avais désirée ; [...]. (R² IV, 567)

Cette allusion secrète au motif architectural de la rosace qui ornera la façade principale de l'édifice, permet de redéfinir le genre de la *Recherche* : le roman d'apprentissage est en même temps un « roman d'amour » ou un « roman de désir », voire un « roman de la Rose ».

5.2.5 La façade gothique

Qu'est-ce qui reste du plan initial conçu par l'architecte, conforme à un idéal classique de construction, promettant la symétrie dans la symétrie - *Temps perdu/Temps retrouvé*, *Côté de chez Swann/Côté de Guermantes* dans le *Temps perdu*, selon les titres des trois volumes annoncés en 1913? Or, la greffe la plus importante, qui n'était pas prévue au moment de la publication du premier volume, fut le « roman d'Albertine », que Proust commence à rédiger en 1914 après la mort d'Agostinelli. Ensuite *Sodome et Gomorrhe*, une immense transition - et un roman à part entière - entre le roman de la mémoire et le roman d'Albertine, joint le roman d'avant 1914. La

⁸³ Boyer, op. cit., pp. 140-147.

⁸⁴ Zima, op. cit., pp. 331-333.

péripiété d'Albertine, comme l'appelle Proust, est aussi celle de l'inversion⁸⁵ et le plus flagrant exemple, non seulement de la thématique de l'irréductible altérité, du sens qui se dérobe comme imagé dans les carafes d'eau de la Vivonne, mais encore de la « structure de non-clôture » que deviendrait le texte proustien lors de sa réalisation. D'autres critiques ont également mis l'accent sur la « marque structurelle de l'inachevable » du roman d'Albertine qui devient, selon Rainer Warning, « la figure allégorique du texte de Proust lui-même »⁸⁶.

Le poids de la prolifération de l'« entre-deux », comme Proust appelle lui-même le milieu de son roman, aurait entravé à jamais la solidité rigoureuse du plan préconçu, le milieu du roman « accueille la contingence et l'indéterminisme », selon Houppermans⁸⁷. Notamment *Sodome et Gomorrhe* seraient les lieux des déviations dans tous les sens du terme selon l'auteur des *Mouvements proustiens*, qui parle brièvement de cet aspect de composition en examinant la mise en scène de certains thèmes qui naissent au milieu du roman⁸⁸. Cependant, à côté de l'élaboration de certains thèmes divergents, il est également possible de suivre les lignes convergentes du leitmotiv des épines blanches et roses. Cette épopée florale mène par une voie plus cachée que les expériences de la mémoire involontaire vers la révélation finale et l'essence des choses.

C'est en effet le milieu de l'œuvre qui marque la brèche dans la structure fermée mais sans que les deux points extrêmes ne se lâchent. Par la divergence du milieu, la *Recherche* échapperait « au dogme de *Swann* et du *Temps retrouvé* », comme l'affirme Compagnon, mais c'est justement « ce dogme » (dans le sens positif que l'auteur accorde à cette notion) qui permet de découvrir la figure centrale de la Rosace et de suivre l'engrenage des lignes convergentes du début du cycle à la fin. Proust évoquera lui-même le malentendu qui accompagnera « son livre si composé et si concentrique », mais « qu'on prendra pour Mémoires et Souvenirs d'Enfance ». Grâce à une circonscription, une circonscription potentiellement infinie, l'idéal classique du grand cercle emprunté à la rose d'église reste présent, car la partie la mieux préservée du concept initial de l'œuvre-cathédrale, c'est la façade gothique avec la Rosace au frontispice entre les deux tours symétriques : *Combray* et *La Matinée*.

À côté de la ligne ascendante qui retrace la formation d'un homme de lettres, basée sur les expériences de la mémoire involontaire, il y a une ligne plus cachée, plus ondulatoire, mais essentielle, qui suit les flambées du désir du héros. L'itinéraire du mouvement concentrique mène de la scène des tilleuls à la découverte de la dernière Rose du cycle qui se détache sur le crépuscule des personnages lors du *Bal de têtes*. À la fin du *Temps retrouvé*, la découverte de l'écriture va de pair avec une redécouverte de l'enfance et des désirs infantiles dont la forme est narcissique, auto-réflexive. La solution de s'enfermer dans sa chambre d'écriture, de renoncer à la communication sociale, c'est renoncer à l'Autre en tant qu'objet du désir érotique. C'est ce message que formulera le narrateur lors du *Bal de têtes*, quand il demande à Gilberte de ne l'inviter plus désormais, sinon avec des jeunes filles en fleurs. Nous reviendrons au leitmotiv des épines blanches et roses dans la troisième partie au moment d'analyser les couleurs du spectre qui permettent au désir de se dire.

5.2.6 Le roman de la Rose

La conception architecturale reste donc implicitement présente et ce qui reste visible du plan initial, c'est la façade de la Nativité avec au frontispice la *Grande Rose*, le plus bel ornement de la

⁸⁵ Compagnon, dans *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 11.

⁸⁶ Marcel Proust. *Ecrire sans fin*, textes réunis et présentés par Rainer Warning et Jean Milly, Textes et Manuscrits, CNRS Editions, 1996, p. 30. Dans ce recueil, tous les collaborateurs mettent l'accent sur l'« inachevabilité » structurelle.

⁸⁷ Houppermans, dans « Mouvements proustiens », *Lectures du désir*, Faux Titre N° 126, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, p. 220.

⁸⁸ Ibid.

cathédrale future. L'auteur posera la rose d'église comme la figure centrale de la vocation du héros, où elle revêtira non seulement une fonction emblématique, mais également énigmatique.

La « rosace de Rivebelle », que le héros contemple lors d'un moment extatique, le sentiment de félicité est la première phase du signe sensible, fait partie du motif des épines blanches et roses. Ce leitmotiv mène, parallèlement aux expériences de la mémoire involontaire, à l'essence des choses en unissant épopée florale et odyssée amoureuse. Il n'est pas étonnant que la genèse des épines blanches aura lieu dans l'église Saint-Hilaire, grande préfiguration de l'œuvre comme nous verrons dans la troisième partie. C'est pourquoi les fleurs des aubépines sont associées dès le début au motif architectural⁸⁹ :

Toutes ces étamines lui donnaient une complication, une délicatesse, un ajouré, un nervuré comme la rose de l'église et la dentelle du clocher. (R² I, 853)

La structure de la rosace, figure symétrique, faite de courbes inscrites dans un cercle, était destinée dès le début à soutenir la thématique fondamentale du roman. Dans la rosace s'inscrivent tour à tour, comme dans une lanterne magique, les projections du désir du héros : de la présentation de la première dame en rose à celle de sa petite-fille lors du *Bal de têtes*. La forme circulaire souligne la thématique fondamentale du roman qui permet de suivre les ondulations du désir, car l'objectif n'est pas seulement de rendre sensible le Temps à travers une histoire de vocation, mais de rendre visible le temps incolore par la carnation rose du désir sur laquelle s'achève le cycle. Le roman de la Rose retrace la pulsion narcissique qui est le principal ressort de l'écriture proustienne, c'est la voie du désir qui en cherchant l'autre, dissimulera le désir de mettre en scène son propre Moi et d'en faire l'objet du désir. En faisant de l'écriture l'objet du discours romanesque, le narcissisme proustien va bien plus loin, comme l'affirme Zima, que celui des romanciers du XIX^e siècle⁹⁰. Toutes les lignes partant de Combray : la chaîne des expériences privilégiées et celle de l'épopée florale, mènent par de grandes courbes symétriques à une double révélation finale, voire à un double mouvement d'Adoration perpétuelle. Il semble en effet impossible de définir la structuration du roman sans parler de l'intrigue et du statut du narrateur.

La recherche de la continuité, - d'un moi unifié et créateur -, à travers la discontinuité, semble assurée définitivement par le faux pas dans la cour de Guermantes, qui fait resurgir la cité des doges. Cette expérience n'achève que l'esthétique idéale, exposée par le narrateur théoricien. La menace de désintégration qui provoque les angoisses nocturnes du héros à Combray, le fascinera plus tard et la série des révélations finales dans la bibliothèque de Guermantes masque la découverte essentielle lors du *Bal de têtes* de la dernière Rose de la *Recherche*, qui clôt la sérialité des épines roses. Les signes sensibles des épines roses, faisant appel à l'imagination et au désir sont plus importants⁹¹ pour l'œuvre à construire que les expériences qui dépendent de la mémoire involontaire. L'épopée florale qui se mêle intimement à l'odyssée amoureuse, permet de suivre la voie du désir qu'on retrouve sublimé à la fin du *Temps retrouvé*. L'engrenage des fleurs rosacées, qui mène à la découverte de la rosace, permet non seulement de lire la *Recherche* comme un Roman de la Rose moderne, car l'amour proustien a des traits de l'amour courtois⁹², mais de saisir l'esthétique originale déployée en filigrane par le narrateur poète. L'aboutissement de l'écriture narcissique révèle l'idéal de construction à la base de l'édifice à construire, dont « le Moi du Narrateur sert d'image spéculaire à l'auteur caché »⁹³.

⁸⁹ Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit. p. 249 ; L'Eglise, comme l'image de la cathédrale peut entièrement symboliser le désir, l'église est signe d'amour.

⁹⁰ Zima, op. cit., pp. 319.

⁹¹ Selon l'explication de Deleuze, dans *Proust et les signes*, op. cit., pp. 9-22.

⁹² Zima, op. cit., p. 333.

⁹³ Ibid., p. 319.

Le deuxième moment de l'Adoration perpétuelle nous livre la structure de la rosace comme une idée de perfection formelle que l'écrivain eût devant les yeux en construisant sa grande fresque. Nous nous concentrerons sur ce motif comme nous l'avons annoncé dans l'introduction à ce travail. Il nous semble que ce Vitrail par excellence importe plus pour la composition et la structure de l'ensemble que l'image de la cathédrale elle-même.

6. La rosace : une idée de perfection formelle

« *E pluribus unum* »

Introduction

Il est tentant de définir le classicisme proustien comme une tendance à l'autonomie, à la création de mondes clos, à la structure convergente, en expliquant l'autre pôle du devenir proustien, sa modernité, par l'amplification, la digression ou la divergence. Ceci dit, il ne saurait être question de faire jouer une tendance contre l'autre, il s'agit au contraire de dégager les tensions qui naissent de la présence de ces deux dimensions. Le choix de la rosace comme une idée de perfection formelle, de structure fermée conforme à l'idéal d'un système unificateur, semble également répondre au besoin d'une grande envergure. L'image du cercle n'est pas seulement la figure géométrique de la clôture, mais elle devient au fur et à mesure de la création le signe d'une ouverture sur l'infini. Proust semble être le premier collaborateur de la NRF qui, par la « composition en rosace », a su concilier les deux principes opposés de la théorie du roman de Jacques Rivière : « recherche de la perfection formelle et liberté de la création ».

Aucune partie de la cathédrale, dont on retrouve des vestiges partout dans le roman, aurait séduit l'auteur autant que la rose d'église. La Rosace semble répondre à l'aspiration proustienne d'un idéal de construction, grâce aux trois aspects déjà signalés au début de cette étude. Dans ce chapitre, nous aborderons les deux aspects formels : sa forme « en rose et en roue »¹ et la structure ordonnée de son intérieur². La vision compartimentée aurait mis l'écrivain sur la voie du cloisonnisme littéraire, « d'une syntaxe de récit dans laquelle le mouvement de la narration – comme dans les vitraux, la lanterne magique ou chez Giotto – serait fait de la juxtaposition de scènes figées ». Même si ce mot « compartiment » reste lié à « l'âge des croyances », la notion semble fort à propos pour définir une « composition en rosace » : pas seulement juxtaposition de morceaux, mais superposition, voire circonscription. La figure de la Rosace semble bien incarner l'unité nouvelle à laquelle aboutit le romancier : la « multiplicité dans l'unité » ; constellation dynamique d'un processus prémédité, mais en perpétuel devenir. Cette « composition en rosace » caractérise aussi bien le roman dans son ensemble que celle des unités plus réduites : chapitre, épisode, scène, fragment et phrase longue.

6.1 Composition en rosace : l'unité

6.1.1 Une construction en rosace

Avant de concevoir sa propre œuvre comme une construction, l'auteur manifeste un regard de constructeur en observant les romans d'autrui : « J'aurais beaucoup à vous dire de ce roman, plus passionnant qu'un Stevenson, et dont les épisodes convergent, composés comme dans une rose d'église »³. Pénétrer dans une autre œuvre, d'abord inconnue et difficile, bientôt familière et riche, c'est très exactement « rejoindre les unes aux autres [...] les lignes fragmentaires et interrompues de la construction », comme le note Fraisse, en affirmant que le mot « construction » apparaît assez tard sous la plume de l'écrivain en l'opposant au mot « démonstration »⁴. Le concept de l'œuvre-construction aurait remplacé chez l'écrivain la fascination des œuvres-démonstrations⁵, mais il s'agit sans doute seulement d'un déplacement d'accent, car la conception architecturale arc-boutera la démonstration de l'esthétique originale déployée par le narra-

¹ Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., p. 373.

² Ibid., pp. 372-379. Proust souligne dans deux lettres déjà citées la structure convergente du livre-rosace.

³ Marcel Proust dans la lettre à Gide citée en exergue à l'Introduction (voir p. 11).

⁴ Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., Ch. Construction, p. 191.

⁵ Ibid.

teur. Sans parler du jeu de la lumière et des couleurs, la figure de la Rosace comme idéal de construction concilie les deux aspects formels de l'œuvre : l'unité du plan d'ensemble et la vision compartimentée de l'intérieur. Cette structuration se révélera capable de donner une cohérence au morcellement, ainsi que l'unité nouvelle qui manque aux écrits antérieurs de Proust.

La figure de la Rosace, bel ornement de la façade gothique, soutient la thématique fondamentale des fleurs de rosacées qui sont intimement liées à l'odyssée amoureuse. Cette thématique met en scène la voie du sujet désirant qui tourne en rond. Le leitmotiv des épines blanches et roses cache sous la recherche inlassable de l'autre, la pulsion narcissique qui anime tout le récit de la vocation d'un bout à l'autre. Au fond, il s'agit d'une quête narcissique, où le moi à travers l'autre ne cherche qu'à mieux renouer avec soi-même. Au niveau de la construction, la façade est la partie de l'édifice littéraire dont les contours sont restés les plus visibles, comme nous avons vu dans le chapitre précédent. Entre les deux tours⁶, la « prodigieuse fresque » pouvait se développer infiniment et paradoxalement selon l'esthétique de l'inachèvement, exposée dans le *Temps retrouvé*. La lecture de la divergence n'entrave nullement celle des épisodes concentriques qui convergent vers *l'Adoration perpétuelle*. A la fin du cycle, le narrateur, décidé d'entamer son œuvre et de consacrer toutes ses forces à l'exécution d'une construction solide mais flexible, dira :

Je ne savais pas si ce serait une église où les fidèles sauraient peu à peu apprendre des vérités et découvrir des harmonies, le grand plan d'ensemble, ou si cela resterait – comme un monument druidique au sommet d'une île – quelque chose d'infréquenté à jamais. (R² IV, 617-618)

Malgré la clôture du grand cercle, malgré le fait que « tout le pourtour fut terminé » (R² IV, 618) et le mot *Fin* ajouté, la *Recherche* reste inachevée et inachevable. Non pas que la mort de Proust ait suspendu à jamais la réorganisation des différents morceaux à l'intérieur du canevas prémédité, mais puisque la cathédrale proustienne n'est pas un monument de pierres, mais une constellation dynamique en perpétuel devenir. En dernier lieu, le narrateur confie la tâche de reconstituer le Vitrail compartiment par compartiment aux « fidèles », les lecteurs qui auront la patience de bien suivre les points de repère de l'architecte afin de découvrir la force unificatrice du grand plan d'ensemble.

6.1.2 Cercle(s) et cycle(s)

La préférence pour la figure géométrique du cercle n'est pas seulement née d'un idéal classique comme nous verrons plus loin, mais elle semble également liée à une influence de l'architecture baroque. L'auteur empruntera régulièrement des éléments à l'art baroque comme nous l'analyserons plus loin⁷.

La forme circulaire en tant qu'affirmation de l'existence de cycles, de la périodicité du retour, en tant que formulation d'un « éternel recommencement des choses »⁸, annoncé dès la *Scène des tilleuls*, semble relever du classicisme. Mais pas d'un classicisme qui revient aux grands principes du XVII^e siècle de choix et mesure : le style de Proust sera l'expression de la plus haute révolte et se caractérise par la longueur et la complexité, la richesse de son vocabulaire et la

⁶ Rousset, op. cit., p. 143 : « Aux deux « seuils de l'exposition » : *Les Réveils* et la *Madeleine*, répondent les deux « coups de théâtre » du *Temps retrouvé* : *l'Adoration perpétuelle* et le *Bal de Têtes*, qui se superposent symétriquement, mais dans l'ordre inverse de succession ».

⁷ Bernard Chedozeau, *Le Baroque*, Paris, Nathan, 1989. Eugenio d'Ors a peut-être le mieux formulé la révision théorique du baroque, non pas considéré comme période déterminée mais comme concept transhistorique.

⁸ Ibid., « Cet éternel recommencement des choses comme dans le songe platonicien de *l'Année parfaite* ou dans le *Ring des Ringes* nietzschéen », Ch. « Le temps de la découverte », pp. 22-24.

multiplication de ses images. Proust compte parmi les classiques qui, selon la définition de Bernard Chedozeau, sont « les héritiers en tension d'un baroque qui les fascine »⁹. L'apprentissage du narrateur s'achève par la découverte de la figure circulaire que le héros voit inscrite aux voûtes de la basilique Saint-Marc à Venise et qui ouvre l'accès au « temps retrouvé » : « Car tout doit revenir, comme il est écrit aux voûtes de Saint-Marc, et comme le proclament, buvant aux urnes de marbre et de jaspe des chapiteaux byzantins, les oiseaux qui signifient à la fois la mort ou la résurrection » (R² III, 871). Le signe du cercle ou de l'éternel retour est lié, dans le passage précité, au motif de Fortuny, ces robes dont Elstir annonce dès les *Jeunes Filles* la prochaine apparition, « renaissant de leurs cendres somptueuses » (R III, 369, R² II, 252-253).

Cette figure du cercle revient à tous les niveaux, parce que Proust la fait surgir dès les premières lignes comme sa vérité centrale. Dès la *scène des tilleuls*, véritable scène-étoile, Proust place tout le cycle sous le signe du mythe héraclitéen qui fait naître la vie de la mort, la première Epine Rose du crépuscule des fleurs de tilleul, crépuscule qui répond par une grande courbe à celui des personnages, le fameux bal de têtes. Le cycle des épines roses montre comment l'amour se subordonne à l'Art. Pour circonscrire le cycle de l'odyssée amoureuse qui aboutit à la figure centrale de la Rosace, l'auteur ne prend pas comme point de départ les roses vivantes, mais les fleurs et tiges desséchées des tilleuls que le héros contemple dans l'antichambre de la Tante.

« Clos sur lui-même, comme l'enfant protégé, le livre, lorsqu'il est fini, recommence toujours: terminé, il nous donne pourtant l'impression de s'écrire sous nos yeux, de tourner sans cesse sur soi comme une planète [...] »¹⁰, selon Tadié, qui fait allusion ici non seulement à l'idée de palimpseste¹¹, mais encore aux deux mouvements caractéristiques du texte proustien qui rythment le désir : le mouvement linéaire, de la continuité, entravé sans cesse par le mouvement circulaire, la tendance à la discontinuité, au découpage. Les ondulations bleues du flot, par leur aspect de surgi, cachent le désir de symbiose par leur tentative éternellement avortée de boucler le cercle : [...] « et ses arches s'effondraient avant de s'être rejointes, comme avant d'avoir parfait leur voûte, s'écroulent les vagues » (R² III, 178).

Plusieurs signes de la Nature impliquent l'idée du cercle, la corolle des fleurs, aussi bien du côté de chez Swann que du côté de Guermantes, suggère le mystère de la femme aimée et la possibilité de pénétrer dans un autre monde. Chaque corolle est associée au signe du « monde clos », qui n'est pas seulement l'enclos magique de la chambre d'écriture où le narrateur se retire, selon Boyer, « atteint d'un mal de mère que personne ne peut plus guérir »¹², mais également le cercle de la prison monadique. Ce signe du cercle qui se rattache à la condition essentielle de l'être humain : chaque conscience se trouve isolée comme dans un monde clos, emprisonnée comme dans une cellule, « enchaîné comme un Prométhée »¹³, image proustienne qui revient à plusieurs reprises, comme nous verrons dans le paragraphe concernant le motif interpolé, qui fait partie du jeu intertextuel. A un moment précoce du cycle, la *Scène du nœuf* met en scène une personne prisonnière de ses habitudes néfastes qui cherche désespérément à sortir de sa claustration. C'est là le drame du déshabillage qui lance l'écriture pour recréer l'enclos magique où Mère et Fils pourraient rester toujours ensemble.

⁹ Ibid.

¹⁰ Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., p. 246.

¹¹ Boyer, op. cit., p. 139. Le palimpseste serait le comble de l'apprentissage proustien : « achevé dès son commencement, [...] commencé d'écrire par Marcel à son achèvement ».

¹² Ibid., p. 82.

¹³ Comme « Prométhée sur son rocher », image du baron, aperçu à travers un œil-de-bœuf latéral dans la maison de passe de Jupien pendant la guerre ; comme « Prométhée sur son strapontin », image du héros dans la voiture de Mme de Villeparisis aux alentours de Balbec, incapable d'aller à la poursuite des belles passantes. Voir ch. 6.3 de ce travail.

L'amour et l'art semblent être les moyens par excellence de sortir du cercle et de communiquer avec autrui. Aussi durant l'enfance du héros, le besoin terrible de la mère, le désir de symbiose, s'inscrit-il encore dans le cercle comme signe de la matrice, du paradis perdu, qui fut l'unité primitive et parfaite avec la mère. Grunberger, dans son livre sur le *Narcissisme*, suppose que l'état de *foetus* dans la matrice est celui de la complétude et de la perfection. La condition humaine serait caractérisée par la quête du « rétablissement narcissique », équivalente à celle du paradis perdu. C'est ainsi qu'apparaît Combray, comme l'unité avec la mère retrouvée, petite ville « parfaitement circulaire »¹⁴, monde clos, refermé sur lui-même. C'est ainsi qu'apparaît la maison de Léonie, enclous mystérieux, où il n'entre qu'un seul intrus, car la faille, qui lance le cycle des Roses, se profile dès Combray et de ses deux côtés sans communication.

6.1.3 Un cercle virtuel ?

Au bout du cycle, le dernier défilé des personnages vieillis et déformés n'est pas la fin du roman, puisqu'au milieu de ces têtes ravagées, apparaît Mlle de Saint-Loup, synthèse des deux côtés. Avec elle le cercle se boucle, même s'il s'agit au fond d'un artefact, car au moment où la narration s'achève, quand le projet d'écriture s'annonce, le livre se trouve déjà réalisé, de sorte que le recommencement n'est qu'un commencement suggéré, un commencement virtuel, il n'y a qu'une circularité de sens. L'idéal classique de la structure fermée, se transforme en emblème de la modernité, signe de l'ouverture sur l'infini, de cette inachevabilité structurelle, déjà citée, que les successeurs de Proust, tels Samuel Beckett et Claude Simon, nous ont rendue familière. Il semble que Proust ait poursuivi le même idéal que Gide quand ce dernier souhaite un récit déconcentré, un roman sans véritable début et sans véritable fin, c'est-à-dire une œuvre ouverte emportée par le courant inépuisable de la vie. Par une autre voie, en créant un roman-cycle dont le commencement engendre la fin et vice versa, Proust aboutit au même résultat. La forme géométrique du cercle n'est pas seulement la figure du monde clos par excellence, mais elle est encore celle qui donne la sensation de l'incommensurable.

Albert Mingelgrün conçoit l'image du cercle telle qu'elle apparaît dans le préambule, *les Demi-Réveils*, comme un élément génésiaque fondamental par lequel Proust déploie un effort pour rester dans l'« antérieur » : « Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » (R² I, 5). Ainsi s'éclaire, selon Mingelgrün, une part essentielle de la toute première phrase du livre : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure ». (R² I, 3). Outre la volonté expresse de mentionner la préparation au sommeil, ne s'agit-il pas d'indiquer, voire d'imposer au lecteur l'idée d'un temps indéfiniment suspendu et sans commencement perceptible ?¹⁵ »

La forme circulaire se manifeste également dans l'itératif, le retour des thèmes - la nature, l'amour, l'art, le temps perdu et retrouvé, les intermittences du cœur -, qui reviennent par intervalles réguliers comme des *leitmotifs* et dans le retour de certains personnages, même si ces derniers n'apparaissent jamais comme les mêmes, étant comme toute chose en évolution permanente. Tout dans la *Recherche* se tient, mais comme toute œuvre qui s'inscrit dans la tradition moderne, tout est signe de l'altération : il n'y a pas de solidité, ni de stabilité, ni de certitude. La tendance à l'auto-nomie, à la structure fermée, qui se présente comme une tentative de repliement, de condensation,

¹⁴ C'est ainsi que Combray se présente de l'extérieur, comme n'étant qu'une église, entourée de ses maisons sombres, « qu'un reste de remparts du Moyen Âge cernait çà et là d'un trait aussi parfaitement circulaire qu'une petite ville dans un tableau de primitif » (R² I, 47). Il s'agirait d'une référence aux cités allégoriques qu'on trouve dans les tableaux de Mantegna et d'autres peintres de la même période, désignés parfois comme « primitifs ». Voir l'article « Proust et Mantegna », par Yasuë Kato, *BMP*, N° 59, 2009, pp. 47-59. Nous reviendrons à l'influence de Mantegna dans la troisième partie.

¹⁵ Albert Mingelgrün, *Thèmes et structures bibliques dans l'œuvre de Marcel Proust : étude stylistique de quelques interférences*, Lausanne, Editions l'Âge de l'homme, 1978. p. 113.

voire de concentration, est partout entraînée par cette autre face du désir, qui va toujours au-delà : mouvement amplificateur, élan qui se présente comme une poursuite de l'inaccessible. C'est pourquoi le cycle ne réussit que partiellement dans la création d'un monde clos puisque la résultante de ces deux mouvements se révèle un mouvement spiralé qui imite, comme les vagues, la formation du cercle sans jamais y parvenir. Deleuze fait au fond la même constatation à propos de l'organisation des vases clos, "tantôt en parties séparées, tantôt en directions opposées, tantôt en cercle (comme dans le sommeil ou dans certains voyages):

Pourtant, entre toutes ces parties closes, il existe un système de passage, mais qu'on ne doit pas confondre avec un moyen de communication directe ni de totalisation¹⁶.

Pour illustrer la façon dont le narrateur essaie de réunir plusieurs vues dans le même tableau, Deleuze reprend le passage souvent cité dans le train vers Balbec, qui évoquerait bien « une continuité et une unité », mais il s'agirait « d'une nouvelle unité qui ne s'établit pas sur le cercle lui-même qui garde ses parties closes¹⁷ ». Cette phrase condensant l'art du compartimentage proustien : - microcosme du projet d'écriture qui semble consister dans la reconstitution d'un vitrail -, semble tout à fait significative pour lancer l'ancien débat sur l'unité de l'œuvre d'art.

6.1.4 L'unité de l'œuvre

Tous les critiques qui se sont penchés sur le sujet de la composition, se sont également lancés dans le débat sur l'unité de la *Recherche*. Gabriel Séailles formule l'idéal de « l'œuvre d'art comme unité et totalité » qui est au cœur du débat tout au long du XIX^e siècle. Cet idéal organiciste de l'autonomie de l'œuvre d'art, une et totale, formulé à la fin du siècle dans *L'Essai sur le génie dans l'art* a répandu en France les thèses de Schelling. Celles-ci semblent avoir fortement marqué Proust, selon Compagnon, qui entame le débat concernant l'unité de façon plus exhaustive dans le second chapitre de son étude¹⁸.

Proust a participé au débat de l'époque finissant, fasciné par l'idéal classique de l'unité de l'œuvre et de la totalité hiérarchique. L'unité de la composition serait maintenue, selon l'auteur lui-même¹⁹, avec une « rigueur inflexible bien que voilée » : « Enfin un lecteur qui devine que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction ! ». (*Corr.*, 13, 98) Cet idéal classique, dont on trouve maints principes disséminés dans le texte, Proust le pousse d'un cran encore dans *La Prisonnière*, selon Compagnon : « Le vrai écrivain est l'homme d'un seul livre, les grands artistes n'ont jamais créé qu'une seule œuvre »²⁰. Les préoccupations de Proust au moment d'entamer son long « ouvrage dogmatique » concernent donc essentiellement la *dispositio* des auteurs classiques. En même temps que l'auteur se livre à une démonstration de l'idée de perfection formelle qu'il eut devant les yeux en construisant son roman, le narrateur réfléchit à haute voix sur l'unité de l'œuvre d'art au moment où sa vocation n'a pas encore été révélée.

Pourquoi l'auteur, se vouant à un genre sans lois, a-t-il tellement insisté sur la composition de son œuvre et pourquoi confesse-t-il à plusieurs reprises l'ambition de vouloir construire son roman comme une église ou une cathédrale ? Finalement il ne semble conserver que le motif de la rose d'église ; construction dont il efface tellement les contours qu'il court le risque en effet que le lecteur ne fait pas attention à cette figure centrale de la façade vers laquelle tous les épisodes

¹⁶ Deleuze, dans *Proust et les signes*, op. cit., pp. 152-153.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Compagnon, dans *Proust entre deux siècles*, op. cit., ch. 2. « Le dernier écrivain du XIX^e siècle et le premier du XX^e siècle », pp. 23-52.

¹⁹ *Correspondance Marcel Proust - Jacques Rivière (1914-1922)*, Ph. Kolb, Paris, 1955, p. 1 ; lettre citée par Rousset, op. cit., p. 137.

²⁰ Compagnon, dans *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 41.

convergent. En premier lieu il semble que Proust, en réfléchissant sur sa construction, ait voulu dépasser les exemples des grands littérateurs du XIX^e siècle, qui n'ont su donner qu'une unité rétrospective à leurs œuvres ; unité ultérieure dont le narrateur commente l'incomplétude et l'insuffisance dans *La Prisonnière* (R² III, 666-667). Proust prend le parti d'une unité préméditée, mais qui soit aussi vitale, réelle et organique que l'unité rétrospective, projetée après coup sur l'œuvre faite par Balzac ou par Wagner²¹. Le rêve de Proust concernant une unité préconçue, - rêve éminemment classique, mais aussi romantique par le choix des motifs empruntés à l'architecture médiévale, résulte, selon Compagnon, « d'un débat capital aux yeux de Proust, qui imagine une *Divine Comédie* au parcours pleinement dominé, au lieu d'une *Comédie Humaine*, gouvernée par la fortune²² ».

6.1.5 La multiplicité dans l'unité

Les préoccupations de Proust concernant la composition complexe, mais voilée de son œuvre sont les plus intenses au moment de la publication de *Swann*. A ce moment-là il a déjà abandonné l'idée de donner aux différentes parties des titres empruntés à l'architecture médiévale comme l'avait fait Montesquiou avant lui dans son recueil des *Hortensias bleus* (1896) et de s'en tenir au simple diptyque du *Temps perdu* et du *Temps retrouvé*, structure plus conforme à l'idéal classique. A plusieurs reprises l'auteur exprime dans sa correspondance la peur que le public ne reconnaisse pas « l'architecture secrète » de l'œuvre, qu'il ait un « commencement et une fin », (seul mérite que Baudelaire demandait pour son recueil *Les Fleurs du Mal*) et qu'il fallait attendre la *révélation finale* pour que toute la composition ne devienne claire. Si la critique contemporaine était incapable de reconnaître la composition rigoureuse du roman, Proust risquerait d'être traité de décadent, ce que fit par exemple Henri Ghéon, qui ne vit que *morcellement* dans *Du côté de chez Swann*:

M. Marcel Proust au lieu de se résumer, de se contracter, s'abandonne.[...] Il ne prend même pas la peine d'être logique et encore moins de « composer ». Cette satisfaction organique, que nous procure une œuvre dont nous embrassons d'un regard tous les membres, la forme, il nous la refuse obstinément.[...] Il écrit des « morceaux ». Il place son orgueil dans le « morceau »: que dis-je? dans la phrase. Et quand je dis morceau ou phrase, je dis mal²³.

Sans doute il était difficile, voire impossible, pour un critique contemporain de concevoir dans la structure complexe et morcelée de *Swann* le projet d'ensemble qui devait garantir la solidité de l'édifice et de ne pas y voir un trait de décadence, mais un trait de cette modernité pour laquelle l'histoire n'avait pas encore inventé de titre. Avec le recul du temps, la critique de Ghéon n'était peut-être pas si mal vue, ni si mal formulée. C'est que chez Proust, dans l'unité nouvelle à laquelle il aboutit dans la réalisation concrète de son roman et qu'il expose à la fin du *Temps retrouvé* par la figure de la rosace, le morceau vaut autant que l'ensemble, la partie autant que le tout, le *pan* autant que le tableau entier. La structure du deux en un, où l'un peut devenir multiple, était capable d'une fusion entre tendances plus ou moins contraires : unité et diversité, construction et confusion, convergence et éclatement, repliement et dépliement, jamais l'une sans l'autre, comme seule la figure de la rosace pouvait inclure la multiplicité dans l'unité qui marque la construction proustienne. Tout doit se tenir, tout doit faire un, de la syllabe au livre et à l'œuvre, selon une philosophie de l'unité et de la totalité hiérarchique.

²¹ Ibid., p. 37.

²² Ibid.

²³ Ibid., p. 38.

Mais comment concilier les traces de ces principes concernant une telle unité qui se trouvent disséminés dans la *Recherche* avec la conception deleuzienne : que Proust refuse dès le début les critères tout faits de totalité organique? Deleuze ouvre son second chapitre en notant:

Prétendre que Proust avait l'idée même confuse de l'unité préalable de la *Recherche*, ou bien qu'il l'a trouvée après, mais comme animant dès le début l'ensemble, c'est le lire d'un mauvais œil, lui appliquer les critères tout faits de totalité organique qu'il refuse précisément, se fermer à la conception si nouvelle d'unité qu'il était en train de créer. Car c'est bien de là qu'il faut partir: la disparité, l'incommensurabilité, l'émiettement des parties de la *Recherche*, avec des ruptures, hiatus, lacunes, intermittences qui en garantissent l'ultime diversité²⁴.

Deleuze semble se placer à un autre niveau, il ne prend en considération que la réalisation concrète, la *Recherche* en tant qu'œuvre achevée, ou à jamais inachevable. Concevoir la *Recherche* uniquement comme éclatement et disparité, c'est probablement aussi injuste que d'y vouloir déceler à tout prix une unité à l'ancienne ou une nouvelle unité, basée sur les vestiges d'une unité perdue en cours de route? C'est justement à travers la démonstration de la composition en rosace, comme nous verrons dans les paragraphes suivants, qui souligne la thématique fondamentale de son roman, que l'auteur arrive non seulement à illustrer son esthétique originale, mais également l'unité nouvelle basée sur des « transversales », comme le narrateur définit les lignes qui aboutissent à Mlle de Saint-Loup. Cette « transversalité » serait une nouvelle convention linguistique, selon Deleuze, « qui traverse toute la phrase, va d'une phrase à une autre dans tout le livre, unit même le livre de Proust à ceux qu'il aimait, Nerval, Chateaubriand, Balzac...²⁵ ». Nous y reviendrons à la fin du chapitre.

Dans la réalisation concrète, il y a encore des restes de l'idéal d'unité de la composition rhétorique, des vestiges de la cathédrale gothique, même s'il ne reste comme armature que la façade, exactement comme dans la tradition baroque ou derrière la façade il y a le vide, selon Deleuze dans *Le Pli*²⁶. Cet idéal de construction qui s'incarne dans la structuration de la rosace garantit un cadre au plan d'ensemble, dont il reste la grande arche avec ses points extrêmes fixés. La forme circulaire « en rose et en roue », répond au désir de créer un monde clos, un univers englobant, qui permet en même temps, par le motif de l'enclassement ou de l'imbrication, un éternel montage de morceaux littéraires, de compartiments, plus ou moins autonomes jusqu'à ce qu'ils aient trouvé leur forme et leur place les plus adéquates à l'intérieur du cercle, pour compléter une constellation extrêmement flexible, mais où chaque partie renvoie au grand ensemble. Proust admirait les grandes roses de Notre Dame à Paris et celles de Chartres. La segmentation de ces « Fleurs du Paradis », une construction où chaque pétale, chaque lobe est parfaite mais doit mettre l'autre en valeur, était conforme à la vision compartimentée du constructeur.

La fin du roman engendre le commencement et vice versa, elle mène du crépuscule des personnages, au milieu desquels apparaît la dernière Rose, au crépuscule des fleurs de tilleuls, anticipant déjà la floraison de la première rose dans le petit raidillon de Tansonville, créant ce *continuum* perpétuel du *Temps retrouvé* à *Combray* qui est le signe du leitmotiv essentiel. Le narrateur ne serait pas dupe de l'équivoque qu'il entretient avec plaisir entre l'organique et le

²⁴ Deleuze, dans *Proust et les signes*, op. cit., p. 140.

²⁵ Ibid, p. 202.

²⁶ Gilles Deleuze, dans *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Les Editions de Minuit, 1988, Collection Critique, p. 168. « Et l'architecture à son tour trouve dans la façade un cadre ». Avec la façade gothique Proust a créé un cadre à l'intérieur duquel la matière pouvait se plier, se déplier et se replier à l'infini, résultant dans une œuvre inachevée toujours en train de devenir, c'est nous qui soulignons.

mécanique, entre le vitalisme et le machinisme, selon Compagnon, qui aboutit à la distinction d'un « troisième type d'unité », qui tiendrait à « l'identité des sentiments où on se trouve quand on compose » et qu'on pourrait appeler analogique ou allégorique²⁷. Ce message capital est inséré au centre de la scène des tilleuls, qui constitue le début de l'allégorie des fleurs rosacées, un roman dans le roman. A travers ce leitmotiv des épines roses, au-delà d'une analyse profonde de l'amour malheureux, l'écrivain dessine justement les principes structurels de l'œuvre, car « l'amour est ce même rêve de totalité d'où découlent simultanément, pour le plus grand profit de l'écrivain, la prise de conscience d'être fragmentaire et la tension d'une enquête pour conquérir le tout »²⁸.

La *Recherche* serait le meilleur exemple d'une œuvre multiple et complexe dont la création repose sur « une préalable et salutaire fragmentation ». En s'imposant la contrainte formelle de la rosace pour donner un cadre à ce compartimentage infini, l'écrivain semble dessiner le même désir de l'amoureux dans sa tentative de pousser la « dialectique du fragmentaire vers l'impossible tout »²⁹. Le narrateur définira Albertine comme « le centre générateur d'une immense construction qui passait par le plan de mon cœur » (R² IV, 22).

6.1.6 Une vision compartimentée

Ce rêve d'unité, basée sur une ampleur ordonnée mais dynamique, se retrouve condensé dans une « phrase longue »³⁰ au début des *Jeunes filles en fleurs*. Ce morceau déjà cité : *Le Matin de la création*, composition en miniature, préfiguration de *La Matinée* finale, met en scène la façon de composer du narrateur, et à travers ce protagoniste, la « composition en rosace » de l'auteur :

Elle [la couleur rose] s'aviva, le ciel devint d'un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir car je le sentais en rapport avec l'existence profonde de la nature, mais la ligne du chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles, et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée; *si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposés de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu.* (R² II, 16)

Sans parler pour le moment du troisième aspect de la rosace : la réfraction des couleurs par la lumière, nous voulons d'abord nous arrêter à l'aspect formel des « compartiments » ou des « fenêtres ». Ce compartimentage lié, au début du cycle, à l'âge des croyances et des noms est « le symbole de l'imagination visuelle » pour devenir après « le symbole de la création artistique ». Selon Fraisse, le mot compartiment, « affecté à désigner l'encadrement du vitrail et le cloisonnement de l'imaginaire », prend seulement de l'importance à Balbec, associé au

²⁷ Compagnon, dans *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 38. Il s'agit d'une unité d'inspiration ou unité intuitive, celle que Baudelaire retrouvait chez Delacroix.

²⁸ Fraisse, dans *Le Processus*, op. cit., p. 226.

²⁹ Ibid.

³⁰ Jean Milly, *La Longueur des phrases dans « Combray »*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986. Cette phrase de seize lignes appartient à la classe des « phrases longues » selon la distinction de Milly. Les tableaux y élaborés mettent en scène la distribution et la périodisation des phrases vraiment longues, qui n'apparaissent pas à des intervalles irréguliers, mais au début, au milieu ou à la fin du paragraphe, comme ce *Lever du soleil* qui termine le paragraphe en couronnement.

compartiment du train, dont Proust a besoin pour dessiner une circonférence³¹.

Ce *Lever du soleil*, ouverture sur le monde de Balbec, deuxième étape du parcours du héros, préfigure la renaissance de l'amour et la nouvelle matinée de la création. Ce tableau permet également de dégager les lignes qui structurent le mouvement de l'amour, car à travers la peinture de l'amour, le romancier définit les rapports qui unissent, ou du moins peuvent relier, le fragment au tout³². C'est que la croyance n'est pas seulement isolation, condensation, d'un fragment précieux, toujours selon Fraisse, « mais prise de conscience d'une unité dans laquelle viennent se regrouper des éléments de vie qui se révèlent à cette occasion des fragments jusque-là ignorés »³³. Ce tableau proustien marque déjà l'esthétique du vitrail et diffère de la façon dont Monet peint son impression du soleil levant.

La notion de compartiment, plus que le mot « fenêtre » suggérant une ouverture sur le monde, met sur la voie d'un cloisonnisme littéraire : une syntaxe de récit dans laquelle la narration serait faite de la juxtaposition de morceaux autonomes, de « scènes figées ». Cependant, le tableau sur le lever du soleil qui ouvre un des épisodes essentiels du cycle, cité plus haut, donne déjà une indication d'une « relation transfragmentique » qui s'établit au-delà des mondes clos, des sections narratives plus ou moins autonomes, caractéristique de la vision compartimentée ou du morcellement volontaire que pratique l'auteur et que nous voulons définir davantage dans le paragraphe suivant.

6.2 Composition en rosace : la multiplicité

6.2.1 Vision compartimentée ou morcellement volontaire

La *Recherche* se présente dès le début comme une construction massive, dominée par la continuité, où il est difficile de dégager une structuration cohérente. Or, cette masse narrative se construit en réalité sur une accumulation d'épisodes, de scènes, de fragments, voire de morceaux qui, par certains principes d'isolement ou d'encadrement, interrompent le flux narratif, se détachent sur le contexte, pour former une discontinuité au sein de la continuité. Ces deux tendances apparemment opposées : continuité versus discontinuité, amplification versus autonomie, structure fermée versus ouverture, structurent toute la *Recherche*. La tendance à l'autonomie formelle, se manifestant par un travail sur le morceau, fut un phénomène que la plupart des critiques contemporains ont repéré à juste titre mais sans le comprendre. Proust se défend dans une lettre à Ghéon³⁴, qui lui a reproché de faire le récit de sa vie en décrivant l'église de Combray :

Je ne raconte pas que j'ai éprouvé cela, je n'entoure pas de lyrisme ce petit morceau de vérité. Mais quand j'ai trouvé d'autres petits morceaux de vérité, je les mets bout à bout pour tâcher de reconstituer, de restaurer l'objet, fût-ce un vitrail. (*Corr.*, XIII, 24)

Aujourd'hui cet art du compartimentage, la structuration que l'auteur a su donner à ce morcellement, est considéré comme le signe essentiel, non seulement de la façon de composer de l'auteur, mais encore de la modernité proustienne³⁵. La dialectique dynamique qui sous-tend

³¹ Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., Ch. Compartiment, pp. 188-191 ; dans *Le Processus*, op. cit., p. 421 : le « lever du soleil » constituerait, avec les vitrines de la bibliothèque, la circonstance où le fragment revêt sa forme la plus voyante ; dans une préparation à ce passage, qui date de 1903, les « fragments intermittents et opposés » sont encore absents. Voir également l'analyse de Deleuze dans *Proust et les signes*, op. cit., p. 153.

³² Fraisse, dans *Le Processus*, op. cit., pp. 225-226.

³³ Ibid.

³⁴ *Corr.*, XIII, 24 ; lettre citée par Fraisse, dans *Le Processus*, op. cit., p. 157.

³⁵ Ibid., p. IX : « Si Proust et son roman sont seulement nommés, c'est comme un monument à part, une esthétique personnelle tenue par l'écrivain à l'écart de ce signe essentiel, que dessine la fragmentation ».

la construction proustienne naît d'une oscillation entre l'idéal classique de la forme concertée, construite et monumentale de l'œuvre, la course perpétuelle à l'achèvement et le projet d'écriture qui suit son cours et se caractérise par l'éternel montage rétrospectif d'épisodes et de scènes, signe d'une inachevabilité structurelle. Le mécanisme de l'accumulation, montage ou collage, procédé rattaché de nos jours aux objets brisés du cubisme figuratif, fut déjà signalé par Charles du Bos, peu avant la mort de Proust : « L'accumulation ne procède ni d'une hésitation, ni d'un tâtonnement : elle est uniquement due à la nature toujours complexe de la réalité qu'il s'agit de restituer, aux innombrables facettes qu'il s'agit tour à tour d'éclairer [...]»³⁶. Il s'agit d'une composition où chaque partie requiert une autonomie relativement grande, sans devenir jamais totale, tandis qu'en même temps de l'intérieur de ces compartiments, ces pans de passé reconstitués, des réseaux denses et complexes s'élaborent au-delà du contexte, créant un ensemble où tout renvoie à tout.

La *dynamique de la perpétuelle mise en rapport*³⁷ est perceptible au niveau de la composition dans sa totalité; composition extrêmement flexible que les premiers critiques ont perçue comme un laisser-aller, un dérèglement ou perte de contrôle. Au fond, Ghéon a bien repéré cette spécificité du style proustien avec sa remarque que l'auteur « a placé son orgueil dans le morceau », car malgré la « massivité » du texte, Proust se révèle le maître du morceau par cette « succession interrompue de touches justes »³⁸. Or, ce morcellement, que certains critiques contemporains avaient tout de suite constaté, se développera au cours de l'évolution littéraire de l'auteur comme la pierre angulaire du processus de sa création. Proust continue la défense de son « morcellement » dans la lettre à Ghéon³⁹ déjà citée:

Avec les heures passionnées et clairvoyantes que, au cours d'années différentes, il m'a été donné de passer à la Sainte-Chapelle, à Pont-Audemer, à Caen, à Evreux, j'ai en mettant bout à bout les impressions qui m'avaient été données, reconstitué le vitrail.

Cette lettre constitue, selon Fraisse, à la recherche des symboles de la création littéraire « fidèles à l'univers mental de l'écrivain, mais demeurant à la lisière de sa conscience », le maillon qui manque dans le texte de la *Recherche* pour superposer le plombage du vitrail et la composition par fragments⁴⁰.

Cette technique du morcellement aura également des conséquences pour l'autonomie des personnages. Créer un personnage, c'est reconstituer un vitrail, c'est monter des compartiments comme autant de parcelles d'analogie dans un cadre pour en faire un tableau. Les critiques contemporains de Proust constataient avec dédain une dissolution de la personnalité des personnages, là où ils attendaient en vain l'unité traditionnelle des protagonistes.

La tendance à l'autonomie formelle, qui se rattache à une vision compartimentée, le fameux « pan-tisme », est repérable par le soin avec lequel Proust compose des unités narratives pour les insérer au plan d'ensemble. Proust lui-même a découpé son roman en *volumes*, en parties qu'il a pourvues d'un titre, elles-mêmes pouvant être à leur tour divisées en *chapitres* indiqués par des chiffres romains. A l'intérieur de ce cadre fourni par l'auteur, on est amené, pour les besoins de l'analyse, à distinguer des épisodes : ensembles narratifs développés, susceptibles de recevoir un titre de la part des commentateurs. Aussi a-t-on pris unanimement

³⁶ Ibid. p. 305.

³⁷ Milly constate ce phénomène au niveau de la phrase à propos de la duplication, dans *La Phrase de Proust*, Larousse, 1975, pp. 163-187.

³⁸ Fraisse, dans *Le Processus*, cite Charles du Bos : « Cette succession ininterrompue se compose dans le souvenir du lecteur en une pâte moelleuse sur laquelle le regard s'appuie comme sur l'émail inaltérable des plus beaux tableaux de Courbet » (p. 305).

³⁹ Ibid. p. 157.

⁴⁰ Ibid.

l'habitude de parler de « l'épisode de la madeleine », l'épisode de la scène à l'Opéra » et « des clochers de Martinville », premier exemple de la composition d'un « morceau littéraire », qui paraîtra comme tel dans *Le Figaro*. Les épisodes sont divisibles à leur tour en *scènes* ou *fragments*, unités narratives que nous définirons dans le paragraphe suivant consacré à la *scène* qui, chez Proust, comme la *phrase longue*, aura un statut tout particulier.

Certaines unités narratives sont construites parfois d'une façon si particulière, si déterminante, qu'elles deviennent détachables comme les pièces d'une machine ou, plus poétiquement, comme des compartiments d'une rosace ou les miniatures d'un Livre d'heures. Il y a des morceaux et des phrases longues qui constituent des tableaux, des *vedute*, des portraits, des paysages, des natures mortes, des marines, de sorte que la continuité de la narration se construit sur une discontinuité foncière. Le mouvement amplificatoire est entravé constamment par la tendance à l'autonomie, à la création de mondes clos. Mouvement opposé en apparence seulement, car il ne s'agit pas d'un mouvement contraire ou contrariant, mais d'un mouvement de condensation, voire de concentration. Par ce processus, l'auteur crée une sorte d'immobilité au sein du mouvement, foyers ou centres qui flottent dans le flux de la narration. Compartiments que le narrateur appelle des « Délos fleuries » : îlots qui ralentissent le débit mais sans l'arrêter.

6.2.2 *Autonomie et unité des segments narratifs*

Au fond, en privilégiant le morceau littéraire dans la création et dans ses lectures, Proust est l'héritier de la tradition du XVII^e siècle, notamment du goût des maximes insérées dans la prose continue de Madame de Sévigné : « de petites formes pures disséminées dans une vaste œuvre »⁴¹. Le goût du morcellement constitue donc un autre vestige du classicisme proustien, tandis qu'il relève en même temps d'un réseau d'influences de l'esthétique contemporaine : la génération de Baudelaire et Nerval préconisait les recueils de morceaux. Fraisse souligne que c'est notamment au temps de Nerval que la « création littéraire devient écriture de fragments et collages a posteriori »⁴². Nerval a comme Proust oscillé entre la publication de morceaux en revues et le montage de fragments dans une œuvre. Au moment où Proust a voulu publier son œuvre en volumes, le montage des morceaux a dû tourner en système, comme chez Nerval qui connut la même nécessité matérielle au moment de publier *Sylvie* : « Pour moi, c'est fini, c'est-à-dire écrit au crayon sur une foule de morceaux de papiers, que je n'ai qu'à récrire »⁴³.

Proust semble avoir reconnu dans l'œuvre de Nerval, le travail sur le morceau qui caractérisera également la poétique de p(l)ans, de lignes et de couleurs à laquelle aboutit le narrateur au sommet de son parcours. Le montage par morceaux, qui a commencé chez l'écrivain comme une façon de travailler qu'on retrouve dans les écrits de jeunesse marque la modernité incontestable de l'esthétique proustienne et sa relation avec les mouvements avant-gardistes de l'époque. Ce sont « les peintres contemporains de Proust, qui dégagent en même temps que lui, le symbolisme esthétique du plombage qui fragmente le motif pictural »⁴⁴, aspect qui trouve son apogée dans la ville « sectionnée » de Venise et auquel nous reviendrons dans la troisième partie.

Nous distinguerons ce *morcellement volontaire* du *morcellement involontaire*, le phénomène dans les derniers volumes, notamment dans *Le temps retrouvé*, où l'insertion de plusieurs morceaux reste flottante, puisque la publication a eu lieu après la mort de Proust. Il faut faire également une distinction entre le *fragment* ou *fragment de texte*, notion moins circons-

⁴¹ Fraisse, dans *Le Processus de la création*, p. 331. L'auteur définit cette solution littéraire nouvelle de la façon suivante : « Fragment privilégié de vie enchaînée dans les anneaux nécessaires d'un beau style, qui fait fond sur son époque pour mieux s'en détacher ».

⁴² *Ibid.*, p. 331.

⁴³ *Ibid.*, p. 332, noté par Nerval en 1852 à propos de *Sylvie*.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 160.

critique et le *morceau littéraire*, même si cette distinction restera plus ou moins arbitraire dans maint cas. Milly, Fraise et Genette sont les critiques qui, chacun à leur manière, ont essayé de fournir des définitions adéquates pour aborder les aspects nouveaux que Proust introduits dans le domaine narratologique. Nous nous concentrerons avant tout sur le phénomène de la *scène* proustienne, qui mérite d'être définie et analysée, car l'emploi de ces trois notions dans la *Recherche* est fluctuant et les trois termes - morceau, fragment, scène - sont parfois interchangeables. La notion scène ou *mise en scène*, aussi bien comme terme théâtral qu'en tant que cadre pictural, une *mise en tableaux*, constitue un segment fondateur de la composition proustienne.

6.2.3 Chapitre et épisode

Un amour de Swann : une partie intercalée

L'exemple le plus remarquable pour étudier l'autonomie des segments narratifs, est sans doute la deuxième partie de *Du côté de chez Swann*, « Un amour de Swann ». Aborder après le roman de l'enfance qui met en scène le besoin terrible de la mère et le désir naissant de jeunes filles en fleurs, un cruel roman d'amour d'un voisin adulte, l'histoire d'un artiste manqué, signifie « une rupture brutale, non seulement parce que l'auteur change de sujet, mais aussi parce qu'il modifie le ton de la narration » (R I, 1180-85). L'art raffiné avec lequel est introduite l'histoire de « Combray », les souvenirs volontaires qui rappellent la première partie de ce chapitre, l'épisode de la madeleine qui en ressuscite la seconde partie, contrastent, selon les commentateurs, avec la maladresse que montre l'introduction d' « Un amour de Swann ».

Pourquoi l'auteur a-t-il inséré ce chapitre dans le récit de l'enfance ? La critique s'est souvent posé des questions sur la genèse et la place de cet épisode, parce que cette histoire s'est déroulée avant la naissance du héros. Or, ce je, qui à la fin de la première partie, évoque l'angoisse qui le prit jadis en rentrant de la promenade du côté de Guermantes : « angoisse qui plus tard émigre dans l'amour, et peut devenir à jamais inséparable de lui », anticipe l'état d'âme du personnage principal, développé dans la deuxième partie.

Aussi *Un amour de Swann*, inséré dans le récit principal, récit dans le récit, selon une tradition qui remonte à l'Antiquité gréco-latine et racontant l'amour de Swann pour Odette de Crécy, constitue-t-il une mise en abyme des amours malheureux du héros, car le lien principal entre les deux récits est la ressemblance entre Swann et le narrateur. Ils sont d'abord rapprochés par l'angoisse, car c'est un parallèle des deux vies que présente « Combray » : l'être change, mais les moyens employés sont les mêmes, messagers, lettres, comme lors de cette seule nuit quand le père dit : « Couche pour cette nuit auprès de lui ». « L'angoisse que je venais d'éprouver, je pensais que Swann s'en serait bien moqué s'il avait lu ma lettre et en avait deviné le but ; or, comme je l'ai appris plus tard, une angoisse semblable fut le tourment de longues années de sa vie et personne, aussi bien que lui peut-être, n'aurait pu me comprendre » (R² I, 30). Le recul que cette deuxième partie donne au récit permet de délimiter la fonction des personnages et des situations dont « Combray » ne donne, exprès, qu'une image superficielle.

La confrontation de deux instantanés ou de deux tableaux, procédé favori de l'auteur, situe dans le passé l'explication du présent. La vie mondaine de Swann, indiquée au début de « Combray », est développée dans la deuxième partie. Le thème de la musique est représenté par Vinteuil, celui de la peinture par le goût des gravures, dont le narrateur décore sa chambre et par celui des références picturales dont Swann orne la conversation. La « dame en rose » de « Combray » devient Odette, et Charlus, aperçu un instant dans la première partie, joue un rôle un peu plus important dans la deuxième. Les deux sections, unies par certains personnages, le sont encore par certains thèmes : l'angoisse, la nuit, l'art, le monde, les Guermantes, l'homosexualité de Charlus, de Mlle de Vinteuil et de son amie, d'Odette, et, associé à ce dernier personnage, la thématique des fleurs. Même si Odette semble plutôt se situer du côté des fleurs sophistiquées, ornementales, voire « artialisées ».

Cependant, le développement sur le personnage de Swann qui, par ses visites régulières, est à son tour la cause de la détresse du héros qui doit se coucher seul sans viatique, ne vise pas une reformulation du drame de déshabillage. La mise en abyme de l'amour malheureux qui rapproche le héros de son *alter ego* n'est pas la seule explication pour l'insertion de cet épisode à cet endroit du roman. La véritable raison semble bien être qu'on ne peut pas réduire la passion chez Proust à une monographie psychologique, mais que l'histoire d'amour, comme nous l'avons déjà signalée : « est un matériau de prédilection pour dessiner en surimpression la silhouette de l'œuvre à écrire »⁴⁵. A travers l'odyssée amoureuse, le narrateur dégage les lois de l'écriture. La deuxième partie du premier roman met en abyme la grande préoccupation du constructeur déjà signalée : Quelle est la valeur de la partie dans le tout, quel rapport entretient le tout avec la partie ? C'est cette double recherche que l'écrivain poursuit à travers les amours successives de ses personnages. « L'amour », selon Fraisse, est d'abord un morcellement grossissant, qui amène à découvrir dans une totalité – le corps, et plus particulièrement la peau – une somme ou un assemblage de parcelles ». Un amour de Swann n'est pas seulement une mise en abyme de la « prisonnière » et de la « fugitive », mais également de la technique de l'écrivain : la multiplicité dans l'unité. L'histoire d'une vocation est avant tout un ouvrage dogmatique qui, à travers un récit de vie : l'amour d'une femme qui n'était même pas son genre, doit dégager les lois générales de l'écriture⁴⁶.

*L'épisode à l'Opéra : un chef-d'œuvre dans le chef-d'œuvre*⁴⁷

La Scène à l'Opéra se trouve au début du *Côté de Guermantes*, dans l'épisode qui s'appelle officiellement *Une soirée d'abonnement de la princesse de Parme* (R² II, 334-357). Cet épisode est un morceau autonome, où deux façons d'aborder l'art théâtral se trouvent liées ou plutôt encastrées l'une dans l'autre par l'art du compartimentage, la composition en rosace cher à Proust. Dans la *Scène à l'Opéra*, il y a deux scènes savamment mêlées : une « scène d'observation » : la *Scène de La Baignoire*, à côté d'une « scène d'interprétation », concernant le génie dramatique de la Berma.

L'analyse de la *Scène de la Baignoire*, qui est au fond un « spectacle dans le spectacle », permet non seulement de mieux définir l'art théâtral, le premier art du roman proustien qui se confond avec la genèse du roman, mais également le jeu avec les couleurs et les lignes. La place accordée au théâtre dans le roman proustien est indéniable. Proust se révèle dès Combray un grand metteur en scène du spectacle du monde et pour souligner la théâtralité de celui-ci, il emprunte également à d'autres domaines artistiques, notamment à l'art pictural. En même temps, il y a dans la *Recherche* un motif théâtral qui revient dans le parcours initiatique du narrateur : l'art interprétatif de la Berma dans le rôle de *Phèdre*. Malgré le fait que toute l'attention du héros est braquée sur le spectacle mondain, le rôle de la Berma et la révélation de son génie dans la « scène d'interprétation » auront des conséquences importantes pour la suite de la narration. Nous résumons dans l'alinéa suivant le rapport de discontinuité et de continuité de cet épisode autonome, se composant de deux scènes.

La *Scène à l'Opéra* arrête la narration par son autonomie relative, dramatiquement, poétiquement, esthétiquement et théoriquement parlant. Ses deux pans : la comédie mondaine d'une part et d'autre part la révélation du génie dramatique de la Berma, associée à Vinteuil et à

⁴⁵ Fraisse, dans *Le Processus*, op. cit., p. 219.

⁴⁶ Ibid., p. 147 ; la première loi est « qu'une personne dispersée dans les lieux et les époques les plus divers, se présente dans le souvenir comme l'oeuvre d'un peintre dans le musée ».

⁴⁷ Nell de Hullu-van Doeselaar, « Le théâtre dans le Théâtre ou la Scène de la Baignoire », *MPA-IV*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006, pp. 71-95.

Elstir, forment une unité, voire « un chef-d'œuvre »⁴⁸. Cette leçon théorique servira de transition pour passer du monde clos du théâtre et le désir d'immobiliser « le bel effet de couleur que donne la Berma », aux scènes de la rue parisienne, où Oriane apparaît toujours autre que la veille, car entre-temps le héros a appris que tout art doit ressembler à la vie : une mise en scène de la mobilité, du moment fugitif. Cette multiplication d'images, où le narrateur ne vise jamais la complétude, mais suggère une ouverture sur l'infini, se révèle une technique que le narrateur emprunte non seulement à l'art du vitrail, mais également à l'art visuel de Rembrandt. Proust semble se souvenir de cette particularité du regard rembranesque pour la mise en scène des drames et des spectacles car, si *La Baignoire* présente un spectacle dans le spectacle, *La Scène à l'Opéra*, représente un chef-d'œuvre dans un chef-d'œuvre. Nous étudierons la genèse du monde mondain qui se rapproche de la genèse du monde fictif dans l'analyse de la *Scène de la Baignoire* à la fin du chapitre neuf. (Ch. 9.4)

6.2.4 Morceau et fragment

Fraisse note à propos de l'interchangeabilité des notions *morceau* et *fragment* dans le texte proustien qu'il faut essayer de faire une distinction entre fragment (de texte) et morceau (littéraire) en acceptant une certaine marge dans les définitions. Pour cette distinction, on ne peut pas se fier au vocabulaire de Proust lui-même qui, dans la *Recherche*, emploie tantôt fragment, tantôt morceau, dans une anarchie totale, nommant indifféremment morceau, puis fragment par exemple la page sur les clochers de Martinville⁴⁹. Ce passage que nous concevons aujourd'hui plutôt comme un morceau littéraire si nous acceptons les définitions suivantes de Fraisse : « Le morceau littéraire est un fragment représentatif du style de l'écrivain », et « le morceau littéraire est comme une forme condensée de toute une œuvre ».

La conclusion la plus importante de Fraisse, après avoir étudié la confusion et la coexistence constante de ces deux mots dans le texte proustien à l'aide des relevés statistiques de Brunet, c'est que « dans l'univers de la *Recherche*, comme dans les cahiers manuscrits, comme encore dans la confection des extraits, la singularité autonome du morceau (littéraire) s'oppose clairement à l'insuffisance et à la dépendance au contexte des fragments (de texte) » ; mais la seconde, la plus générale et la plus importante: « c'est que ces emplois des mots fragments et morceaux dans la *Recherche* ne désignent presque jamais un texte, mais presque toujours au contraire un salon, un visage, un paysage [...] »⁵⁰. Cette dernière conclusion est capitale, car elle souligne non seulement la façon dont le monde et autrui, tout ce qui n'est pas « moi », apparaît au héros, c'est-à-dire par fragments et morceaux et dont l'auteur fait un principe de démonstration. Cette présentation de la discontinuité du monde montre la relation étroite entre la conception romanesque proustienne et les mouvements esthétiques classicisants mais rénovateurs du début du XX^e siècle, notamment le cubisme. C'est surtout le découpage du monde sensible en côtés, et parfois en plus de côtés, comme souligne Fraisse, « qu'il ne semble pouvoir en contenir, qui incite à mettre en parallèle la vision proustienne et la peinture cubiste »⁵¹.

Même si Proust souligne les limites de l'intelligence, « l'image d'un Proust bergsonien, donc anti-intellectualiste, est assez répandue au lendemain de la guerre » :

Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions passées, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule

⁴⁸ Tadié, dans *Proust et le roman*, p. 389.

⁴⁹ Fraisse, dans *Le Processus*, op. cit., p. 317.

⁵⁰ Ibid., p. 319.

⁵¹ Ibid., p. 192.

matière de l'art. Ce que l'intelligence nous rend sous le nom du passé n'est pas lui. En réalité, comme il arrive pour les âmes des trépassés dans certaines légendes populaires, chaque heure de notre vie, aussitôt morte, s'incarne et se cache en quelque objet matériel⁵². (CSB, 43)

Or, la rencontre de cet objet, ou de cette sensation, - car tout objet par rapport à nous est sensation, nous pouvons très bien la manquer à jamais, comme l'auteur l'explique dans un projet de préface, destiné à précéder le *Contre Sainte-Beuve*. Ces objets matériels du monde sensible proustien, dont le narrateur doit apprendre à interpréter le sens caché chaque fois qu'un signe émane d'eux, sont si petits, si perdus dans le monde que les résurrections authentiques du passé dépendent du hasard. Cela explique l'admiration de Proust pour la définition de Lucien Daudet de la rosace « en forme de rose et de roue » : la Rose, qui n'indique pas seulement le cycle des Epines roses dans son roman, mais également la Roue de la Fortune, le rôle du hasard qui régit le déploiement d'une esthétique originale et qui diminue le rôle de l'intelligence, même si celle-ci est irremplaçable dans la composition⁵³. Une des préoccupations de la *NRF*, en 1919, sera justement la réhabilitation de l'intelligence.

6.2.5 La phrase longue : un morceau autonome

Pour mieux étudier la vision compartimentée et la relation entre le style proustien et l'art pictural, nous voulons définir le *morceau proustien*⁵⁴ comme un segment narratif dont l'autonomie est relativement grande. Ces « segments », que Proust qualifie de « capital » ou de « capitalisme » parce qu'ils cristallisent en quelques mots toute l'œuvre, n'aboutissent jamais à une autonomie totale, car ils restent partie intégrante du discours littéraire dans son ensemble. Cette définition assez globale comprend la phrase longue que nous considérerons également comme « morceau », vu le fait que celle-ci se compose tantôt d'une unité syntaxique, tantôt de plusieurs, indépendant du nombre de lignes exactes.

Comment d'ailleurs mesurer cette « longueur » pour laquelle les critiques ont lancé des méthodes de calculs différents. Parmi les études les plus pertinentes, notamment celles de Milly⁵⁵ ont retenu notre attention, parce que sa méthode ne se restreint pas aux seuls comptages mécaniques, mais ses tableaux mettent en scène la relation entre la longueur de la phrase et son contenu narratif. Cette « longueur », qui rangerait Proust du côté des écrivains classiques, selon Brunet, est remarquable car elle dépend d'un travail volontaire sur le langage, Proust sentit le « tissage de ses longues soies » comme une nécessité dont il fut parfaitement conscient⁵⁶.

Une étude d'un syntacticien comme Robert le Bidois par exemple, qui étudie la place du sujet dans la prose contemporaine de 1900-1950, en y comparant l'usage que fait Proust de l'inversion à celui de ses contemporains, montre également que l'auteur se trouve avoir été pleinement conscient de sa technique d'écrivain⁵⁷. Il affirme que dans le domaine de la

⁵² Marcel Proust, *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, Coll. « Le regard littéraire », Bruxelles, Ed. Complexe, 1987, p. 29.

⁵³ Tonnet-Lacroix I, op. cit., p. 229.

⁵⁴ Sans insister davantage sur la différence entre ces deux sortes de textes : morceau et fragment, étudié par Fraisse, qui reposerait sur un antagonisme bergsonien, Fraisse, dans *Le Processus*, op. cit., pp. 317-336.

⁵⁵ « Tous les lecteurs sont immédiatement frappés par le caractère spécial de la phrase longue proustienne, plus même que par son usage particulier des métaphores qu'il érige pourtant en théorie ». Jean Milly, dans *La phrase de Proust*, op. cit. Voir aussi Milly, dans *La longueur des phrases dans « Combray »*, op. cit. L'auteur y discute deux autres études concernant le style de Proust : C. Bureau, *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*, Paris, PUF, 1976 et F. Richaudeau, *Linguistique pragmatique*, Paris, Retz, 1981.

⁵⁶ Lettre à Robert Dreyfus, *Corr.*, IV, 210.

⁵⁷ Robert le Bidois, *L'inversion du sujet dans la prose contemporaine (1900-1950), étudiée plus spécialement dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Editions d'Arthey, 1952, p. VIII.

construction, Proust s'est avancé plus hardiment et plus délibérément qu'aucun de ses prédécesseurs et de ses contemporains : « Je ne connais pas d'écrivain français, sans en excepter Péguy, qui ait étiré et distendu la phrase française au même degré que lui ». Ensuite il ajoute que Proust a utilisé « avec une constance étonnante la dislocation, l'accumulation des incidentes et la retouche » ; procédés qui se présentent naturellement dès que l'auteur allonge la phrase au-delà des limites naturelles du souffle respiratoire⁵⁸. La tendance à l'amplification avec toutes les implications syntaxiques, citées par Le Bidois, qui se concentre sur « tous les types d'inversion possibles et imaginables » auxquels recourt l'écrivain, semble s'écarter de la période classique dont on définit le style comme « transparent, précis et sobre ».

D'autres mettent l'accent sur le rôle de l'inconscient, qui rangerait Proust du côté des romanciers modernes. Bayard par exemple explique la longueur comme la conséquence d'un « choix esthétique » :

Celui de ne pas immobiliser le sujet – au sens psychologique – mais de le disséminer au fil de ces longues phrases arborescentes qui tentent de le représenter dans la multiplicité ramifiée de ses passages contradictoires⁵⁹.

La crise identitaire du moi, à l'origine de la scène d'écriture, transformerait la recherche du temps perdu en un sujet se perdant continuellement dans les méandres d'une phrase, voire d'une pensée trop compliquée. C'est qu'à l'impossibilité de saisir le moi, se superpose l'insaisissabilité de l'autre et l'incertitude ainsi créée continue à travailler de façon maligne les représentations les plus assurées. Par ce procédé, Proust vise à accroître l'indécidabilité, autre critère des romanciers appartenant au Modernisme classique littéraire. La phrase longue ne se présente pas seulement comme nécessité, contrainte formelle, mais également comme symptôme de la névrose dont souffre l'auteur. En même temps, elle apparaît aussi comme symptôme de la maladie respiratoire qui se révèle dans une phrase longue « qui retient son souffle » :

Si la phrase de Proust retient ainsi sa respiration, c'est parce qu'elle vise à inclure le plus d'éléments possibles, à établir des relations aisées, des passages – métaphoriques ou métonymiques – entre le monde extérieur et le monde intérieur. Bloquant sa respiration, qui représente la forme même de la relation au réel, ses crises d'asthme constituent pour lui l'expérience - ou la preuve – de son impossibilité de mettre en communication l'espace du dedans et l'extérieur, son moi et le monde⁶⁰.

A cause de sa nature complexe, nous voudrions concevoir la « phrase longue » comme un morceau, vu le fait qu'elle peut inclure entre la majuscule et le point final une unité narrative autonome, se composant tantôt d'une unité syntaxique, tantôt de plusieurs. Une phrase longue se composant de plusieurs unités syntaxiques, liées thématiquement, comporte souvent plusieurs phrases séparées entre elles graphiquement par des points-virgules. Cependant, puisque l'auteur a décidé de les présenter comme une seule phrase, une unité totalisante, nous devons respecter cette décision et prendre la phrase longue, même si elle se compose de parties inégales, disloquées ou mal-concordées, comme des morceaux autonomes, dont la genèse ne dépend pas du hasard ou d'une négligence mais comme des entités dans lesquelles l'auteur a placé « tout son orgueil ».

Rappelons que la phrase longue n'est pas une constante de l'écriture proustienne, mais qu'elle correspond à des motivations précises, l'auteur alterne phrases tantôt longues, tantôt

⁵⁸ Ibid., p. XIV.

⁵⁹ Bayard, op. cit., Ch. XIII Proust et Freud, p. 181.

⁶⁰ François Bernard Michel, *Le Souffle coupé. Respirer et écrire*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 72-73.

moyennes, tantôt brèves. La phrase longue ne peut pas être réduite à un assemblage de mots, elle constitue un segment narratif autonome, microcosme qui parfois condense en miniature le cycle tout entier. Cependant, elle n'est jamais un morceau autonome sans relation avec le reste du texte ou du monde. Il s'agit de morceaux qui par leur unité, leur organisation et leur finalité, atteignent une autonomie assez totale mais sans perdre le lien avec l'environnement immédiat et l'unité de l'ensemble, car comme l'affirme Barthes : « Le récit participe de la phrase, sans jamais pouvoir se réduire à une somme de phrases »⁶¹.

On trouve le premier exemple d'une phrase longue et « morcelé », - la vision compartimentée se poursuit aussi à l'intérieur de la phrase -, dans *Les Réveils*. Avec ses seize lignes, entourée de phrases brèves, elle constitue le terme d'une progression. La phrase comporte six unités syntaxiques, séparées par des points-virgules ; séparation qui souligne non seulement l'opposition aussi bien structurellement que thématiquement par une récurrence de *mais*, mais encore elle illustre par sa structuration la déconstruction du *moi*, provoquée par un sommeil profond, et puis la recomposition du moi à l'aide de souvenirs successifs qui signifie un anéantissement du néant. Cette phrase longue mime donc le processus psychique qui fonctionne de façon discontinue et sa fonction semble avant tout iconique :

Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendit entièrement mon esprit (1) ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais (2) ; j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal (3) ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes (4) ; mais alors le souvenir – non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être – venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul (5) ; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi (6). (R² I, 5-6)

Au fond cette deuxième « phrase longue » du cycle proustien, met en cadre la crise identitaire du sujet, l'angoisse de la désagrégation, l'emprisonnement dans le premier cercle, la prison monadique, ainsi que la façon dont il faut envisager la solution : créer des mondes clos, en établissant des rapports qui doivent mettre fin, momentanément, à l'écoulement du temps et la fragmentation du réel. Il y a donc une tension constante entre la fuite du temps et le désir d'isoler dans la langue des parcelles de la réalité et de les enchaîner « dans les anneaux nécessaires d'un beau style ».

Ce phénomène du style proustien qui consiste à isoler dans le contexte certains morceaux – aussi bien au niveau de l'ensemble que dans les unités plus réduites, semble non seulement en relation avec la tendance à la structure fermée, au désir de symbiose, mais également du « symptôme d'isolation » dont souffre le narrateur et que Freud a décrit comme une technique particulière de la névrose obsessionnelle⁶². Il s'agirait d'un mécanisme de défense : « Certains malades se défendent contre une idée, une impression, une action, en les isolant du contexte par une pause pendant laquelle [...] plus rien n'a le droit de se produire, rien n'est perçu, aucune action n'est accomplie ». Cette technique active, « motrice », est qualifiée par

⁶¹ Mireille Naturel, « Phrases longues dans *Le temps retrouvé* : fonctions et limites », *BIP* N° 17, 1986, p. 64.

⁶² J. Laplanche et J.-B. Pontalis, dans *Vocabulaire de la Psychanalyse*, op. cit., pp. 215-217.

Freud de magique, il la rapproche du procédé normal de concentration chez le sujet qui s'applique à ne pas laisser détourner sa pensée de son objet actuel »⁶³.

Toute action dans la *Recherche* semble concentrée autour de ce regard intense que le héros-narrateur jette sur le monde. Cette pratique de mise en scène de morceaux découle de la relation qui existe chez Proust entre l'acte perceptif et l'écriture. Le sens du signifiant « contempler » signifie bien pour l'auteur de la *Recherche* « graver dans le temple », monter des morceaux à l'intérieur de la Rose, voire reconstituer le vitrail. « Voir », pour Proust, selon Coudert : « ne consiste jamais à banalement décrire, serait-ce avec les ressources de l'hypotypose, mais à mettre en scène, à cadrer, à donner à telle scène, à telle vision, à telle représentation un entour véritable et solide, à découper pour l'isoler un espace plus que d'observation : de recueillement de signes, de contemplation »⁶⁴. Genette et Tadié parlent de « stations contemplatives ».

La scène des tilleuls dans le chapitre suivant est l'exemple d'un tel foyer de concentration, ainsi que le modèle d'une composition en rosace. On retrouve la structure circulaire de cette scène, close sur elle-même, au niveau de certaines phrases longues, tantôt suivant les lignes de la convergence, tantôt de la divergence. La phrase longue conçue comme morceau, notamment les cas où elle constitue à elle seule (en tant que monade) : un tableau, une scène, un portrait, une apparition, une dissertation ou morceau théorique. Même à l'intérieur de la phrase longue, on distingue la tendance à l'autonomie formelle par l'interpolation d'unités plus réduites : images, métaphores, comparaisons, citations, séries adjectivales, complémentarité(s) des couleurs, noms propres et poétiques. En isolant de toutes les manières possibles, le narrateur arrive à une multitude de discours. La deuxième phrase longue du cycle met en scène, au niveau du contenu, le morcellement existentiel, et à travers celui-ci, la technique du morcellement littéraire, de la création de morceaux typiques qui condensent l'essence du style proustien et de son esthétique. Dans les paragraphes suivants nous analyserons plusieurs phrases longues pour dégager notamment le rôle de la citation.

Rappelons la remarque de Ghéon déjà citée que l'auteur de *Swann* plaçait son orgueil dans le morceau ou la phrase. Les critiques contemporains ont été déroutés par le premier roman du cycle proustien qui paraît aujourd'hui en effet, quant à la composition fragmentée et certains aspects narratologiques, comme la partie la plus hétérogène. Il semble que la confusion ne découle pas du fait que les premiers critiques ont été dupe de la publication brusquée du cycle proustien, mais par la façon de travailler de l'auteur, qui se caractérise par un remaniement constant de ses écrits, ce que Proust appelle lui-même « mon système de retouches ». Dans une lettre à Gallimard, Proust écrit : [...] « Puisque vous avez eu la bonté de trouver dans mes livres quelque chose d'un peu riche qui vous plaît, dites-vous que cela est dû précisément à cette surnourriture que je leur réinfuse en vivant, ce qui matériellement se traduit par ces ajouts » (R² I, XCVI). *Ajouter, remanier, déplacer, insérer et additionner* sont les verbes-clés qui caractérisent la façon d'écrire de Proust. En revanche, il ne faut pas commettre l'erreur de croire que Proust a voulu écrire un livre impossible à terminer, aléatoire, à plusieurs combinaisons, comme le *Livre de Mallarmé* (R² I, XCVII).

Ghéon a bien conçu ce *paradoxe de l'immobilité dans le mouvement* sans comprendre la façon dont Proust a innové le récit classique. Ce paradoxe qui se manifeste dans le texte proustien au niveau des grandes articulations, notamment dans les grands paliers itératifs, se révèle également au niveau de la phrase, où le cours inéluctable des choses est interrompu par un mouvement d'implication qui immobilise certains éléments du discours, nommés par Spitzer

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Raymonde Coudert, « Cadres proustiens », dans *Proust et ses peintres*, Sophie Bertho (éd.), *CRIN* 37, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, p. 7.

des *éléments retardants*⁶⁵. Grâce à ces éléments, le texte proustien requiert une certaine immobilité, malgré le mouvement, une discontinuité au sein de la continuité.

6.2.6 La modernité de la vision compartimentée

Le soin minutieux avec lequel Proust organisait ses compartiments autour du centre, occupé par l'instance narrative, changeant et déplaçant ces morceaux jusqu'à ce qu'ils eussent trouvé l'insertion voulue à l'intérieur du cercle, relève d'une composition en rosace. L'auteur semble combiner une unité préméditée à une unité qui s'impose en créant et dont des traces restent visibles par les difficultés qu'éprouvent parfois les morceaux à se rejoindre. Ce morcellement volontaire ressemble à la façon de composer de Mondrian qui, dans un cadre prémédité, exécuta ses compositions en changeant et déplaçant ses carrés roses, rouges, jaunes, bleues, blancs et noirs jusqu'à ce qu'ils formassent la constellation dynamique qui répondait le mieux à l'art du compartimentage qui caractérise les *Compositions* que le peintre réalise entre 1920 et 1940 environ. Nous reviendrons aux parallèles qui existent entre le parcours du narrateur proustien et l'évolution du peintre néerlandais à la fin de notre étude, car tous les deux ont réussi à créer dans un cadre fini, des tableaux qui accèdent de l'intérieur à l'infini. Les compositions proustiennes appartiennent aux œuvres, dont on peut dire avec Rousset, que « leur contenu est dans leur forme »⁶⁶.

La création de segments relativement autonomes, compartiments lacunaires, caractérise la composition nouvelle que Proust, narratologiquement parlant, a su imposer au récit classique et qui semble toucher avant tout les transitions et accélérations. Cette innovation, analysée par Gérard Genette dans *Figures III*⁶⁷, se caractérise entre autres par l'absence du récit sommaire, par une autre façon d'enchaîner, ce qui a pour conséquence des transitions brusques, des antithèses et effets de surprise. Ces transitions semblent se rapprocher de certaines compositions musicales, mais témoignent également des parallèles qui existent entre la vision proustienne et la peinture cubiste.

Jacques Rivière et André Breton ont vu dans « le découpage du monde sensible en côtés »⁶⁸, la modernité de la construction proustienne et sa relation avec le cubisme. Cette idée d'autonomie formelle et une unité que le lecteur doit établir lui-même à partir des réseaux qui se tissent au-delà du contexte, la relation transfragmentique ou la transversalité, retentit dans le texte *Du Cubisme* que Albert Gleizes et Jean Metzinger publient en 1912⁶⁹ :

Afin que le spectateur, quitte à établir lui-même l'unité, puisse appréhender tous éléments dans l'ordre que l'intuition créatrice leur assigna, il faut laisser indépendantes les propriétés de chaque partie, briser le continu plastique en mille surprises de feu et d'ombre.

D'autres critiques contemporains n'ont vu dans ce morcellement volontaire que l'effet négatif de l'unité rétrospective à la Wagner ou Balzac que Proust tant bien que mal a su imposer à des matériaux, conçus le plus souvent comme « hétéroclites ». Vigneron, étudiant la structure de *Swann*, qualifie la *Recherche*, en 1947, toute entière de « manteau d'Arlequin dont les multiples morceaux, si riche qu'en soit l'étoffe, si industrieusement qu'ils aient été rapprochés, retaillés, ajustés et cousus, trahissent encore, par des différences de texture et de couleur, leurs origines

⁶⁵ Léo Spitzer, *Etudes de Style*, Gallimard, Tel, 1970, Ch. II Eléments retardants, pp. 411-426.

⁶⁶ Rousset, op. cit., p. 138.

⁶⁷ Genette, *Figures III*, op. cit., Ch. 3. Fréquence, pp. 173-174.

⁶⁸ Fraisse, dans *Le Processus*, op. cit., pp. 192-193.

⁶⁹ Ibid.

diverses »⁷⁰. Genette, en donnant raison sur le fond à Vigneron, affirme qu'il y a du « collage », ou plutôt du « patchwork » dans la *Recherche*, et son unité comme récit serait bien, comme selon Proust celle de la *Comédie Humaine* ou de la *Tétralogie*, une unité après coup. En se référant à la définition que Proust a donné d'une telle « unité ultérieure, [...] qui s'ignorait, donc vitale et non logique, qui n'a pas proscrit la variété, ni refroidi l'exécution »⁷¹, Genette ne prend pas en considération l'unité, préconçue et logique celle-là : la création du cadre extérieur qui préserve l'insertion des morceaux de l'éclatement. C'est la tension, ou plutôt la dialectique entre ces deux unités qui garantit la constellation dynamique, voire plastique, de l'ensemble, caractéristique d'une œuvre en perpétuel devenir.

N'oublions pas que c'est la différence entre les grandes œuvres du XIX^e siècle et la *Recherche* où la scission entre cadre extérieur et morcellement intérieur trahit au fond la dialectique entre classicisme et modernité. La composition à l'image de la rosace, qui se manifeste non seulement au niveau du plan d'ensemble, mais également au niveau de la scène et de la phrase longue, révèle le désir de chercher des points de vue juxtaposés, d'isoler des bouts de paysage, de personnage ou d'emprunts aux œuvres d'autrui.

La vision compartimentée à l'intérieur de la phrase longue, la création du morceau dans le morceau, se manifeste au moyen de certains procédés linguistiques. Les signes de ponctuation par lesquels l'auteur isole une association, explication, idée accessoire ou digression, l'énoncé direct d'un personnage, une citation ou référence, sont le moyen de mettre en relief certaines parties de la phrase. L'acte de citer chez Proust semble se révéler d'emblée comme un cas spécifique de condensation en même temps qu'une ouverture sur d'autres mondes et caractéristique de la modernité de la *Recherche*. Dans son étude *La seconde main ou le travail de la citation*, Compagnon souligne non seulement que « le sens d'une citation est complexe », mais encore qu'« un passage cité peut être considéré comme un signe qui relie deux systèmes discursifs » et qui en fait changer le sens⁷².

6.3 Le morceau interpolé ou le jeu citationnel

*- telles ces créatures ailées et tourbillonnantes de l'été que l'hiver
a surprises et épargnées -*

6.3.1 Le morceau interpolé

Dans le cadre restreint de ce paragraphe, nous n'analyserons pas à fond le rôle et la fonction de l'intertextualité chez Proust, mais nous voulons considérer surtout comment le rapport interdiscursif s'établit à l'intérieur de la phrase longue. En poursuivant notre objectif d'étudier l'évolution de la *Recherche* du classicisme moderne au modernisme classique, nous aimerions savoir si Proust, en empruntant la voie de la citation, vise la première fonction disons classique de la citation: l'autorité, *l'auctoritas* ou bien si l'œuvre citée fonctionne comme ouverture, engendrant un sens ou une pluralité de sens à l'intérieur du monde clos que constitue la phrase longue comme unité narrative. Bref, est-ce que la référence est supposée révéler les sources d'inspiration d'un auteur, les influences subies ou les autorités auxquelles il fait appel ou contre lesquelles il s'insurge ou s'agit-il avant tout comme un véritable jeu intertextuel ou citationnel, dont la structure formelle relèverait de tendances avant-gardistes comme le formule Marantz⁷³, qui situe le roman proustien entre modernisme et avant-garde?

⁷⁰ Genette, *Figures III*, op. cit., pp. 173-174.

⁷¹ Ibid.

⁷² Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 61.

⁷³ Voir Introduction, pp. 17-18.

Pour étudier la prolifération des emprunts et l'usage désinvolte qu'en font un certain nombre d'auteurs minimalistes, Fieke Schoots commence à se référer à l'œuvre proustienne et le rôle important qu'y jouent la petite phrase de Vinteuil et les tableaux d'Elstir. Leur rôle serait de faire passer la connaissance du monde parce que ce sont elles qui permettent la « révélation des essences »⁷⁴. Même si cette conception de l'auteur concernant le rôle des œuvres d'art dans le cycle proustien paraît exacte, il nous semble que les exemples cités sont basés sur une sorte de fausse intertextualité puisqu'il s'agit d'œuvres imaginaires, de modèles créés comme prototypes d'artistes, qui n'existent pas en dehors du contexte proustien. Même si cette distinction entre œuvres artistiques, nées de l'imagination⁷⁵ et œuvres artistiques appartenant à l'héritage culturel du passé, existant en dehors du texte de la *Recherche*, semble pertinente⁷⁶, nous n'envisagerons ici que les références à l'héritage culturel du passé ou aux œuvres contemporaines qui existent « réellement », « hors contexte ». Nous analyserons notamment les adaptations à l'intérieur de l'œuvre citatrice : « morceaux interpolés », où l'auteur combine plusieurs mythes ou mythèmes qu'il semble emprunter librement à des époques différentes. Ces morceaux interpolés, relevant d'un principe d'isolation ou de mise en relief, sont repérables grâce à la ponctuation.

Plus intéressante que la définition traditionnelle de la citation est la distinction établie entre le rapport discursif ponctuel et structurel⁷⁷. C'est-à-dire que le rapport *ponctuel* intervient comme figure isolée dans le texte, tandis que le sens de l'analogie *structurelle* se poursuit et s'élabore dans le texte entier. Ce rapport structurel permet au lecteur de découvrir le sens profond du motif interpolé en suivant et élaborant le réseau des références ultérieures établi par l'auteur sur le même sujet. Celles-ci illuminent souvent rétrospectivement le morceau antérieur, bref deviennent une illustration du processus de la création. Certaines citations ou références semblent même faire partie des métaphores obsédantes qui, sous différentes images, répétées et cachées, traduisent infiniment le cercle d'enfer de la condition humaine, en particulier de l'être humain amoureux et jaloux, comme Swann se demandant : « Par quelle trappe soudainement abaissée [...] avait-il été brusquement précipité dans ce nouveau *cercle de l'enfer* d'où il n'apercevait pas comment il pourrait jamais sortir » (R² I, 361). Une de ces métaphores souligne en effet la thématique récurrente de l'homme prisonnier ou prisonnière, enchaîné douloureusement par l'amour, la jalousie ou le vice.

6.3.2 *L'enfer dantesque*

La première référence au cercle de l'enfer par exemple, dans la dernière phrase de la *Scène du nénuphar*⁷⁸, intervient comme une image ponctuelle, mais celle-ci se révélera par les citations ultérieures au même *inferno* de Dante un rapport discursif structurel qui dépasse de loin une simple mention. La *Scène du nénuphar*, morceau découpé à son tour dans le plan de la Vivonne, évoque la fascination particulière qu'une plante solitaire et malheureuse, puisque prisonnière du courant, exerce sur le héros-enfant : « Je la retrouvais de promenade en promenade,

⁷⁴ Schoots, op. cit., Ch. II Le jeu citationnel, pp. 61-99 (61).

⁷⁵ Voir à ce sujet l'étude de Michel Butor, « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », *Répertoire II*, Paris, Minituit, 1964, pp. 265-281.

⁷⁶ Fraise, dans *Le processus*, fait aussi cette distinction ; Après avoir consacré un paragraphe au « Bon usage des citations », pp. 336-342, il consacre le chapitre V au « fragment incarné : Bergotte, Vinteuil, Vermeer », op. cit. pp. 343-357. Les références aux phrases et détails de tableaux de ces modèles artistiques, reflètent la conception esthétique de l'interpolation du morceau précieux, de « la miniature achevée où tout est dit » (*Corr.*, IV, 152).

⁷⁷ Schoots, op. cit., pp. 61-62 : « Tous les renvois à d'autres œuvres artistiques, mentionnées, commentées, décrites, évoquées, en passant ou reprises mots pour mot ».

⁷⁸ La *Scène du nénuphar*, morceau de paysage fluvial, se compose de cinq phrases : « Bientôt le cours de la Vivonne s'obstrue de plantes d'eau. [...] » (P1) « Tel était le nénuphar, [...] comme moi mes parents » (P5) (R I, 166-167).

toujours dans la même situation, faisant penser à certains neurasthéniques au nombre desquels mon grand-père comptait ma tante Léonie ». L'image du nénuphar dont le destin tragique reflète implicitement la prison monadique du premier cercle, la crise du sujet et le symptôme d'abandonnique⁷⁹ à l'origine de la scène d'écriture est adaptée dans ces parages à l'imagination du héros-enfant, car toute référence à la race des neurasthéniques est mise sur le compte du grand-père et ne semble viser que la tante. L'innocence qui émane de cette mise en scène de la névrose familiale est encore renforcée par la chute humoristique de la dernière partie du morceau : « comme moi mes parents », qui enlève en apparence toute gravité à la référence à l'enfer dantesque.

Tel était le nénuphar, pareil aussi à quelqu'un de ses malheureux dont le tourment singulier qui se répète indéfiniment durant l'éternité, excitait la curiosité de Dante et dont il se serait fait raconter plus longuement les particularités et la cause par le supplicé lui-même si Virgile, s'éloignant à grand pas, ne l'avait forcé à le rattraper au plus vite, comme moi mes parents. (R² I, 167)

Or, même si le rôle de l'*authoritas*, la fonction classique de l'autorité, n'est pas à exclusion de ce rapport établi entre la *Recherche* et la *Divine Comédie*, ni celui de l'*ornamentatio*, les références comme les métaphores, souvent à l'intérieur de la même séquence, sont souvent interpolées chez Proust dans la dernière partie du morceau ou de la phrase longue, nous voulons insister dans ce cadre sur l'autonomie formelle, (forme circulaire et vision compartimentée) qui structure la thématique fondamentale du roman.

Assumant le rôle classique de l'autorité, Proust prend soin de se placer dans une lignée qui va d'Homère, en passant par Dante et Racine jusqu'à Flaubert, pour citer ceux qui font preuve d'un style rénovateur malgré leur classicisme. En se référant à la *Divina Commedia* de Dante, dont l'œuvre est également structurée selon un idéal classique de perfection formelle, Proust se montre prêt à devenir l'héritier de ce poète du *dolce still nuovo*, autre précurseur du classicisme moderne.

Mais plutôt qu'à la composition de la « divine comédie », Proust semble se référer dès la première citation à la thématique de son *inferno* lié à la condition humaine. Dès le drame du coucher, Proust mettra en scène ce gouffre existentiel moderne. Il s'agit de la prison monadique d'un être enfermé dans le premier cercle de sa désirance, dont l'horreur joue en sourdine jusqu'aux confins du cycle. Bref, le premier objectif de l'auteur n'est pas d'illustrer son érudition, ni d'embellir ses fins de morceaux dans un but esthétique s'inspirant des bas-reliefs sur un porche, mais de dépasser ce rôle classique pour mettre en relief la thématique en jouant subtilement et librement avec l'héritage culturel du passé.

La promenade du côté de Guermantes est narrée comme une suite de morceaux, destinée à évoquer des bouts de paysage fluvial : les coucous et les primevères, les boutons d'or, les carafes d'eau, le nénuphar, les nymphéas et les iris, jusqu'aux termes et rêves impossibles à atteindre : les sources de la Vivonne et le château de Guermantes. L'autonomie formelle de ce montage de morceaux est en rapport avec le morcellement involontaire, le clivage du moi, plus explicitement exprimé dans le drame du coucher. Malgré les rêves du côté ensoleillé de Guermantes et les désirs ranimés sans cesse de voyager, d'écrire, de rencontrer la duchesse, le héros se trouvera confronté ici également avec l'impossibilité de sortir du cercle, de connaître autrui ; impuissance liée à l'angoisse profonde, existentielle qui se révèle de prime abord dans le besoin terrible de la mère : « Comme j'aurais donné tout cela pour pouvoir pleurer toute la nuit dans les bras de maman ! » (R² I, 181). En fait, des deux côtés, note Reille : « C'est la même union

⁷⁹ J. Laplanche et J.-B. Pontalis, op. cit., p. 273. Névrose d'abandon.

avec la mère qui est recherchée, selon deux registres différents »⁸⁰. Même si le désir trouvera nécessairement des objets successifs sur lesquels se fixer, le cycle des épines roses, Marcel ne sortira jamais de l'image de la Mère⁸¹. Le héros restera immobilisé dans le cercle de sa désirance, comme son *alter ego*, la tante, dont la prison monadique est évoquée dans la scène du nénuphar et illustrée par la référence à l'enfer de Dante, morceau dans le morceau qui vise au-delà du tourment singulier et éternel de la tante celui de son neveu. La *Recherche* est l'histoire d'un amour frustré.

Pour souligner la thématique du premier cercle de l'enfer, la scène du nénuphar, qui révèle la veine hystérique et génétique dont le héros est la victime involontaire, l'auteur recourt à la composition en rosace. La scène du nénuphar se compose de cinq phrases de longueur différente. Après une phrase brève introductive : « Bientôt le cours de la Vivonne s'obstrue de plantes d'eau », la deuxième phrase moyenne introduit la position isolée d'une d'entre elles « comme tel nénuphar », circonscription qui se termine, après un mouvement amplificatoire savamment élaboré, dans la dernière phrase conclusive qui contient la référence à Dante : « Tel était le nénuphar ». Dans le chapitre suivant nous étudierons de façon plus détaillée la composition en rosace de la scène des tilleuls, dont le portrait est également associé à la chambre de la tante. Par le *lamento* énigmatique dans *La Prisonnière*, qui contient une allusion au thème de l'homosexualité, Proust semble établir un rapport structurel entre les deux catabases et ajouter une dimension supplémentaire au caractère spécifique de l'enfer proustien⁸² :

Le poète est à plaindre, et qui n'est guidé par aucun Virgile, d'avoir à traverser les cercles d'un enfer de soufre et de poix, de se jeter dans le feu qui tombe du ciel pour en ramener quelques habitants de Sodome. (R² III, 710-711)

6.3.3 Le motif de l'homme enchaîné

Prenons un autre exemple d'une image apparemment isolée et empruntée à la mythologie gréco-latine. Il s'agit de l'évocation du baron de Charlus dans un morceau interpolé entre virgules : « enchaîné comme Prométhée sur son rocher », pendant une scène de sadomasochisme que le narrateur observe dans un hôtel particulier pendant la guerre, où il est entré par hasard. Rappelons que la race des Guermantes est en principe celle qui tire le plus grand profit de la manne mythologique. La simple mention d'un titre ou d'un nom peut activer tout un réseau de significations : la citation s'ouvre sur l'infini en restant dans le cadre clos du syntagme. Ainsi cette image interpolée, dans laquelle le narrateur compare le baron au titan mythologique Prométhée, cloué par Héphaïstos au sommet d'une cime glacée et enseveli sous un amas de rochers (R² IV, 1239) montre cet art de la concentration, voire de la condensation. Dans cette chambre, l'ouverture aménagée par le cadre rond et infiniment restreint d'un œil de bœuf, normalement soustrait au regard par les rideaux, s'élargit en entonnoir pour montrer les aberrations du monde de Sodome. Par l'allusion à Prométhée, cette ouverture sur l'enfer rapproche, comme dans l'exemple de l'*inferno* dantesque, le destin d'un héros mythologique du sort d'un héros moderne.

Alors je m'aperçus qu'il y avait dans cette chambre un œil de bœuf latéral dont on avait oublié de tirer le rideau; cheminant à pas de loup dans l'ombre, je me glissai jusqu'à cet

⁸⁰ Jean-François Reille, *Proust : le temps du désir*, Les Éditions Français Réunis, 1979, pp. 164-167.

⁸¹ A la lumière de cette fixation, la sixième référence à Dante fait allusion au rôle de la femme comme Muse irremplaçable : « On n'ose lui répondre que les « Dames » des chevaliers au Moyen Âge et la Béatrice de Dante étaient peut-être placées sur un trône aussi élevé que les héroïnes de Monsieur Becque » (R² IV, 377).

⁸² Gemma Pappot, « L'*Inferno* de Proust à la lumière de Dante », dans *MPA-I*, 2003, pp. 91-118.

œil-de-bœuf, et là, enchaîné comme Prométhée sur son rocher, recevant les coups d'un martinet en effet planté de clous que lui infligeait Maurice, je vis, déjà tout en sang, et couvert d'ecchymoses qui prouvaient que le supplice n'avait pas lieu pour la première fois, je vis devant moi M. de Charlus⁸³. (R² IV, 394)

Dans le troisième chapitre, nous avons signalé le fait que Proust a inséré l'épisode de la guerre après coup pour illustrer les derniers avatars d'une vieille caste en pleine décadence. Car même si le baron appartient à la race mi-mythologique, mi-humaine des Guermantes, « ancienne sans doute, mais pas (noble) au point qu'ils le prétendaient quand ils lui donnaient pour origine la fécondation mythologique d'une nymphe par un divin Oiseau » (R² II, 731), cette scène le montre cloué littéralement et moralement par son vice qui l'empêche de plus en plus de s'envoler. A ce moment de l'histoire, le baron de Charlus étant exempt à jamais de cette grâce des oiseaux qui ne semble réservée qu'à Saint-Loup, bien que ce dernier se révèle également un homme enchaîné⁸⁴. Pour le personnage de Charlus, comme pour Swann, « célibataires de l'art », il n'y a pas de Rédemption, pas de salut par la création artistique. Cette image du baron, cloué dans cette chambre secrète manifeste « le manque d'envolée » qui correspond avec celle de l'aristocratie tout court qui forme la partie romane de l'œuvre-cathédrale comme le montre Fraisse à juste titre⁸⁵ (R² II, 826).

Comme les bas-reliefs du porche des cathédrales, le morceau interpolé se trouve souvent dans la dernière partie de la phrase longue pour mieux boucler la fin, pour achever la phrase en beauté. Cette scène de voyeurisme⁸⁶, qui ne livre qu'en dernière instance le nom de la victime enchaînée, met en scène, en visualisant à l'aide d'une image mythologique au sommet de la phrase et dans une concentration extrême, toute la tragédie de la vie du baron appartenant sans issue à la race maudite. Seul le héros a la possibilité de regarder cette scène et le lecteur est obligé de suivre la vision du narrateur qui doit quitter un instant, comme poussé par les circonstances, sa position neutre et son *imago* de démiurge innocent et non-inverti.

Dans un même besoin de concentration, la critique a l'habitude de nommer cette scène « Prométhée enchaîné », parce qu'il s'agit au fond d'une double référence qui reprend le sujet et le titre de la tragédie d'Eschyle, créateur de la tragédie antique. Il s'agit peut-être même d'une triple référence dès que le créateur de cette tragédie moderne révèle le surnom que les habitués de l'hôtel donnent au baron, dont on ne connaît pas l'identité: « L'homme enchaîné » (R² IV, 400). Il s'agirait d'une allusion au nouveau titre d'un journal de l'époque « L'homme libre », par lequel les journalistes et au premier rang d'entre eux Clemenceau, protestèrent au cours de la guerre contre les rigueurs de la Censure (R² IV, 1204). Au fond, la référence à l'image obsédante de « l'homme enchaîné », s'ajoute encore au premier cercle de l'enfer évoqué dès *Les Réveils* dans le drame du coucher et la scène du nénuphar.

Une vingtaine de pages plus loin, en poursuivant l'analyse des aberrations sexuelles du baron, le narrateur fait allusion à la même image pour l'élaborer : « Mais chez lui comme chez Jupien, l'habitude [...] était allée en s'aggravant de jour en jour, jusqu'à celui où ce Prométhée consentant s'était fait clouer par la Force au rocher de la pure matière » (R² IV, 417). Cette idée de « pure matière » se révélant trop forte pour expliquer le vice du baron, mais juste à propos pour souligner la leçon qu'en tire le héros, car le narrateur conclut son analyse de la folie du

⁸³ Voir également l'analyse de ce passage par Max Milner dans *On est prié de fermer les yeux*, Editions Gallimard, 1991, pp. 221-223 (De Gomorrhe à Sodome).

⁸⁴ Saint-Loup rachètera son vice grâce à son attitude héroïque pendant la guerre, qui est comme une renaissance de la chevalerie idéale du Moyen Age, recrée par le Front : le sublime idéal du neveu qui s'opposerait au revers abject de l'oncle.

⁸⁵ Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., p. 369.

⁸⁶ Une phrase longue de 9,5 lignes en position isolée, donc mise en relief, tranche sur toute une série de brèves.

baron en notant que « le désir d'être enchaîné, d'être frappé, trahissait dans sa laideur un rêve aussi poétique que, chez d'autres (les non-invertis, c'est nous qui soulignons), le désir d'aller à Venise ou d'entretenir des danseuses » (R² IV, 419).

6.3.4 Prométhée sur son strapontin

Ce motif d'être « enchaîné », « prisonnier » ou « prisonnière », revient, mais de façon moins littérale, dans plusieurs évocations du côté de Balbec. Celles-ci transforment le héros lui-même en le héros mythique, présence masculine et solitaire, opposée aux Océanides, transposition mythique de la petite bande. Ce rapprochement semble révéler rétrospectivement la relation secrète qui existe entre le baron de Charlus, l'*alter ego* inversé, et le héros-narrateur non-inverti, ce qui aura comme conséquence que l'allusion à Prométhée reste ici plus léger, un faible écho du sort tragique de « la baronne » dans le *Temps retrouvé*⁸⁷.

Dans le cas du héros, la première allusion mythologique à Prométhée intervient lors du premier séjour à Balbec, après la réminiscence ratée en quelque sorte des arbres d'Hudimesnil⁸⁸, où le narrateur doit abandonner ce qu'il croit seul vrai dans sa vie. La voiture de Mme de Villeparisis, véhicule du temps, qui ressemble à la vie, s'éloigne de plus en plus du centre primaire et imaginaire: le paradis perdu: « Enchaîné à mon strapontin, comme Prométhée sur son rocher, j'écoutais mes Océanides » (R² II, 79). L'image est celle de « Prométhée enchaîné », incapable de s'envoler comme les innombrables oiseaux dans les bois de Chantereine et de Canteloup. Les Océanides, autre image empruntée à l'œuvre d'Eschyle, filles de l'Océan et de Thétys, y forment un chœur qui compatit aux souffrances du héros. Double référence à Eschyle qui semble souligner la thématique de la souffrance, l'expérience douloureuse des arbres d'Hudimesnil qui révèlent l'illusion de la maîtrise: « J'étais triste comme si je venais de perdre un ami, de mourir à moi-même, de renier un mort ou de méconnaître un dieu »? (R² II, 79)

Il s'agit en même temps d'un jeu allusif pour évoquer l'émerveillement du héros sur les routes de Balbec, pleines de poésie, ce qui fait dire le narrateur à la page suivante à propos de réminiscences plus heureuses:

Que de fois, pour avoir simplement senti une odeur de feuillée, être assis sur un strapontin en face de Mme de Villeparisis, croiser la princesse de Luxembourg qui lui envoyait des bonjours de sa voiture, rentrer dîner au Grand-Hôtel, ne m'est-il pas apparu comme un de ces bonheurs ineffables que ni le présent ni l'avenir ne peuvent nous rendre et qu'on ne goûte qu'une fois dans la vie! (R² II, 80)

Dans cette dernière exclamation, le narrateur condense le souvenir des promenades en voiture du premier séjour à Balbec, devenu le regret d'un autre paradis perdu. Il transforme en un instantané un morceau de sa vie passée dans une tentative se renouvelant sans cesse d'isoler la substance invisible du Temps. Ainsi les vieux mythes, importants comme figures du désir, sont-ils souvent insérés dans une relation métaphorique, servant à arrêter, fut-ce momentanément, le temps.

Lors du second séjour à Balbec, nous retrouvons la même référence dans un passage presque identique, seul le nom de Prométhée manque: « A côté d'Albertine, enchaîné par ses bras au fond de la voiture, j'écoutais ces Océanides » (R² III, 383). La phrase qui précède cette évocation et celle qui suit semblent reprises littéralement du premier séjour à Balbec, sauf quelques détails, destinées à souligner une fois de plus la poésie des routes de Balbec et la fo-

⁸⁷ Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, pp. 28-31.

⁸⁸ Charles Bouazis, *Ce que Proust savait du symptôme*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, pp. 15-16. L'expérience des trois arbres représente l'illusion de la maîtrise; les arbres apprennent au narrateur à rendre compte des limites immédiates de sa propre puissance représentative dans l'ordre de l'impossédable.

rêt, cette fois-ci « de Chanteraine », avec ces innombrables oiseaux que la voiture traverse. L'image « enchaîné par ses bras » n'indique point une relation de symbiose heureuse mais paraît plutôt un signe proleptique qui anticipe déjà la *Prisonnière*, enchaînement qui n'emprisonne pas seulement Albertine. Il semble que la relation ambiguë avec la mère se répète : tantôt désir de l'autre, désir de sortir du cercle, tantôt le désir d'y retourner ou d'y rester enfermé. Le concept « enchaînement » peut être considéré également comme une notion méta-discursive, révélant la tendance à l'autonomie dans les formes et figures proustiennes, telle qu'elle revient dans la définition proustienne de la métaphore :

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figureraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport,[...] et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. (R² IV, 468)

En dernier lieu, pour montrer la façon dont l'auteur établit des rapports structurels en jouant avec la tradition à laquelle il se réfère, nous trouvons une autre citation à Prométhée, pas liée au baron ou au héros, mais à un malade quelconque bien que le lecteur ait l'impression que le narrateur parle d'une expérience personnelle : « Dans la chambre elle-même, le malade vient de créer, non pas, comme Prométhée, le feu, mais le bruit du feu » (R² II, 375). Selon Rogers, il s'agirait ici d'une fausse allusion parce que Prométhée n'a pas créé le feu mais il l'a volé à la forge d'Héphaïstos pour le porter aux humains qui en étaient privés (R² II, 1561). Cet exemple montrerait l'irrespect manifesté à plusieurs reprises pour le signifiant mythologique⁸⁹. Ces exemples semblent confirmer le fait déjà constaté que ce n'est pas la fonction classique de l'*auctoritas* qui domine chez Proust, l'auteur ne montre pas un respect inconditionnel et exclusif pour la tradition classique, ni une prédilection pour la mythologie gréco-latine. Dans le choix des mythes, son premier objectif n'est pas d'étaler une érudition classique ou historique, basée sur des connaissances scolaires, mais la fusion de différents myèmes forme l'enjeu d'un jeu subtil allusif et collusif.

Il s'agit d'une adaptation moderne : incorporer le « texte étranger », la citation, dans l'œuvre citatrice pour faire « un » avec elle, car chez Proust il n'y a presque jamais de répétitions littérales entre guillemets. La co-existence d'un ou plusieurs phénomènes se manifeste également dans le morceau interpolé par la façon dont Proust mêle souvent plusieurs mythes et métaphores dans la même séquence, créant des « relations métaphoriques ». C'est d'ailleurs cet entrelacement entre plusieurs figures qui confère à la phrase longue proustienne sa grande complexité et qui n'a rien à faire avec une certaine complexité syntaxique. Proust essaie de rendre sa phrase aussi claire et cohérente que possible. « C'est plutôt », comme il exprime dans sa correspondance, « son désir de concentration » qu'il observera « même dans la longueur »⁹⁰.

Au-delà du mythe ancien de « l'homme enchaîné », si proche de l'homme « moderne », prisonnier de son Grand Corps Malade⁹¹, la notion d' « enchaînement » tout court, semble caractériser dans le domaine stylistique l'autonomie dans sa tendance à établir des rapports, d'allier des mots, de combiner des mythes et de créer des métaphores ; mises en rapport indispensables pour aboutir à un beau style, selon le narrateur dans le *Temps retrouvé* (R² IV, 468). Proust compose ses phrases longues comme ces chefs-d'œuvre en miniature que sont les vitraux dans la cathédrale. Le vitrail symbolisant un chef-d'œuvre en miniature et renvoyant tan-

⁸⁹ Conclusion de Marie Miguët-Ollagnier, op. cité, p. 399.

⁹⁰ Lettre à Cocteau, qui date du 11 février 1919, citée par Fraisse dans *Le Processus*, op. cit., p. 345.

⁹¹ CGM, slameur parisien.

tôt à une miniature précieuse qu'est un chef-d'œuvre en particulier, tantôt à l'univers clos que constitue l'œuvre complète d'un artiste⁹². De la conception d'un art limité mais précieux jusqu'à l'esthétique de déploiement condensée dans la leçon de Venise.

Jusqu'à la fin de sa vie, Proust gardera intact cet idéal classique du grand cercle, suffisant à lui-même et renfermant la totalité d'une expérience vécue et d'une vocation. Cependant, la fermeture de ces univers clos n'est jamais totale, notamment les mythes, les métaphores et les couleurs, sont des figures du désir, nées de l'enchaînement mais relevant en même temps du jeu. Ces figures constituent autant de percées, d'ouvertures au-delà du cycle, voire même du langage proprement dit. La *Recherche* est un livre d'images qui sont autant de fenêtres, s'ouvrant non seulement vers d'autres points à l'intérieur de l'œuvre citatrice (auto-textualité), mais encore sur d'autres mondes esthétiques existant en dehors du cycle proustien (intertextualité). Certains critiques établissent même des liens de trans-textualité, entre la tante Léonie et Molloy de Beckett par exemple. L'impossible identification à la mère produit les errances de Molloy comme elle détermine le long itinéraire du Narrateur⁹³.

À côté de la notion d'« enchaînement », de mise en rapport ou de discontinuité, il existe aussi chez Proust celle de continuité, de « glissement » ou de « décalage », qui devient visible à l'intérieur de la phrase longue suivante où nous avons affaire à plusieurs mythes concurrentiels.

6.3.5 *Les Amours d'Herculanum*

Prenons pour finir la figure des *Amours d'Herculanum*, évoquée dans une phrase longue, où le narrateur, par des morceaux interpolés, composition du morceau dans le morceau, réfère à plusieurs traditions, notamment à l'art antique et païen tel qu'il survit dans l'imagerie religieuse du Moyen Âge :

Certes je n'aimais nullement Albertine: fille de la brume du dehors, elle pouvait seulement contenter le désir imaginatif que le temps nouveau avait éveillé en moi et qui était intermédiaire entre les désirs que peuvent satisfaire d'une part les arts de la cuisine et ceux de la sculpture monumentale, car il me faisait rêver à la fois de mêler à ma chair une matière différente et chaude, et d'attacher par quelque point à mon corps étendu un corps divergent, comme le corps d'Eve tenait à peine par les pieds à la hanche d'Adam, au corps duquel elle est presque perpendiculaire dans ces bas-reliefs romans de la cathédrale de Balbec qui figurent d'une façon si noble et paisible, presque encore comme une frise antique, la création de la femme; Dieu y est partout suivi, comme par deux ministres, de deux petits anges dans lesquels on reconnaît – telles ces créatures ailées et tourbillonnantes de l'été que l'hiver a surprises et épargnées – des Amours d'Herculanum encore en vie en plein XIII^e siècle, et traînant leur dernier vol, las mais ne manquant pas à la grâce qu'on peut attendre d'eux, sur toute la façade du porche. (R² II, 649-650)

Le sommet de la phrase ne se trouve pas au milieu mais dans la dernière partie de celle-ci, la référence aux *Amours d'Herculanum*, bien que toute la phrase longue de vingt-et-une lignes soit parsemée de mythes antique, biblique, voire même nordique ou celtique. Comme Prométhée, Hercule et Herculanum sont cités à plusieurs reprises et ces allusions semblent faire

⁹²Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, Ch. Vitrail, p. 516.

⁹³Serge Doubrovski, *La Place de la Madeleine*, Mercure de France, 1974, pp. 101-102. Il s'agirait d'une sorte de « transtextualité fantasmatique » ; la mise en scène de l'écriture (réclusion, invalidité, alitement) pousse à ses dernières conséquences le processus entamé dès *La Prisonnière*, sur le modèle de la tante. On trouve très vite chez Molloy, l'équivalent de la dépersonnalisation traumatique du Narrateur par le sommeil, sur quoi s'ouvre et se fonde la *Recherche*.

partie des structures thématiques ou métaphores obsédantes et reposent, selon l'analyse d'Antonio Oliveira⁹⁴, sur une vision particulière du monde. La phrase longue est coupée selon le même principe structurel que nous avons constaté dans d'autres phrases longues: elle comporte deux unités syntaxiques, séparées par un point-virgule, qui constituent des morceaux plus ou moins autonomes, mais ayant une relation thématique.

La deuxième unité syntaxique développe la figure centrale des bas-reliefs romans du porche de Balbec: « Dieu », ou plutôt les deux anges qui l'accompagnent partout. Le début de la phrase est aussi remarquable que la fin et procède par morcellement. La narration, qui en général continue au début de la phrase longue, commence par une brusque constatation, sorte d'affirmation conclusive: « Certes je n'aimais nullement Albertine », tandis que la fin de la phrase est également marquée par un arrêt momentané de la narration, une chute provisoire mais décisive; procédé caractéristique d'une phrase conclusive de fin de paragraphe, conforme au travail délibéré sur le langage que nous avons déjà signalé⁹⁵. La deuxième unité syntaxique comporte encore un morceau interpolé entre tirets qui ne contient pas une allusion à la mythologie mais à la Nature: « telles ces créatures ailées [...] », qui apparaît comme le sommet de la phrase et dont le sens dépasse de loin une simple allusion aux anges de pierre longtemps ensevelis pour reprendre celui de la survivance des deux papillons dont il est question dans le morceau interpolé « la rosace de Rivebelle », cité en exergue.

Mais avant d'analyser le sens des morceaux interpolés entre tirets ou virgules, il est nécessaire de signaler l'effet du morcellement à l'intérieur de la phrase sur le rythme, car l'écriture proustienne est bien « un art du contrepoint: de la mise en relief »⁹⁶. Le rythme dans cette deuxième partie de la phrase qui mime le tourbillonnement de ces anges ailés mais en même temps leur ralentissement est remarquable. Le rythme s'attarde non seulement par le morceau interpolé entre tirets, la métaphore des créatures ailées, qui encercle, fixe, immobilise par ce principe d'isolement l'image des anges dans leur mouvance, mais également par le morcellement aménagé par les morceaux entre virgules. Même la juxtaposition de certains mots sans virgules provoque une légère pause dans le débit: « las mais », qui souligne le traînement. Ce dernier mouvement est ensuite souligné rythmiquement par la récurrence, la sonorité des plosives « t »: « partout », « telles », « tourbillonnantes », « treizième », « traînant » et « toute » dans la dernière séquence qui forme la chute de la phrase: « sur toute la façade du porche » et où le rythme s'accélère tout d'un coup comme pour permettre aux anges de terminer leur dernier vol. La mouvance est soulignée par la récurrence des différentes séries de voyelles: « i », « é », « è », « a », « ô ». La précipitation vers la fin de la phrase ressemble à la chute d'une des dernières phrases du *Temps retrouvé* qui achève le portrait du duc de Guermantes: « [...] et d'un coup ils tombaient », tandis que les « vivantes échasses » dont il est question dans ce portrait sont présentées également au porche de Balbec où le héros avait contemplé les échasses qui sont des préfigurations des « géants plongés dans les années » auxquels le narrateur se réfère dans le dernier paragraphe du roman (R IV, 624-625).

La dernière séquence « sur toute la façade du porche » souligne non seulement le ralentissement de ces deux créatures ailées, mais elle exprime en même temps l'admiration du narrateur devant la sculpture médiévale. Tout accent est porté sur cette envolée d'anges qui semble

⁹⁴ Vision du monde qui est à la base du style proustien et dont certains modèles ont contribué à l'œuvre poétique d'Eugénio de Andrade, selon l'analyse d'Antonio Oliveira, dans « Eugénio de Andrade, lecteur de Proust », *MPA-VII*, 2009, pp. 51-71.

⁹⁵ Selon Fraisse, « le style de Proust repose en partie sur l'art des points d'orgue: la fin de phrase, de paragraphe, de chapitre et de volume doit renfermer une densité étudiée, minutieusement calculée », tandis que Milly dans *La Phrase*, définit certaines chutes de phrase comme « un travail de transformation linguistique en matière d'art essentiellement musicale »; cités par Bérengère Morichaud-Airaud dans « Le rythme épigrammatique des représentations de dire autre dans l'écriture proustienne », *BMP* N° 59, 2009, pp. 62-63.

⁹⁶ Milly a souligné que la ponctuation joue un rôle essentiel, notamment l'utilisation de virgules.

une préfiguration modeste du vol des anges de Giotto. Le narrateur décrit ces « petits êtres » dans les fresques de la chapelle de Scrovegni à Padoue, « comme des volatiles d'une espèce particulière ayant existé réellement, ayant dû figurer dans l'histoire naturelle des temps bibliques et évangéliques » (R² IV, 227). Toute la phrase longue de quinze lignes, la fin de paragraphe qui suit, est consacrée au vol de ces créatures ailées, décrivant des courbes et exécutant des « loopings » ; exemple comme dans les « avions géants », où le narrateur fait co-exister deux images, dont une descend à la tradition antique et l'autre remonte à une « machine » moderne, l'avion étant une invention technique contemporaine qui fascine l'auteur de la *Recherche*, comme nous avons signalé dans la première partie. A plusieurs reprises l'auteur enchaîne une image empruntée aux Géants de la mythologie classique ou de la Bible avec une machine de la technologie moderne. Selon Wolfram Nitsch, l'automobile et l'avion sont des images ambivalentes parfois remplacées par la notion « machine », qui figure à maintes reprises dans le texte « comme métaphore de l'imagination productive engendrant des images toujours nouvelles, tantôt euphoriques, tantôt angoissées »⁹⁷. C'est également le rôle d'Albertine évoqué au début de cette phrase longue, Jeune Fille capable de susciter toujours de nouveaux désirs.

Sans insister davantage sur le rythme et la sonorité, poursuivons l'analyse des morceaux interpolés, contenant des mythes concurrentiels. Souvent, il n'est pas possible de bien distinguer les différents mythes, car dans ce passage également il est question de cet art du collage, du glissement, les différentes images contaminant les unes les autres dans une fusion ou con-fusion déjà notée. Par le glissement d'un mythe à l'autre, toute la phrase baigne dans une même ambiance, un même fondu, comme si le désir imaginatif dont le nouveau temps est l'instigateur, ainsi que Albertine, produit une rêverie imaginaire qui ressemble à celle du *Dormeur éveillé* des Réveils : le mythe biblique qui raconte la genèse du premier homme et de la première femme.

Commençons par la définition d'Albertine après les deux points « : « fille de la brume du dehors », ce morceau interpolé, qui semble condenser, malgré la brièveté de sa description, aussi bien une allusion à un mythe celtique ou aux brumes des paysages nordiques, un motif cher au romancier qu'une allusion à l'altérité insaisissable. Cette « fille des brumes du dehors », est sans doute un vestige d'un des modèles précurseurs d'Albertine : « Maria la Hollandaise », associée encore plus explicitement que la jeune fille française aux mœurs interdits de Gomorrhe. Ce monde, « où nous ne pouvons jamais pénétrer », s'oppose aux « ténèbres du dedans », thème des premières pages de la *Recherche* qui relate non seulement le morcellement du moi, la crise identitaire à l'origine de la genèse du roman, mais également l'obscurité initiale de l'avant-scène, en rapport avec les couches profondes de l'inconscient. Ainsi cette petite formule condensatrice serait-elle un signe précurseur de la constatation faite à propos d'Albertine dont la personnalité et la vie, malgré l'investigation du narrateur, deviennent de plus en plus énigmatiques au cours du roman.

Dans l'amour proustien, l'objet amoureux n'a aucune importance : « n'importe quelle jolie femme eût pu satisfaire ce désir imaginatif inspiré par ce temps nouveau » (R² II, 650), explique le narrateur dans la ligne conclusive au début de la phrase⁹⁸. Cette « fille du dehors » est une construction imaginaire, projetée sur un modèle « Albertine », définie par l'auteur, dans une lettre à Jacques Rivière, comme « le centre générateur d'une immense construction qui passait par le plan de mon cœur », ou par le narrateur à la fin du roman : « Profonde Albertine

⁹⁷ Wolfram Nitsch, « Les automobiles de Proust à travers l'histoire du texte », dans *Marcel Proust. Ecrire sans fin*, op. cit., pp. 125-141 (135).

⁹⁸ La décrystallisation de l'amour proustien : le long et difficile processus d'expulsion et d'oubli de la femme aimée aboutit à l'aveu que l'amour pour cette femme n'a été rien d'autre qu'une illusion, explique Maarten van Buuren dans son chapitre sur l'amour proustien, *Marcel Proust et l'imaginaire*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2008. Ch. 7 L'amour proustien (le cycle d'Albertine), p. 124.

que je voyais dormir et qui était morte », au moment où le moi qui l'a aimée ne l'aime plus (R² IV, 624).

L'amour d'un autre est le désir d'un corps vivant et cette renaissance du désir, associée au sens du « temps nouveau » qui renvoie à la genèse du roman ne devient clair que par le glissement vers le mythe biblique qui raconte la genèse d'Adam et Eve telle qu'elle figure dans les bas-reliefs de la cathédrale de Balbec. Celle-ci établit une relation transfragmentique analeptique avec le rêve érotique dans *Les Réveils* qui faisait naître une femme de la fausse position de la cuisse du héros. L'idée obsessionnelle : « retrouver la fille de mon rêve » lancera l'odyssée amoureuse. Car même si la *Recherche* se présente comme un moyen de retrouver le temps et la vérité, elle a également comme objectif de retrouver la femme de cette symbiose initiale rêvée, et qui ne peut être autre, lors du rêve la censure étant levée, que la Mère. Le cycle durant, le narrateur, « amateur de fantômes » comme Swann, restera dans le cercle de sa désirance : Gilberte, Oriane, Albertine, et tant d'autres femmes, substitués de l'instance maternelle : « intercalées entre « la jeune fille aimée la première fois devant la mer et celle qu'il ne quitte plus à la fin de Sodome et Gomorrhe » (R² III, 401).

Pour exprimer son désir d'un corps vivant, le narrateur se réfère à deux disciplines artistiques différentes: l'art de la cuisine qui traduit le rêve érotique comme un désir d'incorporation typique de l'amour possessif du héros proustien et comme un désir d'union intime telle qu'elle est représentée dans la sculpture monumentale de la cathédrale de Balbec. Dans les bas-reliefs figure « comme dans une frise antique » la création de la race humaine. Le rapprochement de deux mythes différents : biblique et antique semble relever d'une synthèse de l'imagerie religieuse du Moyen Age, caractéristique de la sculpture monumentale dans les cathédrales romanes et gothiques du Nord de la France⁹⁹. Il ne s'agit pas d'un jeu libre comme dans la phrase longue suivante (L15), qui illustre l'esprit borné de la grand-tante à Combray au moyen de deux mythes concurrentiels rapprochés. Ces derniers co-existent dans la dernière partie de la phrase par l'intermédiaire de deux figures : Aristée de la tradition gréco-latine et Ali-Baba de la tradition arabe par lesquels le narrateur essaie d'exprimer l'effet que les relations cachées de Swann pourraient produire sur la tante¹⁰⁰ :

[...] cela eût paru aussi extraordinaire à ma tante qu'aurait pu l'être pour une dame plus lettrée la pensée d'être personnellement liée avec Aristée dont elle aurait compris qu'il allait, après avoir causé avec elle, plonger au sein des royaumes de Thétis, dans un empire soustrait aux yeux des mortels et où Virgile nous le montre reçu à bras ouverts ; ou – pour s'en tenir à une image qui avait plus de chance de lui venir à l'esprit, car elle l'avait vu peinte sur nos assiettes à petit fours de Combray – d'avoir eu à dîner Ali-Baba, lequel quand il se saura seul, pénétrera dans la caverne, éblouissante de trésors in-soupçonnés. (R² I, 17-18)

Ces deux citations, l'une plus noble, l'autre plus familière, sont donc tout à fait adaptées aux connaissances étroites de la grand-tante ne dépassant pas les castes provinciales. La fonction du jeu citationnel ne semble destinée qu'à exprimer l'attitude ironique du narrateur face à la grand-tante.

⁹⁹ Fraisse remarque bien à ce propos qu'il s'agit d'une synthèse à laquelle l'auteur est devenu sensible grâce à Ruskin, *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., Ch. Le porche de Balbec, pp. 330-331.

¹⁰⁰ Miguet-Ollagnier, op. cit., p. 26. L'auteur cite également cet exemple en imputant cet effet sur la tante Léonie, confondant sans doute la grand-tante, seule figure un peu vulgaire de la famille, avec Léonie, *alter ego* du héros, dont la vie cloîtrée garde par l'unique fenêtre toujours une ouverture sur le monde, équivalent de ce que sera le processus de la création littéraire dans la future chambre d'écriture du héros-narrateur.

Mais revenons aux Amours d'Herculanum et à la création d'Eve telle qu'elle figure sculptée « presque comme dans une frise antique », autre allusion aux vierges antiques que sont les jeunes filles dans la roseraie de Balbec. Déjà dans la scène des tilleuls, le narrateur évoque la « fresque effacée » à laquelle il doit redonner formes et couleurs, car elle anticipe la grande fresque cubiste de ces jeunes filles modernes et sportives. Par cet art de collage, le glissement d'un mythe à un autre, pleine d'allusions, Proust met en scène la conception ruskinienne qu'il a déjà citée dans la *Bible d'Amiens* : démonstration de survivance qui devient particulièrement sensible dans la deuxième unité syntaxique de cette phrase longue par le motif des anges. Ce motif revient à plusieurs reprises pour faire le lien entre les époques médiévale et contemporaine, comme dans le passage suivant où Albertine essaie de faire le portrait des anges en imitant Elstir :

Je descendais de voiture à Quetteholme [...] et trouvais Albertine qui peignait devant l'église toute en clochetons, épineuse et rouge, fleurissant comme un rosier. Le tympan seul était uni ; et à la surface riante de la pierre affleuraient des anges qui continuaient, devant notre couple du XX^e siècle, à célébrer, cierges en main, les cérémonies du XIII^e siècle. (R² III, 401)

La deuxième partie des *Amours d'Herculanum*, contient une illustration plus vaste du syncrétisme proustien, qui semble développer la figure centrale des bas-reliefs: Dieu, bien que toute l'attention soit portée ensuite sur les deux anges ailés, les *Amours d'Herculanum*, plus omniprésents que le Créateur lui-même. Il s'agirait d'une allusion à l'image ruskinienne du « Chérubin à dix ailes » que l'auteur de *Saint Mark's Rest* a découvert dans la basilique Saint Marc à Venise et qui reviendrait transformée dans les deux anges ailés qui accompagnent partout la figure centrale de la Genèse (R² II, 1713). Selon la note correspondante, cette allusion resterait aussi vague que la référence aux « Amours » elle-même: « On peut voir des amours ailés sur les fresques découvertes à Pompéi ou à Herculanum ». Bref, il s'agirait d'images assez générales, nullement spécifiques, que Proust n'a pas choisies pour leur beauté esthétique mais plutôt pour le fait que de telles créatures figurent sur des fresques découvertes à Herculanum¹⁰¹. Par cette évocation l'auteur ne semble faire référence qu'au processus de la création : la survivance de ce qui se trouve enseveli sous les cendres, « ruines du passé », « ténèbres du dedans », s'opposant aux « brumes du dehors », toutes ces images par lesquelles Proust traduit dans la *Recherche* les couches profondes de l'inconscient dont il faut tirer le matériau de l'œuvre. Dans le chapitre suivant, nous analyserons la fonction et le sens de la *Scène des tilleuls*. A partir du crépuscule des fleurs de tilleul, portrait qui reflète en microcosme le cycle tout entier, l'auteur renoue au-delà de ces roses fanées avec les fleurs vivantes, qui deviennent des personnages, personnages qui se transforment à leur tour en ruines « superbes » comme le duc de Guermantes lors du *Bal de têtes*.

Cependant, la référence à Herculanum cesse d'être ponctuelle pour devenir une analogie structurelle si l'on compare cette évocation au passage plus développé dans le *Temps retrouvé*. Le baron de Charlus y compare les Parisiens se sauvant dans les caves avec leurs objets précieux pendant les bombardements aux prêtres d'Herculanum « surpris par la mort au moment où ils emportaient les vases sacrés ». Ensuite, il rapproche l'ensevelissement des villes italiennes par le Vésuve, du sort des villes maudites dans la Bible, car on a retrouvé sur les murs d'une maison de Pompéi cette inscription révélatrice : *Sodoma, Gomora* (R² IV, 386). Par cette illumination rétrospective les Amours d'Herculanum sont doublement associés à la survivance,

¹⁰¹ Herculanum, ville de l'Italie ancienne, fut ensevelie sous les cendres du Vésuve en 79. Ses nombreuses œuvres d'art et fresques furent découvertes en 1709.

mais également au Vice et à la Rédemption, l'envol du poète qui ne devient possible que par la création artistique.

L'évocation métaphorique dans le morceau interpolé entre tirets : « telles ces créatures ailées », qui développe cette idée de survivance et d'envol constitue le sommet de la phrase. Par leur aspect « ailé », ces deux figures de pierre semblent simplement insérées pour introduire et souligner la légèreté et la mouvance en contraste saisissant avec la solidité de la pierre dans laquelle elles sont taillées. Cependant, cette incise se réfère par autotextualité au signe du papillon, qui à plusieurs moments du cycle proustien figure comme signe de la symbiose imaginaire, notamment dans l'évocation de la Rosace de Rivebelle qui anticipe l'apparition de Mlle de Saint-Loup et le désir de disparaître avec elle dans « un acte de volupté suprême ». Cette symbiose imaginaire rêvée semble reprendre celle des *Réveils*, ce qui renforce non seulement le rapprochement entre les deux Eves qui se répondent : « l'une au porche de Balbec, l'autre au porche de la *Recherche*, et toutes deux au porche du rêve », comme le formule Fraisse¹⁰², mais encore de cette dernière Rose qui ornera le frontispice de l'œuvre-cathédrale. La Fleur-Etoile aux confins du cycle sera la réponse ultime aux aberrations sexuelles, ou comme le formule Butor : « leur résolution dans la genèse de l'œuvre d'art »¹⁰³.

La deuxième partie du morceau « que l'hiver a surprises et épargnées » vise au-delà d'une allusion au Jugement dernier et à la Résurrection qui figurent également dans les bas-reliefs du porche, une référence au *lamento* de Dante déjà cité : « Le poète est à plaindre,[...] pour en ramener quelques habitants de Sodome » (R² III, 711). Ce passage contient à son tour une allusion aux villes maudites de la Bible et l'éruption du Vésuve. Ainsi dans l'analyse des procédés de fermeture, nous découvrons de plus en plus comment à l'intérieur de ces mondes clos des ouvertures sont créées, jetant par un jeu allusif des ponts à d'autres points du cycle, mais passant également largement au-delà à d'autres époques et domaines artistiques. Par la référence structurelle à l'enfer dantesque, qui prend racine dans la scène du nénuphar, le narrateur évoque non seulement la prison monadique qui est celle de toute l'humanité, notamment des Nerveux, mais il élaborera dans les tomes ultérieurs cette image de « l'homme enchaîné » en révélant les avatars du monde de Sodome et la hantise de Gomorrhe.

6.3.6 Le libre jeu du motif interpolé

Est-ce que la notion de « jeu citationnel »¹⁰⁴, convient à définir l'intertextualité proustienne ou est-ce qu'il s'agit d'un parachronisme de parler de « jeu citationnel » pour un auteur qui se réfère abondamment à la tradition classique, c'est-à-dire gréco-latine? Selon l'analyse sémiotique de Compagnon, le travail de la citation met en présence deux textes dont le rapport n'est pas d'équivalence, ni de redondance, mais dépend d'un phénomène immanent au texte : la citation le creuse singulièrement, elle l'ouvre, elle l'écarte »¹⁰⁵. Ce passage de Compagnon, selon qui « le sens d'une citation est infini », semble tout à fait approprié pour aborder l'intertextualité proustienne parce que l'ouverture de sens, provoquée par l'insertion de morceaux interpolés dans un cadre clos, nous semble le but initial de l'auteur de la *Recherche*. Comme partout dans le cycle, Proust semble se servir de la structure fermée pour mieux ouvrir.

Après avoir analysé quelques exemples du phénomène de l'interpolation proustienne pour voir si les références à la tradition classique relèvent vraiment du « jeu », nous constatons

¹⁰² Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., p. 331.

¹⁰³ Butor, op. cit., p. 42.

¹⁰⁴ Schoots, op. cit., p. 61. Schoots emprunte cette expression à Baudrillard en refusant sa conception que « la citation serait une forme pathologique de la fin de l'art, une forme mièvre : « à travers le jeu citationnel l'art négocie sa propre disparition ».

¹⁰⁵ Compagnon, dans *La seconde main*, op. cit., pp. 44/61.

que l'auteur de la *Recherche* emprunte ses images et ses mythes, apparemment sans préférence marquée, tantôt à la tradition gréco-latine, biblique, celtique, orientale, tantôt à des époques plus récentes, comme à l'esthétique et à la technique contemporaines. Souvent nous constatons un montage¹⁰⁶ de différents mythèmes : deux ou plusieurs figures mythiques ayant un passé culturel différent se combinent. A la recherche de l'utilisation de mythes concurrentiels à l'intérieur de la même séquence, l'auteur constate une véritable prolifération d'images empruntées à toutes les traditions, mais apparemment sans véritable dominance d'aucune qui semble tout à fait significatif. Plus que dans aucun autre domaine, Proust refuserait de se laisser enfermer dans une tradition particulière si noble fût-elle¹⁰⁷.

Formulons une conclusion sur la façon de référer de Proust. Est-ce que la notion de « jeu intertextuel ou citationnel » ne serait pas une notion trop moderne pour un auteur qui se réfère régulièrement à la mythologie gréco-latine ? Sans que cela nuise à leur force, les images évoquées ne sont souvent que de vagues allusions qui ne s'éclairent que par la lecture de développements ultérieurs, comme dans l'exemple cité des « Amours d'Herculanum ». Le jeu intertextuel semble avant tout un « jeu allusif et comme dans l'évocation des « Amours d'Herculanum » collusif », où la référence ne doit pas être exacte et n'a d'autre fonction que d'inciter la curiosité du lecteur. L'auteur semble même manipuler à travers son narrateur l'héritage culturel, au moment où la référence ne sert qu'à exprimer l'ironie, l'effroi ou l'exaltation du héros.

La critique proustienne a souvent relevé que les allusions mythologiques chez Proust restent vagues ou qu'elles sont ambivalentes, créant parfois plus d'énigmes que de certitudes. Par l'insertion de différents morceaux, l'auteur crée des ouvertures sur l'infini, mais installe également le doute, laissant la tâche au lecteur de recomposer « cette toile trop pâle qu'on ne peut restituer » comme il note dans un fragment sur les rêves. Miguet-Ollagnier cite le cas des « Vierges vigilantes », la phrase longue qui évoque les demoiselles du téléphone qui doivent assurer la communication avec grand-mère. Comme dans la référence à Ali Baba, cet épisode semble exprimer surtout une certaine ironie par l'intermédiaire de ces multiples images empruntées à des sources diverses : « Proust met en place les silhouettes gréco-latines des Danaïdes et des Furies, une féerie anonyme, les figures chrétiennes des anges gardiens, le sentiment catholique de la Présence réelle, et pour finir la figure d'Orphée laissant retomber Euridyce aux Enfers »¹⁰⁸.

L'intertextualité proustienne peut être définie avant tout comme un libre jeu, hésitant constamment entre plusieurs séries de figures mythiques. Ce choix semble exclure une préférence exclusive pour la tradition classique. En général, le jeu citationnel dans notre exemple des *Amours d'Herculanum* dans le porche de la cathédrale de Balbec, ne devient clair qu'en établissant des transversales avec d'autres allusions parallèles. Le rôle le plus évident semble être celui d'exprimer l'admiration et l'émerveillement du héros devant la sculpture monumentale des cathédrales gothiques dans le Nord de la France, mais en même temps de dénoncer l'admiration idolâtrique pour le passé en insérant cette allusion aux deux anges inspirée par un mythe personnel. Proust veut mettre en scène la beauté sculpturale des cathédrales mi-romanes, mi-gothiques, mais en même temps éviter le risque d'insérer des références uniques comme des

¹⁰⁶ Miguet-Ollagnier appelle ce phénomène *contaminatio* dans *La Mythologie*, op. cit., pp. 38-40.

¹⁰⁷ Ibid., pp. 38-40; Certains commentateurs sont d'opinion que le texte proustien perd en noblesse par cette utilisation constante.

¹⁰⁸ Miguet Ollagnier, op. cit., p. 37. L'auteur s'oppose à la conclusion de P. Martin, qui ne voit qu'une intention moqueuse dans ce syncrétisme des mythes. Elle note : « L'image des « Vierges Vigilantes » [...] sort du tréfonds d'un esprit de vieille culture. Non qu'elle renvoie à un mythe précis. Le mythe est ici composite, les reminiscences s'y bousculent, s'y coudoient, s'y mêlent à la diable, dans un numéro de bravoure ironiquement baroque ».

images fixes, immuables, dans une beauté déjà créée et vénérable par elle-même, préexistant à l'effort créateur. Proust explique lui-même suffisamment pourquoi il a voulu casser et fondre entre eux les différents mythes ou mythèmes. Si l'on insère l'image du passé telle quelle dans l'œuvre citatrice, elle restera un corps étranger qui rend stérile l'élan créateur. Dans le rapport interdiscursif, il faut adapter la citation à l'intérieur de l'œuvre citatrice à tel point qu'elle devient une avec elle.

La notion de « jeu citationnel » semble tout à fait justifiée, car « la citation est une source inépuisable de nouveaux sens », comme l'a défini Schoots¹⁰⁹. Il s'agit d'un jeu libre, caractérisé par un art de collage, de glissement, de dérivation spontanée, de *contaminatio*, mais sans que le hasard ait le dernier mot car il semble que le choix des images soit pertinent. En même temps le fait d'insérer les mythes ou métaphores par préférence dans la dernière partie de la phrase longue relève de l'*ornementatio*, de l'embellissement, ce qui permet un rapprochement aux bas-reliefs des porches. Ensuite par la façon dont l'auteur fond les différents mythèmes, le jeu allusif semble se rapprocher de la figure de prédilection : la métaphore. « Rien dans l'œuvre proustienne n'est référentiel », selon Fraisse, et la référence exacte a peu d'importance, comparée à la nature de la référence, au jeu allusif dans lequel le lecteur doit démêler les différents mythèmes pour trouver de nouveaux sens insérés dans l'œuvre citatrice où ceux-ci ne figurent plus comme des *corpus* étrangers mais sont incorporés dans le moule proustien. Aussi le motif interpolé, même ou malgré sa tendance métonymique, s'avère-t-il chez Proust un cas spécifique de condensation qui ressemble à la métaphore et se confond souvent avec elle.

L'art du compartimentage, la création du morceau dans le morceau, se rapproche du cloisonnisme de l'avant-garde contemporaine. Le motif interpolé transforme la fresque antique en une fresque cubiste où les « demoiselles de modernisme » proustiennes sont recrées tant que l'imagination amoureuse aura la force de les entourer du vertige nécessaire pour pouvoir multiplier les détails.

Elle (la blonde crémière aux mèches striées) prenait un air tout penaud de n'avoir plus (au lieu des dix, des vingt, que je me rappelais tour à tour sans pouvoir fixer mon souvenir) qu'un seul nez, plus rond que je ne l'avais cru, qui donnait une idée de bêtise et avait en tout cas perdu le pouvoir de se multiplier. (R² III, 650)

Si la notion de *jeu citationnel* semble tout à fait apte à caractériser l'intertextualité proustienne, c'est que Proust, plus que dans aucun autre domaine, prouve ici sa modernité, voire son *modernisme classique*. Loin d'assumer la seule fonction classique de l'autorité, la citation ou référence, qui parfois se restreint à une simple évocation de noms propres, fonctionne comme ouverture, engendrant une pluralité de sens dans le monde clos de la scène ou de la phrase longue. En faisant donc partie de la discontinuité ou du couronnement, souvent le morceau interpolé intervient dans la dernière partie de la phrase longue qui doit s'achever en beauté et dont l'effet est d'arrêter momentanément la narration et de créer des contrepoints. En brisant le cadre clos des unités narratives, le morceau interpolé s'ouvre sur d'autres mondes mythique et esthétique qui permettent au lecteur non seulement de voir avec « les mille yeux d'Argus »¹¹⁰, comme le formule Louis Bolle, mais de rejoindre l'unique objet de son désir dans le « véritable voyage qu'est l'œuvre d'art »¹¹¹.

¹⁰⁹ Schoots, op. cit., p. 63.

¹¹⁰ Louis Bolle, *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, Paris, Editions Grasset, 1967.

¹¹¹ Butor, op. cit., p. 43.

7 Une composition en rosace : La scène des tilleuls

7.1 Une scène-rosace ou scène-étoile

7.1.1 La scène proustienne

Nous avons vu que la mise en scène, aussi bien comme notion théâtrale que picturale, se révèle comme un morceau narratif particulier, dont la longueur peut varier d'une quarantaine de lignes jusqu'à quarante pages. Les critiques proustiens ont pris l'habitude de distinguer des segments narratifs plus étendus auxquels l'on donne généralement le nom de *scènes*, comme la scène du drame du *coucher*, la *scène de la Dame en rose*, la *scène de Montjouvain*, la *scène des tilleuls* et la scène des épines blanches et roses.

Proust évoque toujours des scènes lorsqu'il songe à Balzac, à Dostoïevski, et ressent lui-même les scènes comme un appel, un devoir : « Peut-être faire une scène de cela » est l'une des remarques marginales qu'on trouve fréquemment dans les Cahiers¹. Tadié, en étudiant les innovations dans le domaine de la scène, pense qu'il ne faut pas maintenir la distinction entre *scènes-dramatiques*, qu'on pourrait également appeler scènes classiques ou traditionnelles dont le rôle dans l'action est décisif et *scènes-tableaux*, scènes à personnages traitées comme tableaux. Cette division² révèle le désir de rivaliser avec la peinture et se manifeste très tôt dans les titres des *Plaisirs et les Jours : Portraits de peintres, Tableaux de genre du souvenir, Vent de mer à la campagne, Sous-bois, Marine* ; ces mêmes titres qu'on retrouve implicitement dans les tableaux de la *Recherche*.

Même en constatant qu'il n'y a jamais chez Proust une technique univoque, mais toujours un assemblage de plusieurs formes et techniques, Tadié oppose aux scènes dramatiques à l'ancienne des scènes-spectacles comme la scène de la Baignoire déjà citée : « L'art de la scène étant bien un art plastique, c'est bien comme spectacle que le théâtre est présent dans la *Recherche*, pour être regardé, non pour être fait »³. Nous opposerons à la scène du drame du *coucher*, que Tadié cite comme une scène dramatique qui répond à la définition traditionnelle : « partie essentielle de l'œuvre dont le rôle sur l'action est décisif », une scène sans personnages, la *scène des tilleuls*, véritable scène-étoile qui condense tout le cycle et en offre la substance intégrale.

La contemplation des tilleuls semble répondre à deux caractéristiques originales de la scène proustienne : d'abord, l'union indissoluble de l'action dramatique et du spectacle poétique, du cœur du monde et du monde du cœur et en deuxième lieu que, dans la hiérarchie des scènes, les scènes sans personnages se placent au sommet. Selon cette définition de Tadié⁴ : « Les plus hautes rencontres avec le destin confrontent, non des héros entre eux, comme dans *Phèdre* ou *Le père Goriot*, mais un héros avec l'invisible »⁵. Cet « invisible », que nous devons définir davantage, serait le moment, où le narrateur est invité à participer à un autre monde comme dans la scène du Septuor de Vinteuil.

Genette, convaincu également de la dominance de la scène chez Proust, montre que le récit proustien ne laisse intact aucun des mouvements narratifs traditionnels, ce qui altère profondément l'ensemble du système rythmique de la narration romanesque, tandis que la modification la plus décisive : « l'alternance du singulatif et de l'itératif, donne à la *Recherche* une cadence toute nouvelle, un rythme tout à fait inouï dans le domaine de la fréquence narrative »⁶.

¹ Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., Ch. XIII Techniques du récit, pp. 387-399.

² Ibid., p. 388 ; division proposée par l'étude de B. G. Rogers, *Proust's narrative techniques*, Genève, Droz, 1965.

³ Ibid., pp. 390-392.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Genette, dans *Figures III*, op. cit., Ch. 3 Fréquence, pp. 145-182.

Genette montre que Proust, malgré la longueur excessive de son texte, est l'auteur du récit synthétique. Proust aurait substitué au récit sommaire, la forme synthétique dans le roman classique, la scène itérative : « synthèse non plus par accélération, mais par assimilation et abstraction ». La vie à Combray n'est pas racontée en détail, mais par morceaux synthétiques en quelque sorte, par « paliers itératifs ». La visite à tante Léonie par exemple, événement qui a dû se produire n fois, est narrée une fois et devient, par l'insertion de la scène des tilleuls, la narration d'une visite particulière, lourde d'implications, qui concerne le texte dans sa totalité.

Stéphane Lojkine consacre également un chapitre à la nouveauté de la scène proustienne, « qui constitue le noyau fondamental à partir duquel se déploie, non plus certes la fiction ou l'action, mais l'écriture, utilisée comme vecteur du processus de remémoration, dont l'emblème est la célèbre madeleine de la tante Léonie ». Son analyse de la scène proustienne - il prend comme exemple l'épisode des aubépines - révélerait une évolution décisive dans la structuration de l'écriture romanesque, qui constitue une sorte de cas limite : « d'un côté le livre tout entier s'ordonne à partir d'une scène originaire sans cesse transposée et ressassée, ce qui installe le modèle scénique au cœur de la construction »⁷. Or, la scène des tilleuls se présente, à un moment précoce du cycle, un de ces points de repère, une de « ces amorces pour la construction d'une vie véritable », qui illumine rétrospectivement l'expérience de la madeleine en anticipant en même temps le leitmotiv des épines blanches et roses.

7.1.2 Présentation de la Scène des tilleuls

Abordons maintenant l'analyse de la scène des tilleuls, scène-rosace ou scène-étoile dont nous n'étudierons pas seulement l'autonomie, mais également la relation transfragmentique qui s'établit de l'intérieur de celle-ci à d'autres points du cycle. Qu'est-ce qui justifie le choix de cette scène, de longueur relativement peu étendue, comparée à celle du drame du coucher, qui se détache sur le segment itératif : la visite à la tante Léonie? Nous l'avons choisie parce qu'elle est le début du leitmotiv des épines blanches et roses et la scène par excellence pour démontrer de quelle façon la structure de la rosace souligne la thématique fondamentale du roman. La rosace comme figure qui incarne une idée de perfection formelle est posée comme idéal de construction dans le parcours du héros-narrateur, où elle aura une fonction emblématique et énigmatique.

D'abord il s'agit d'une scène typiquement proustienne, dans laquelle le dynamisme est dominant, malgré l'absence de personnages. Cette *scène visuelle* constitue non seulement l'ouverture au second chapitre de Combray, mais encore au cycle tout entier. Elle constitue une « station contemplative », selon la terminologie de Genette, une scène de « pure représentation » dirait Schopenhauer, où le caractère dynamique est en rapport avec la libération de souvenirs, liée à l'épisode de la madeleine et l'ouverture plus grande sur le monde extérieur. Au fond, ce que nous indiquons par « scène des tilleuls », c'est le portrait des tilleuls, imbriqué dans la visite itérative à la tante Léonie.

Mais avant d'analyser les implications de cette scène particulière, et la façon dont l'auteur pratique le morcellement ou l'art du compartimentage à l'intérieur de celle-ci, nous insérerons intégralement la scène des tilleuls, entourée de son cadre narratif immédiat :

⁷ Stéphane Lojkine, *La Scène du Roman*, A. Colin, 2002, « Gilberte derrière les aubépines...Proust ou la scène comme superposition », pp. 187-218. La recherche que le narrateur s'impose à lui-même et qui constitue l'objet du roman a une relation avec l'aventure de la psychanalyse dont Freud fraye la voie à la même époque. Le travail de la conscience pour faire jaillir les matériaux de la « mémoire involontaire » vise à ressusciter non seulement des sensations, mais bel et bien des *scènes enfouies*, dont ces sensations constituent les indices. Ainsi la scène devient le module sémantique de la science des rêves, mais aussi, comme « scène originaire » ou « scène primitive » (*Urszene* chez Freud), le noyau à partir duquel s'est structuré le Moi et progressera l'analyse. .

Au bout d'un moment, j'entrais l'embrasser; Françoise faisait infuser son thé; ou, si ma tante se sentait agitée, elle demandait à la place sa tisane et c'était moi qui étais chargé de faire tomber du sac de pharmacie dans une assiette la quantité de tilleul qu'il fallait mettre ensuite dans l'eau bouillante.

Le dessèchement des tiges les avait incurvées en un capricieux treillage dans les entrelacs duquel s'ouvraient les fleurs pâles, comme si un peintre les eût arrangées, les eût fait poser de la façon la plus ornementale. Les feuilles, ayant perdu ou changé leur aspect, avaient l'air des choses les plus disparates, d'une aile transparente de mouche, de l'envers blanc d'une étiquette, d'un pétale de rose mais qui eussent été empilées, concassées ou tressées comme dans la confection d'un nid. Mille petits détails inutiles - charmante prodigalité du pharmacien - qu'on eût supprimés dans une préparation factice, me donnaient, comme un livre où on s'émerveille de rencontrer le nom d'une personne de connaissance, le plaisir de comprendre que c'était bien des tiges de vrais tilleuls, comme ceux que je voyais avenue de la Gare, modifiées, justement parce que c'étaient non des doubles, mais elles-mêmes et qu'elles avaient vieilli. Et chaque caractère nouveau n'y étant que la métamorphose d'un caractère ancien, dans de petites boules grises je reconnaissais les boutons verts qui ne sont pas venus à terme; mais surtout l'éclat rose, lunaire et doux qui faisait se détacher les fleurs dans la forêt fragile des tiges où elles étaient suspendues comme de petites roses d'or - signe, comme la lueur qui révèle encore sur une muraille la place d'une fresque effacée, de la différence entre les parties de l'arbre qui avaient été « en couleur » et celles qui ne l'avaient pas été - me montrait que ces pétales étaient bien ceux qui avant de fleurir le sac de pharmacie avaient embaumé les soirs de printemps. Cette flamme rose de cerise, c'était leur couleur encore, mais à demi éteinte et assoupie dans cette vie diminuée qu'était la leur maintenant et qui est comme le crépuscule des fleurs.

Bientôt ma tante pouvait tremper dans l'infusion bouillante dont elle savourait le goût de feuille morte ou de fleur fanée une petite madeleine dont elle me tendait un morceau quand il était suffisamment amolli. D'un côté de son lit était une grande commode jaune en bois de citronnier et une table qui tenait à la fois de l'officine et du maître-autel, où, au-dessous d'une statuette de la Vierge et d'une bouteille de Vichy-Célestins, on trouvait des livres de messe et des ordonnances de médicaments, tout ce qu'il fallait pour suivre de son lit les offices et son régime, pour ne manquer l'heure ni de la pepsine, ni des Vêpres. (F22) (R² I, 50-51)

La scène des tilleuls, portrait, voire *nature morte* des fleurs de tilleul, frappe de prime abord par sa tendance à l'autonomie, son immobilité apparente et son repliement sur elle-même. A l'intérieur de la scène le sens s'approfondit en cercles concentriques jusqu'à l'ultime condensation dans l'épicentre, la seule « phrase longue »⁸ de la scène : « Et chaque caractère nouveau [...] soir des printemps » (R² I, 51). En même temps la relation transfragmentique : partage de lignes convergentes, relie par extrapolation – aussi bien analeptiquement que proleptiquement – des fragments proches et lointains jusqu'aux confins du cycle : le « crépuscule des fleurs » anticipe notamment celui des personnages lors du Jugement dernier : le *Bal de têtes*.

⁸ Selon la classification de Milly dans *La Longueur*, op. cit., c'est L42.

7.1.3 Autonomie et unité

Cette scène, l'évocation du crépuscule des fleurs de tilleul, interrompt le portrait de la tante et de sa chambre, discontinuité au sein de la continuité. La division du portrait de tante Léonie et l'évocation de sa chambre en deux fragments⁹: « F21: Tante Léonie et sa chambre » et « F22: Ma visite à tante Léonie » est nécessitée sans doute par le caractère hétérogène du passage, car au fond la description de la chambre (F21) continue après la scène des tilleuls, c'est-à-dire à la fin du fragment 22: « D'un côté de son lit était une grande commode jaune en bois de citronnier... » (R² I, 51). Le fait que Jean Milly divise cet épisode en deux fragments semble avoir été provoqué par l'extension des phrases « longues » plus que par le contenu, le fragment 21 étant doté d'un profil très haut, presque maximum; amplification entraînée par l'introduction d'une parente éloignée et d'aspect bizarre, mais qui se révélera être un personnage principal. L'amplification de ce passage se construit notamment autour du signe privilégié¹⁰ *chambre* et elle continue non seulement la longue phrase développée dans *Combray I*, la phrase-spécimen de Bureau, mais encore la chambre de tante Léonie, « grand réservoir de poésie », qui anticipe déjà, comme nous verrons tout à l'heure, la dernière chambre du héros-narrateur: la chambre d'écriture.

Le fragment 21 procède, après deux phrases « moyennes » expliquant la parenté et l'état maladif de la tante Léonie et une phrase « brève » introduisant les deux chambres contiguës entre lesquelles l'existence de la tante se déroule après la mort de son mari, l'oncle Octave, par une phrase très ample et poétique sur les *chambres de province* et leurs mille *odeurs* (19 lignes); et continue par une phrase encore plus étendue de 29 lignes: « L'air y était saturé...du couvre-lit à fleurs » (R² I, 49-50) ; phrase qui se trouve au milieu du fragment et au sommet de l'amplification tandis qu'elle constitue en même temps la fin du paragraphe. Les tableaux de Milly ont le mérite d'éclairer la périodisation, les formes de discours provoquant l'allongement et la position de la phrase longue dans le contexte. La création et la distribution des phrases longues sont la manifestation du travail conscient et délibéré de l'auteur sur le langage.

Essayons d'abord de préciser la nature de la scène des tilleuls qui se détache sur un segment narratif. Elle ne peut pas être définie comme dramatique, ni comme classique : il n'y a pas de choc entre les protagonistes, il n'y a pas d'action, ni de nœud, ni de dénouement. Il y a même absence de personnages, seulement une confrontation visuelle entre le héros et un objet contemplé : ici la tisane de la Tante. Toute l'« action », dans le sens traditionnel du terme est concentrée autour de cet acte perceptif, présenté par l'auteur par un fait singulier en quelque sorte qui se détache sur le fond itératif des rites combraysiens. Segment synthétique comme la scène du drame du coucher, mais où le singularisme ne se manifeste pas par l'emploi du passé simple, mais par la mise en perspective du *fond* et du *cadre*. Le fond étant le décor des deux chambres de la tante sur lequel se détache la scène des tilleuls proprement dite, tandis que l'encadrement est formé par deux petits sommaires itératifs, de 4 à 5 lignes qui entourent la scène et dans lesquels la narration s'accélère momentanément pour mieux faire ressortir l'évocation de l'objet contemplé. Celle-ci

⁹ Ibid., Milly a divisé les épisodes en fragments qu'il conçoit comme des séquences de longueur variable présentant une unité thématique et une cohérence du point de vue des longueurs de phrase. Les tableaux analytiques, fournis par les travaux de Milly et ses étudiants, concernent la première partie du premier volume (*Combray I* et II). Ce corpus présente l'avantage d'être restreint, de constituer l'ouverture et l'exposition du cycle et de faciliter la comparaison des résultats à ceux d'autres études, puisque la plupart des analystes dans ce domaine ont pris les deux chapitres comme point de départ : Spitzer, Curtius, Brunet et Bureau. Notons que Mireille Naturel, sous la direction de Jean Milly, a consacré sa thèse au phénomène de la phrase longue dans *Le temps retrouvé*.

¹⁰ Tandis que Milly distingue certains référents qui entraînent le mouvement amplificatoire : Tante Léonie par exemple est « un personnage à amplification », Bureau explique la longueur des phrases à partir de « signes privilégiés qui renvoient toujours à une chose inconnue qui s'enveloppait d'une forme ou d'une odeur et que cette chose n'est connue et retrouvée que lorsque cette forme, cette odeur, cette teinte, cette ligne, cette sonorité [...] sont enfin saisies par le langage dans des phrases en général à réseaux relativement élaborés ». Conrad Bureau, *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*, Paris, PUF, 1976.

continue d'ailleurs aussitôt d'un sommaire à l'autre : « Au bout d'un moment [...] qu'il fallait mettre ensuite dans l'eau bouillante ; Bientôt ma tante pouvait tremper » [...].

7.1.4 Une scène visuelle

Une « scène visuelle », définie par Genette comme « un morceau descriptif évoquant l'objet contemplé », ne détermine pas une pause du récit, une suspension de l'histoire ou de l'action ». L'auteur note : « En effet, jamais le récit proustien ne s'arrête sur un objet ou un spectacle sans que cette station corresponde à un arrêt contemplatif du héros lui-même (Swann dans *Un amour de Swann*, Marcel partout ailleurs), et donc jamais le morceau descriptif ne s'évade de la temporalité de l'histoire »¹¹. Un tel traitement ne serait pas une innovation en soi, on le rencontre déjà dans *l'Astrée*. Cependant, les morceaux descriptifs proustiens diffèrent profondément de certaines descriptions balzaciques typiquement extratemporelles, où le narrateur nous mène par la main pour nous montrer un spectacle que nul ne peut encore voir¹². La focalisation dans la scène des tilleuls, comme dans une scène cinématographique, passe de l'antichambre, où le héros écoute le monologue perpétuel de la tante, vers la chambre ; mi-chambre de malade, mi-chapelle, où le héros entre, embrasse la tante, baiser formel sans importance ; d'ailleurs on ne la voit pas, car toute l'attention est concentrée sur le contenu du sac de pharmacie d'où tombent les fleurs desséchées.

Au fond cette « action » de verser la quantité nécessaire de tilleul dans le bol de porcelaine semble le procédé inverse de la métaphore de l'épanouissement que l'épisode de la madeleine met en scène, libération des souvenirs par la métaphore des fleurs japonaises, artefact mais qui mime la floraison des fleurs du printemps combraysien. C'est en principe la première relation transfragmentique qui s'établit analeptiquement des tilleuls à la madeleine, aspect auquel nous reviendrons pour montrer que la scène des tilleuls, malgré son autonomie, constitue en même temps, une véritable scène-étoile, partance de lignes à tous les points du cercle et du cycle.

Mais analysons d'abord de quelle façon l'auteur fait ressortir cette « station contemplative » sur le décor des chambres de la tante. La création du fond et du cadre pour mieux faire ressortir l'analyse minutieuse de l'herbier mort, qui se trouve au centre de l'activité, souligne la relation de Proust avec l'art pictural : l'auteur met les scènes et les phrases en tableaux, voire en compositions, comme, inversement, il rend les tableaux et les compositions en phrases. En procédant de la sorte, le narrateur crée un tableau, une *nature morte*, auquel on pourrait donner le titre *Le crépuscule des fleurs (de tilleul)*.

7.1.5 Au centre de la scène

Pour isoler cette scène et la détacher comme un morceau autonome sur la narration de la chambre de la tante qui continue aussitôt après, l'auteur recourt aux deux aspects formels de la rosace : la forme circulaire et la vision compartimentée à l'intérieur. Le début et la fin de la scène forment un cercle, s'enchaînent, selon le principe de la boucle bouclée, qui caractérise aussi le grand plan d'ensemble : « Le dessèchement des tiges » et « le crépuscule des fleurs ». Par la vision compartimentée à l'intérieur de la scène, l'auteur poursuit son procédé d'isolation pour concentrer toute l'attention sur la seule « phrase longue » au centre de la scène : « Et chaque caractère nouveau [...] les soirs de printemps ». Cette phrase longue renferme à son tour, par interpolation, le morceau le plus précieux, mise en perspective dans laquelle l'auteur résume entre tirets le sujet exclusif de l'œuvre et, déjà à cet endroit précoce du parcours initiatique du héros-narrateur, la base essentielle de l'esthétique originale :

¹¹ Genette, dans *Figures III*, op. cit., pp. 134-136.

¹² Ibid. p. 136. L'auteur cite la scène des tilleuls, « toute une précoce éducation de l'art de voir, de dépasser les faux semblants, de discerner les vraies identités, qui donne à cette description une durée d'histoire bien remplie ».

- signe, comme la lueur qui révèle encore sur une muraille la place d'une fresque effacée, de la différence entre les parties de l'arbre qui avaient été « en couleur » et celles qui ne l'avaient pas été - ,

morceau dans le morceau, constituant le noyau de la phrase-scène et annonçant par cette différence le thème des aubépines et les épines roses. La structure de la rosace souligne la thématique fondamentale de l'œuvre en évoquant au centre l'analogie entre le blanc et le rose, la complémentarité de l'enfance qui domine le côté de chez Swann.

Rappelons ce passage « capitalissime » de Proust où il définit son morceau personnel, dans la version de *La Matinée* de 1911 : « Quant à ces minutes de particulière allégresse où nous sentîmes tout d'un coup en une chose les qualités, l'essence incarnée d'une autre, il faudra en faire le sujet exclusif de l'œuvre ». Ce passage qui souligne non seulement que la métaphore, basée sur l'analogie, est la figure de prédilection de l'esthétique originale, déployée par le narrateur, mais également que le signe des épines blanches et roses jouera un rôle prépondérant dans la vocation du héros. Le motif interpolé au cœur de la scène des tilleuls, introduit sans encore le nommer la couleur de l'interdit qui pèse sur la scène originaire. Nous ne pouvons que confirmer la constatation de Deleuze, au début de son étude, que « l'essentiel de la *Recherche* n'est pas dans la madeleine, ni dans les pavés », la voie vers les essences se passe par le leitmotiv des épines roses qui constitue la thématique fondamentale du roman et que l'auteur fait commencer à partir du crépuscule des fleurs de tilleul.

7.1.6 Le motif de l'enchâssement

La relation entre l'écriture et la peinture se manifesterait chez Proust par le fait qu'il juxtapose les morceaux les uns à côté des autres, au lieu de les uns après les autres, comme l'on distingue dans la séquence temporelle les mots du discours, ou les notes dans une séquence musicale. Dans le *Laocoon*¹³, Lessing parle déjà de cette différence essentielle entre peinture et architecture d'une part, et littérature et musique de l'autre. Dans la scène des tilleuls, en analysant la vision compartimentée ou le morcellement volontaire que pratique l'auteur, selon le motif de l'enchâssement, on a l'impression qu'il est question de morceaux imbriqués les uns dans les autres. Cette structuration souligne l'analyse en profondeur du héros-narrateur qui descend, en « radiographiant » les fleurs fanées de la tisane, en cercles concentriques au noyau de la scène, où le message capital révélant au fond le troisième aspect de la rosace - la réfraction des couleurs par la lumière - se trouve emballé littérairement dans le capricieux treillage du tilleul jaune. Ce morceau précieux concernant l'originalité artistique prépare la révélation finale. Créer consiste dans un acte de voir, ou mieux de revoir. Genette a remarqué à juste titre, que la scène des tilleuls est une mise en lumière d'une « précoce éducation de voir » : « L'innovation de la scène proustienne semble résider dans le fait qu'il s'agit moins d'une description de l'objet contemplé qu'un récit et une analyse de l'activité perceptive du personnage contemplant »¹⁴.

Or, créer pour Proust est également « faire voir » et inciter des désirs ; « ces désirs » que les « beaux livres » ne peuvent éveiller en nous « qu'en nous faisant contempler la beauté suprême à laquelle le dernier effort de son art lui a permis d'atteindre ». (*JdL*, 260-262) Dans *Journées de lecture*, Proust explique l'apport de l'artiste original, poète ou peintre, qui nous donnent envie de visiter les lieux que son génie a insufflés d'une beauté incomparable et qu'il nous livre en « une vision », c'est-à-dire en un « - mirage arrêté sur une toile - » :

¹³ Le Rider, op. cit., Ch. I « Ceux qui restent de marbre face à la couleur. Du *Laocoon* de Lessing à la modernité ». L'auteur y traite l'ancienne discursivité de la rhétorique picturale et scripturale, pp. 9-45.

¹⁴ Genette, dans *Figures III*, op. cit., p. 136.

Dans chaque tableau qu'ils nous montrent, ils ne semblent nous donner qu'un léger aperçu d'un site merveilleux, différent du reste du monde, et au cœur duquel nous voudrions qu'ils nous fissent pénétrer. « Menez-nous », voudrions-nous pouvoir dire à M. Maeterlinck, à Mme de Noailles, « dans le jardin de Zéelande où croissent les fleurs démodées », « sur la route parfumée de trèfle et d'armoise » [...]. Le suprême effort de l'écrivain comme de l'artiste n'aboutit qu'à soulever le voile de laideur et d'insignifiance qui nous laisse incurieux devant l'univers. Alors, il nous dit : « Regarde, regarde, la maison de Zéelande, rose et luisante comme un coquillage. Regarde ! Apprends à voir ! » (*JdL*, *ibid.*)

La scène des tilleuls, c'est le début de la représentation du désir, dont on peut suivre les ondulations roses comme un fil d'Ariane parce que cette ligne se mêle intimement à l'épopée florale et l'odyssée amoureuse. Au début du cycle, cette carnation rose du désir, évoquée à plusieurs reprises, est encore pâle, car cette scène combraysienne fait encore partie de la première étape du héros-narrateur. Cette « flamme rose de cierge, à demi éteinte et assoupie » des fleurs de tilleul, anticipe la floraison de la dernière Rose de la *Recherche*, qui se détache sur la complémentarité noire et blanche qui marque le crépuscule des personnages, autre exemple de la fin qui engendre le commencement et vice versa.

Restons encore un moment à l'intérieur de la scène, circonscrite par le crépuscule des fleurs, avant d'étudier la relation transfragmentique qui s'établit vers tous les points du cycle, notamment aux confins le *Bal de têtes*, lors duquel le narrateur étudiera avec la même fascination le crépuscule des personnages, « modifiées, justement parce que c'était non des doubles, mais elles-mêmes et qu'ils avaient vieilli ». A travers les deux premières phrases de cette première « scène visuelle » : « Le dessèchement des tiges [...] la confection d'un nid », l'auteur nous montre l'influence de l'esthétique contemporaine sur le parcours du héros-narrateur. C'est la première fois¹⁵ que le narrateur montre sa fascination pour un objet d'observation qui laisse transparaître un collage, un assemblage hétéroclite, se composant des « choses les plus disparates ».

Il s'agit du fameux « *rapiéçage* », (mot que Proust, à l'instar de Montaigne, affectionnait et qu'il emploie dans une lettre à son éditeur pour expliquer sa façon de monter des morceaux dans l'ensemble), qui évoque, comme nous l'avons vu, le collage réclamé par Apollinaire en 1911 et par le futuriste Marinetti en 1912. Cependant, comme Fraisse l'a montré, il n'est pas question chez Proust d'une libre association de fragments de phrase en vue d'un langage subconscient, comme dans la constitution de rêves, mais Proust réclame du montage des fragments ou scènes la cohérence du détail et la fidélité à l'ensemble. Même si l'auteur a décidé de mettre en scène « la permanente et irréductible solution de la représentation du désir », c'est le message capital qui se trouve au cœur de la scène des tilleuls, il reste l'artisan, le styliste, l'architecte qui ambitionne une certaine maîtrise pour monter les compartiments dans un assemblage où tout renvoie à tout. « C'est tout un ensemble », dira le narrateur, phrase qui sera également l'expression favorite d'un constructeur contemporain de Proust, le peintre néerlandais Piet Mondrian¹⁶.

La scène des tilleuls contient dans son caractère de repliement le rôle primordial accordé à la métaphore basée sur l'analogie et à la carnation rose du désir, teinte de l'interdit poursuivie jusqu'aux confins du cycle, tandis que le « capricieux treillage » des fleurs cache derrière sa surface

¹⁵ Au fond, c'est la deuxième fois, si l'on considère *Les Réveils*, l'avant-scène du roman comme se situant à l'intérieur du cycle. Le narrateur reprend ici l'évocation des chambres d'hiver « où quand on est couché, on se blottit la tête dans un nid qu'on se tresse avec les choses les plus disparates : un coin de l'oreiller, le haut des couvertures, un bout de châte, le bord du lit et un numéro des *Débats roses*, qu'on finit par cimenter ensemble selon la technique des oiseaux en s'y appuyant indéfiniment [...] » (R² I, 7). Les références de Proust proviennent du chapitre VIII « Le nid-architecture des oiseaux » de l'étude de Michelet *L'Oiseau* (R² I, 1089).

¹⁶ Albert van den Briel, *Piet Mondriaan. " 't Is alles een groote eenheid, Bert"*, Haarlem, Joh. Enschedé en zonen, 1988. Livre au même titre : « C'est tout un ensemble ».

hétéroclite des implications esthétiques concernant le mouvement contraire, après le repliement le déploiement, particulièrement dense à partir de cette scène fondamentale¹⁷.

7.2 La scène des tilleuls : la multiplicité

7.2.1 Multiplicité et transversalité

Le mouvement concentrique à l'intérieur de la scène des tilleuls trouve son apogée dans la seule phrase vraiment « longue » : « Et chaque caractère nouveau [...] embaumé les soirs du printemps » (R² I, 51), où se trouve enclose le message capital sur l'esthétique originale que va déployer le narrateur et qui sera basée sur l'unité métaphorique ou analogique. La *scène des tilleuls* constitue une véritable scène initiale non seulement du chapitre de *Combray II*, mais encore ouverture du cycle tout entier. Elle relie le crépuscule des fleurs par une grande courbe à celui des personnages, au milieu desquels apparaîtra Mlle de Saint-Loup, la Rosace de l'œuvre ou la Fleur-Etoile, « carrefour esthétique et diégétique », selon la terminologie de Keller, qui réunit en sa personne, selon le narrateur « toute une série de transversales » :

Comme la plupart des êtres d'ailleurs, n'était-elle pas comme sont dans les forêts les « étoiles » des carrefours où viennent converger des routes venues, pour notre vie aussi, des points les plus différents ? Elles étaient nombreuses pour moi, celles qui aboutissaient à Mlle de Saint-Loup et qui rayonnaient autour d'elle. Et avant tout venaient aboutir à elle les deux grands côtés où j'avais fait tant de promenades et de rêves [...]. (R² IV, 606-607)

La relation transfragmentique à partir du fragment 22 ne se limite pas à la seule annonce du signe des aubépines blanches et roses, le commencement du leitmotiv des épines roses qui se poursuit jusqu'au grand finale. Démêlons avec soin toutes les lignes qui partent de cette scène et qui s'établissent au-delà du contexte. La scène des tilleuls interrompt, comme nous avons signalé, la narration de la visite du héros-narrateur aux chambres de tante Léonie. Malgré son caractère à première vue statique, tableau de *nature morte*, voire *autoportrait*, celle-ci, insérée au fragment 22, mérite toute l'attention du lecteur, car elle annonce au fond l'investissement du libido dans le moi.

Dans le fragment précédent (F21), l'amplification est déjà assez élevée par l'introduction de la tante Léonie, « grande figure de Combray », comme Milly remarque à juste titre¹⁸, d'autre part par la fascination que le héros éprouve en entrant dans cette chambre si particulière, repliée sur elle-même et remplie de mille odeurs, amplification qui sera soutenue par l'association des signes « chambre » et « tilleuls »¹⁹, car ce dernier signe semble bien l'« herbe drue » que le narrateur évoque à la fin du *Temps retrouvé*. Le tilleul tranquilisant offert par la tante s'oppose au thé, breuvage nocif de la série café, alcool, provoquant l'insomnie, offert par maman dans l'appartement parisien (R² I, 44). Or, le tilleul semble bien être la boisson bienfaisante par excellence que Doubrovsky définit de la façon suivante : « herbe de vie éternelle, le tilleul, c'est la source d'où coule la combraysienne Vivonne, anti-thé, anti-Léthé, le tilleul, c'est la littérature »²⁰.

¹⁷ Notons que Keller distingue dans une autre scène visuelle, « figuration scénique » à laquelle il donne le titre *La Correction* (R² II 480), les deux mouvements que nous avons repérés sous la dénomination « carrefour esthétique » (autonomie) et « carrefour diégétique, croisement de plusieurs transversales » (la relation transfragmentique) dans « Proust au-delà de l'Impressionnisme », *Proust et ses peintres*, op. cit., p. 57.

¹⁸ Nous adoptons la division en fragments de Milly, dans *La Longueur*, op. cit.

¹⁹ Selon l'analyse de Bureau, op. cit.

²⁰ Doubrovsky, op. cit., p. 76.

7.2.2 Tilleuls et madeleine

Une autre relation importante qui s'établit rétrospectivement à partir du fragment 22, c'est le lien avec l'épisode de la Madeleine, notamment avec le dernier fragment de cet épisode, le fragment 19, où figure en apogée la tasse du thé d'où sortent les souvenirs de Combray, la métaphore des fleurs japonaises. Cependant, à part du lien explicite exprimé aussitôt après la scène des tilleuls proprement dite : « Bientôt ma tante pouvait tremper [...] une petite madeleine dont elle me tendait un morceau quand il était suffisamment amolli », un autre lien plus secret, à partir du « capricieux treillage » des tiges et des fleurs « comme si un peintre les eût arrangées », sorte d'autoportrait, montre le jeune peintre-apprenti qui prépare littéralement la première métaphore littéraire pour l'ouverture de son roman. C'est la « tâche du héros » (c'est lui qui le souligne) d'infuser la tisane, les jours où la tante se sent agitée : c'est le moment où la narration s'arrête pour faire place au portrait des fleurs fanées, dont la défloraison le fascine autant que les tilleuls vivants, avenue de la Gare ; évocation qui établit un lien avec le mois de Marie et les aubépines.

Aussi la chambre de la tante se révèle-t-elle le premier atelier-laboratoire, qui répond non seulement comme nous verrons plus loin à l'atelier en plein air, la roseraie de Balbec, mais également à la dernière chambre de l'écriture, où le héros, devenu narrateur, s'enfermera après la matinée chez la princesse de Guermantes pour entamer enfin l'œuvre, conçue depuis longtemps, mais point écrite. Ceci explique pourquoi l'évocation des chambres de la tante entraîne une telle amplification dans le fragment 21. Le célèbre *incipit* : « Longtemps je me suis couché de bonne heure », laisse deviner, dans les lignes qui suivent, l'obscurité douce et reposante d'une chambre, le confort d'un lit où l'on appuie ses joues contre « les belles joues de l'oreiller » : évocation de la sécurité paisible d'un lieu qui n'est pas décrit puisqu'il est une sorte d'espace originaire²¹. Cette idée, chère à Proust, de la chambre protectrice évoquée dans *Les Réveils*, du « nid », est reprise ici par l'aspect changé des feuilles qui semblent « empilées, concassées ou tressées comme dans la confection d'un nid ». La *Recherche* est le roman d'un homme couché, qui doit passer nécessairement, dès son jeune âge, beaucoup de temps dans sa chambre, à cause de ses malaises. Le héros finit par ressembler de plus en plus à sa tante, qui, après la mort de son mari, ne veut plus quitter ses chambres, toujours occupée à prier et à lire de sa fenêtre « la chronique quotidienne, mais immémoriale de Combray ». « Or », dit le narrateur, dans *La Prisonnière*:

Bien que chaque jour j'en trouvasse la cause dans un malaise particulier, ce qui me faisait si souvent rester couché, c'était un être, non pas Albertine, non pas un être que j'aimais, mais un être plus puissant sur moi qu'un être aimé, c'était transmigree en moi, despotique au point de faire taire parfois mes soupçons jaloux, où du moins d'aller vérifier s'ils étaient fondés ou non, c'était ma tante Léonie. C'était assez que je ressemblasse avec exagération à mon père jusqu'à ne pas me contenter de consulter comme lui le baromètre, mais à devenir moi-même un baromètre vivant, c'était assez que je me laissasse commander par ma tante Léonie pour rester à observer le temps, mais de ma chambre ou même de mon lit? (R² III, 586)

La tante Léonie est comme la mère et la grand-mère une des trois médiatrices qui jouent un rôle dans la vocation du héros, dans l'initiation à la nature et à l'art: c'est la mère qui, à Paris, offre au narrateur la seconde madeleine (décisive), mais c'est la tante, la Grande Nerveuse, *alter ego* du narrateur qui, non seulement lui offre la première madeleine, mais qui lui inspire également l'amour des épines roses et des Swann. En même temps, on pourrait concevoir cette allusion à la transmigration d'une aïeule dans l'homme comme inhérente à la conception proustienne de l'inversion ressemblant au phénomène que décrit le narrateur pour expliquer le dédoublement du baron

²¹ M. Raimond, *Proust romancier*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement supérieur, 1984, p. 93.

de Charlus²². Selon Compagnon²³, la thèse de l'homme-femme de Proust paraît conforme à première vue au discours médical de la médecine de son temps, qui ne juge plus la pédérastie comme un vice contre nature ou une monstruosité de la volonté mais commence à la définir, avec Krafft-Ebing, comme une « anomalie congénitale morbide », une « tare nerveuse » dira Proust. Cependant, le point de vue de ce dernier se distinguerait de la médecine de son temps en ajoutant encore un élément à cette thèse de l'homme-femme, car la femme, comme le formule Compagnon:

qui prend possession d' « un Charlus », comme Proust appelle l'inverti faute d'un meilleur mot, qui le contrôle comme s'il était un médium en transe, cette femme n'est pas n'importe laquelle: elle est une ancêtre, elle est la voix de la tribu, le secret du sang, la race réincarnée.

Est-ce que le lien intime entre le héros et sa parente éloignée, évoqué dans les fragments 21 et 22, affirmé comme une véritable transmigration dans *La Prisonnière*, trahirait, et de façon involontaire, l'inversion du héros-narrateur lui-même, dédoublement dont il prendra soin, tout au long du cycle, de le dissimuler au lecteur²⁴? Le héros découvrira assez tard et par hasard qu'il y a des hommes qui appartiennent à la « race des tantes », vice héréditaire chez les descendants de Geneviève de Brabant, que le narrateur décrit parfois comme une « famille pervertie », affectée d'un « mal héréditaire » (R² IV, 265); sorte de dégénérescence, chère à Zola et transmise à tous les Rougon-Macquart, expliquant les névroses par l'hérédité.

Proust ira même, dans *Sodome et Gomorrhe I*, filant la métaphore de l'orchidée et du bourdon, empruntée à Darwin, en contrepoint de la rencontre de Charlus et de Jupien, au-delà de la tribu, jusqu'à attribuer l'inversion à un retour de l'origine, à un « hermaphroditisme initial dont quelques rudiments d'organes mâles dans l'anatomie de la femme et d'organes femelles dans l'anatomie de l'homme semblent conserver la trace » (R² III, 31). Le mythe de l'origine, expliqué par Aristophane dans *Le Banquet* de Platon, se trouve renforcé par « l'idée de Darwin, pour qui la division des sexes est intervenue tardivement dans l'évolution des espèces ». La critique a souligné que Proust a voulu naturaliser et innocenter l'inversion (R² III, 1288-1289).

Mais retournons au fragment qui nous concerne et qui correspond à l'enfance à Combray, la première étape du narrateur, l'époque des mythes, des légendes et des contes, car le propre du mythe, c'est de relever de la tradition et d'être extratemporel. Dans la scène des tilleuls, il est plutôt question du vieux mythe hébraïque, cher aux Surréalistes, selon lequel la vie naît de la mort; mythe qui garantit la continuité dont on trouve la genèse au fragment 22, mais qui compte pour le cycle tout entier. Au fond la composition proustienne ressemble à ce « capricieux treillage » que son héros découvre avec émerveillement en préparant la tisane de la tante.

7.2.3 Tilleuls fanés – tilleuls vivants

« Une chaîne circule à travers notre vie, reliant ce qui est déjà mort à ce qui est en pleine vie [...] » (R² IV, 1007) : le premier lien, qui unit la fleur morte des tilleuls aux fleurs vivantes du même arbre, est révélé par une phrase de 8 lignes qui précède la seule phrase vraiment « longue » du fragment: « Mille détails inutiles [...] le plaisir de comprendre que c'était bien des tiges de vrais tilleuls, comme ceux que je voyais avenue de la Gare, [...] ». Ce n'est pas seulement la maladie ou

²² Le processus de la transformation de l'identité sexuelle de l'âme d'une parente et de sa transmigration dans le corps d'un fils aurait pour but de racheter l'âme de ce dernier du péché de la stérilité et de le réintégrer dans la voie de la Rédemption. Juliette Hassine établit un rapport entre le phénomène de la métempsychose et celui de l'inversion, dans *Esotérisme et écriture dans l'œuvre de Proust*, Paris, Minard, 1990, p. 8.

²³ Compagnon, dans *Proust entre deux siècles*, op. cit., Ch. « Mme de Cambremer, née Legrandin », pp. 257-297.

²⁴ Cette dissimulation de l'homosexualité, c'est un aspect qui était très mal vu par certains collaborateurs de la NRF, notamment par Jean Schlumberger. Voir Luc Fraisse, dans « Le langage des dédicaces : trois inédits de Proust », *MPA-VII*, 2009, pp. 73-87.

une habitude maniacale, voire monacale, qui fait rester si souvent le narrateur dans sa chambre, c'est encore le caractère d'égotiste du jeune héros-narrateur, qui y trouve des jouissances raffinées, comme le suppose Michel Raimond²⁵. Ce lien sera encore renforcé par l'évocation des tilleuls vivants: « l'éclat rose, lunaire et doux » dans la phrase suivante de 12 lignes (L42) et qui annonce le fragment 43 (F43): « Le retour nocturne à la maison ». Ce fragment, qui commence d'ailleurs par l'évocation du dédoublement de Mlle Vinteuil (peu de personnages seront exempt de ce vice), se trouve intimement lié à celle des aubépines car, certains samedis soirs, pendant le mois de Marie, après la messe dans l'église où l'autel est orné par des branches d'épines blanches, « s'il faisait clair de lune et que l'air fût chaud », on faisait une longue promenade par le calvaire, pour revenir par le boulevard de la Gare.

Dans chaque jardin le clair de lune, comme Hubert Robert, semait ses degrés rompus de marbre blanc, ses jets d'eau, ses grilles entrouvertes. Sa lumière avait détruit le bureau du Télégraphe. Il n'en subsistait plus qu'une colonne à demi brisée, mais qui gardait la beauté d'une ruine immortelle. Je traînais la jambe, je tombais de sommeil, l'odeur des tilleuls qui embaumait m'apparaissait comme une récompense qu'on ne pouvait obtenir qu'au prix des plus grandes fatigues et qui n'en valait pas la peine. De grilles fort éloignées les unes des autres, des chiens réveillés par nos pas solitaires faisaient alterner des aboiements comme s'il m'arrive encore quelquefois d'en entendre le soir, et entre lesquels dut venir (quand sur son emplacement on créa le jardin public de Combray) se réfugier le boulevard de la gare, car, où que je me trouve, dès qu'ils commencent à retentir et à se répondre, je l'aperçois, avec ses tilleuls et son trottoir éclairé par la lune. (R² I, 113)

Réminiscence des aboiements à peine commentée, comparée à l'expérience de la madeleine ou des pavés de Venise et qui montre le même décalage entre le héros et le narrateur au moment où ce dernier à la fin de sa vie commence à réentendre le grelot confus pour les étrangers. Le crépuscule des fleurs de tilleul annonce la prochaine floraison des tilleuls vivants, mais cette floraison n'atteint pas une illumination pleine, toute la scène reste demi-éclairée, dans un jeu d'ombre et de lumière. Pour décrire le plus concrètement ce paysage de bourg transfiguré par la lumière de la lune qui, se jouant des ombres, le remodèle pour n'en conserver que quelques éléments, Proust a recours à la peinture d'Hubert Robert dont le nom évoque aussitôt ces paysages de ruines préromantiques, sublimés par la lumière²⁶.

En se référant dans ces parages au peintre Hubert Robert, l'auteur associe le nom de ce peintre de ruines non seulement au crépuscule des fleurs de tilleul par l'intermédiaire des tilleuls vivants mais également au crépuscule des personnages lors du *Bal de têtes*: la remontée de la bourgeoisie de la relève, l'ex-Mme Verdurin devenue la reine du Faubourg, évoque bien elle aussi l'effondrement du vieux monde juste avant la Grande Guerre. En même temps, la référence au peintre de *La grande galerie du Louvre* annonce la ruine de l'art ancien²⁷. Or, cette destruction de l'art ancien n'est pas seulement un phénomène historique, elle est aussi une nécessité artistique: le passage obligé pour tout artiste, qu'il soit peintre, écrivain ou musicien, de devoir détruire en soi les premières influences, ces œuvres dont il a dû d'abord se nourrir avant de s'en détacher pour entreprendre son œuvre propre: « Mais, comme Elstir Chardin, on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant » (R² IV, 620). « Toute œuvre d'art s'échafaude sur les ruines »²⁸, dit Boyer, en rattachant le cycle proustien en d'autres termes au mythe héraclitéen. Hubert Robert est,

²⁵ Raimond, op. cit., p. 93.

²⁶ *Proust et les peintres*, Musée des Beaux Arts Chartres, 1991, Catalogue, p. 225.

²⁷ Boyer établit également un lien entre Hubert Robert et le portrait des ruines du salon Guermantes, op. cit., pp. 59-64.

²⁸ Ibid.

comme Corot, un peintre qui est associé à la période de Combray et ses couleurs sombres, dont le narrateur doit se défaire pour pouvoir déployer sa propre palette.

7.2.4 Tilleuls – aubépines

Après avoir établi le lien entre les tilleuls fanés (F22) et les tilleuls vivants (F43), nous voulons étudier la façon dont ce dernier fragment se rattache au fragment précédent, qui évoque la floraison des épines blanches dans l'église de Combray (F42). Analysons en dernier lieu la deuxième partie de la seule phrase « longue » du fragment 22 déjà citée : « [...] mais surtout l'éclat rose, lunaire et doux » des fleurs qui sont comme de « petites roses d'or ». Ces roses, cristallisées dans la parenthèse, qui se trouve à son tour au milieu de la phrase, anticipent l'apparition des roses vivantes. La scène des tilleuls est le début du leitmotiv des épines roses, qui mène par quelques épisodes intermédiaires à Mille de Saint-Loup qui incarne la rosace.

Parenthèse, petite scène dans la scène, qui met encore plus en relief deux épisodes importants de l'odyssée amoureuse du héros. « L'éclat rose, lunaire et doux » engendre la découverte de l'épine rose parmi les blanches dans le petit raidillon de Tansonville, prélude à la Roseraie de Balbec, l'atelier en plein air, où le peintre-apprenti étudiera de la même manière les « flammes roses fraîchement épanouies » de la bande des jeunes filles en fleurs. Surtout à la fin du premier séjour à Balbec, en évaluant en quelque sorte ses « études sur la falaise », après avoir constaté que : « 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 », tout d'un coup nous nous croyons de retour dans le premier atelier de la tante Léonie quand le narrateur note : « [...] j'avais la faculté de les voir, autant dire d'éprouver un étonnement profond chaque fois que je me retrouvais en leur présence » (R² II, 269-270). Et il continue par une phrase longue de dix-neuf lignes, dont l'ampleur souligne son exaltation et dans laquelle il montre de quelle façon opère la mémoire et l'imagination, qui découpent et isolent des pans de la réalité, en exagérant certaines particularités des Jeunes Roses pendant leur absence :

[...] faisant d'une femme qui nous a paru grande une étude où la longueur de sa taille est démesurée, ou d'une femme qui nous a semblé rose et blonde une pure « Harmonie en rose et or », au moment où de nouveau cette femme est près de nous, toutes les autres qualités oubliées qui font équilibre à celle-là nous assaillent, dans leur complexité confuse, diminuant la hauteur, noyant le rose, et substituant à ce que nous sommes venus exclusivement chercher d'autres particularités que nous nous rappelons avoir remarquées la première fois et dont nous ne comprenons pas que nous ayons pu si peu nous attendre à les revoir. (R² II, 269)

La note correspondante dit ici : « Titre imaginaire, semble-t-il, à la manière de Whistler » (R² II, 1469), mais ce titre imaginaire que donne le narrateur à ses roses vivantes reprend le spectacle des petites roses d'or contemplé sur la grande commode jaune en bois de citronnier de la tante.

Et le narrateur conclut par une phrase brève et remarquable, un aphorisme, Proust n'est pas seulement l'auteur de la phrase longue, mais également de la formule concise²⁹, qui résume l'écart entre la réalité et ce qu'en font l'imagination et la mémoire, passage qui circonscrit tout le travail de la littérature : « Nous nous souvenions, nous allions au-devant, d'un paon et nous trouvons une pivoine » (R² II, 269). Au fond, l'écart paraît énorme, mais ne l'est pas vraiment, car les images évoquent toutes les deux la métaphore de l'épanouissement ou l'esthétique de déploiement à laquelle veut aboutir le narrateur.

²⁹ Morichaud-Aireau (2009), pp. 62-63. C'est le contraste réciproque entre phrases longues et brèves qui décide de la structure rythmique de la *Recherche* Il s'agit d'un art du contrepoint : une mise en relief.

Dans la citation suivante, qui précède un portrait d'Albertine, nous retrouvons la même fascination du « dessinateur » et du « peintre » devant les effets de la lumière, tantôt « rose », tantôt « lunaire » qui colorent les visages de ses Jeunes Roses, annoncées par l'éclat « rose, lunaire et doux » des fleurs de tilleul:

Entre ceux de mes amies la coloration mettait une séparation plus profonde encore, non pas tant par la beauté variée des tons qu'elle leur fournissait, si opposés que je prenais devant Rosemonde - inondée d'un rose soufré sur lequel réagissait encore la lumière verdâtre des yeux - et devant Andrée - dont les joues blanches recevaient tant d'austère distinction de ses cheveux noirs - le même genre de plaisir que si j'avais regardé tout à tour un géranium au bord de la mer ensoleillée et un camélia dans la nuit; mais surtout parce que les différences infiniment petites des lignes se trouvaient démesurément grandies, les rapports des surfaces entièrement changés par cet élément nouveau de la couleur, lequel tout aussi bien que dispensateur des teintes est un grand générateur ou tout au moins modificateur des dimensions. De sorte que des visages peut-être construits de façon peu dissemblable, selon qu'ils étaient éclairés par les feux d'une rousse chevelure d'un teint rose, par la lumière blanche d'une mate pâleur, s'étiraient ou s'élargissaient, devenaient une autre chose comme ces accessoires des ballets russes, consistant parfois, s'ils sont vus en plein jour, en une simple rondelle de papier et que le génie d'un Bakst, selon l'éclairage incarnadin ou lunaire où il plonge le décor, fait s'y incruster durement comme une turquoise à la façade d'un palais ou s'y épanouir avec mollesse, rose de Bengale au milieu d'un jardin. Ainsi en prenant connaissance des visages, nous les mesurons bien, mais en peintres, non en arpenteurs. (R² II, 298)

Dans l'atelier en plein air sur la falaise, le peintre-apprenti étudie les teintes changeantes de ses muses qui apparaissent devant lui comme dans un vitrail vacillant et momentané. Par la référence à l'art de Léon Bakst, Proust exprime non seulement son admiration pour « la transparence du vitrail » des décors de ce génie contemporain³⁰, mais une fois de plus sa recherche du cloisonnisme littéraire, lequel consiste, « à l'imitation des émaux cloisonnés dans leurs lamelles métalliques ou des vitraux sertis dans leurs plombs, à cerner d'arabesques immenses et fortement appuyées, de vastes surfaces unies de couleurs pures juxtaposées sans transition »³¹. L'héritage du motif de vitrail des poètes symbolistes, au cœur de l'esthétique de Schopenhauer, devient, au début du XX^e siècle, l'apanage de l'avant-garde et semble transformer la scène proustienne en une station de pure représentation.

Rappelons l'image de la composition en rosace et les mots de Boyer: « *La Recherche* en sa boucle superbe se fait palimpseste d'elle-même. Marcel a eu besoin des ruines du salon Guermantes pour pouvoir enfin commencer à écrire cette œuvre que nous ne connaissons jamais. A moins que celle-ci ne soit déjà et par avance recouverte par l'œuvre que dans le même temps Proust achève d'écrire »³². « Une chaîne circule à travers notre vie reliant ce qui est déjà effacé à ce qui est pleinement vivant » : comble de l'apprentissage en effet, parce que le narrateur entame le palimpseste dès le début, à partir des « ruines roses et or » des fleurs de tilleul, recouvrement que nous ne comprenons qu'à la fin du premier séjour à Balbec en découvrant que ce qui manque à la lueur diminuée des fleurs, à la fresque effacée de la muraille, c'est la peinture des « jeunes roses vivantes » de la petite bande sur la côte normande. C'est le narrateur lui-même qui, à partir de la

³⁰ Fraisse, dans *Le Processus*, pp. 161-162. Proust aurait cité ces décors avec enthousiasme à Reynaldo Hahn et Montesquiou tout au long de 1911.

³¹ Ibid., *Dictionnaire de la peinture moderne*, Fernand Hazan, 1954, p. 235.

³² Boyer, op. cit., pp. 59-64.

scène initiale, doit enflammer et entretenir en lui-même la flamme rose du désir, ce qui mènera au-delà de la création de la roseraie à Balbec au rose sublimé de Mlle de Saint-Loup. A travers la quête de la Rose, de l'Autre, se dessine la ligne rose du désir narcissique dans sa tentative de tout ramener vers le centre, mouvement concentrique qui n'a d'autre but que de mieux renouer avec sa propre image.

Mes toutes premières impressions, déjà si lointaines, ne pouvaient pas trouver contre leur déformation journalière un recours dans ma mémoire; pendant les longues heures que je passais à causer, à goûter, à jouer avec ces jeunes filles, je ne me souvenais même pas qu'elles étaient les mêmes vierges impitoyables et sensuelles que j'avais vues, comme dans une fresque, défiler devant la mer. (R² II, 301)

Le lien le plus explicite, le plus évident et le plus important à partir du fragment 22 (F22) se trouve condensé dans la dernière partie de la parenthèse: « - signe [...] de la différence entre les parties de l'arbre qui avaient été *en couleur* et celles qui ne l'avaient pas été - », anticipant au-delà des fleurs de tilleul vivants avenue de la gare, la différence et l'analogie entre les épines blanches (F42-43) et l'épisode des épines roses, qui se compose de six fragments (F52-57), visant au-delà de tout épisode ou tout fragment le processus de métaphorisation, le « miracle de l'analogie » que Proust croyait indispensable à un beau style. Ce n'est qu'à partir des tilleuls vivants (F43) que la relation intime avec les fleurs d'aubépines au fragment précédent s'établit et l'amour du héros pour les aubépines et l'ambiguïté fondamentale dans laquelle baigne ce signe, ne s'explique pleinement qu'à partir de la fin de l'épisode des aubépines, le fragment: « Renoncement de tante Léonie aux aubépines ». (F55)

Après la promenade décisive du côté de chez Swann lors de laquelle le narrateur découvre sous l'épinier rose, son premier amour, Gilberte Swann, le grand-père dit en rentrant: « Léonie, [...], j'aurais voulu t'avoir avec nous tantôt. Tu ne reconnaîtrais pas Tansonville. Si j'avais osé, je t'aurais coupé une branche de ces épines roses que tu aimais tant » (R² I, 141). La tante Léonie, qui se trouve déjà dans la période sédentaire de la vieillesse qui précède l'éternel repos, eût aimé revoir Tansonville et Swann, mais elle n'a plus les forces pour réaliser ce désir. Cependant, en offrant chaque dimanche matin à son jeune neveu, se trouvant au seuil d'une première éclosion des sens, l'hostie profane: « Le petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel, sous son plissage sévère et dévot » (R² I, 46), juste avant qu'il parte à la messe pour recevoir l'hostie sacrée, embaumée par l'odeur amère et douce des aubépines vivantes, posées sur l'autel de l'église, elle lui passe en même temps l'amour des aubépines.

Il n'y a pas de fleurs dans le cycle romanesque qui aient de traces plus profondes et qui soient plus intimement liées aux gisements du sol mental du héros que les épines blanches et roses. Le geste de la tante et la genèse des épines blanches dans l'église de Combray illustrent l'ambiguïté qui entoure le signe des aubépines qui restera un signe entouré de mystère. Celle-ci repose sur une dualité profonde non seulement entre blanc et rose, mais encore entre sacré et profane, candeur et érotisme, dévotion et sensualité. « Ces deux prestiges de l'analogie et de la différence qui ont tant de pouvoir sur notre esprit », dévoile dès *Jean Santeuil* l'importance de la découverte de l'épine rose intercalée dans la haie d'aubépines, visant la seule figure rhétorique qui peut donner une sorte d'éternité au style. La métaphore se révélera l'élément poétique essentiel de la doctrine esthétique, de la *poetica immanente*, révélée par le narrateur dans la première partie de la *Matinée*: « L'Adoration perpétuelle ». Dans un court passage, le héros au point de devenir narrateur, réaffirme sa tâche, déjà annoncée lors de la scène des tilleuls, consistant en une réanimation de la nature morte où la coloration, notamment la carnation rose du désir, sera déterminante:

Et au passage je remarquais qu'il y aurait là, dans l'œuvre d'art que je me sentais prêt déjà, sans m'y être consciemment résolu, à entreprendre, de grandes difficultés. Car j'en devrais exécuter les parties successives dans une matière en quelque sorte différente, et qui serait bien différente de celle qui conviendrait aux souvenirs de matins au bord de la mer ou d'après-midi à Venise, si je voulais peindre ces soirs de Rivebelle où, dans la salle à manger ouverte sur le jardin, la chaleur commençait à se décomposer, à retomber, à déposer, où une dernière lueur éclairait encore les roses sur les murs du restaurant tandis que les dernières aquarelles du jour étaient encore visibles au ciel, - dans une matière distincte, nouvelle, d'une transparence, d'une sonorité spéciales, compacte, fraîchissante et rose. (R² IV, 449)

La rosace de Rivebelle, dont la valeur emblématique égale le pan vermérien, figure à deux reprises dans un morceau relativement autonome, interpolé de façon brusque et inattendue dans la narration du second séjour à Balbec :

« Il m'arriva parfois à Rivebelle de trop boire comme j'y avais déjà fait. Tout en vidant une dernière coupe je regardais une rosace peinte sur le mur blanc, je reportais sur elle le plaisir que j'éprouvais, j' ~~mon regard~~ [mot illis.] ~~vacillait~~ la Elle seule existait pour moi au monde je la poursuivais, la touchais et la perdais tour à tour de mon regard fuyant* et j'étais indifférent à l'avenir, me contentant de ma rosace, comme un papillon qui tourne autour d'un papillon posé avec lequel ~~dans <l'acte> une volupté suprême~~, il va finir sa vie, dans l'acte de volupté suprême. »// (NAF 16713, f^o 22 r^o pap.)³³.

Cette station contemplative intervient après une scène de jalousie à Rivebelle, où Albertine n'a que des yeux pour « un garçon à la figure rose et aux cheveux noirs tordus comme une flamme », le même « dieu coureur » du premier séjour. Le lecteur ne peut en effet comprendre l'insertion de cette rosace et ses implications sans établir le lien avec un épisode très court, mais heureux : « A ce moment j'étais un homme nouveau qui n'était plus le fils de sa grand-mère », intercalé dans le premier séjour : les dîners à Rivebelle avec Saint Loup (R² II, 165-176).

L'évocation de la « rosace peinte sur le mur blanc » superpose la scène de l'épine rose intercalée dans la haie à Tansonville, qui superpose à son tour le rose pâle et lunaire, bref le « rose étouffé » des fleurs de tilleuls ; scènes qui occultent à leur tour la scène originaires³⁴, dominée, selon Lojkine, par le couple mère-fille. La grand-mère n'est pas seulement « le cœur immense et la chair nourricière », offerts enfin sans partage à l'enfant pendant le séjour de Balbec, d'où la fille est exclue, comme les aubépines, elle présente également une autre face, celle

³³ On ne trouve aucune indication concernant ce motif interpolé dans l'édition de Tadié (R² III, 405), ni dans celle de Clarac et Ferré (R II, 1016-1017). Grâce à l'étude d'Alison Winton déjà citée, nous avons découvert qu'il s'agit en effet d'un ajout tardif dans un cahier de mise au net de SG : « later addn : 16713 : 22 ». Madame Pyra Wise, documentaliste de l'équipe « Proust » de l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes (CNRS-ENS), m'a envoyé cette transcription de la phrase sur la rosace, et m'a indiqué qu'elle se trouve en bas du folio 22 r^o, sur une paperole rajoutée sur une autre paperole, en précisant que les mots dont elle n'est pas sûre sont suivis du signe*. On ne peut pas encore consulter ce cahier de mise au net (« Cahier V ») sur le site Gallica de la BnF, mais sur microfilm on voit clairement qu'il s'agit d'un ajout, d'une encre noire plus foncée même que le texte de la première paperole.

³⁴ Lojkine explique que la scène originaires proustienne des aubépines met en œuvre l'exclusion du père hors du couple formé par la mère et par la grand-mère : motif dont la simplicité aveuglante est occultée par les thèmes secondaires de l'homosexualité masculine et la perversion. Tandis que le couple père-grand-père est identifié au réel, le couple mère-grand-mère garde la Loi et détient la sphère symbolique, ce qui signifie pour le narrateur un déplacement révoltant. Op. cit., p. 185.

du regard médusé de la mère archaïque : « puissance pétrifiante » qui interdit jalousement l'espace désiré par le héros. Cet espace, dès Combray, est envahi de personnages féminins et constitue le lieu d'une stimulation sensorielle à son comble, organisant l'espace-temps où se forme le désir du héros³⁵. Le lien qui unit la mère et la grand-mère dans le roman n'est pas étranger à la quête amoureuse et érotique qui s'annonce dès la scène des tilleuls et qui aboutit à l'apparition de Mlle de Saint-Loup, rose incarnation du désir narcissique de l'enfance, signe que le héros est resté jusqu'au bout du cycle dans l'enclos de sa désirance.

7.2.5 - Visite à la tante – visite à l'oncle

Il existe également une relation très étroite entre la visite à la tante et celle à l'oncle, notamment la parenthèse de la scène des tilleuls annonce la rencontre avec *la dame en rose*, le premier objet d'amour placé dans la carnation rose du désir, ouverture de la série des femmes-mère qui feront partie de l'odyssée amoureuse du héros. La visite à la tante Léonie dans les fragments 21 et 22 et celle à l'oncle Adolphe, évoquée une vingtaine de pages plus loin, ne serait pas tellement différente, s'il n'y avait pas d'une part l'insertion de la scène des tilleuls au fragment 22, et d'autre part une grande différence dans la narration de ces deux événements. Tandis que la visite à la tante constitue un récit synthétique, un résumé d'une visite qui eut lieu régulièrement, une scène à type itératif, la visite à l'oncle fut un cas unique puisque les parents ne lui pardonneront pas d'avoir reçu leur fils hors des jours prévus.

Ce n'est pas la brouille avec l'oncle Adolphe, qui gardera au fond un caractère anecdotique, qui est l'élément le plus important dans le fragment 32, mais l'introduction subtile d'un personnage principal: la *dame en rose*, que le Temps transformera en « rose stérilisée » lors du *Bal de têtes*. Odette de Crécy, future Madame Swann, mère de Gilberte et grand-mère de Mlle de Saint-Loup, la jeune rose qui clôt le cycle :

Mais à bien d'autres points de ma vie encore conduisait Mlle de Saint-Loup, à la dame en rose, qui était sa grand-mère et que j'avais vue chez mon grand-oncle. Nouvelle transversale ici, car le valet de chambre de ce grand-oncle, qui m'avait introduit ce jour-là et qui plus tard m'avait par le don d'une photographie permis d'identifier la Dame en rose, était le père du jeune homme que non seulement M.de Charlus, mais le père même de Mlle de Saint-Loup avait aimé, pour qui il avait rendu sa mère malheureuse. (R² IV, 606-607)

Cette récapitulation de la vie du narrateur, composée d'allusions à tous les volumes précédents, est le point culminant de toutes les « transversales » pratiquées dans *Le Temps retrouvé* et qui mènent à Mlle de Saint-Loup, la Fleur-Etoile ou l'Etoile-Fleur³⁶, qui occupe le centre et répond par une grande courbe à la scène-étoile des tilleuls, grande « ouverture de compas » sur le reste du cycle. « L'image de la rosace était peut-être présente à l'esprit de Proust quand il appelle la composition de son livre ouverture de compas », suppose Fraisse : « c'est se représenter comme l'architecte sculpté au porche des cathédrales avec pour attribut son instrument de travail, c'est se présenter comme dessinateur de rosaces »³⁷.

Or, l'écrivain s'est exprimé plus ouvertement dans sa correspondance sur cette composition en rosace dont il raffolait, mais qu'il fallait masquer dans le livre : une structure convergente,

³⁵ Raymonde Coudert, *Proust au féminin*, Ed. Grasset & Fasquelle /Le monde de l'éducation, 1998. Ch. Femmes de Combray, pp. 13-42.

³⁶ Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., pp. 372-379. En 1917, l'écrivain dessine en filigrane l'analogie entre une rosace et un livre quand il félicite Robert de Montesquiou pour un recueil d'essais. La phrase de Proust concernant le chapitre « L'Etoile-fleur », causerie donnée en 1912 sur le Théâtre des Roses, à la Roseraie de l'Haïj, met l'accent sur la spécialité du destinataire : « Votre phrase-type quand le verbe est différent, les substantifs aussi, et que le tout est pourtant absolument symétrique dans l'extrême variété ».

³⁷ *Ibid.*, p. 378.

une composition en cercles concentriques, surtout une vision compartimentée, qui part d'un centre, occupé par le narrateur au début du cycle, et mène vers un autre centre au bout du cycle, occupé par Mlle de Saint-Loup, qui symbolise cette restructuration de l'œuvre en rosace. C'est la Rosace de Rivebelle qui semble éclairer la composition d'une lumière directe, car elle est posée dans la vocation du héros comme idéal de construction à poursuivre. Cette découverte de la rosace, peinte sur le mur blanc, rappel du message capital enclos au cœur de la scène des tilleuls, ressemble à s'y méprendre à l'épisode où Bergotte découvre devant le tableau *Vue de Delft*, le petit pan si bien peint en jaune. La rosace peinte sur le mur blanc est l'équivalent de ce pan vermérien, bien que pour l'écrivain, ce soit définitivement trop tard quand il prend la mesure de son échec, découvrant seulement au seuil de la mort ce qu'écrire veut dire quand il est question de l'art : « Non pas une simple activité mondaine, mais le tout du désir investi dans le tout de l'œuvre »³⁸.

Tout le mouvement de la *Recherche* mène du kaléidoscope de l'obscurité au début de l'œuvre, par fragments discontinus, à l'apparition saisissante et magistrale de la dernière Rose, emblème de l'« Adoration perpétuelle » qui ornera le frontispice de l'œuvre-cathédrale :

En Mademoiselle de Saint-Loup ce ne sont plus seulement les deux côtés brisés de Combray qui se trouvent réunis, mais aussi les deux côtés de l'enfer surmonté de Balbec, [...], celui de l'homosexualité masculine Charlus-Morel, celui de l'homosexualité féminine Amie de Mademoiselle Vinteuil-Albertine. Elle est le véritable fruit de ces amours infernales si longtemps stériles, dont la résolution réside dans la genèse de l'œuvre d'art³⁹.

Déjà à Rivebelle, cette solution se présente à l'esprit du narrateur comme la seule voie qui mènera à la vérité : « [...] j'étais indifférent à l'avenir, me contentant de ma rosace comme un papillon qui tourne autour d'un papillon posé, avec lequel il va finir sa vie dans un acte de volupté suprême (R² III, 405).

Par la composition en rosace, qui structure le roman dans son ensemble, mais qu'on retrouve également au niveau de certaines scènes et phrases longues, Proust réalise la synthèse d'une unité préméditée, qui s'inscrit doublement dans le cercle de Combray - de la madeleine à *François le Champi* et de la scène des tilleuls à Mlle de Saint Loup - et d'une unité imprévisible, qui s'impose lors du processus de la création. Il s'agit d'une unité nouvelle : la multiplicité dans l'unité, qui doit être établie en partie par le lecteur en recomposant les parcelles d'analogie comme autant de compartiments autour du centre occupé par le *moi* du narrateur, c'est-à-dire en dégageant la relation transfragmentique que le narrateur indique à la fin du *Temps retrouvé* par « transversalité ».

Ce *je* de l'intermittence et de la discontinuité, ce *je* dont le *Moi* ne semble jamais coïncider avec lui-même que dans les moments de l'extase constituant, selon Proust, le fondement de son art et de sa création. Aussi bien les retrouvailles avec *François le Champi* que celles avec Mlle de Saint-Loup, « la fille de son rêve », qui est encore lui-même, signifient le cercle refermé, la fin de l'errance, causée par l'impossible identification à la Mère. Le *moi* créateur qui fait coïncider finalement le Même et l'Autre, va construire une œuvre-rosace pour soutenir la thématique fondamentale du roman : un narrateur qui, à travers la quête des épines blanches et roses, met en scène la pérennité et le caractère autoréflexif de son désir narcissique car, comme le formule Zima : « dans toutes les situations le *Moi* est le vrai destinataire de la conscience désirante »⁴⁰. Au-delà de la découverte philosophique du *Temps retrouvé*, de ces développements idéologiques par lesquels Proust tente de détourner l'attention – consciemment ou pas, selon Reille, l'auteur « reste cloué du

³⁸ Boyer, op. cit., p. 43.

³⁹ Butor, op. cit., pp. 42-43.

⁴⁰ Zima, op. cit., pp. 332-333.

côté de la sensualité incestueuse »⁴¹. De la première dame en rose jusqu'à la dernière, la question fondamentale en psychanalyse, du désir de la mère, se pose sans cesse.

Après avoir retrouvé dans la fille de Gilberte le désir narcissique de son enfance, le narrateur assume le discours auctorial pour inscrire dans la figure de la rosace le désir de la Mère interdite et inaccessible. Dès que la personne aimée avoue son amour, le désir narcissique est assouvi et part à la recherche d'un autre objet, une autre Rose : On n'aime que ce en quoi on poursuit quelque chose d'inaccessible, on n'aime que ce qu'on ne possède pas [...] » (R² III, 885-886). Comme le formule Zima : « le désir pour la Mère se soutient d'un désir de son désir, qui ne peut que s'assouvir par l'écriture ». Par la demande à Gilberte, lors du *Bal de têtes*, de ne l'inviter plus qu'avec des jeunes filles en fleurs pour nourrir son imagination « semblable au cheval fameux qu'on ne nourrissait que de roses », le narrateur annonce la fin du désir-possession, le renoncement au désir de l'Autre. Il va se retirer dans l'obscurité de la chambre d'écriture où le désir de soi devient désir perpétuel d'écrire.

Dans la troisième partie, nous retournerons au kaléidoscope de l'obscurité de l'avant-scène, à la première chambre⁴², là où le narrateur apparaît lui-même comme « le centre d'une rosace étoilée » pour étudier finalement le troisième aspect de la rosace, associé au motif des vitraux : la réfraction des couleurs par la lumière. L'influence de l'esthétique contemporaine, notamment de la peinture d'avant-garde nous permettra de poursuivre l'évolution de l'esthétique proustienne du classicisme moderne au modernisme classique.

⁴¹ Reille, op. cit., pp. 166-167.

⁴² Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., p. 378.

III Troisième partie: VERS UN MODERNISME CLASSIQUE ou LE POÈTE A L'ÉCOLE DE LA PEINTURE

Le peintre moderne a redécouvert le pouvoir émotionnel de la couleur, au-delà du symbolisme culturellement conventionnel ou de la mimésis naïvement réaliste. Et l'on voit désormais les poètes se mettre à l'école de la peinture: *Ut pictura poiesis. Ut poiesis pictura*¹. (Jacques Le Rider)

Introduction

Le troisième aspect de la figure emblématique de la Rosace : l'introduction de la lumière et des couleurs, permettra de définir l'esthétique originale, déployée par le narrateur dès Combray, la première étape du parcours initiatique du héros. Ce parcours, qui évolue d'une obscurité presque totale à une poétique de p(l)ans, de lignes et de couleurs, semble emprunter la même voie que la peinture abstraite qui, au cours du XIX^e siècle, commence à s'intéresser à la question de la lumière et de sa propagation.

Or, l'abstraction n'est pas un phénomène surgi de nulle part, mais elle a ses sources dans les sciences de perception, centrées sur le fonctionnement du regard, dont un des pôles de référence fut le *Traité de couleurs* de Goethe, écrit vers 1810. L'idée de Goethe, que la couleur est à l'origine de notre vision du monde², va nourrir l'imaginaire des peintres, qui vont chercher à libérer la couleur, la dégager du dessin et de la forme pour créer des compositions de couleurs pures. Il paraît que, chez Proust également, l'éblouissement qui lance les épiphanies, permet de s'émanciper de la vision classique pour aller vers quelque chose qui est de l'ordre d'un regard visionnaire, moderne. Dans la conclusion au *Temps retrouvé*, le narrateur résolu à commencer son œuvre, évoque non seulement avec insistance la dimension du temps et l'obligation de redescendre en lui-même pour retrouver son passé incorporé, mais encore le métier des peintres quand ils doivent peindre « ce réel », qui n'est pas la « vraie vie » : la transcription d'univers « à redessiner tout entier » (R² IV, 622-623).

La relation entre le sujet observateur et la réalité visible entre en résonance avec certaines recherches corrélatives à l'espace de représentation et à la perception visuelle dans le champ des arts plastiques. Des toiles de Turner et des romantiques aux recherches de Kupka, Delaunay ou Picabia, transparait le souci commun d'artistes d'écoles et de nationalités diverses d'aller au-delà de l'apparence immédiate de la figuration pour donner libre cours au seul jeu de la couleur et de la ligne³.

Proust et la peinture

Les idées que Proust n'était qu'un amateur d'art, un connaisseur décadent et raffiné de la peinture et que son esthétique ne dépassait pas l'impressionnisme comme fête de la lumière, furent longtemps aussi tenaces que celles concernant son attitude « peu militante » pendant la Grande Guerre. Pourtant Jacques Rivière distingue déjà en 1922 l'influence cubiste sur la « démarche artistique de Proust », ainsi que la profonde immersion de celle-ci dans la réalité esthétique

¹ Jacques Le Rider, *Les couleurs et les mots*, Paris, PUF, 1997, pp. 10/ 58.

² *Aux origines de l'abstraction*, op. cit., pp. 22-29 (La naissance de la vision moderne).

³ Ibid.

contemporaine⁴. Luzius Keller dans « Proust au-delà de l'Impressionnisme » cite les études les plus importantes réalisées dans ce domaine avec la remarque qu'il semble que les critiques aient étudié jusqu'ici surtout les affinités entre l'écriture proustienne et des tableaux futuristes et cubistes et que l'idée lancée par Rivière est loin d'être mise au point⁵. Le dernier chapitre de la thèse de Taeko Uenishi, *Le style de Proust et la peinture*, est entièrement consacré à l'affinité cubiste de l'écriture proustienne. Fraisse⁶ montre la relation entre la grande « fresque cubiste » qu'est devenue la *Recherche* et le montage cinématographique de l'époque. L'auteur dans son métier d'écrivain évoque un cinéaste cubiste par la technique de mise en scène : « répartition des points de vue dans le temps et entre les personnages, dissociation en plusieurs étapes d'une révélation, durée à caractère stroboscopique »⁷. Bref, Proust met en scène dès Combray la même réflexion esthétique sur les fragments cloisonnés, l'art du vitrail, qui revient dans la reconstruction synthétique d'objets et d'espaces, caractéristique des peintres cubistes.

Quant à l'« inconstance de goût » de l'auteur, Mieke Bal reformulera ce « défaut » dès le début de son étude : « Le goût de la peinture chez Proust, étant bien un goût pertinent, plus gustatif qu'il n'y paraît d'ailleurs, qui passe à travers la peinture »⁸. L'auteur des *Images littéraires* semble surtout souligner le fait que Proust n'est pas un peintre-artisan, mais un peintre-poète et qu'il existe un écart entre le pinceau réel d'un artiste et celui d'un littérateur qui ne dispose que de mots pour colorer ses images. Proust est avant tout un écrivain qui concède à son narrateur fictif de mettre en scène non seulement la vocation artistique de son héros, mais aussi, dans un cadre plus étroit, « la rivalité entre peinture et littérature »⁹, voire comment l'on peut dépasser l'art pictural par la *littérarité*.

Jacques Le Rider a consacré une étude importante à cette rivalité ancienne entre peinture et écriture. Dans *Les couleurs et les mots*¹⁰, il montre que les poètes modernes ont déserté le bel édifice de l'ancienne rhétorique générale et que, depuis l'époque de Baudelaire et de Delacroix, on ne songe plus à affirmer *ut pictura poesis*, ni à suggérer qu'on puisse dire la même chose par la langue et par la peinture. Cette rivalité se situe au niveau de la couleur, car si le langage poétique peut conserver l'espoir d'atteindre à la musicalité, il doit avouer son impuissance face à la couleur : « Le triomphe du coloris proclame la défaite des mots »¹¹. Selon Le Rider, les poètes modernes, de Baudelaire à Rilke, chercheront d'autres guides que les musiciens en se tournant du côté des peintres, parce que la couleur devient l'expression par excellence de l'émotion individuelle.

À l'affirmation de Roland Barthes que la *Recherche* serait née quand l'auteur a inventé son système onomastique¹², il faut ajouter que cela compte également pour la création du système chromatique au moment où le poète fréquente l'école de la peinture. L'introduction d'une

⁴ Rivière dans une lettre adressée à Proust (*Correspondance avec J. Rivière*, p. 264), citée par Uenishi, op. cit., pp. 83/163.

⁵ Luzius Keller, dans « Proust au delà de l'impressionnisme » (*Proust et ses peintres*, op. cit., pp. 57-70) cite les études capitales dans ce domaine: J. Theodore Johnson, Jr., « Proust's Impressionism Reconsidered in the Light of the Visual Arts of the Twentieth Century » in *Twentieth Century French Fiction. Essays for Germaine Brée*, éd., George Stambolian, New Brunswick-New Jersey, Rutgers University Press, 1975, pp. 27-56; Reinhold Hohl, « Marcel Proust in neuer Sicht », in *Neue Rundschau* 88 (1977), pp. 54-72 ; Claude Gandelmann, « Proust as a cubist », *Art History* II /3, 1979; Paola Placella Sommella, *Marcel Proust e i movimenti pittorici d'avanguardia*, Roma, Bulzoni Editore, 1982 et *Le style de Proust et la peinture* par Taeko Uenishi.

⁶ Fraisse, dans *Le Processus*, op. cit. pp., 195-200.

⁷ Ibid.

⁸ Mieke Bal, *Images littéraires ou Comment lire visuellement Proust*, Toulouse, Editeur PUM, 1997, pp. 20-25.

⁹ Ibid.

¹⁰ Le Rider, op. cit., pp. 58-60.

¹¹ Ibid.

¹² Roland Barthes, « Proust et les noms » dans *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Collection Points, Paris, Editions du Seuil, 1953.

palette spécifique, basée sur la tradition, mais dont les couleurs se présentent comme des signes à interpréter dans l'apprentissage du héros, apparaît comme un système tout à fait original. Proust n'est pas seulement un metteur en scène, empruntant des procédés à l'art théâtral, mais également un créateur de « tableaux », voire des « compositions » par des éléments constitutifs empruntés à l'art pictural. La vision compartimentée consiste à isoler méthodiquement des morceaux du réel que le génie créateur va transformer dans son jardin intérieur en autant d'unités textuelles autonomes. On a pris l'habitude de conférer à ces parcelles de vérité des titres : *Les Clochers, La Correction, Le Baiser, Construction soleil levant et Jeune fille au pianola*¹³.

Or, la place accordée à l'art pictural dans la *Recherche* est indéniable, mais résumons les différentes approches pour y aborder « le tableau ». A côté de morceaux littéraires figurant comme des toiles proustiennes et le tableau dans le monde fictif¹⁴ de la *Recherche* comme référence à des œuvres réelles ou imaginaires faisant parti du jeu citationnel, il y a le personnage du peintre-modèle Elstir et son rôle dans le parcours initiatique du narrateur¹⁵. Ensuite, on peut dégager dans ce parcours fictif, qui connaît trois moments décisifs : Combray, Balbec et Venise, l'influence de différents mouvements artistiques sur l'esthétique proustienne.

Le parcours du héros-narrateur

Dans le cadre de notre étude, nous nous concentrerons sur ce parcours initiatique qui semble refléter les étapes essentielles de l'esthétique contemporaine. Les motifs fondateurs de la lanterne magique et des vitraux dans l'église Saint-Hilaire sont des préfigurations de la cathédrale future. Le livre est pour le lecteur une lanterne magique, un instrument d'optique qui permet de regarder, de voir des segments de la réalité entrecoupés et transformés par le génie créateur. « Comment conférer au style des couleurs, des nuances successives qui laissent pressentir la différence entre les époques diverses de la vie ? »¹⁶, se demande Fraisse en définissant la tâche du romancier. Notre tâche sera de suivre la mise en scène intentionnelle de l'enseignement esthétique que poursuivra le porte-parole de l'auteur, le narrateur, et d'y étudier la façon dont ce dernier reconstruit l'image totale de la réalité en y conférant une large place à l'introduction de la lumière, des couleurs, des formes, des lignes, des p(l)ans, voire de l'espace et du temps.

La large place accordée au spectre de la couleur étonne probablement dans une poétique que nous avons définie, dans son premier élan, comme « autonomiste et intellectualiste », typique pour la période du *classicisme moderne*, mais qui évolue vers une « cérébralité poétique et sensible ». Proust, dans la lignée de Delacroix et Turner, semble se défier de ses propres facultés rationnelles et s'efforce à s'ouvrir au développement spontané du langage émotionnel tout en observant la rigueur de la composition qui relève de la tendance à l'autonomie formelle. Cependant, sous l'influence de l'art antique et médiéval, ainsi que par la réalité esthétique contemporaine : les époques, voire les « temps forts » qui ont joué un rôle dans l'élaboration de la Collection Marcel Proust, le poète semble remonter à un nouveau sensualisme et à une même valeur expressive de la couleur que les peintres modernes.

A côté des trois couleurs primaires : le rouge, le bleu et le jaune, le rose se détache comme couleur extra-spectrale. Cette flamme rose aura un statut tout particulier, car elle semble la teinte la plus apte à « laisser transparaître en elle la poussée du flux libidinal », comme le

¹³ Voir par exemple Luzius Keller, « Proust au-delà de l'Impressionnisme », dans *Proust et ses peintres*, op. cit., pp. 57-70.

¹⁴ Sophie Bertho, « Asservir l'image, fonctions du tableau dans le récit », *CRIN* N° 23, 1990, pp. 25-36. L'auteur distingue les fonctions suivantes : psychologique, rhétorique, structurale, réflexive et ontologique.

¹⁵ Kazuyoshi Yoshikawa, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, 2010. L'auteur y étudie les nombreux tableaux qui jouent un grand rôle dans l'économie d'ensemble du roman proustien, tandis que le rôle d'Elstir, notamment de ses *marines* imaginaires, sont abordés dans le dernier chapitre.

¹⁶ Fraisse, dans *L'esthétique de Marcel Proust*, op. cit., p. 106.

formule Richard¹⁷. Cependant, ce rose n'est pas « la couleur unique du désir de Marcel »¹⁸, car celle-ci aura besoin des autres couleurs, notamment du bleu pour exprimer le désir dans sa plénitude. Mais avant de traiter le rôle de la couleur et notamment comment le romancier crée son propre système chromatique et sémiotique, au-delà d'un symbolisme conventionnel et greffé sur l'historicité des couleurs, une tradition de plus de deux siècles, nous retournons au kaléidoscope de l'obscurité des premières pages qui relatent la genèse du moi et celle du roman. Nous commencerons par étudier le rôle de l'obscurité et la lente remontée à la lumière au début du cycle. Cette fascination de l'obscurité, qui marque l'avant-scène du monde romanesque, semble reprendre justement une des grandes directions de recherche, prise par la peinture abstraite.

¹⁷ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Editions du Seuil, 1974, p. 98.

¹⁸ Comme le formule Philippe Boyer dans son *Petit pan de mur jaune*, op. cit., pp. 92-94.

8 La genèse du monde romanesque ou la remontée à la lumière

8.1 La technique du clair-obscur et la palette antique

Une nuit, un miroir, construisent ma
sévère machine de travail.
Et je dois obtenir avec des bouts de verre,
Les feux de mon vitrail.

Le clair-obscur Jean Cocteau

8.1.1 *Les Réveils ou La genèse du monde romanesque*

Dans *Les Réveils*, ouverture du cycle romanesque, le fond des ténèbres, le « kaléidoscope de l'obscurité », marque le véritable avant-temps et avant-scène de la création, le moment où un moi s'éveille dans un temps encore incolore et un espace encore indéterminé. (R² I, 3-9) Ces quelques pages se situent à « un âge à jamais révolu de ma vie primitive » et ressemblent aux premiers versets du Pentateuque (Genèse), qui relate comment le Créateur sépara la lumière de la ténèbre, appelant la lumière « jour » et la ténèbre « nuit ». Pour que le blanc puisse naître, les ténèbres doivent être dissipées et la lumière doit vaincre la nuit, le vide et le néant. C'est pourquoi ces pages célèbres sont marquées par l'opposition entre l'obscurité et la lumière. La flamme de la « bougie », de la « lampe », plus faible encore de celle de l'allumette, de la veilleuse de verre, du clair de lune : le « petit luminaire », que créa Dieu « pour présider à la nuit », réservant le « grand luminaire » pour présider au jour¹.

Miguet-Ollagnier étudie cet aspect d'un « temps primordial » auquel l'histoire du narrateur sera sans cesse rapportée et où elle trouve son assise comme l'histoire de l'humanité². Il s'agit de l'*illud tempus* des commencements qu'on retrouve dans toutes les religions et que Miguet-Ollagnier évoque pour illustrer la tendance proustienne à se situer volontairement dans une perspective non-historique, une perspective mythique³. Ce « Grand Temps » de l'avant-scène illustre, selon elle, la volonté d'embrasser non seulement la totalité de la vie d'un héros fictif, située historiquement avant et pendant la Grande Guerre, mais également celle du passé de toute l'humanité et de tous ses acquis dans le plus de domaines possibles⁴. De cette constatation découlent deux autres tendances repérables dans l'esthétique proustienne : d'une part celle qui consiste à découvrir l'universel à l'arrière-plan du singulier, ce qui permet de rapprocher l'esthétique de Proust de l'art de Rembrandt, notamment à sa technique du clair-obscur dont le narrateur se souvient pour mettre en scène la genèse de différents mondes. D'autre part, la tendance à l'encyclopédisme et le grand respect⁵ que Proust avait pour le patrimoine culturel de tous les âges⁶ jouent un rôle dans le traitement de la lumière et l'introduction des couleurs dans la *Recherche*. L'évolution de la palette proustienne suivra les grandes lignes de l'historicité des

¹ La Bible, Société Biblique Française et Editions du Cerf, Paris, 1975 ; La Genèse, p. 19.

² Miguet-Ollagnier, op. cit., pp. 317-318.

³ Ibid., pp. 301-323.

⁴ Ibid.

⁵ Même s'il mêle librement les différents mythèmes comme nous avons signalé dans la deuxième partie.

⁶ C'est cet aspect essentiel que Hans Holzkamp omet de nommer quand il rapproche Proust du surréalisme dans *Proust im Spiegel des Surrealismus*, commenté par Sabine van Wesemael, *Jaarboek Marcel Proust Vereniging*, N° 26/27, 1999/2000, pp. 154-157.

couleurs dans le monde occidental, où l'on peut distinguer plusieurs grandes étapes, dont les effets s'accumulent et s'enchevêtrent : l'Antiquité, le Moyen Age avec la révolution du bleu, les *Opticks* de Newton (1675), *Zur Farbenlehre* de Goethe (1810) et l'avant-garde historique au début du XX^e siècle⁷. C'est pourquoi la palette antique : le rouge, le noir et le blanc, domine au début et à la fin du cycle dans les deux tours gothiques : *Combray I* et *Le Bal de têtes*.

8.1.2 La technique du clair-obscur

A la fin du *Temps retrouvé*, le narrateur, prêt à assumer sa tâche, définit la création d'une œuvre d'art comme une interprétation des sensations de la vie passée en autant de lois et d'idées, en essayant de penser, « c'est-à-dire de sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel » (R² IV, 457).

Dans le préambule, qui met en scène l'éveil d'une conscience, nous assistons à la genèse du *Dormeur éveillé*, qui se révélera, selon Schulte Nordholt, une figure stratégique dans la *Recherche*, puisqu'il est une figure du « moi-créditeur ». Dans la mesure justement où le Dormeur éveillé est un moi que l'insomnie et les rêves dépouillent de son statut de sujet unitaire, à l'identité bien définie, il est une préfiguration du « moi-créditeur »⁸. L'auteur montre clairement la fonction de ces pages, situées en tête du roman, racontant au fond une double genèse : « Celle du moi d'abord, qui naît à travers les différentes formes de la mémoire : de la mémoire du corps à celle du rêve éveillé ; puis celle du roman : genèse non pas directement de la *Recherche* elle-même, mais du roman projeté par le narrateur auquel la *Recherche* ressemble à s'y méprendre »⁹. Tout le matériel du roman, la vie passée du héros, se trouve là, incolore, ténébreuse, dans le puits primitif de l'âge révolu ; matériel qu'il faut d'abord porter à la lumière de la conscience, puis colorer pour le transcender en œuvre d'art.

Dans l'avant-scène du roman, l'auteur part de l'obscurité totale, éclairée de façon intermittente par une luminosité presque éteinte, le *tenebroso* baroque. Tout le commencement du cycle sera marqué par une certaine baroquisation du classicisme proustien : les ténèbres, la flamme, les ruines, les fleurs fanées, la pâleur, la déformation de la chair et le dessèchement. Tous ces aspects reviennent dans la scène-étoile des tilleuls, analysée plus haut, selon l'adage du cycle : « Une chaîne circule à travers notre vie, reliant ce qui est déjà mort, à ce qui est en pleine vie » (R² IV, 1007). Or, la tâche du narrateur sera d'éclaircir toute cette vie renfermée dans la profondeur des ténèbres initiales, où sombre de prime abord le « gris et champenois Combray », privé initialement de presque toutes ses couleurs.

La polarité, rendue sensible dans le contraste visuel entre ombre et lumière, aura également comme corrélat la dimension de l'inconscient. Dans l'évolution de la peinture abstraite vers 1911¹⁰, la vision intérieure, que préconisent les peintres modernes, coïncide avec la naissance de la psychanalyse. La lumière et les couleurs sont les signes par excellence à travers lesquels le désir s'exprime. Cependant, malgré l'affirmation proustienne déjà citée : « J'écris une série de romans de l'Inconscient », la *Recherche* est aussi le roman de la conscience, ce qui devient particulièrement visible dans la conception de l'art que le narrateur ébauche à la fin du roman : « Ce qui se présente ainsi obscurément au fond de la conscience, avant de le réaliser en œuvre, avant de le faire sortir au-dehors, il faut lui faire traverser une région intermédiaire entre

⁷ Houppermans, dans « Proust et les couleurs », *MPA-I*, op. cit., p. 155, distingue quatre étapes en se basant sur l'étude de Michel Pastoureau (*Couleurs, images, symboles*, Ed. du Léopard d'or, 1989).

⁸ Schulte Nordholt, dans *Le Moi créateur*, op. cit., pp. 9-19.

⁹ Ibid.

¹⁰ Michael White, « Dreaming in the abstract » : « Mondrian, Psychoanalysis and abstract art in the Netherlands », *The Burlington Magazine*, Vol. CXLVIII (2006), N^o. 1235 ; La « vision intérieure » citée par Hans Janssen, dans *Cézanne, Picasso, Mondrian*, Gemeentemuseum Den Haag, Waanders Uitgevers Zwolle, 2009. pp. 58-81 (68) .

notre moi obscur, et l'extérieur, notre intelligence, [...] Seul mérite d'être exprimé ce qui est apparu dans les profondeurs et habituellement, sauf dans l'illumination d'un éclair, ou par des temps exceptionnellement clairs, ces profondeurs sont obscures » (R² IV, 1267/475). La répétition obsessionnelle de la notion d' « obscurité » sous différentes formes, d'où le moi-créateur doit ramener chaque objet, personne et relation à la conscience, c'est-à-dire à la lumière illustre la part faite à l'inconscient¹¹. « Porter à la lumière le moi inconscient et la foule d'impressions qui le composent », comme l'a formulé Citati, mais « à condition d'en sauvegarder », comme l'a bien vu Schulte Nordholt, « le caractère inconscient, voué à l'oubli, de ne pas transformer ce moi en sujet entièrement présent et transparent à lui-même »¹².

Ensuite il faut rendre aux impressions leur couleur : porter au rose, au rouge, au bleu et au jaune à partir d'une blancheur initiale, dont le statut n'est pas univoque non plus dans le système chromatique et sémiotique que l'auteur développe pour le parcours initiatique de son porte-parole. Pour chaque souvenir, pour peindre par exemple « ces soirs de Rivebelle », selon la formulation du narrateur proustien, il faut trouver « une matière distincte, nouvelle, d'une transparence, d'une sonorité spéciales, compacte, fraîchissante et rose » (R² IV, 449). C'est surtout cette teinte, qui va se détacher sur le blanc initial de Combray. Elle y revêtira un statut tout particulier car une couleur ne prend vie dans l'écriture que si elle est un « de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels », mais qui en réalité sont des « résurrections de la mémoire », cachant « non une sensation d'autrefois mais une vérité nouvelle » (R² IV, 456).

Or, la dimension de l'obscurité proustienne n'a pas seulement une connotation négative, comme pendant les nuits que le héros doit passer dans sa chambre sans viatique ou la première nuit qu'on doit passer dans un hôtel inconnu, comme le voyageur « sous la lampe étrangère », évoqué dans la première phrase véritablement longue de la *Recherche* (R² I, 3-4). L'obscurité correspond également à la chambre noire, aux nuits de l'écriture, indispensable à la (re)création. Elle constitue le *substratum* profond, mystérieux et nécessaire à l'acte créateur, qui est la construction d'un monde romanesque et fictif, où la lumière, synthèse au début de toutes les figures du spectre, sera signe de secours et de salut. La luminosité dans *Les Réveils*, si faible ou étrangère qu'elle soit, annonce le pan lumineux de la chambre combraysienne, signe de l'ouverture toujours désirée vers la mère, désir qui ne peut être sublimé que par l'écriture. Ainsi le pan lumineux pointe-t-il, au-delà du petit pan si bien peint en jaune de Vermeer, à un art du construit, à une poétique du pan et de la préciosité de cette couleur et son émancipation de tout sujet, vers l'essence en or de maint objet herméneutique proustien.

8.1.3 La flamme qui fait penser le philosophe

Sans analyser davantage les différentes implications de l'inauguration spatio-temporelle de l'œuvre, insistons maintenant sur la technique du clair-obscur que Proust emprunte aux grands maîtres du baroque : Le Caravage, Rembrandt et Georges de La Tour. Nous nous concentrerons sur l'influence de Rembrandt, qui semble avoir été dominante dans le dessein de Proust de commencer par la polarité récurrente entre obscurité et lumière : ténèbres initiales auxquelles s'oppose une lumière « physique et spirituelle ». Ce jeu constant et presque obsessionnel entre obscurité totale et flamme faible doit être interprété comme une allusion au travail solitaire du philosophe qui ressemble à la position initiale du *Dormeur éveillé*, le moi créateur, qui s'apprête à une longue quête des essences, à une attente de souvenirs qui doivent lentement remonter à la lumière de la conscience. Dès qu'il y a flamme, l'obscurité n'est plus totale, la flamme « si faible soit-elle, fait penser le sage »¹³ :

¹¹ Henry, op. cit., pp. 1-4.

¹² Schulte Nordholt, dans *Le moi créateur*, op. cit., p. 15.

¹³ Brusatin, op. cit., p. 172. Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961.

Sur la table du philosophe (solitaire), à côté des objets prisonniers dans leur forme, à côté des livres qui instruisent lentement, la flamme de la chandelle appelait des pensées sans mesure, suscitait des images sans limite. La flamme était alors, pour un rêveur de mondes, un phénomène du monde¹⁴.

La maîtrise de l'emploi de la lumière entraîne l'expression de la spiritualité, selon Uenishi, citant la position initiale de Proust : « A cette heure-là nous sommes tous comme le philosophe de Rembrandt »¹⁵.

Proust a sans doute été sensible à cet aspect, car la flamme s'apparente à la technique du clair-obscur et à la couleur rembranesque, définie à son tour comme une « flamme mystique aux lueurs mystérieuses ». Il nous semble que ce soit bien dans ce sens qu'il faut interpréter la polarité initiale entre l'obscurité totale et la luminosité, l'insistance aussi par laquelle le *Dormeur éveillé* évoque l'acte d'éteindre la bougie, voire comme Joshué de « reculer le soleil », pour que la nuit persiste. Mieke Bal rapproche également la petite bougie éclairant l'avant-scène proustienne de l'esthétique de Rembrandt : « éclairage paradoxal, subtil, essentiel, qui éclaire par le contraste avec la lumière ce qui est dans l'ombre »¹⁶. Chez Rembrandt le sens profond de la lumière est qu'elle ne provient pas de l'extérieur, mais « constitue le produit de son imagination artistique individuelle »¹⁷. Juliette Hassine note avec justesse que Proust fait partie de la lignée de critiques qui ont vu en l'obscurité de Rembrandt « un puits de lumière renvoyant à un monde intérieur spirituel »¹⁸. L'intelligence, associée à la lumière, se construit à partir de l'expérience de l'espace. Or, « la perception physique défaille dès que l'on passe de ce qui se définit par une forme à ce qui se ressent par l'intensité ou la qualité seule », c'est-à-dire, la couleur, notamment la couleur éphémère du couchant¹⁹.

La lumière du soleil couchant aux confins du préambule anticipe non seulement sur l'angoisse du héros, liée au drame du coucher, mais elle indique également, selon Hassine, le moment où le narrateur reconnaît sa vocation : celle de traduire sa vision intérieure dans une œuvre d'art²⁰. Or, la traduction littéraire, picturale et musicale de cette vision première, diffère, selon l'explication de Frank Robert, de celles des philosophes, car « la vérité de la vision première, originaire, n'est pas conceptuelle, mais poétique : c'est dans l'expression picturale que l'expérience pré-langagière, anté-prédicative et pré-objective du sensible se dit, en un langage non conceptuel, celui des couleurs et des formes »²¹.

Ce qui a sans doute séduit le romancier dans l'expression picturale rembranesque, n'est pas seulement l'importance du regard du peintre, indépendamment du sujet représenté, la leçon d'Elstir, mais aussi le rôle essentiel dévolu au regard du spectateur, entraîné dans un acte inépuisable de révélation, car « Lire, et du reste aussi bien regarder, même regarder en soi-même, c'est mettre en œuvre son esthétique » (R² I, 752). C'est dans son « éclaircie lumineuse, sous son vélum rouge » qu'il faut contempler le spectacle proustien (R² II, 357), comme le narrateur l'illustre lui-même dans la *Scène à l'Opéra*, où le motif du voile ou du voilé représente l'aspect pittoresque de la peinture et du théâtre baroque.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Uenishi, op. cit., p. 74; CSB, p. 381.

¹⁶ Bal, op. cit., p. 31.

¹⁷ Le Rider, op. cit., p. 226.

¹⁸ Juliette Hassine, « La relation entre Rembrandt et Dostoïevski chez Proust », *BMP*, N° 55, 2005, pp. 37-49 ; p. 44.

¹⁹ Uenishi, op. cit., pp. 66-67.

²⁰ Hassine (2005), op. cit., p. 48.

²¹ Frank Robert, « Proust phénoménologue ? Merleau-Ponty lecteur de Proust », *BMP*, N° 53, 2003, pp. 139-154.

Dans le *Contre Sainte-Beuve*, Proust essaie de définir la qualité de la lumière des mises en scène rembranesques, qu'il aimerait se faire sienne et dont nous trouvons l'exposition dans l'avant-scène du roman et la démonstration dans la scène de *La Baignoire* :

Avec Rembrandt, la réalité même sera dépassée [...] nous verrons les objets n'être rien par eux-mêmes, orbites creux dont la lumière est l'expression changeante, le reflet prêt de la beauté, le regard divin. (CSB, 380)

Le romancier doit aller plus loin que le philosophe, c'est-à-dire qu'à l'instar du peintre, il doit, au-delà des pensées et des images évoquées, restituer la couleur propre aux êtres et aux choses qui peuplent son monde fictif, en y ajoutant les couleurs de son imagination, car : « Une lueur n'est pas qu'une lueur, c'est un vase rempli de parfums, de sons, d'entreprises et de climats » (R² IV, 818).

La technique du clair-obscur de Rembrandt et celle du *Dormeur éveillé* ont le même enjeu esthétique : mieux faire ressortir le coloris. Rembrandt et Proust mettent en scène des drames, où la lumière n'aura d'autre fonction que de renforcer l'intensité dramatique de la couleur. La lumière, l'équivalent du spirituel, doit venir de l'intérieur. Comme chez Rembrandt, le clair-obscur proustien est non seulement la matrice d'où naît toute lumière, mais également toute couleur. Malgré la technique du clair-obscur, ou justement grâce à elle, Le Caravage comme Rembrandt, sont reconnus dès la fin du XIX^e siècle comme de grands coloristes, une conception déjà exprimée par Roger de Piles dans le *Dialogue sur le coloris* en 1673²².

L'obscurité du préambule anticipe non seulement sur celle de la chambre d'écriture où le narrateur tentera d'isoler « maintes formes du spectacle de la réalité », comme il définit les tableaux d'Elstir, mais elle indique également la profondeur que ces formes auront à traverser pour arriver à la pleine lumière de la conscience, ce jardin intérieur d'où elles doivent être transposées en des équivalents littéraires. Le narrateur mesure cette profondeur dès l'expérience de la madeleine :

Et je sentais dans cette profondeur quelque chose qui réveillé sans doute par ce goût du thé, se détachait, cherchait à monter à la lumière de ma conscience, s'élevait, traversait des espaces anciens dont elle me rendait la sensation comme une ancre qui a traversé toute la profondeur de l'eau avant d'apparaître. (R² I, 696)

Aussi le premier kaléidoscope de l'obscurité constitue-t-il au fond une synthèse de toutes les couleurs avant que le narrateur n'évoque, comme transition de l'avant-scène du roman au drame du déshabillage, à l'origine de la scène d'écriture, un effet visuel de la lumière naturelle : les « reflets rouges du couchant ».

8.1.4 Le thème du soleil couchant

Dans la transition qui ramène le *Dormeur éveillé* de la chambre nocturne et bleue de Mme de Saint Loup au moi réveillé, qui revoit les « reflets rouges du couchant sur le vitrage de sa fenêtre » en rentrant de la promenade, le narrateur nous montre d'abord la petite chambre combraysienne de l'extérieur avant de passer au drame qui s'y déroule tous les soirs (R² I, 7). C'est que le héros n'a conservé de Combray que deux souvenirs volontaires : le drame du coucher et le théâtre, et une couleur : le rouge. Les autres impressions et sensations sont refoulées derrière

²² Le Rider, op. cit., p. 198.

le souvenir-écran du *Pan lumineux* qui se détache seul sur l'obscurité : « le décor strictement nécessaire au drame de mon déshabillage » (R² I, 43).

Qu'à la fin du préambule apparaisse le rouge comme première couleur du spectre est significatif. Cette couleur de la palette antique se manifeste d'abord comme un vestige de cet héritage et la couleur par excellence dans le théâtre classique pour les rideaux et décors, bref pour une mise en scène dramatique. A cette dimension s'ajoute aussitôt le motif du vitrail et la subjectivité de la vision par le syntagme « les reflets » qui traduit, voire trahit la réfraction de la couleur par la lumière du couchant. Cette subjectivité du héros face aux effets de la lumière et de la couleur, qui se manifeste dès sa première mention, permettra de rapprocher l'emploi du rouge de celui des peintres modernes depuis Rembrandt. Dans la démonstration de la réception passive de la couleur par le héros, le rouge aura, dans le passage de l'avant-scène du cycle à la scène œdipienne fictive, une connotation douloureuse, liée aux angoisses nocturnes, une dimension qui sera reprise et intensifiée par l'apparition de Golo en robe rouge dans les images de la lanterne magique.

La première mention de la couleur, c'est-à-dire la première fois que l'auteur se sert de l'adjectif rouge, n'est pas innocente, même s'il s'agit d'un phénomène de la nature qui n'a en soi rien d'angoissant. Nous verrons qu'après l'expérience de la madeleine, qui va libérer les autres couleurs de Combray, ces mêmes « reflets rouges » seront associés à la chaleur, au repos et au plaisir de la gourmandise, comme dans le tableau suivant évoquant le retour d'une promenade champêtre du côté de chez Swann :

Au moment de la saison, où le jour finit tôt, quand nous arrivions rue Saint-Esprit, il y avait encore un reflet du couchant sur les vitres de la maison et un bandeau de pourpre au fond des bois du Calvaire, qui se reflétait plus loin dans l'étang, rougeur qui, accompagnée souvent d'un froid assez vif, s'associait, dans mon esprit, à la rougeur du feu au-dessus duquel rôtissait le poulet qui ferait succéder pour moi au plaisir poétique donné par la promenade, le plaisir de la gourmandise, de la chaleur et du repos. (R² I, 133)

A cet endroit du texte, la rougeur, celle associée au confort et au bien-être, a une connotation positive qui reprend celle déjà évoquée dans la phrase longue (L4) des chambres d'hiver, où le lit, près du feu, se transforme en « impalpable alcôve », « chaude caverne creusée au sein de la chambre même » ; bref une nidification initiale qui s'associe dans la même phrase avec la première évocation du rose :

[...] Chambre d'hiver où quand on est couché, on se blottit la tête dans un nid qu'on se tresse avec les choses les plus disparates : un coin de l'oreiller, le haut des couvertures, un bout de châle, le bord du lit, et un numéro des *Débats roses*, qu'on finit par cimenter ensemble selon la technique des oiseaux [...]. (R² I, 7)

Cette première évocation du rose pourrait passer inaperçue, si son apparition ne faisait pas partie de la nidification initiale. Elle est déjà un exemple de la superposition de plans : la chambre à coucher, et à l'intérieur de cet enclos, la partie la plus intime, le lit, véritable retrait du monde. Apparemment le lieu le plus propice pour introduire la teinte la plus tendre, la plus douce, la plus intime et la plus charnelle. Le haut du lit (encore un autre p(l)an) que l'on construit avec des objets apparemment hétérogènes et parmi lesquels un bout de journal comme dans un collage qui semble s'apparenter à ceux fabriqués par Picasso et Braque. Cependant, ce n'est pas cette construction en soi, une référence au nid-architecture des oiseaux selon une thématique

empruntée à Michelet (R² I, 1088/89) ou aux collages de peintres contemporains²³, qui attire l'attention, mais le fait que tous les objets de la construction font partie de la literie, sauf le bout des *Débats roses*.

Il ne s'agit pas d'un journal quelconque, mais de l'édition du soir du *Journal des débats*, dans lequel apparaîtra la publication du premier article du héros. Le rose, dans cette première évocation, s'annonce dès le début la couleur du désir interdit, celle avec laquelle le héros « s'ébat » dans la chambre combraysienne, selon Boyer²⁴, établissant dès le préambule des liens intimes entre le rose et le rouge. Cette complémentarité résulte dans une teinte « rougeâtre », signe de menace et de mystère traduisant aussi bien la terreur que la fascination enfantines (R² I, 41).

La rougeur à la fin du préambule n'exprime ni la chaleur, ni la gourmandise, mais un autre état psychologique du héros, l'angoisse de la séparation. Elle anticipe sur le drame du déshabillage que le narrateur va mettre en scène. L'angoisse de la nuit et de la séparation, cet état d'inquiétude s'aggravera encore certains soirs, « où on me trouvait l'air trop malheureux », par les projections de la lanterne magique sur les murs de la chambre (R² I, 9). La lumière de la lampe coiffée change l'opacité des murs en « d'impalpables irisations et en de « surnaturelles apparitions multicolores ». Ce changement d'éclairage change l'aspect habituel de la chambre, ce qui augmente l'angoisse du héros. Dans *Le côté de Guermantes*, le narrateur évoquera également le rouge lié à la solitude du héros : « Chaque personne est bien seule », au moment où il vient d'apprendre que sa grand-mère « était perdue » :

Le soleil déclinait ; il enflammait un interminable mur que notre fiacre avait à longer avant d'arriver à la rue que nous habitons, mais sur lequel l'ombre, projetée par le couchant, du cheval et de la voiture, se détachait en noir du fond rougeâtre, comme un char funèbre dans une terre cuite de Pompéi. (R² II, 614)

Dans l'avant-scène du roman et l'épisode de la lanterne magique, nous verrons un partage subtil entre deux dimensions : palette antique et technique du clair-obscur d'une part et l'expression moderne du rouge comme couleur de l'angoissé de l'autre, dimension tragique qu'on retrouve chez les peintres modernes. Aussi bien la lumière du couchant et celle de la lanterne magique illustrent la réception passive de la couleur par le héros, une expérience douloureuse qui, au lieu de le reconforter, aggrave son état d'inquiétude. Les reflets rouges annoncent la robe rouge de Golo, évocation bouleversante qui anticipe à son tour sur le supplice inévitable du coucher, car anticiper, chez Proust, « c'est toujours aller vers Maman ». Dans *La Chambre* d'Attilio Bertolucci, on retrouve la même thématique que dans le premier chapitre de Combray : l'angoisse de la séparation, le rite sacré du baiser maternel reconfortant, la conscience de la faute qui rend l'enfant coupable et beaucoup plus tard, la naissance de la vocation à partir de cette scène²⁵. Chez Proust, le drame du déshabillage et la scène du nénéphar, où transparait le symptôme d'abandonnique dont souffre également l'*alter ego* Léonie, sont des transpositions littéraires d'un amour frustré.

Pour le héros proustien, la voie sera longue qui mène de l'expérience douloureuse des « reflets rouges du couchant » au sentiment d'allégresse provoqué par le rêve esthétique de la « Cité Reine » Venise et d'avoir finalement la révélation de ces « rues clapotantes, rougies du

²³ Dans les premiers tableaux cubistes, les bouts de journaux sont des figures régulières.

²⁴ Boyer, op. cit., p. 94.

²⁵ Yannick Gouchan, op. cit. *BMP* N° 53, 2003, « La scène du baiser maternel. Proust chez le poète italien Attilio Bertolucci ». Chez Bertolucci aussi la figure maternelle est l'objet d'un amour ambigu, absolu et éternel : « C'est toi, [...] toi, l'origine de chaque névrose et de chaque angoisse qui me torture, et de cela, je te remercie pour le temps passé, présent et futur », pp. 67-73 (72).

reflet des fresques de Giorgione »²⁶ (R² I, 385). C'est la même voie qui mène de la « couverture rougeâtre » du livre de George Sand proposé par Maman lors de la scène œdipienne au rouge sublimé de la « couverture rouge » du même *François le Champi* que le narrateur retrouve dans la bibliothèque de Guermantes lors de la dernière *Matinée* dans le *Temps retrouvé*. Toute l'œuvre tient entre ces deux instants (R² IV, 463).

8.1.5 *Le vernis du maître*

Dans l'histoire de l'art, Rembrandt fut considéré pendant des siècles comme un peintre original, mais inférieur aux maîtres italiens et français conforme à la grande polarité culturelle Nord-Sud. Ce Caravage du Nord fut redécouvert en France au XIX^e siècle par Baudelaire, Taine et Fromentin. La fascination du jeune Proust pour les maîtres flamands et hollandais est certainement nourrie par la lecture de ces études. Taine surtout fait l'éloge de la technique du clair-obscur qu'il définit comme « la dernière des grandes inventions pittoresques » et le mieux capable de « parler à l'âme moderne »²⁷. Proust lui-même prend dans son étude *Chardin et Rembrandt* la défense du maître hollandais contre l'opinion de Wyzewa qui écrit vers la même époque que la peinture française doit se dégager du modèle de Rembrandt puisque les peintres français auraient désappris la couleur par l'influence du « génie national allemand ». Le Rider cite Langbehn qui rapproche Rembrandt de l'âme allemande en présentant la rupture du maître hollandais avec le classicisme italien comme le choix de « l'art allemand » contre l'influence méridionale, contre la plasticité et la sensualité du coloris : « Rembrandt n'aurait pas voulu la beauté, mais la vérité ; [...] il se consacra au portrait non-idéalisé de ses contemporains, étant une sorte d'anti-Raphael, un protestant enraciné dans sa culture locale »²⁸.

C'est justement cette « vérité », définie par le narrateur comme « la qualité inconnue d'un monde unique », qui préoccupe l'auteur dans les années 1900. Lors du voyage aux Pays-Bas, les différentes toiles de Rembrandt assemblées au Rijksmuseum, lui permirent de trouver une réponse à la question prêtée à Albertine dans *La Prisonnière* pour savoir ce qui est vrai pour la musique, l'est également pour la peinture et la littérature (R² III, 877). Proust adore les « brumes du Nord »²⁹ et la peinture de Rembrandt l'entraîne en véritable voyage vers ce pays « où tous les objets émergent lentement de leurs alentours »³⁰.

A peine rentré à Paris dès que le temps sentait l'hiver, dès le premier matin où je voyais un beau soleil glacer la brume et l'air froid d'une couleur orange et d'une odeur de fumée je rêvais de partir pour Amsterdam. Je me rappelais les vers de Baudelaire, les tableaux de Rembrandt, j'aurais voulu aimer là-bas quelque Hollandaise dont les joues offrent de tous les crus de toutes les épices qu'on débarque près de la petite fenêtre où elle se tient, comme la *Fiancée juive* de Rembrandt³¹.

²⁶ Il s'agirait d'une « citation de Ruskin dissimulée dans le texte », selon les notices (R² I, 1270) ; Voir l'analyse de ce passage par Edward Bizub, « La reconnaissance proustienne : déjà lu où déjà vu », *MPA-VII*, 2009, pp. 125-137.

²⁷ Le Rider, op. cit. p. 207.

²⁸ Ibid., p. 213.

²⁹ Le paysage enveloppé de brume est une constante de l'art romantique. Monet se rend à Londres chaque hiver, de 1899 à 1901, où il consacre une série de toiles à la Tamise, fasciné par les effets esthétiques du brouillard. *Aux origines de l'abstraction*, op. cit., pp. 36-37.

³⁰ Ibid., p. 206.

³¹ *Voyager avec Marcel Proust. Mille et Un voyages*, Textes choisis et présentés par Anne Borrel, La Quinzaine littéraire. Louis Vuitton, 1995, p. 165. Il s'agit d'un avant-texte où Albertine est encore une « Maria Hollandaise » qui fait plutôt penser à *La liseuse à la fenêtre* peinte par Vermeer qu'à la *Fiancée juive* qui ne semble tenu que par son fiancé.

A côté de la « lumière dorée » et du « noir velouté », le rouge est considéré comme la couleur fondamentale de Rembrandt, une couleur qui n'est pas un ton unique, mais une teinte extrêmement mobile, se construisant sous notre regard, selon différents plans, comme dans la robe de la *Fiancée juive*, qui en est sans doute le plus bel exemple. L'apparition des personnages dans une mise en scène est essentielle : « C'est dans le regard, - élément créateur, ouvert, en devenir -, que réside le mystère de l'apparition auquel l'art de Rembrandt nous initie »³². Proust associe lui-même la lumière dorée de Rembrandt aux rayons du soleil couchant : « Mais à partir d'un certain moment, toutes ces figures apparaissent dans une sorte de matière dorée, comme si elles avaient été toutes peintes dans un même jour qui serait, semble-t-il, celui du soleil couchant quand les rayons frappant directement les objets les dorent » (CSB, 660-661).

Traduire l'expérience du face à face avec la pleine lumière du soleil ou de la lune et de la dissolution des formes visibles qui en résulte, constitue un thème pictural récurrent du romantisme, de l'impressionnisme ou encore de l'expressionnisme. De l'éblouissement à l'aveuglement, la frontière se franchit aisément : les peintres se trouvent alors confrontés à la question des limites du visible³³. Beaucoup de toiles au XIX^e siècle sont des métaphores de « l'œil solaire » goethéen³⁴ : *Regulus et L'ange debout dans le soleil* de Turner ; *Femme dans le soleil du matin*, *Lever de lune sur la mer* et *Paysage de bord de mer sous la lune* de Caspar David Friedrich. Au tournant du siècle, on voit que les couleurs vont naître de la brume : *Effets de soleil sur l'eau* (1905) par André Derain³⁵ et le *Moulin au soleil* (1908) de Mondrian, qui est sans doute l'exemple le plus flagrant de la vibration lumineuse, c'est-à-dire de la traduction de la pleine lumière dans sa relation à la couleur. Nous reviendrons à cette toile du peintre néerlandais réalisée en 1908 ; date proposée par Brunel comme borne liminaire de la création artistique au XX^e siècle³⁶.

Dans le tableau *Rayonnisme rouge* (1911) de Larionov, les rayons rouges et jaunes paraissent happés par la lumière du soir, ayant pour « aimant » la lumière physique et spirituelle, la même dimension que la lumière dans *Les Réveils* à laquelle s'ajoute les reflets rouges du soleil couchant. Comme Rembrandt, grand metteur en scène dramatique, le narrateur commencera à mettre en scène le drame initial à l'origine de la scène d'écriture. Le thème du soleil couchant, anticipant sur le drame du déshabillage et la robe rouge de Golo, permet de définir la première manifestation de la couleur comme la couleur-signe de l'angoissé. Il s'agit d'un thème fréquent chez les peintres modernes. Or, le rouge qui intervient dans presque toutes les toiles de Rembrandt, est comme le rouge sur la palette antique, la couleur par excellence, tandis qu'en même temps, sa force dramatique, le relie à la modernité³⁷. Le rouge proustien³⁸ connaîtra la même dualité³⁹, se greffant sur la tradition telle qu'elle s'est construite tout au long des siècles,

³² Michael Bockemühl, *Rembrandt 1606-1669, Le mystère de l'apparition*, Cologne, Taschen, 2003.

³³ *Aux origines de l'abstraction*, op. cit. L'œil solaire, pp. 20-42.

³⁴ Ibid. p. 26, On doit à Goethe, l'introduction de l'expression « l'œil solaire » dans le champ esthétique. : « L'œil est solaire, car il doit son existence à la lumière. En conséquence, il rend visible ».

³⁵ Ibid. p. 35.

³⁶ Voir p. 21 de ce travail (ch. 1.1.1).

³⁷ Le Rider, op. cit., pp. 216-217. C'est Hoffmannsthal qui présenta Rembrandt non seulement « comme un philosophe solitaire, absorbé dans ses méditations nocturnes, entre rêve et veille », mais rapprocha explicitement son art du clair obscur de celui de Cézanne et son traitement du coloris et des formes.

³⁸ Notons que Nathalie Mauriac Dyer a souligné cette dimension en révélant le fait que Proust note en rouge et en majuscules dans le Cahier Vénusté (Cahier 54, f^o 22r^o) le mot « MORS », au moment où il aurait appris la mort de son secrétaire Agostinelli. Voir également l'article du même auteur sur la « transsubstantiation » proustienne, où « le vin ne se transforme pas en sang, mais le sang en encre », *MPA-V*, 2005, « Imaginaires critiques de l'autographe : à propos de la « transsubstantiation », pp. 103-117.

³⁹ Mireille Naturel montre que le motif des vitraux dans les premières versions de ce motif est associé d'abord au noir, puis au rouge, voire au rouge-noir du sang, à la cruauté de Félicie-Françoise, tueuses de poulets. L'auteur de *Proust et Flaubert : Un secret d'écriture*, à la recherche des traces de Flaubert dans Proust, voit dans le vitrail de

mais où la modernité a définitivement la dernière parole par la subjectivité exprimée qu'on retrouve chez les peintres modernes contemporains de Proust⁴⁰.

8.1.6 *Le rouge dramatique de Rembrandt à Munch*

On trouve un exemple moderne d'un coucher de soleil, associé à l'état d'anxiété, dans un tableau d'Edvard Munch, qui s'intitule *L'Angoisse* et qui date de 1894. La peinture angoissée du Norvégien et la touche passionnée de Van Gogh, annonçaient le mouvement de l'expressionnisme. L'art semble devenir de plus en plus un moyen d'exprimer les névroses individuelles. La peinture devient pour Munch le support du mal de vivre et l'expression d'une conscience souvent révoltée, repérable dans le tableau très connu *Le cri*. Mais c'est surtout la peinture du coucher de soleil comme un « embrasement » qui nous intéresse dans *L'Angoisse*, car le narrateur proustien souligne ces aspects dans le morceau conclusif qui termine le premier chapitre de Combray. Cette scène de terreurs nocturnes a enseveli toutes les couleurs, puisque encore sous la dépendance de la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, associée à la lumière :

C'est ainsi que, pendant bien des années, quand réveillé la nuit je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l'embrasement d'un feu de Bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit [...]. (R² I, 697/698)

Dans le paragraphe précédent, nous avons relevé que dans le premier syntagme où apparaît la couleur, l'accent est mis sur la dimension moderne de la couleur : sa vitalité, son pouvoir expressif et émotionnel. Les « reflets rouges du soleil couchant » anticipent le drame du déshabillage, son caractère itératif, et traduisent implicitement l'angoisse de la nuit. L'intensité de la lumière est soulignée par les formes, technique qui fait penser non seulement à celle des peintres impressionnistes, mais aussi aux peintres rayonnistes qui construisent leurs tableaux « à l'aide de rayons de couleur-lumière, de faisceaux de lignes identiques à des rayons lumineux et non plus avec des lignes de force ». Larionov, chef de file de l'avant-garde russe, fut le fondateur du mouvement radical et éphémère du *Rayonnisme*, qui a exercé une influence considérable, prémices du suprématisme et du futurisme. Proust a sans doute été sensible aux principes rayonnistes, notamment au choix des trois couleurs pures : rouges, bleus et jaunes et à la définition de l'objet de peinture, capable de suggérer une « quatrième dimension », hors espace et hors temps⁴¹. Ces principes retentissent dans le chapitre sur Combray et l'épisode centré sur l'Eglise Saint-Hilaire, où le motif des vitraux introduit la palette gothique.

Dans le premier syntagme où apparaît la couleur, les « reflets rouges », ce n'est pas la couleur qui est accentuée, mais les formes qui déterminent l'effet de la lumière, sa connotation douloureuse. Comme dans le mouvement du *Rayonnisme*, où la loi gouvernante est que « le ton et l'intensité de la couleur donne un sens aux formes », le signifiant « reflet » semble reprendre

l'église de Combray une allégorie de la création intertextuelle. « Les marches de l'autel qui sont toutes tachées des reflets rouges, ensanglantés du fameux vitrail », « fameux » dans le sens de « funeste », passage qui rappelle le carnage des cerfs dans la *Légende de saint Julien l'Hospitalier*.

⁴⁰ Les analyses de Goethe sur les phénomènes chromatiques influencent nombre d'artistes, ainsi que des penseurs, parmi lesquels Arthur Schopenhauer, qui publie en 1916 *La Vue et les couleurs*. Ce texte se veut un hommage à Goethe, même si le philosophe adopte un point de vue différent et affirme sans réserve la pleine subjectivité de la vision, cité dans *Aux origines de l'abstraction*, op. cit., p. 27.

⁴¹ *Les mouvements dans la peinture (MDP)*, P. Fride, R. Carrassat et Isabelle Marcadé, Larousse-Bordas/HER, 1993, pp. 114-115.

dans ces parages la frénésie des contes des *Mille et Une Nuits*. On retrouve cet étalement dominant de rayons rouges et jaunes dans les tableaux de peintres modernes, contemporains de Proust, Van Gogh, Mondrian et Munch, où le même thème du soleil couchant sera associé aux terreurs nocturnes.

Dans certains tableaux de jeunesse de Piet Mondrian, appartenant aux *Paysages du soir*, peints aux environs d'Amsterdam et ayant comme sujet le coucher du soleil ou le monter de la lune, nous retrouvons le rouge et l'orangé, associés à l'angoisse qu'inspire la nuit. Cette ambiance d'« inquiétante étrangeté » n'est pas seulement évoquée par la tonalité des couleurs, mais par les formes menaçantes où ces teintes sont insérées : des figures circulaires qui ont l'air de tourbillonner. Dans des tableaux comme *Nuit d'été* (1907-07) et *Arbres au bord du Gein, lune montante* (1907-08), certains critiques ont vu une influence de certains tableaux de Vincent van Gogh, notamment sa *Nuit d'étoiles* qu'on venait de découvrir aux Pays-Bas en 1906⁴². Van Gogh aurait voulu montrer par ces formes circulaires et tourbillonnantes l'aspect visionnaire de ses impressions de la nature. C'est ce thème de l'angoisse et de la désorientation que nous retrouvons dans le préambule proustien : les « mondes désorbités », les « évocations tournoyantes et confuses », qui préfigurent déjà les projections de la lanterne magique (R² I, 6). Dans le tableau *L'Angoisse* de Munch, l'exemple sans doute le plus saillant d'un coucher de soleil, associé à l'état d'anxiété, le rouge, le jaune et le noir dominant, comme chez les maîtres du clair-obscur, avec même un « mince liséré de bleu »⁴³, les mêmes couleurs que nous verrons apparaître dans l'épisode fondateur de la lanterne magique.

8.2 La lanterne magique et les vitraux : préfigurations de l'œuvre-cathédrale

8.2.1. Les Mille et Une Nuits

Le rouge dans les « reflets rouges du couchant » est-il un rouge « absolument pur, un carmin parfait ayant séché sur une coupelle de porcelaine blanche, en éliminant tout ce qui dans ce rouge pourrait donner l'impression du jaune, qui apporte toujours une lumière, ou du bleu, qui apporte toujours une ombre »⁴⁴? Il nous semble que non : dans le préambule, au seuil des temps et des formes, la troisième composante qui fait son entrée s'intéressera surtout aux conditions de passage de l'une à l'autre et aux milieux traversés par la lumière. Au fond, il n'est pas encore véritablement question de couleur dans l'avant-scène du roman, mais d'un contraste entre ombre et lumière, associé à la flamme et au feu, introduisant l'ardent coloris du livre-modèle *Les Mille et Une Nuits*, qui se confond avec la genèse du monde romanesque⁴⁵.

Claude Vallée, en citant un exemple dans l'histoire du troisième Saâlouk : « Ce feu rouge était un grand palais de cuivre jaune que le soleil brûlait de la sorte à son coucher », souligne également que les couleurs peuvent se transmuier en chaleur et reflets pour traduire « les violences de l'âme et le feu des passions »⁴⁶. Proust, dans la lignée de Baudelaire, aurait fait de l'orientalisme l'expression d'une nostalgie de l'origine. La genèse de l'œuvre proustienne se confond avec la leçon des contes arabes et la désorientation provoquée par les « évocations tournoyantes et confuses » de l'avant-scène (R² I, 3-9). Par ses reflets, la couleur éphémère du

⁴² Suzanne Deicher, *Mondriaan 1872-1944, Composities op het lege vlak*, Taschen, Cologne, 2001, pp. 15-19.

⁴³ (R² I, 9), Geneviève ne porte qu'une ceinture bleue.

⁴⁴ Brusatin, op. cit., p. 174, la définition du rouge chez Goethe.

⁴⁵ A la fin du *Temps retrouvé*, le narrateur fait allusion aux mille nuits de travail, dont il aura besoin pour l'élaboration de son œuvre : « Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin quand j'interrompais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir (R² IV, 620).

⁴⁶ Claude Vallée, *La Fée de Marcel Proust*, Paris, Fasquelle Editeurs, 1958, p. 369.

couchant aggrave l'état de désorientation et d'inquiétude, liée à la crise identitaire du moi éveillé et sert de transition aux légendes mérovingiennes et la terreur qu'elles inspirent. Terreur d'ailleurs mêlée de fascination, le thème de la cruauté aura également une relation avec l'antre rouge de l'arrière-cuisine de Françoise⁴⁷. La frénésie et l'intensité des rayons du soleil couchant sont en rapport avec la violence des contes de fée que raconte chaque nuit Schéhérazade jusqu'au lever du soleil, créant un lien entre le dessein cruel du roi de Perse et celui de Golo.

Quant au « fauteuil magique », évoqué dans les mêmes parages, il pourra recevoir toute sa coloration si l'on y lit la deuxième référence littéraire, le premier étant le *Dormeur éveillé*, à l'œuvre de prédilection : les *Mille et Une Nuits*. Ces contes sont capables d'évoquer au milieu de ténèbres encore indistinctes - la *Recherche* sera aussi une œuvre nocturne - le pouvoir poétique des couleurs enchanteresses du monde oriental, auquel le narrateur reviendra à maintes reprises. A la fin du *Temps retrouvé* par exemple, le narrateur fera allusion à la « plume magique » qui permettra de retrouver sous la couverture rouge de *François le Champi* toutes les images de Combray (R² IV, 463). Ce n'est pas avec la « plume alerte » de George Sand, que le narrateur au moment de devenir écrivain, aimerait entamer son œuvre mais avec une plume magique :

C'était une plume que sans le vouloir j'avais électrisée comme s'amusement souvent à faire les collégiens, et voici que mille riens de Combray, et que je n'apercevais plus depuis longtemps, sautaient légèrement d'eux-mêmes et venaient à la queue leu leu se suspendre au bec aimanté, en une chaîne interminable et tremblante de souvenirs. (R² IV, 463)

Tandis que certains critiques n'ont vu dans l'évocation du fauteuil magique qu'une allusion probable à *La Machine à explorer le temps* de H.G. Wells (1895) (R² I, 1087), Bernard Brun souligne également l'importance des *Mille et Une Nuits* dans ces demi-réveils où le fauteuil magique s'ajoute au tourbillon de la « confusion spatio-temporelle », provoquée par l'obscurité de la chambre quand la lumière est éteinte. Selon l'analyse de Brun, l'épithète « magique » ne figure ni dans le roman anglais, ni dans le conte oriental⁴⁸. Elle semble une pure invention proustienne, destinée non seulement à introduire le monde diapré et la féerie des contes arabes, associés à une gamme de tons rougeâtres dès l'ouverture, mais également la sensibilité du héros face au monde des couleurs. Dès le seuil du cycle, la couleur se montre changeante, elle aura une activité intense et secrète. La palette enflammée, en rapport avec les contes arabes, traduit « les violences de l'âme et le feu des passions »⁴⁹.

Dans la Roseraie de Balbec sur la falaise, le narrateur explique pourquoi il préfère les gâteaux et les tartes aux sandwiches plus « modernes » de ses amies parce qu'ils permettent de retrouver tout un écran diapré d'orientalisme :

Ils me rappelaient ces assiettes à petits fours, des *Mille et Une Nuits*, qui distraient tant de leurs « sujets » ma tante Léonie quand Françoise lui apportait, un jour *Aladin ou*

⁴⁷ Mireille Naturel relève déjà dans les avant-textes une complicité secrète entre le narrateur et la servante, probablement basée sur une relation réellement vécue avec Ernestine Gallou, la gouvernante de tante Elisabeth. Le court fragment du folio 27 que cite l'auteur prouve non seulement cette complicité par une allusion au pays d'origine de la servante Gelos (Golo), mais également que c'était elle à l'origine qui était la grande amoureuse des aubépines (plus tard ce sera tante Léonie), qui se trouvaient non pas à Combray mais à Gelos : « Alors elle poussait un nouveau soupir et disait : « Ah ! Gelos, Gelos. C'était le nom de son pays. Quand est-ce que je te reverrai, que je verrai fleurir l'aubépine en fleurs dans le jardin de mon père et que je passerai toute la sainte journée sans entendre la satanée sonnette de Monsieur/Monsieur Marcel », dans *Proust et Flaubert. Un secret d'écriture*, op. cit., p. 229.

⁴⁸ Bernard Brun, « Le fauteuil magique » dans *MPA- II*, 2004, pp. 11-28.

⁴⁹ Vallée, op. cit., pp. 365-371. Selon l'auteur, la palette enflammée frôle l'esthétique de Satan.

la Lampe Merveilleuse, un autre, *Ali Baba*, *le Dormeur éveillé* ou *Simbad le Marin*[...] N'importe, dans le gris et champenois Combray, leurs vignettes s'encastrent multicolores, comme dans la noire Eglise les vitraux aux mouvantes pierreries, comme dans le crépuscule de ma chambre les projections de la lanterne magique, comme devant la vue de la gare et du chemin de fer départemental les boutons d'or des Indes et les lilas de Perse, comme la collection de vieux Chine de ma grand-tante dans sa sombre demeure de vieille dame de province. (R² II, 257-258)

Dans ce passage le narrateur lui-même associe les contes arabes aux projections de la lanterne magique et aux vitraux dans l'Eglise. Car même si ces motifs apparaissent sur des scènes et sous des éclairages différents, il s'agit de la même leçon :

La leçon proustienne des *Mille et Une Nuits* est celle de la métaphore, qui projette une chose sur une autre. Les références aux contes arabes font voir, dans une chose, une autre chose. La conquête de cet art de la vision est, à son tour, la traduction d'un conte, dans lequel la pommade magique que le héros s'applique sur l'œil lui permet de voir en profondeur et sur des plans superposés tous les trésors du monde⁵⁰.

Comme les « reflets rouges », la notion « magique » introduit la magie enchanteresse des couleurs : sa dimension de « folle du logis, fille du rêve et de l'inconscient » ; non pas la lourde contrainte de la « réalité matérielle incontournable » qui s'opposait traditionnellement à la ligne spirituelle, mais la couleur comme libre expression des sentiments et de l'âme⁵¹. Cette dimension sera reprise par les « impalpables irisations » de la lanterne magique, autant de traductions, voire trahisons de l'indécision de la coloration chez Proust. Il ne s'agit plus « des franches couleurs du vieux temps et des tapisseries gothiques »⁵², mais de la multiplicité et de l'instabilité de la couleur enchanteresse. La structure du deux-en-un, où un peut devenir multiple, la multiplicité dans l'unité, est aussi repérable dans le domaine des couleurs. Dès sa première mention, la couleur se montre indécise, changeante, émue, équivoque et poétique.

8.2.2 La lanterne magique

Les « reflets rouges » des *Réveils* introduisent donc l'ardeur du coloris, non seulement liée aux contes des *Mille et Une Nuits*, mais également à la légende mérovingienne que raconte la lanterne magique. Les projections de la lanterne transforment les murs de la chambre du héros en images effrayantes, où l'agresseur Golo, « d'un pas saccadé et plein d'un affreux dessein » menace la première châtelaine de Guermantes, rêvant devant « son pan de château » (R² I, 9-10). Geneviève ne porte outre le jaune de son nom et de ses landes qu'une « ceinture bleue » et le narrateur ajoute, en révélant dès l'introduction des couleurs « le cratylysme »⁵³ des noms et la dimension sémiotique de leur codification :

⁵⁰ Dominique Jullien, *Proust et ses modèles. Les Mille et Une Nuits et Les Mémoires de Saint-Simon*, Paris, José Corti, 1989, pp. 189-190.

⁵¹ Houppermans, dans *Marcel Proust constructiviste*, op. cit., p. 86 ; Brusatin, op. cit., p. 31.

⁵² Vallée, op. cit., p. 367.

⁵³ Dominique Poncelet, « Le Nom propre et son référent dans *Noms de pays : Le Nom* », *BMP* N^o 52, 2002, p. 47. L'auteur cite entre autres Gérard Genette qui définit le parcours du narrateur comme un apprentissage herméneutique au cours duquel il se départit progressivement de toutes ses illusions dans son rapport au langage et abandonne son « utopie cratylienne » (*Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 223-294).

Et je n'avais pas attendu de les voir pour connaître leur couleur car, avant les verres du châssis, la sonorité mordorée du nom de Brabant me l'avait montrée avec évidence. (R² I, 9)

Barthes⁵⁴ montre de façon convaincante que la découverte des noms fut l'événement poétique qui lance la *Recherche*. Ce système onomastique semble inséparable d'une systématisation chromatique : « Les Guermantes baignent comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe : « antes » (R² I, 169). Houppermans confirme également que cette « littérarité » se veut dès le début une propriété du texte :

La croyance naïve du début passera par une période blême où tout charme se dissipe sous les découvertes du réel pour se retrouver finalement comme alliée d'une conception esthétique qui permet de sauver le paradis perdu, les liens d'azur, la douceur du rose, l'essence en or⁵⁵.

Or, malgré l'allusion du narrateur aux « premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique », la légende mérovingienne n'introduit pas encore les trois couleurs primaires, le rouge, le jaune et le bleu, ces « touches gothiques d'enluminure », dont parle Boyer⁵⁶, car, comme dans les tableaux des maîtres du clair-obscur, les deux couleurs qui se détachent sur l'obscurité de la chambre sont le rouge et le jaune, tandis que le bleu, comme dans la toile *L'Angoisse* citée, se restreint à un mince liséré. Malgré le fait que les deux motifs, la lanterne magique (Combray I) et les vitraux (Combray II), sont souvent associés dans la critique proustienne à cause de leur rôle qui est d'introduire l'art de compartimentage et de symboliser l'acte herméneutique de la lecture, il nous semble qu'il y ait une différence essentielle entre les deux motifs, reprenant au fond l'écart entre les deux chapitres, qui ne se manifeste qu'au moment où l'on aborde l'analyse du rôle de la lumière et des couleurs.

Boyer, « pour s'en tenir au strict énoncé des couleurs », cite également la lanterne magique comme la première manifestation des couleurs : « Elles sont parties intégrantes des fondations, affectées, pour leur première apparition dans le texte, à une robe, métaphore de l'œuvre, et à un nom, élément d'une onomastique dont on a rappelé l'importance »⁵⁷. Boyer fait ici allusion à la robe de Geneviève, jaune comme son nom et sa lande. Cependant, en nous tenant au strict énoncé des mots, le mot « robe » semble seulement employé dans ces parages pour vêtir Golo. Dans le syntagme « robe rouge », le signifiant rouge est récurrent, ce qui signifie une intensification du rouge comme couleur de la violence. Comme pour les « reflets rouges », on assiste par le dédoublement de la sonorité et de la couleur, c'est-à-dire si l'on voit dans le signifiant « robe » la survivance dans la langue de la culture de la garance, plante tinctoriale la plus ancienne pour teindre les tissus de la couleur par excellence, à une intensification du rouge, connoté à la cruauté et à l'angoisse qu'elle inspire. Cette méthode de la teinture disparaît peu à peu vers la seconde moitié du XIX^e siècle, mais le souvenir en est resté, aussi bien dans la toponymie : « robbia, rubia, rosées »⁵⁸, que dans la désignation de la marchandise ou des vêtements : « robe ».

⁵⁴ Roland Barthes, « Proust et les noms » dans *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Collection Points, Paris, Editions du Seuil, 1953, pp. 121-134.

⁵⁵ Houppermans, dans *Marcel Proust Constructiviste*, op. cit., p. 162.

⁵⁶ Boyer, op. cit. pp. 67-68.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Brusatin, op. cit., pp. 127-128. Dans certaines zones de Toscane et de Sicile, d'Alsace et de Provence, de Thuringe et de Saxe, on retrouve ce souvenir de la garance dans la toponymie : « robbia », « rubia » et « rosées ».

Bref, la seule personne qui porte une robe dans ce paysage, dominé par le jaune, c'est Golo, tandis que Geneviève ne semble pas vêtue du tout, ce qui semble augmenter inconsciemment l'inquiétude du jeune héros. Elle pouvait facilement passer inaperçue, doublement habillée par la couleur de son nom et par celle du paysage, si elle n'avait pas eu cette ceinture bleue, couleur de la Vierge, qui la trahit comme l'ombre trahit le soleil. L'angoisse inexplicable du héros, au niveau de la conscience, qui lui fera dire tant d'années après : « J'avais hâte de retrouver, dans la salle à manger, « la grosse lampe de la suspension, ignorante de Golo et de Barbe-Bleue, [...] tandis que les crimes de Golo faisaient examiner ma conscience avec plus de scrupules », semble s'expliquer par le fait que le paysage jaune ne « l'habille pas comme une robe », comme l'interprète trop librement Boyer, mais comme si elle était déjà nue devant son agresseur. Ce dernier, dont la robe rouge forme un contraste avec la pâleur de sa figure, signe dans l'iconographie médiévale de la mort, s'avance irrémédiablement en tressautant « au pas saccadé de son cheval ».

Comme le héros, le lecteur voit une châtelaine qui ne porte, outre sa couleur, qu'une ceinture bleue, scène aveuglante, qui fait penser au jaune du pan vermérien qui tuera Bergotte. On veut bien admettre que « Geneviève est doublement dans le jaune », mais sans robe, comme Golo, avec robe, est doublement dans le rouge, tandis que la couleur bleue est encore minimale. Le bleu ne reviendra que quelques pages plus loin pour habiller maman, à l'inverse de la châtelaine, dans une « robe de jardin en mousseline bleue, à laquelle pendaient de petits cordons de paille tressée » (R² I, 13). Notons que dans *Jean Santeuil*, la mère est plus explicitement associée au rose, la couleur d'Eros, de l'interdit sexuel, tandis que dans la *Recherche*, notamment dans la scène des aubépines, l'auteur semble effacer toutes ces traces pour ne vêtir Maman que du bleu. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant. Si la lanterne magique continue bien, comme dans un « vitrail vacillant et momentané », les deux couleurs primaires : le rouge et le jaune, ainsi que la vision compartimentée, c'est-à-dire la simultanéité du successif, le bleu a encore une place minimale et ne sera introduit que pleinement dans le motif des vitraux. Ce motif correspond, historiquement et chronologiquement parlant, avec la transition de la palette antique vers la palette gothique.

Les projections de la lanterne magique continuent le jeu entre ombre et lumière, la palette antique domine et la couleur rouge n'est pas seulement associée au jaune, à l'or, au doré, pour introduire la race antique des Guermantes, mais aussi pour traduire l'inquiétude du héros. La lanterne magique et les vitraux, malgré une différence au niveau de la lumière et des couleurs, sont des préfigurations de l'œuvre à venir et illustrent l'écart entre la réception passive des couleurs par le héros et la (re)création active du narrateur dans la reconstitution des souvenirs. La lanterne magique a une valeur emblématique, puisqu'elle se présente comme la métaphore de l'activité du lecteur et en ce sens seulement, elle se rapproche du motif des vitraux. Selon Th. Johnson Jr. : « la lanterne magique représenterait le degré zéro de la lecture, l'esprit restant purement passif ». Selon ce dernier, la lecture deviendra de plus en plus active, d'abord dans l'épisode de *François le Champi*. C'est cette lecture, proposée par maman comme solution aux « (d)ébats roses du désir interdit », qui permettra au héros de passer du « rougeâtre » de l'angoissé au rouge du sublimé.

8.2.3 Le motif des vitraux

Mais avant de pouvoir commencer par le rayon blanc qui, comme chez Newton, semble le signe de la synthèse de toutes les couleurs, il nous faut consacrer un paragraphe au motif des vitraux, associé aux projections de la lanterne magique. La définition du livre n'étant « qu'une espèce d'instrument optique » (R² IV, 489-490) fait écho à l'image de la lanterne magique, car la lecture est aussi une projection. La transparence de l'image de la lanterne magique, comme celle du vitrail symbolise l'acte herméneutique en figurant, dans le verre traversé par la lumière

du jour, la lumière de l'esprit qui rend le monde intelligible. Il s'agit d'un motif qui a la même fonction que la lanterne magique, sauf que la lumière qui traverse les verres, est une lumière du jour et que les vitraux permettent d'introduire la palette gothique avec une dominance du bleu. Les vitraux de Saint-Hilaire, associés dans les avant-textes au noir et au rouge, voire aux tâches de sang, baignent, dans le texte actuel, les pierreries d' « un flot bleu et doux »⁵⁹ (R² I, 59-60).

Une analyse de la réécriture, comme le remarque à juste titre Jullien, « se doit donc d'élucider les liens qui unissent la notion de projection à celle de préfiguration (la lecture, à la fois lanterne magique et instrument d'optique), qui, adaptée à la perspective romanesque, contribue à donner au roman sa structure circulaire »⁶⁰. Nous avons vu que l'expérience de la madeleine, qui ouvre la scène d'écriture, fait écho à celle de *François le Champi* à la fin du *Temps retrouvé*, dont la couverture rouge engendre de nouveau mille images de Combray, prêtes à être transfigurées⁶¹ (R² IV, 461-469). Les vitraux ont donc le même rôle que la lanterne comme projection et préfiguration. La différence entre les deux motifs réside dans la nature de la lumière qui traverse le verre et l'introduction du bleu, à côté du jaune et du rouge. C'est que l'évolution proustienne semble suivre à la lettre la vie des couleurs de l'Antiquité au Moyen Age, permettant un passage de la palette antique à la palette gothique. Le bleu de la scène artistique, signe de la vénération, remplacera le rouge dramatique : « créer, c'est dénouer une angoisse »⁶². Nous avons quitté la chambre nocturne pour entrer dans l'Eglise, « résumant à elle seule la petite ville circulaire » (R² I, 47), préfiguration de la cathédrale future. Ainsi les vitraux constituent-ils une préfiguration dans la Grande Préfiguration qu'est l'œuvre à venir.

L'épisode de l'église Saint-Hilaire, dans lequel se trouve enchâssé une référence quasi banale au livre-modèle (R² I, 56)⁶³, permet de suivre la première grande évolution dans l'histoire des couleurs de la palette antique à la palette gothique et la massive promotion du bleu au Moyen Age. Lors de la *Matinée*, dans la bibliothèque des Guermantes, le narrateur souligne le motif des vitraux, en définissant le travail de la mémoire comme une résurrection des images du passé, dont toute la valeur dépend de l'incrustation des couleurs :

La bibliothèque que je me composerais ainsi serait même d'une valeur plus grande encore ; car les livres que je lus jadis à Combray, à Venise, enrichis maintenant par ma mémoire de vastes enluminures représentant l'église Saint-Hilaire, la gondole amarrée au pied de Saint-Georges-le-Majeur sur le Grand Canal incrusté de scintillants saphirs, seraient devenus dignes de ces « livres à images », bibles historiés, livres d'heures que l'amateur n'ouvre jamais pour lire le texte mais pour s'enchanter une fois de plus des couleurs qu'y a ajoutées quelque émule de Fouquet et qui font tout le prix de l'ouvrage. (R² IV, 466)

⁵⁹ Johnson Jr., op. cit., voir n. 5, p. 140.

⁶⁰ Jullien, op. cit., Ch. IV « Projection, Préfiguration, Cercle », p. 181 : « Sur le plan narratif, épisodes et personnages de la *Recherche* sont liés par des rapports de préfiguration, comme les épisodes de l'Ancien Testament et ceux des *Evangelies* ».

⁶¹ Selon la démonstration de Genette, le rapport métonymique, la « contiguïté des sensations », surtout dans l'expérience capitale de la mémoire involontaire, serait plus important que le « détonateur analogique », l'infime sensation qui réveille le souvenir (« Métonymie chez Proust », dans *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, pp. 41-63).

⁶² Michel, op. cit., p. 9. Peut-être donc, le symptôme respiratoire, l'asthme en particulier, est-il vecteur d'une réminiscence, mimologie du cri primat et de la souffrance de séparation maternelle. Le symptôme respiratoire est proche du cri, mais l'écrivain met le symptôme au service de sa création. Proust qualifiera la maladie de « collaborative inspirée » et ses misères physiques de « compagnes chéries ».

⁶³ Il s'agit de l'évocation de quelques contes très connus des *Mille et Une Nuits*, dont les sujets fascinent la Tante, souvenir qui revient dans les *Jeunes Filles*.

Comme l'Antiquité, le haut Moyen Age a tendance à se limiter aux trois couleurs de base : le noir, le blanc et le rouge. Cette double opposition du blanc et du noir et du blanc et du rouge permet d'exprimer un grand nombre de contrastes, non seulement clair/sombre et saturé/désaturé, mais aussi plein/vide, chaud/froid, propre/sale, tandis que les autres couleurs, sans être complètement exclues, n'ont pas de véritable place dans les codes sociaux et les systèmes symboliques : le vert et le bleu sont rangés dans la gamme des noirs, tandis que le jaune est généralement assimilé au blanc⁶⁴. Pastoureau évoque cette situation pour mieux expliquer le grand changement qui se produit entre le milieu du XI^e et le XIII^e siècle, où l'on assiste à la massive promotion du bleu, inhérente à la valorisation chrétienne. Le XIII^e siècle européen est le grand siècle du bleu et pour la première fois depuis la protohistoire, cette couleur – qui va finir par devenir celle de la Vierge et celle de la fonction royale – commence de faire concurrence au rouge. Cette concurrence perdure jusqu'au XX^e siècle où la couleur bleue reste toujours la couleur préférée de la civilisation occidentale⁶⁵.

A la fin du XII^e ou début XIII^e siècle, après qu'on est arrivé à fabriquer un bleu « saturé et éclatant »⁶⁶, l'on voit apparaître un bleu « dense et lumineux » dans le vêtement de cérémonie et dans le vêtement princier, à côté d'un bleu terne et délavé réservé au vêtement de travail⁶⁷. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le noir après la *Réforme* connaîtra une même révolution que le bleu au XIII^e siècle : dans les milieux princiers et patriciens, « le noir devient non seulement une couleur en vogue, mais aussi une vraie couleur »⁶⁸. Nous retrouvons ce « noir princier » dans plusieurs scènes de la *Recherche*, notamment dans la scène de la Baignoire, où le duc de Guermantes se distingue par l'éclat noir de son frac et la blancheur éclatante de sa chemise. L'habit noir comme vêtement essentiel de la mode vestimentaire masculine à la Belle Epoque joue un rôle dans les cercles que fréquentent Marcel et son narrateur. Il s'agit même d'un endossement qui permet de « se distinguer » par son élégance⁶⁹.

8.2.4 L'introduction de la palette gothique

Mais revenons à la révolution du bleu au Moyen Age qui touche, outre la vie sociale (costume et emblèmes), l'héraldique naissante et la création artistique : vitraux, émaux et enluminures.⁷⁰ Même si le bleu ne connaîtra son véritable essor que lors du premier séjour à Balbec, dans l'église Saint-Hilaire, cette couleur domine au début et à la fin du morceau sur les vitraux, à côté d'autres couleurs qui se détachent sur le décor noir de l'église : le rose, le pourpre, l'argent, le doré. Et le recours aux adjectifs de couleur se révèle relativement pauvre, comparé à d'autres relations métaphoriques déployées dans ces parages pour rendre transparente et émouvante « ce tapis éblouissant et doré de myosotis en verre » ; « tapisserie de verre » anticipant la complémentarité du jaune et du bleu du côté de Guermantes (R²I, 58-60).

⁶⁴ Pastoureau, op. cit., p. 23.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid, p. 24, « à partir de la guède ordinaire, dont la culture connaît une forte extension dans plusieurs pays européens au détriment de la garance ».

⁶⁷ Ibid., p. 37. Quant au « mauvais bleu », dont l'héritier le plus important de nos jours reste le *jean* capitaliste, la couleur de ce vêtement emblématique de nos sociétés occidentales dérive, selon Pastoureau, de la morale protestante : « Ce *jean* peut être du bleu le plus clair ou le plus délavé, il reste néanmoins, conceptuellement, un vêtement sombre, moralisé, un héritier de la « culotte » noire d'Ancien Régime. Or, il faut nuancer cette opinion sur le vêtement le plus universel du monde, car dès la saison 2005, on voit une nouvelle vogue du *blue jean*, qui a tout à fait perdu son côté rébellion des années soixante pour devenir un *hot-item* chic et atemporel de la garde-robe féminine, indépendamment du modèle ou de la couleur : « délavé » ou « bleu saturé ».

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Tomigo Hasegawa, « Le monde de la Belle Epoque dans *A la recherche du temps perdu* à travers la mode masculine », *BMP* N° 53, 2003, pp. 91-103.

⁷⁰ Pastoureau, op. cit., p. 23.

Cette église aurait eu comme modèle plusieurs cathédrales, notamment celle de Chartres qui compte par son unité parmi les cent merveilles du monde et qui est le modèle le plus parfait de l'art gothique. Vu la proximité des lieux et cette unité de construction, il est tentant d'y voir le modèle par excellence de « notre église », si justement notre église ne serait pas dépeinte comme un édifice villageois, dénué en quelque sorte de beauté artistique, de symétrie, voire d'élan religieux (R² I, 58-62). L'importance de l'église Saint-Hilaire est qu'elle représente l'écoulement du temps, les époques successives de son existence : de la nuit mérovingienne et l'obscurité de la crypte, où Théodore éclaire les visiteurs à la bougie, phase qui correspond à l'origine de la race des Guermantes, jusqu'à son clocher qui se projette si frêle et si rose sur l'azur du ciel. Ce tableau anticipe déjà la complémentarité essentielle de l'esthétique proustienne : la carnation rose du désir qui se détache sur le bleu infini de la mer ou du ciel. Bref, l'église est une préfiguration de l'œuvre-cathédrale à construire et son rôle essentiel a souvent été souligné : « [...] un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du Temps -, déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux [...] » (R² I, 60).

Indépendamment de son porche « noire et grêlé », son intérieur poussiéreux et son abside hybride, toute la beauté de l'église réside dans les vitraux, les tapisseries et les objets précieux, capables d'introduire les couleurs dans le monument et de le transformer non seulement en un lieu magique, mais également en un sanctuaire, dédié à la mère. Si l'auteur a retenu la cathédrale de Chartres, il nous semble que ce soit moins pour cet idéal de perfection qu'elle revêt, mais à cause de l'Adoration de la Vierge qui y prend une place considérable⁷¹, aussi bien dans les vitraux que dans les sculptures du portail. Or, la dominance du bleu qui transparaît dans l'épisode sur l'Eglise, est sans doute due au fait que la Vierge dans les vitraux de Chartres est entourée du plus beau bleu du monde, un coloris que les verriers modernes ne peuvent plus réaliser. En outre, cette couleur ne se manifeste pas comme un ton unique mais elle connaît plusieurs variantes d'un bleu magnifique.

La civilisation médiévale est une civilisation de la lumière, l'église médiévale est un temple de la couleur : par là même, le vitrail apparaît, selon Pastoureau⁷², comme un des documents en couleurs les plus riches que le Moyen Age nous ait transmis, même si les historiens de l'art l'ont souvent étudié comme un document sans couleurs. C'est justement cet aspect du vitrail comme « image vivante » soumise à la course du soleil que le narrateur proustien met en scène. Dans l'œuvre-cathédrale que le narrateur veut construire, les vitraux constituent une préfiguration dans la préfiguration, signe du motif de l'enchâssement ou de la métaphore de l'encastrement qui anticipe sur la façon de composer de l'auteur : l'art du compartimentage ; mais également de ce qui doit assurer la beauté et l'originalité du style : « l'incrustation des couleurs ». Dans l'épisode concernant l'Eglise de Combray et le rôle qu'elle joue dans l'œuvre, nous voyons un reflet du passage de la palette antique à la palette gothique qui permet d'introduire le bleu.

8.2.5 *La magnificence du bleu*

La beauté des vitraux, surtout les jours où il fait gris dehors, inspirent deux phrases longues de vingt-huit et de vingt-six lignes, qui forment un morceau, voire une page entière où domine le bleu (R² I, 58-60). Nous avons signalé que le mouvement amplificatoire de la phrase proustienne peut être entraîné par plusieurs signes privilégiés (ou référents) pour exprimer

⁷¹ On y trouve 173 images consacrées à la Vierge, aussi bien dans les vitraux que dans les sculptures du portail ; ensuite l'édifice comporte trois grandes rosaces, chacune avec un diamètre de 13 mètres, la dimension d'une nouvelle concentration de l'art divin.

⁷² Pastoureau, op. cit., p. 64.

l'exaltation du héros, notamment, comme dans ce fragment consacré à l'Église : « Pendant que ma tante [...] céder sous elle » (F25)⁷³ (L47,L48). Dans le premier morceau que nous citerons, le narrateur n'introduit pas uniquement le bleu comme couleur dominante des vitraux, mais aussi son éclat, surtout les jours où il y a peu de lumière de l'extérieur⁷⁴, soulignant que l'obscurité, comme chez les maîtres du clair-obscur, est la meilleure garantie de la splendeur des couleurs :

Ses vitraux ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu, de sorte que fit-il gris dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église ; l'un (des vitraux) [...] dans le reflet oblique et bleu duquel [...] ; dans un autre une montagne de neige rose, des flocons éclairés par quelque aurore (par la même sans doute qui empourprait le retable de l'autel de tons si frais qu'ils semblaient plutôt posés là momentanément par une lueur du dehors prête à s'évanouir que par des couleurs attachées à jamais à la pierre). Il y en avait un qui était un haut compartiment divisé en une centaine de petits vitraux rectangulaires où dominait le bleu, [...]. (R² I, 58-59)

Puisqu'il s'agit d'une préfiguration de l'œuvre de génie et des effets visuels d'une plume magique, le narrateur souligne une fois de plus l'importance de la lumière qui vient de source intérieure, comme dans les tableaux de Rembrandt et qui est l'équivalent de l'esprit qui domine la matière. À côté du bleu, les autres teintes de la palette gothique sont introduites, transformant l'intérieur de l'église, « gris, vieux et couvert de la poussière des siècles » en un spectacle merveilleux et coloré : « une douce tapisserie de verre » . Dans la conclusion aux chapitres de Combray, le « moi tout à fait éveillé » rappelle que la reconstruction des souvenirs doit ressembler à celle d'un architecte et d'un tapissier « qui gardent leur ouverture primitive aux fenêtres et aux portes » (R² I, 184).

La dernière partie de la phrase concernant les vitraux reprend d'abord la leçon des ténèbres et le regard enflammé du génie artistique, prêt à redescendre dans cette profondeur pour reconquérir sur ce Chaos Primitif, la « terre noire et nue » de la couche primitive, autant de morceaux du passé comme autant de verres colorés. L'art de Rembrandt sert en arrière-fond, non seulement pour la mise en scène du drame qui est à l'origine de la scène d'écriture, la première étape du narrateur se confondant avec l'amour du théâtre et de la construction chère à Bergotte, mais également pour que les couleurs retrouvent tout leur éclat :

[...] mais soit qu'un rayon eût tremblé, soit que mon regard en bougeant eût promené à travers la verrière tour à tour éteinte et rallumée, un mouvant et précieux incendie, l'instant d'après elle avait pris l'éclat changeant d'une traîne de paon, puis elle tremblait et ondulait en une pluie flamboyante et fantastique[...]; un instant après les petits vitraux en losange avaient pris la transparence profonde, l'infrangible dureté de saphirs qui eussent été juxtaposés sur quelque immense pectoral, mais derrière lesquels on sentait[...]un sourire momentané de soleil ; il était aussi reconnaissable dans le flot bleu et doux dont il baignait les pierreries [...]; et même [...], il me consolait que la terre fût encore nue et noire, en faisant épanouir, comme en un printemps historique et qui datait des successeurs de Saint Louis, ce tapis éblouissant et doré de myosotis en verre. (R² I, 59-60)

⁷³ F25, selon la distinction de Milly, dans *La Longueur*, op. cit.

⁷⁴ Voici ce que Proust note dans une lettre à Mme Strauss sur les vitraux de la cathédrale d'Evreux : « Puis une cathédrale que vous avez vue sans doute qui est de toutes les époques, avec de beaux vitraux qui trouvaient le moyen d'être lumineux à l'heure presque crépusculaire où je les ai vus, et par un temps gris, sous un ciel fermé » (*Corr.*, VII, 287) (R² I, 1129).

L'évolution de la palette proustienne de la tradition à la modernité, c'est-à-dire la base du système chromatique et sémiotique que crée l'auteur, semble suivre à la lettre celle de l'historicité des couleurs de l'Antiquité au Moyen Age. La palette antique avec le rouge comme couleur de prédilection domine au début et à la fin du cycle (*Combray I* et *Le Bal de têtes*), tandis qu'on trouve un déploiement des autres couleurs du spectre dans *Combray II* et *La Matinée*.

Pour passer de la réception passive des couleurs par le héros à la (re)création active par le narrateur, le sujet du chapitre suivant, on restera dans l'Eglise et on commencera par le blanc. Mais avant d'analyser la couleur-signe du blanc, dont le sens évolue à travers le parcours initiatique du héros-narrateur, nous reviendrons brièvement à l'art du compartimentage déjà relevé. L'aspect losangique des vitraux, mise en scène de la recherche formelle de l'auteur, préfigure la délimitation de pures formes. L'originalité du vitrail était, selon Fraisse, qu'une œuvre d'art devient « tributaire de son cadre qui en fractionne les motifs dans une heureuse redistribution »⁷⁵.

8.2.6 Une poésie de p(l)ans

Boyer a sans doute raison quand il dit que chez Proust : « Les couleurs ne sont jamais données telles, mais toujours dans leur différence, leur instabilité, leur vulnérabilité »⁷⁶. Dès la première mention de la couleur, il est évident que la couleur importe, mais aussi qu'elle prend forme, même si cette forme peut se révéler aussi fugace que les teintes qu'elle suppose enfermer. A maintes reprises, la fleur, mais aussi le papillon, seront interposés comme signe de synthèse ou de symbiose entre forme, mais forme éphémère, et couleur. Mieke Bal formulera également cette synthèse pour le papillon jaune, s'interposant dans le passage de la mort de Bergotte, où l'écrivain tente en vain de saisir cette tache jaune dans le tableau de Vermeer : « Forme mobile, étourdissante justement, légère et fine, comme un détail idéal »⁷⁷. Là où Bergotte échoue, le narrateur réussira en fixant et en poursuivant la rosace de Rivebelle, peinte sur le mur blanc du restaurant, l'équivalent du pan vermérien, le passage cité en exergue à cette étude.

Cependant à côté des formes, faisant partie du syntagme, qui visiblement ne font que souligner la fugacité de la couleur, il y a les formes qui encadrent, l'aspect losangique de formes rectilignes stables, qui enferment la couleur comme à l'intérieur des plombs d'un vitrail, sans nuire d'ailleurs à leur mouvance, qui dépend de la lumière qui traverse le verre. Revenons au « pan de château jaune », qui semble bien figurer le décor statique du *Pan lumineux*, le souvenir-écran derrière lequel toutes les images de Combray se trouvent refoulées. L'auteur des *Images littéraires*, en analysant la phrase longue du *Pan lumineux*, note que ce passage propose bien une « poésie du pan » :

Le mot « pan » est suivie par celui qui en désigne la facture et cette découpe à son tour entraîne une opposition entre lumière et obscurité : opposition dans laquelle réside déjà, latente, une violence qui va éclater – d'où, nécessairement, le feu métaphorique » : « feu de Bengale », « embrasement », « projection »⁷⁸.

La création du pan, selon elle, annonce bien les effets inquiétants, comme dans le « pan vermérien », dont la vue tue Bergotte. Généralement parlant, « l'émerveillement suscité par l'effet lumineux est voisin d'une inquiétude qui prend la forme de menace violente ». De la même façon, les « reflets rouges » des *Réveils* anticipent les projections de la lanterne magique qui, au lieu de distraire le héros, augmentent les angoisses nocturnes. En découpant des images

⁷⁵ Fraisse, dans *Le Processus*, op. cit., pp. 152-163.

⁷⁶ Boyer, op. cit., p. 67.

⁷⁷ Bal, op. cit., p. 79.

⁷⁸ Ibid., p. 80.

suraturelles, multicolores et inquiétantes, l'obscurité de la chambre, l'introduction de légendes anciennes devient une préfiguration de la vision compartimentée, associée au motif de l'enchâssement et de l'incrustation des couleurs. C'est la mémoire qui est chargée de rendre les lieux, les personnes et les objets de nouveau désirables, en projetant sur eux, à la manière d'une lanterne magique, leurs couleurs authentiques de l'imagination.

8.2.7 *Vision compartimentée et représentation des personnages*

En même temps, le mouvement « saccadé »⁷⁹ de ces figures légendaires préfigure la technique de présenter les personnages. Proust semble emprunter cette technique à la chronophotographie qui matérialise l'être dans le mouvement⁸⁰. Se figurer une personne revient à convoquer autour de son nom une suite d'instantanés, jamais une image, mais plusieurs, comme dans le stéréoscope : « Ma mémoire et mon imagination m'offrent de temps en temps des séances de stéréoscope du sourire de votre fille »⁸¹.

Selon la démonstration de Valéry Dupuy : « Proust dépouille certaines scènes de toute psychologie, de manière à ne faire apparaître que ses caractères visuels, à la manière d'un Marey soucieux d'abord de faire voir avec une précision accrue le phénomène visuel que constitue un corps placé devant nos yeux »⁸². La notion du « projecteur lumineux » pour évoquer les différentes Albertines qui se succèdent dans la roseraie de Balbec, rappelle non seulement le modèle optique qui préside à la conception proustienne du personnage, mais également la technique de l'assemblage, propre aux tableaux cubistes dans la volonté de montrer un objet dans sa diversité, et non dans son unité. L'objectif de la *Recherche* appartiendrait au même type de préoccupation que celui de Marey : « faire sentir combien la vie est un incessant mouvement. Dans l'œuvre une et sous une identité une (le personnage) se cache le multiple, qu'il s'agit de révéler »⁸³.

La poétique du pan ou le « pan-tisme », qui revient dans le motif des vitraux et les projections de la lanterne, est une illustration de la technique de présenter les personnages comme une succession d'images multiples et toujours autres. Les personnages proustiens, notamment Albertine, une véritable « demoiselle de modernisme »⁸⁴, « se fabriquent par addition » :

Ce fractionnement d'Albertine en de nombreuses parts, en de nombreuses Albertines, qui était son seul mode d'existence en moi,[...] tenait à la forme successive des heures auxquelles elle m'était apparue, forme qui restait celle de ma mémoire, comme la courbure des projections de ma lanterne magique tenait à la courbure des verres colorés [...]. (R² IV, 110)

Or, cette technique n'est jamais considérée comme un progrès vers la complétude : « Au tableau-monde complet, ensemble auquel l'artiste donne sa cohérence, Proust oppose l'image photographique, l'instantané, comme trace visible de la contingence des corps et de la nature fragmentaire de leur représentation »⁸⁵. La technique proustienne de représentation concerne

⁷⁹ Fraisse, dans *Le Processus*, pp. 12-13 et 18. L'auteur rappelle que la saccade s'oppose parfois à la fluidité de l'inspiration artistique, création ou exécution d'ailleurs, comme dans le cas du grand concert de Morel.

⁸⁰ Valérie Dupuy, « Le temps incorporé : chronophotographie et personnage proustien », dans *Proust et les images, Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Presses universitaires de Rennes, 2003. pp. 115-138. Il s'agit d'une définition d'Etienne-Jules Marey, *Le Mouvement*, 1894, p. 127.

⁸¹ *Ibid.*, p. 119. Lettre de Proust à Mme Gaston de Caillavet à propos de sa fille, *Corr.*, XI, 157-158.

⁸² *Ibid.*, p. 124.

⁸³ *Ibid.*, p. 127.

⁸⁴ Peter Watson, *Wrede Schoonheid (A Terrible Beauty)*, Utrecht, Het Spectrum/Manteau, 2001, Ch. 4 « Les demoiselles de modernisme », pp. 52-71.

⁸⁵ Dupuy, *op. cit.*, p. 129.

donc une multiplication d'images, qui non seulement se succèdent, mais également « se superposent », « virevoltent », comme dans la figure de la rosace, idéal de construction qui incarne, paradoxalement en quelque sorte, la « multiplicité dans l'unité » qui revient à tous les niveaux.

C'est l'image emblématique de la rosace qui semble ordonner les « composites » des personnages comme autant de compartiments, aspect losangique qui souligne leur représentation lacunaire. Seul ce vitrail par excellence permet la dimension de la transversalité sans sortir du cercle de la « brune joueuse de golf » : « Si je remonte le fil de mes souvenirs, je peux, sous le couvert de cette identité et comme dans un chemin de communication intérieure, repasser par toutes ces images sans sortir d'une même personne [...] » (R² II, 201). Sans citer explicitement la rosace comme structure qui peut donner cohérence à la multiplication des images, Dupuy semble faire implicitement référence à la forme circulaire quand elle parle de « la fragmentation de la description en une mosaïque des images dispersées » : « des images suffisamment différentes les unes des autres pour être distinguées, non pas empilées, ni enchaînées, mais disposées dans l'espace afin que l'œil-conscience puisse les embrasser, tout en mesurant l'écart qui les sépare »⁸⁶. La composition en rosace préfigure une poétique de pans, qui est aussi une poétique de plans, « car les pans mis bout à bout, assemblés, forment un plan que l'on peut regarder mais non connaître ou mesurer » : « Une sorte de plan en pointillés décomposable à l'infini en fragments et non en ligne continue »⁸⁷. Bref, la technique proustienne concernant la représentation des personnages, qui consiste dans une multiplication d'images qui restent lacunaires, résulte dans une incertitude toujours plus grande, qui souligne une caractéristique de la période du modernisme classique, qui est la négation de toute certitude.

Aussi bien la lanterne magique que les vitraux font donc partie de la genèse du monde fictif et sont des préfigurations de l'esthétique originale, déployée par le narrateur. A la fin du chapitre suivant, nous verrons que ce dernier se souvient du partage de la technique du clair-obscur et de la palette antique pour la genèse d'un nouveau monde. Cependant, au début du *Côté de Guermantes*, le narrateur n'évoquera pas les « reflets rouges » des *Réveils*, anticipant sur le drame et l'angoisse, mais les reflets « roses et verts du soleil couché ». Cette complémentarité annonce la soirée-spectacle à l'Opéra et le désir de voir apparaître la duchesse de Guermantes, émergeant lentement de l'obscurité de sa loge, car c'est de l'expérience du contraste entre l'obscurité totale et la clarté radicale que naît la diffraction de la couleur (R² II, 329).

⁸⁶ Ibid., p. 119.

⁸⁷ Ibid., p. 131.

9. Combray et l'introduction des couleurs

Introduction : La palette proustienne

Après le « kaléidoscope de l'obscurité » qui domine l'avant-scène, le romancier proposera l'enseignement esthétique que poursuivra son porte-parole, le narrateur, comme une exploration systémique des couleurs. Ce dernier va déployer sa palette sur une blancheur initiale, non seulement de la feuille blanche qu'il faut remplir de figures noires, le blanc comme une sorte d'anti-couleur¹, synthèse de toutes les couleurs du spectre, mais encore le blanc comme couleur première², associée à la thématique du printemps, des aubépines et des fêtes religieuses. La blancheur des fleurs des aubépines, la première couleur qui se détache dans la noire église Saint-Hilaire, « implique et bloque provisoirement en elle tout l'éclat futur des bigarrures »³, même si le blanc des pétales trahit déjà une première érotisation du désir. Les taches plus blondes anticipent sur la découverte de la première Epine rose dans le petit raidillon de Tansonville.

À côté du rose qui va s'imposer du côté de chez Swann, le côté ensoleillé de Guermantes baigne d'ores et déjà dans la lumière dorée de sa dernière syllabe : jaune-or(angé) à laquelle s'ajoute le bleu. Cette complémentarité du jaune et du bleu éclipsera un long moment le rouge : couleur ambiguë, signe de l'inquiétude, de la cruauté et du sang au début du cycle, mais qui revient, sublimé, au cours de la vocation du héros, comme signe essentiel du triomphe artistique. Le narrateur fait de l'apothéose du passage de Mme de Guermantes dans l'église Saint-Hilaire une composition en rose, rouge, bleu et jaune. Il réunit en une « phrase longue » (L149), déjà citée, la palette gothique, associée au rose⁴ : « Ses yeux bleuissaient comme une pervenche impossible à cueillir [...] et qui font comprendre que Baudelaire ait pu appliquer au son de la trompette l'épithète de délicieux » (R² I, 175-176).

Ainsi les deux côtés combraysiens introduiront à côté des trois couleurs primaires du vitrail gothique : le rouge, le bleu et le jaune, le rose, qui serait, selon Boyer, « la couleur unique du désir de Marcel ». Cependant ce rose, véhicule en effet de la pulsion narcissique du désir, peut rehausser le ton jusqu'au « rouge géranium » ou au « rouge écarlate », mais aussi tourner maladivement à la « couleur cyclamen, corail ou crevette », voire au pourpre. Ce phénomène se produit dans un portrait d'Albertine, où ses joues prennent une teinte malsaine pour traduire des désirs plus pervers : « la sombre pourpre de certaines roses d'un rouge presque noir » (R² II, 299). Tout au long de l'aventure intériorisée que l'auteur nous propose comme un récit de vocation, et qui s'oppose au récit romanesque traditionnel, le lecteur devient un lecteur de son propre moi profond. Selon Zima : « Il ne lit pas pour communiquer, pour mieux connaître l'Autre, mais pour mieux se connaître lui-même⁵. Au narcissisme de l'écriture correspondrait celui de la lecture et le rapport par Proust établi entre la production et la réception, révèle l'impossibilité de la communication. Si chaque lecteur est en réalité quand il lit, le propre lecteur de soi-même, il est bien possible qu'il ne voie que ses propres couleurs⁶.

Proust eut été fasciné, malgré la dominance d'autres couleurs, par une sorte de lumière pourpre dans laquelle baignerait *Sylvie*, tandis que le mot « pourpre » y figure une seule fois,

¹ Richard, op. cit., p. 98, « Le blanc comme une sorte d'anti-couleur qui marquerait le moment préalable à la naissance ».

² Avant Newton, le blanc était considéré comme une véritable couleur.

³ Richard, op. cit. p. 98.

⁴ La palette gothique, associée au vitrail des Guermantes, éclipse même la robe nuptiale de la mariée Mlle de Percepied.

⁵ Zima, op.cit., p. 330.

⁶ Le lecteur ou spectateur de certaines adaptations récentes, inspirées de la *Recherche*, se demande parfois s'il regarde les couleurs du peintre proustien ou celles du réalisateur. Nous pensons plus particulièrement aux bandes dessinées des premiers tomes de la *Recherche*, réalisées par Stéphane Heuet. Malgré la réussite des dessins et des textes choisis, nous avons l'impression de regarder les couleurs du dessinateur au lieu de celles de Proust.

sous la forme d'une fleur, la « digitale pourprée ». Aussi Rey⁷ s'interroge-t-il sur la subjectivité de l'impression proustienne et s'il faut voir dans l'obsession pour cette touche de couleur spécifique un masque fragile du rose (R² II, 299) ? « Porter au rose⁸ », signifie donc avant tout traduire la mutation du désir « nomadique », l'errance du désir sans objet particulier, (sens qui se cache derrière le signe des épines blanches), au désir qui se cristallise, « monadique », (avec la découverte de l'épine rose). Le rose semble le signe par excellence dont le sens oscillera constamment entre sublimation et profanation.

Aussi n'est-il pas étonnant de trouver dans l'inventaire des occurrences des couleurs principales dans la *Recherche* une dominance de teintes rougeâtres : le rose, le rouge et le roux font ensemble 470 occurrences. Toutefois, il faut aussitôt remarquer que le nombre d'occurrences n'est pas un critère en soi pour juger de l'importance d'une couleur, comme les occurrences du nom d'un personnage ne disent rien sur sa présence « réelle ». La mère a une place prépondérante, même si elle est peu nommée en comparaison avec le nom d'Albertine, le nombre plutôt restreint des occurrences pour le jaune (53) (et le doré (76)), comparé à celles du bleu (239) et du rougeâtre (470) semble surtout souligner la préciosité de cette couleur associée au côté de Guermantes qui se présente d'emblée comme celle qui relie le côté de la littérature à la peinture. La tâche du narrateur sera d'aller au-delà d'un art de la touche à un art du construit, incarné par la structure de la rosace, bref non seulement dépasser l'art de Bergotte, mais ensuite de rivaliser avec l'art de Vermeer, dont le jaune du petit pan est inégalable⁹. Bergotte comprend devant le pan vermeerien, qu'il aurait fallu mettre plus de couleurs ; leçon que le narrateur semble assumer en contemplant la rosace de Rivebelle. Le narrateur réussit là où Bergotte réalise son échec.

Or, si l'on se base uniquement sur les données des inventaires établies par des calculs mécaniques, on pourrait juger comme relativement pauvre la répartition des noms et des adjectifs de couleur, disposée sur trois mille pages. Cependant, ce jugement concernant les sensations colorées dans la *Recherche* serait peut-être aussi faux que de reprocher aux peuples anciens et primitifs, comme on l'a fait, d'avoir eu une perception plus réduite des couleurs que les artistes modernes¹⁰. Comme pour la composition et la distribution des phrases longues, qui se révèle un système restreint mais savamment élaboré, le système chromatique proustien semble relever d'un même travail conscient et délibéré sur l'esthétique. La couleur sert à classer et à rêver, car elle est toujours un art de la mémoire. L'environnement quotidien des hommes, ceux du Moyen Age comme ceux du XX^e siècle, est constamment soumis à cette fonction taxinomique de la couleur. Après avoir découvert à la fin du *Temps retrouvé François le Champi* sous sa couverture rouge, le narrateur explique le rôle primordial accordé à la couleur qui semble constituer l'élément le plus autonome dans les résurrections du passé. Selon Houppermans : « elle sera en effet le principal élément qui servira de lien entre la matérialité des choses et des personnes, leur essence et l'expression artistique »¹¹. La couleur d'un artiste, nous permet « de

⁷ Pierre Louis Rey, dans « Proust, lecteur de Nerval », *BIP*, N° 30, 2000, examine si Proust a lu Nerval et quelles traces de cette lecture trahiraient chez Proust une relation littéraire entre les deux auteurs. Voir également Michel Bernard, « Sylvie ou le pourpre proustien », *BMP* N° 46, 1996.

⁸ Les occurrences des couleurs principales dans la *Recherche*, inventaire établi à l'aide du CD-ROM Champion, pourvu du logiciel « Hyperbase » d'Etienne Brunet : blanc 301 ; bleu 239 ; blond 81 ; brun 44 ; doré 76 ; gris 80 ; jaune 53 ; mauve 43 ; noir 244 ; rose 253 (adj. + 96 subst.) ; rouge 192 ; roux 25 ; vert 66 ; violet 66 [déclinaisons incluses] ; citées également par Sjeff Houppermans dans « Proust et les couleurs », *MPA-I*, 2003, p. 161.

⁹ On ne retrouve ce jaune spécifique que dans l'aile du petit *Chardonneret*, peinte par Fabritius à Delft. Il est possible que ce soit dans l'atelier de Fabritius, maître de Vermeer, que ce dernier a appris à produire ce jaune inégalable.

¹⁰ Le Rider, op. cit., p. 380.

¹¹ Houppermans, dans *Marcel Proust Constructiviste*, op. cit., p. 90.

connaître cette essence qualitative des sensations d'un autre où l'amour pour un autre être ne nous fait pas pénétrer » (R² III, 665).

9.1 Combray

9.1.1 *Le doigt levé du jour*

Nous quittons dans ces paragraphes l'obscurité de l'avant-scène et le rouge dramatique de la scène œdipienne, qui sont des scènes nocturnes, pour pouvoir entamer le blanc, associé de prime abord au lever du jour et le matin de la création. Dans le paragraphe conclusif aux deux chapitres de Combray, le narrateur fait allusion à cette blancheur initiale qui va se détacher sur l'obscurité et dissipera l'incertitude du réveil :

Mais à peine le jour – et non plus le reflet d'une dernière braise sur une tringle de cuivre que j'avais pris pour lui – traçait-il dans l'obscurité, et comme à la craie, sa *première raie blanche* et *rectificative*, que la fenêtre avec ses rideaux, quittait le cadre de la porte où je l'avais située par erreur, tandis que pour lui faire place, le bureau que ma mémoire avait maladroitement installé là se sauvait à toute vitesse, poussant devant lui la cheminée et écartant le mur mitoyen du couloir ; une courette régnait à l'endroit où il y a un instant encore s'étendait le cabinet de toilette, et la demeure que j'avais rebâtie dans les ténèbres était allée rejoindre les demeures entrevues dans le tourbillon du réveil, mise en fuite par ce pâle signe qu'avait tracé au-dessus des rideaux le doigt levé du jour. (R² I, 184 – nous soulignons)

Ce qui frappe dans ce tableau, qui reprend le tourbillonnement de l'avant-scène et qui semble avoir partie liée avec la profondeur de l'obscurité que le souvenir doit traverser, c'est le dynamisme de la mise en perspective. Cet aspect que Proust emprunte à l'art pictural forme un contraste saisissant avec la fixité statique du *Pan lumineux*, souvenir-écran qui n'éclate que par la saveur de la madeleine trempée dans le tilleul. Par cette figuration scénique, le narrateur fait allusion aux erreurs de nos sens qui faussent l'aspect réel du monde. Ces erreurs, corrigées après coup par l'intelligence, l'artiste doit les respecter en quelque sorte, car :

[...] « faire chanter doucement la pluie au milieu de la chambre et tomber en déluge dans la cour l'ébullition de notre tisane ne dût pas être en somme plus déconcertant que ce qu'ont fait si souvent les peintres quand ils peignent très près ou très loin de nous, selon que la loi de la perspective, l'intensité des couleurs et la première illusion du regard nous les font apparaître, une voile ou un pic que le raisonnement déplacera ensuite de distances quelquefois énormes. (R² IV, 622)

Dans le chapitre précédent, nous avons relevé que le début du parcours initiatique du héros-narrateur, partant d'une obscurité presque totale, semble justement mettre en scène l'une des grandes directions de recherche, prise par la peinture abstraite, qui commence par la question de la lumière et de son rayonnement. C'est que la propagation de la lumière, associée au motif de la lanterne magique et des vitraux, anticipe l'éclat de la couleur. La fascination de l'obscurité, de l'absence de lumière, est le prélude aux monochromes des peintres modernes. Certains tableaux de Friedrich, de Turner et de Van Gogh¹² montrent la dissolution de la forme

¹² *Aux Origines de l'Abstraction*, op. cit., p. 10. Les responsables de l'exposition au Musée d'Orsay vont à l'encontre d'une lecture classique de Van Gogh, en situant sa *Nuit étoilée* du côté de l'obscurité, même s'il s'agit d'une « obscurité scintillante ».

dans ce que Goethe appelait le « Trube », c'est-à-dire les milieux troubles, le brouillard, la fumée. Nous avons signalé déjà la fascination de Proust pour les « brumes du Nord » et dans L'esquisse « Pour Maria quand je dis qu'elle est hollandaise », la jeune fille est associée aux « grands brouillards blancs de la Zéelande »¹³, comme la petite bande sur la côte normande avant leur différenciation.

Combray va jaillir de l'obscurité initiale de l'avant-scène, du temps incolore, où un *moi* se trouve dans l'incertitude de l'espace et du temps et qui ne voit que le pan lumineux, reliant les deux étages de la maison combraysienne. Ce n'est qu'après l'expérience de la madeleine qu'on assistera à une véritable libération des couleurs de Combray et de ses côtés. Toute la *Recherche* surgira comme une fleur d'un bol blanc de porcelaine.

9.1.2 Au commencement était le blanc

Le début du cycle romanesque va s'ouvrir sur le blanc, une blancheur initiale dont il faut relever la dimension particulière. Après le grand « kaléidoscope de l'obscurité » qui marque l'avant-scène et le premier chapitre du roman, le blanc se détachera sur le sombre décor de Combray, dont la face obscure correspond à la première étape du parcours initiatique du narrateur.

Lire le texte proustien signifie suivre la vocation du héros qui est un apprentissage, une interprétation de signes de différents mondes, notamment des signes sensibles qui précèdent l'art. Si dans la *Recherche*, le blanc se manifeste d'abord « en tant qu'unité reconnue de toutes les couleurs possibles », cette blancheur initiale sera une teinte fondamentale sur la palette proustienne. Dans le système chromatique et sémiotique que l'auteur greffe sur la tradition, les signes qu'il encode et que le narrateur doit décoder, le blanc, comme toutes les couleurs-signes, se révélera une teinte ambiguë dont le sens, à l'opposé d'un symbolisme conventionnel, évolue au cours de l'œuvre et dépendra des circonstances de son apparition. Tandis que le « rouge dramatique » évoluera vers un « rouge sublimé et triomphant » à la fin du cycle, le trajet du blanc se fera en apparence en sens inverse. Signe du printemps, de la virginité et de la candeur au début du cycle, cette blancheur, associée aux fleurs des aubépines, s'oppose à celle du *Temps retrouvé*, où le blanc des cheveux des personnages vieillissants devient synonyme de vieillesse et de menace de mort.

Comme le héros, le blanc semble perdre de plus en plus son innocence. Melville, poursuivant le monstre blanc *Moby Dick* (1850), souligne également « l'ambiguïté féroce » de cette couleur, « qui dans son essence, n'est pas tant une couleur que l'absence de couleur, et en même temps la fusion de toutes les couleurs »¹⁴. Selon Goethe et les romantiques, « le phénomène du blanc prend une valeur absolue non seulement par rapport à la lumière mais par rapport à l'obscurité, qui ne pourrait exister que dans la peinture et la poésie »¹⁵. Dans l'évocation des jeunes filles dans la roseraie de Balbec, annoncée par les aubépines dans l'Eglise, elles apparaîtront avant leur différenciation, leur individualisation, comme une « sorte de blanche et vague constellation », voire confondues comme au sein d'une « nébuleuse indistincte et lactée » (R² II, 180).

Etant un maître du clair-obscur lui-même, Proust a bien vu que l'éclat des teintes, notamment du blanc, est inégalable chez les maîtres du clair-obscur comme Rembrandt et Le Caravage. L'auteur s'en souvient notamment dans la *Scène de la Baignoire*, où il se servira de nouveau de la technique du clair-obscur et de la palette antique pour mettre en scène la genèse du monde mondain. Il semble que la couleur blanche ne soit jamais si éclatante que quand elle

¹³ Nell de Hullu-van Doeselaar, « A la recherche de la fille zélandaise. Marcel Proust, Piet Mondrian et la Zéelande », *MPA-VIII*, 2011, pp. 201-222.

¹⁴ Brusatin, op. cit., p. 129.

¹⁵ Ibid., p. 130.

se détache sur la pénombre, ce qui explique la prédominance du blanc pour parer les Nymphes dans le royaume obscur de leurs baignoires. Cet « apprêt blanc », qu'on voit réapparaître également chez les Fauves entre 1905 et 1907, souligne la primauté du blanc, connotée pour sa pureté. On trouve cette conception du blanc déjà chez Proust dans les avant-textes, associée également à la propreté littérale de grands draps blancs.

9.1.3 Le blanc dans « Sur la lecture »

Dans la *Recherche*, le premier blanc qui apparaît est associé à l'amour de l'aubépine, dont les branches en fleurs sont exposées sur l'autel dans l'église Saint-Hilaire. Cependant, dans la préface à *Sésame et les Lys*, cette fleur est encore liée à la chambre combraysienne. La blancheur des aubépines est associée à celle des rideaux, de la nappe sur l'autel et des draps », transformant la chambre en sanctuaire, en chapelle. (*JdL*, 247) Dans le texte définitif, l'auteur semble ne retenir que la purification spirituelle, l'appel à la vocation, le jour de la création, en dégageant de ce signe la dimension de purification trop littérale¹⁶, liée à l'idéal du blanc qui va s'imposer « comme le sceau moral de l'hygiène et de la propreté à partir du XVIII^e siècle »¹⁷. Dans le passage suivant, nous trouvons tous les motifs du début du cycle mêlés : le motif du soleil couchant, de la lumière traversant les carreaux intercalés aux fenêtres, c'est-à-dire le compartimentage, les étranges lueurs anticipant la lanterne magique, l'analogie entre les épines blanches et roses et le motif des vitraux, préfigurant l'incrustation des couleurs dans la cathédrale future :

Elles [les pensées] la remplissaient d'une vie silencieuse et diverse, d'un mystère où ma personne se trouvait à la fois perdue et charmée ; elles faisaient de cette chambre une sorte de chapelle où le soleil – quand il traversait les petits carreaux rouges que mon oncle avait intercalés au haut des fenêtres – piquait sur les murs, après avoir rosé l'aubépine des rideaux, des lueurs aussi étranges que si la petite chapelle avait été enclose dans une plus grande nef à vitraux [...]. (*JdL*, 242-249)

Bref, dans cette chambre, préfigurant la chambre d'écriture, toute la poétique initiale de la blancheur, associée aux fleurs de l'aubépine, faisant partie du mystère des fêtes religieuses, est déjà là, mais de façon plus compacte, plus condensée et moins subtile. Dans le passage cité, toutes les associations concernant l'analogie entre le blanc et le rose sont évoquées pendant quelques pages sans quitter la maison : « le blanc de la propreté » et « le blanc printanier, lié au signe des aubépines », « l'oncle qui mêle la crème et les fraises :

dans des proportions toujours identiques, s'arrêtant juste au rose qu'il fallait avec l'expérience d'un coloriste et la divination d'un gourmand »¹⁸. (*JdL*, 239)

Dans la *Recherche* tous ces éléments sont développés sur plusieurs épisodes et plus difficilement repérables, se trouvant dispersés sur une quarantaine de pages, tandis que le *leitmotiv* des épines blanches et roses se poursuit au fond tout au long du cycle. L'analogie entre le rose et le blanc, annoncée dès la scène des tilleuls, mène par plusieurs intervalles : les aubépines et la découverte de l'épine rose dans le petit raidillon de Tansonville, la roseraie de Balbec, la rosace de Rivebelle, à l'apparition de la dernière Rose de la *Recherche*, l'emblème de l'œuvre comme nous l'avons montré dans la deuxième partie. Avec Mlle de Saint-Loup, le narrateur

¹⁶ On y retrouve plusieurs traces.

¹⁷ Brusatin, op. cit., pp. 123-135.

¹⁸ Notons que cette médiation masculine sera transférée aux père(s) dans la *Recherche*.

renoue avec Combray et les aubépines, car le cycle se clôt sur une blancheur finale, celle de la robe nuptiale de la fille de Gilberte et de Robert, car :

Cette fille, dont le nom et la fortune pouvaient faire espérer à sa mère qu'elle épouserait un prince royal et couronnerait toute l'œuvre ascendante de Swann et de sa femme, choisit plus tard comme mari un homme de lettres obscur¹⁹.

9.1.4 La genèse des épines blanches

Dès le début de l'épisode, le narrateur souligne l'aspect sacré, cérémoniel, nuptial et festif de son amour : « C'est au mois de Marie que je me souviens d'avoir commencé à aimer les aubépines ». Celles-ci ne sont pas « seulement dans l'église si sainte », mais posées sur l'autel même :

Inséparables des mystères à la célébration desquels elles prenaient part, elles faisaient courir au milieu des flambeaux et des vases sacrés leurs branches attachées horizontalement les unes aux autres en un apprêt de fête, et qu'enjolivaient encore les festons de leur feuillage sur lequel étaient semés à profusion, comme sur une traîne de mariée, de petits bouquets de boutons d'une blancheur éclatante. (R² I, 110/111)

Des aubépines, posées aux pieds de la Vierge, le narrateur nous mène vers les jeunes filles à l'intérieur de l'église. D'abord le glissement des fleurs vers les filles reste implicite : « Elles prenaient part » ; « elles faisaient courir » ; « mais, sans oser les regarder qu'à la dérobée » ; puis ouvertement : « en essayant de mimer au fond de moi le geste de leur efflorescence, je l'imaginai comme si c'avait été le mouvement de tête étourdi et rapide, au regard coquet, aux pupilles diminuées, d'une blanche jeune fille, distraite et vive » (R² I, 112). Le romancier nous montre au fond comment le sens, le désir naissant de jeunes filles, se coule dans la matière : les épines blanches, où il restera captif jusqu'à ce que le narrateur ait fait l'apprentissage nécessaire pour interpréter le sens du signe. Le signe : « les fleurs » et « le sens » : « les filles », parées toutes les deux d'une blancheur éclatante, se confondent à tel point dans l'église de Combray que c'est là que naît une notion de base : les filles de la *Recherche* seront toujours des « filles en fleurs ».

Les regards du héros dans l'église se partagent entre les signes célestes, qui émanent de la *Virgo intacta* avec son fils qu'elle tient dans le cercle de ses bras, symbolisant l'union primitive et parfaite du paradis perdu, et les signes terrestres qui cachent le mystère des taches de rousseur sur les joues des demoiselles environnantes. Même Mlle Vinteuil, malgré son « air de garçon » et sa « figure hommasse », n'échappe pas tout à fait à l'enchantement qui émane du signe des épines blanches. Aussi celles-ci se présentent-elles comme le signe d'un premier partage des désirs du héros, ne visant plus exclusivement la mère, le premier objet de désir, mais anticipant les amours futures avec les jeunes filles en fleurs, substitués de la mère. Le rose de la scène originaire, signe du désir interdit, se trahit par la découverte de « places plus blondes sur les fleurs ».

A la vue de cette blancheur éclatante des fleurs, s'ajoute leur odeur, quand le héros s'agenouille devant l'autel en quittant l'église : « Je sentis tout d'un coup s'échapper des aubépines une odeur amère et douce d'amandes » (R² I, 113). L'odeur « amère et douce » reprend la

¹⁹ Butor, op. cit., pp. 42-43. L'auteur évoque également le blanc final de cette robe à laquelle l'œuvre est enfin comparée et qui correspond, selon lui, à l'œuvre inachevée, et pourtant qu'il ne désespère point de parfaire sous sa forme actuelle, l'œuvre en sept parties, prisme et septuor, l'autre la cathédrale, un Saint Marc fabuleux, à l'œuvre inachevable, telle que la mort l'interrompt nécessairement.

dualité profonde qui se trouve au cœur même de la fleur, voire au cœur même de tout amour « épineux », tandis que l'amande est un symbole riche depuis l'âge des temps, qui répond ici non seulement à sa première notion d'élément caché, de secret, de trésor, vivant dans l'ombre et qu'il convient de découvrir afin de s'en nourrir et de trouver son salut, mais encore dans un sens plus large à la notion de printemps, de vie nouvelle, voire d'immortalité. L'amande ou mandorle dans l'iconographie traditionnelle est l'ovale dans lequel s'inscrivent les personnages sacrés comme dans une gloire immortelle. Plus tard, à Venise, le narrateur réinscrira l'image de la mère « le visage contenu dans une voilette en tulle d'un blanc aussi déchirant que celui de ses cheveux pour moi » dans une phrase longue de trente lignes, consacrée à la fenêtre ogivale arabe. C'est que la mère ne perdra jamais sa place immanente de Vierge dans l'église Saint-Hilaire. Cependant, le blanc ne sera plus associé à la blancheur printanière du côté de chez Swann, mais au signe du deuil, de la vieillesse et de la mort. Le crépuscule des fleurs de tilleul engendre celui des personnages et transforme profondément le sens du blanc lors du *Bal de têtes*, le dernier défilé des personnages, même si maman n'y participera pas, échappant au sort du commun des mortels.

9.1.5 Un blanc tacheté

Les fleurs des aubépines ont l'ambiguïté d'être tantôt le signe de solennité mystique, voire de virginité ; tantôt le signe du désir naissant qui, trahissant une première touche de rose, se particularise, se transforme en signe d'Eros²⁰. L'intermittente odeur des aubépines rend la perception plus profonde :

Je remarquai alors sur les fleurs des places plus blondes sous lesquelles je me figurai que devait être caché cette odeur comme, sous les parties gratinées, le goût d'une frangipane ou, sous leurs taches de rousseur, celui des joues de Mlle Vinteuil. (R² I, 112)

Cette rêverie précieuse à travers trois registres sensuels différents : odorat, goût, toucher, introduit le motif du « tachetage » qui marquerait non seulement « le lieu d'intensification de la qualité uniformément répartie sur une surface (blond plus blond, gratin plus épais, grains de rousseur sur une peau rousse), mais encore la zone d'accès à un en-dessous dérobé », comme le formule Richard²¹. Ces « places plus blondes » sont le signe d'une première intensification du désir qui peuvent être imaginées comme des lieux d'ouverture vers l'intériorité désirée : « des trous par où substance et chair laisserait passer le plus pur de leur qualité profonde »²². Les taches de rousseur sur les joues de Mlle Vinteuil, objet quelque peu providentiel du désir nomadique du héros flottant dans l'église cherchant un objet de fixation, anticipent déjà celles de Gilberte se partageant entre le rose et le roux. Ce premier tachetage sur les épines blanches est le signe d'une première érotisation du désir qui annonce la découverte de l'épine rose et l'apparition de Gilberte dans le petit raidillon de Tansonville, où la première dame en rose, la mère de Gilberte, apparaîtra en blanc. Ensuite, dans la roseraie de Balbec, le narrateur exprimera le même désir en regardant Albertine, dont « les joues mates comme une blanche cire à la surface étaient roses par transparence, ce qui donnait tellement envie de les embrasser, d'atteindre ce teint différent qui se dérobait » (R² II, 298).

²⁰ Selon Lojkin, l'enjeu profond de la scène n'est pas le rituel, la puissance symbolique de la fête religieuse, mais la profanation de ce rituel ; dans le Ch. « Gilberte derrière les aubépines... », op. cit., pp. 187-218.

²¹ Richard, op. cit., pp. 109-110.

²² Ibid.

9.2 Du côté de chez Swann – analogie entre le blanc et le rose, la complémentarité de l'enfance

9.2.1 Les épines blanches dans le petit raidillon de Tansonville

La première phase des signes sensibles, parmi lesquels on compte également les réminiscences, se manifeste comme une joie prodigieuse, un sentiment de félicité, dont on ignore la cause, mais dont la rencontre est toujours fortuite. Ce sont ces rencontres selon la roue de la fortune qui vont jalonner la quête des Roses et qui expliquent la fascination de Proust pour la définition de la rosace par Lucien Daudet.

Ainsi, le jour où les pères décident de profiter de l'absence annoncée des Swann²³ pour raccourcir la promenade habituelle, le héros se trouvera tout d'un coup, dans le petit raidillon de Tansonville, devant une haie d'aubépines blanches : « Je le trouvai tout bourdonnant de l'odeur des aubépines ». Cette odeur ramène le héros aussitôt dans l'église et la phrase longue qui suit reprend la même métaphorisation des filles-fleurs en soulignant leur « blanche chair de fleur de fraisier ». On assiste au même jeu entre sublimation et profanation, sauf que dans ces parages, « la soie unie » du « corsage rougissant » des églantines²⁴, reprend le « tachetage » sur les fleurs des épines blanches. suggérant, mais de façon plus prononcée, une ouverture sur le monde érotique :

La haie formait comme une suite de chapelles qui disparaissaient sous la jonchée de leurs fleurs amoncelées en reposoir ; au-dessous d'elles, le soleil posait à terre un quadrillage de clarté, comme s'il venait de traverser une verrière ; leur parfum s'étendait aussi onctueux, aussi délimité en sa forme que si j'eusse été devant l'autel de la Vierge, et les fleurs, aussi parées, tenaient chacune d'un air distrait son étincelant bouquet d'étamines, fines et rayonnantes nervures du style flamboyant comme celles qui à l'église ajouraient la rampe du jubé ou les meneaux du vitrail et qui s'épanouissaient en *blanche chair de fleur de fraisier*. (R² I, 136 ; L108)

Or malgré la délimitation de cette scène, la haie transformée en scène délinéamentée, révélant l'obsession formelle et constante de l'auteur : clôturer pour mieux donner à voir, le héros sera incapable de comprendre cet appel, de pénétrer le secret du signe : « Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait pas ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur, [...] elles m'offraient indéfiniment le même charme, mais sans me laisser approfondir davantage [...] » (R² I, 136). Comme pour interpréter le goût de la madeleine (« Je bois une seconde, une troisième gorgée [...] »), le *je*, malgré des efforts multiples : « Je me détournais d'elles un moment [...] », « j'avais beau me faire un écran de mes mains pour n'avoir qu'elles sous les yeux », le sentiment qu'elles éveillaient en moi restait obscur et vague, cherchant en vain à se dégager, à venir adhérer à leurs fleurs » (R² I, 137).

²³ En passant devant la barrière blanche, grand-père profite pour raconter une fois de plus l'anecdote concernant M. Swann le père : Grand-père avait réussi à faire sortir M. Swann, - tout en pleurs -, le jour de la mort de sa femme pour qu'il n'assistât pas à la mise en bière. Tout d'un coup, M. Swann s'était écrié : « Ah, mon vieil ami, [...] Vous ne trouvez pas ça joli, tous ces arbres, ces aubépines et mon étang dont vous ne m'avez jamais félicité ? Ah ! on a beau dire, la vie a du bon tout de même, mon cher Amédée ! » C'est la première évocation de la force émotive des aubépines, de leur capacité de provoquer une joie qui peut dissiper un instant la pensée à la mort, mais il transparait également l'idée d'une première profanation. Voir également Lojkine, op. cit., p. 200.

²⁴ Dans la deuxième partie, nous avons vu que l'exaltation du héros devant les fleurs des aubépines, signe privilégié, l'appel à la vocation, résulte dans une « phrase longue », selon la distinction de Milly, tandis que la « phrase moyenne » suivante sur les églantines « naïves et paysannes » avec laquelle la première forme une unité, un morceau qui termine le paragraphe, atteint à peine cinq lignes.

Comme pour le goût de la madeleine, le héros est incapable de comprendre la cause de sa félicité, qui sera la phase ultime du signe sensible, révélée seulement dans *Le Temps retrouvé*. L'épisode des épines blanches et roses reprend l'expérience de la madeleine, mais en expliquant de façon plus développée son fonctionnement. Les recherches du héros pour dévoiler le mystère des épines blanches échouent parce qu'il attribue aux fleurs, à « l'objet » le signe dont il est porteur ; tendance naturelle ou habituelle que nous nommons « objectivisme » et qui se présente comme une erreur de jeunesse. Le côté objectif, c'est le côté de la jouissance immédiate et de la pratique : « nous engageant dans cette voie, nous avons déjà sacrifié le côté *vérité* », selon l'analyse de Deleuze²⁵. Chaque signe a deux moitiés : « il *désigne* un objet, il *signifie* quelque chose de différent ». A la fin de son apprentissage, le narrateur expliquera la cause des vaines tentatives du héros pour interpréter le secret des aubépines :

Dans les moments mêmes où nous sommes les spectateurs les plus désintéressés de la nature, de la société, de l'amour, de l'art lui-même, comme toute impression est double, à demi engainée dans l'objet, prolongée en nous-mêmes par une autre moitié que seul nous pourrions connaître, nous nous empressons de négliger celle-là, c'est-à-dire la seule à laquelle nous devrions nous attacher, et nous ne tenons compte que de l'autre moitié qui, ne pouvant pas être approfondie parce qu'elle est extérieure, ne sera cause pour nous d'aucune fatigue : le petit sillon que la vue d'une aubépine ou une église a creusé en nous, nous trouvons trop difficile de tâcher de l'apercevoir. (R² IV, 470)

Cette mise en abyme de l'interprétation, qui fait partie de la révélation finale, n'est pas du tout essentielle dans cet épisode, concentré sur la mise en rapport de l'analogie entre le blanc et le rose ou l'écart entre non couleur et couleur. Lors de ses tentatives pour approfondir le sens qui se dérobe, le narrateur court jusqu'aux champs, « l'immense étendue où déferlent les blés », puis revient sur ses pas pour aborder encore une fois l'espace circonscrit des aubépines. Ce détour ne livre pas non plus le sens du signe, la vérité est évitée, tandis que l'éblouissement du héros va atteindre son apogée quand son grand-père lui dit : « Toi qui aimes les aubépines, regarde un peu cette épine rose ; est-elle jolie ! » Et le petit-fils répond : « En effet, c'était une épine, mais rose, plus belle encore que les blanches » (R² I, 137). L'épine rose, intercalée au milieu des aubépines, « déclenche la révélation et cristallise le sens ». Le sens du signe des épines roses, c'est le désir qui se particularise, anticipant la découverte de Gilberte sous l'épinier rose et l'engagement du héros dans le monde amoureux. Cette descente dans le monde épineux de l'amour, pleines d'illusions et de désillusions, semble éloigner le moi pour longtemps de la révélation artistique.

Au niveau de la narration, les recherches pour explorer le secret des épines blanches seront suspendues, tandis que la force émotive du signe s'intensifie encore :

Elle aussi avait une parure de fête – de ces seules vraies fêtes que sont les fêtes religieuses [...], – mais une parure plus riche encore, car les fleurs attachées sur la branche, les unes au-dessus des autres [...], étaient « en couleur », par conséquent d'une qualité supérieure selon l'esthétique de Combray », [...] où étaient plus chers ceux des biscuits qui étaient roses. Moi-même j'appréciais plus le fromage à la crème rose où l'on m'avait permis d'écraser des fraises. (R² I, 137-138)

²⁵ Deleuze, dans *Proust et les signes*, op. cit. p. 37.

Rappelons la métaphore précitée qui rapproche les épines blanches dans le petit raidillon des aubépines dans l'église où les fleurs « s'épanouissaient en blanche chair de fleur de fraiser »²⁶. Cette blanche chair²⁷ des fleurs masque dans l'église le rose du désir interdit, car c'est la couleur des fruits qui révèle dans ce passage la gourmandise enfantine²⁸. Au rose raffiné et gourmand de l'enfance vient se superposer un rose de jouissance plus pervers, ce qui souligne une fois de plus l'ambiguïté du signe des aubépines.

9.2.2 La découverte de l'épine rose

Le cycle romanesque s'ouvre donc sur une blancheur florale pour évoquer le paradis combraysien et le symbolisme de la fête pascale²⁹. Ce blanc, se détachant sur les ténèbres, sera bientôt partagé par le rose. Non seulement couleur de l'interdit sexuel avec laquelle le héros s'ébat dans la chambre à Combray (les « (D)ébats roses »), mais également comme promesse faite à la gourmandise. Pour le héros, comme pour tous les enfants, la couleur rose garde quelque chose de plus vif et de plus naturel que d'autres teintes parce qu'elle semble promettre une dimension supplémentaire à leur gourmandise : « les fleurs avaient choisi justement une de ses teintes de chose mangeable » (R² I, 138). Jean-Pierre Richard³⁰ montre la charge affective, voire libidinale du fait alimentaire : « sa présence signale et consacre, de manière quasi nécessaire, chaque grand moment d'expansion sensuelle ».

Or, tandis que la libido du neveu est en plein éveil à Combray, celle de la tante est au point le plus bas, car la seule personne qui n'y mange plus, c'est la tante Léonie. Elle ne se nourrit que de tilleul, de pepsine et de vèpres, en passant à son neveu, dans sa chapelle ardente, lieu clos et secret, intermédiaire entre l'église et le reste de la maison, non seulement la madeleine « si grassement sensuelle » trempée dans le tilleul, mais encore l'amour pour l'épinier rose. Le *magnificat* de cet arbuste éclipse non seulement les églantines « rougissantes », mais également d'autres fleurs évoquées à l'intérieur du parc qui préparent l'apparition de Gilberte. Les églantines sont des roses sauvages qu'un « souffle défait »³¹, mais dont la couleur « rougissants » sert de relais au tableau des épines roses.

Dans ces pages, tout est concentré sur la couleur rose de l'épine, qui reviendra récurrente, voire obsessionnelle, trahissant l'émotion forte du héros, quoiqu'il en dise : « Le départ de Mlle Swann qui – en m'ôtant la chance terrible de la voir apparaître dans une allée – me rendait la contemplation de Tansonville indifférente la première fois qu'elle m'était permise » (R² I, 135). Cette remarque semble due au décalage entre le je-narrateur et le je-narré, entre « le savoir » du narrateur et l'émotivité du héros. L'évocation des épines roses, où l'exaltation du héros est à son comble, traduit la cristallisation du désir du héros en jouant sur le registre du rose, rehaussant le ton du « rose pâle » jusqu'au « rouge sanguine » :

Au haut des branches, comme autant de ces petits rosiers aux pots cachés dans des papiers en dentelles, dont aux grandes fêtes on faisait rayonner sur l'autel les minces fusées, pullulaient mille petits boutons d'une teinte plus pâle qui, en s'entrouvrant, lais-

²⁶ Les fleurs des fraisiers, plante basse appartenant à la famille des rosacées, sont blanches, mais leurs fruits succulents, sensuels et roses.

²⁷ Richard, op. cit., pp. 17-20. L'auteur rappelle, dans « Topologie de l'aliment », que la seule nourriture, c'est la maternelle; comme la seule vraie demeure, c'est le corps de la mère, et la seule vraie consistance, celle de sa chair.

²⁸ Déjà dans le passage cité des *Journées de Lecture*, l'oncle (Adolphe ?) mêlait les fraises et le fromage blanc. La même gourmandise, associée à l'épine rose, est évoquée dans *Jean Santeuil*, op. cit., pp. 330-333 [L'épine rose].

²⁹ Miguet Ollagnier, op. cit., pp. 307-313.

³⁰ Richard, op. cit., p. 19 ; Avec une avidité d'enfance à Combray, chez tante Léonie ; plus tard avec l'ardeur d'un désir adolescent chez les Swann à Paris, ou à Balbec parmi les jeunes filles ; dîners à Rivebelle, aux côtés de Saint-Loup, marqués par une jouissance plus nettement érotique et clandestine.

³¹ Incomparable aux « roses de Pennsylvanie », espèce cultivé avec soin à Balbec.

saient voir, comme au fond d'une coupe de marbre rose, de rouges sanguines, et trahissaient, plus encore que les fleurs, l'essence particulière, irrésistible de l'épine, qui, partout où elle bourgeonnait, où elle allait fleurir, ne le pouvait qu'en rose. (R² I, 138)

Comme plus tard dans la roseraie de Balbec, toutes les fleurs évoquées, qui transforment le parc défendu en un véritable jardin paradisiaque, semblent servir de décor multicolore, pour mieux faire ressortir l'efflorescence du rose. Du « rose minaret » des lilas à l'extérieur du parc jusqu'aux giroflées, qui servent à leur tour de relais dans l'organisation des couleurs rose, jaune et rousse qui mène des épines roses à Gilberte :

Tout à coup, je m'arrêtai, [...] Une fillette d'un blond roux, [...] nous regardait, levant son visage semé de taches roses. (R² I, 139/1165)

L'aspect particulier des giroflées rappelle « l'éclat rose, lunaire et doux » des fleurs de tilleul et sert de transition entre les fleurs de tilleul et l'épinier rose sous lequel apparaîtra Gilberte » :

La haie laissait voir à l'intérieur du parc une allée bordée de jasmins, de pensées et de verveines entre lesquelles des giroflées ouvraient leur bourse fraîche, du rose odorant et passé d'un cuir ancien de Cordoue [...]. (R² I, 138)

Notons l'importance que le romancier attache dans cet épisode à bien définir la teinte rose, se référant au cuir de Cordoue : « généralement rehaussé de dorures, mais ici ancien et pâli »³².

Au moment le plus inattendu : « Tout d'un coup » , qui souligne la cristallisation du sentiment amoureux (comme dans la réminiscence elle est toujours la formule magique, le sésame qui ouvre la porte vers l'essence des choses) - , le héros se trouve devant l'objet de ses rêves, dont la coloration est préparée avec soin dès les « places plus blondes » sur les fleurs des aubépines et les taches de rousseur sur les joues de Mlle Vinteuil. La référence aux « reflets roses » des giroflées permet à définir le « blond roux » des cheveux de Gilberte, car l'introduction du roux fera dévier le rose de l'épine à une ambiguïté dont il faut relever la dimension.

A première vue, le choix de la chevelure de Gilberte semble synthétiser l'idéal classique d'une chevelure Renaissance et un type moderne de beauté féminine qui fait penser aux femmes de la génération des peintres préraphaélites. Dante Gabriel Rossetti créa une femme rousse et sensuelle, Apollinaire consacre un poème à sa « jolie Rousse » et Baudelaire un « tableau parisien » à « Une mendicante rousse ». Mondrian, dans le tableau *Dévotion*, justifie le choix de la chevelure « rougissante » de son modèle de la façon suivante : « J'ai seulement voulu montrer par cet objet, une fillette vue d'un côté dévot, ou vue dévotement, ou encore pleine de dévotion, et en donnant à la chevelure cette teinte « rougeâtre » , j'ai voulu mettre en relief le côté spirituel et chasser le côté matériel, c'est-à-dire l'idée de « chevelure », de « costume », etcétera »³³. Or, le narrateur proustien qui, lui aussi, ne caractérise souvent ses déesses juvéniles que par quelques touches de couleur, va révéler le sens caché du signe des épines roses. En empruntant certains aspects à la symbolique chromatique du Moyen Age, le narrateur soulignera encore une fois l'ambivalence première de l'arbuste « catholique et délicieux » :

³² Le cuir de Cordoue fut dans la vieille Espagne du XI^e siècle un joyau rare (*Corr.* VII, 66).

³³ Mondrian dans une lettre à Querido, à propos de son tableau *Dévotion*, appartenant à la série rose-bleu 1908-1909 (Haags Gemeentemuseum à La Haye), cité par C. Blok., dans *Piet Mondriaan*, Amsterdam, Ed. Meulenhoff, 1974, p. 31.

Intercalé dans la haie, mais aussi différent d'elle qu'une jeune fille en robe de fête au milieu de personnes en négligé qui resteront à la maison, tout prêt pour le mois de Marie, dont il semblait faire partie déjà, tel brillait en souriant dans sa fraîche toilette rose, l'arbuste catholique et délicieux. (R² I, 138)

9.2.3 *Gilberte entre le rose et le roux*

Dans le choix d'un « blond roux » pour la chevelure de Gilberte, on pourrait voir un vestige de la teinte antique connue sous le nom de *rufus*, - couleur rougeâtre des roches et des cheveux, dans la Renaissance, définie par Tilesio³⁴. En même temps, l'auteur semble se souvenir du fait que le roux depuis l'âge du temps est la couleur des démons, du renard, de la fausseté et de la trahison, aussi bien chez les Hébreux, les Romains, les Grecs et les Germains. La référence textuelle à la rousseur des cheveux de la mendicante de Baudelaire est significative, selon Keller, car Proust se souvient de son Dieu tutélaire, « chaque fois qu'il s'agit de pénétrer dans les zones obscures et honteuses de l'âme et du corps »³⁵. La rousseur de Gilberte Swann souligne non seulement qu'elle est juive, mais encore sa relation avec Roussainville-le-Pin.

Le Moyen Age chrétien, doté de l'héritage antique, prolonge et renforce la tradition de donner la couleur rousse aux êtres cruels, laids, inférieurs ou ridicules³⁶. Dans l'iconographie médiévale, il était de tradition de distinguer par une chevelure ou barbe rousse non seulement Judas, le traître par excellence, mais également Caïn, Dalila, Saul, Ganelon et Mordret³⁷. Pastoureau explique que « la trahison avait en Occident ses couleurs, ou plutôt sa couleur, celle qui se situe à mi-chemin entre le rouge et le jaune, qui participe de l'aspect négatif de l'une et de l'autre et qui, en les réunissant, semble les doter d'une dimension symbolique exponentielle ». En même temps le mélange positif du rouge et du jaune : l'*orangé* serait une nuance pratiquement inconnue de la sensibilité médiévale. Cependant, il est significatif qu'on retrouve dans le système chromatique proustien cet « orangé » ou « dorée », pour colorer la race des Guermantes, celle des fées et des personnages légendaires. Ce mélange positif, s'opposant au roux à connotation négative, sert une fois de plus à opposer les deux côtés.

Le roux est donc d'une part le signe de la trahison et d'autre part, dans toute société, y compris les sociétés celtiques ou scandinaves, il est la couleur de « celui qui n'est pas comme tout le monde, celui qui fait écart, celui qui appartient à une minorité et qui donc dérange, inquiète ou scandalise »³⁸. La rousseur connote la coloration sexuelle de Gilberte dans le parc interdit, transgressé par le grand-père qui ne pointe pas seulement l'épine rose parmi les blanches, mais qui révèle sans équivoque « « Et cette petite, mêlée à toute cette infamie ! » (R² I, 140).

Proust y ajoute également les deux autres attributs indispensables pour caractériser le juif roux et félon au Moyen Age: le « tacheté » de la peau et le « vice de la gestualité »³⁹. Or, le sens du geste indécent que fait Gilberte lors de la première rencontre, « ambigu et incompris » par le héros, ne sera révélé qu'aux confins du roman par Gilberte, devenue Mme de Saint-Loup. Dans l'épisode de Tansonville, elle révèle non seulement que les deux côtés n'étaient pas aussi inconciliables qu'il avait cru, mais que son geste fut une invitation aux jeux érotiques qui avaient lieu à *Roussainville-le Pin*. Ce donjon, que le héros vit s'élever dans le cadre de la petite fenêtre du cabinet sentant l'iris et qu'il scrutait en vain dans les bois dans le désir d'y voir

³⁴ Brusatin, op. cit., pp. 86-87 Le discours sur la théorie des couleurs fut inauguré en 1528 par Antonio Tilesio dans *De Coloribus*, précédé par Mario Equicola, qui ouvrait avec son *Libro de natura de amore* (Venise, 1525), la veine féconde des petits traités sur le thème amour et couleur.

³⁵ Luzius Keller, « Proust devant Vermeer », *MPA-VII*, 2009, p. 22.

³⁶ Pastoureau, op. cit., pp. 69-75.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid..

apparaître une jeune paysanne, cachait en réalité un paradis de plaisir à jamais perdu. Ces révélations, qui interviennent au moment où tout le rose de Méséglise a été englouti dans la scène bleue de l'art, font comprendre au narrateur qu'il a raté aussi bien « la vraie Gilberte » devant l'épinier rose et la « vraie Albertine », rose sauvage sur la plage, telles quelles s'étaient au premier instant livrées dans leur regard (R² IV, 267-271). Dans un petit tableau, que Keller intitule *Vue de Roussainville sous l'orage*, Proust met explicitement en parallèle la judéité et l'homosexualité :

Devant nous, dans le lointain, terre promise ou maudite, Roussainville, dans les murs duquel je n'ai jamais pénétré. Roussainville, tantôt, quand la pluie avait déjà cessé pour nous, continuait à être châtié comme un village de la Bible par toutes les lances de l'orage qui flagellaient obliquement les demeures de ses habitants, ou bien était déjà pardonné par Dieu le Père qui faisait descendre vers lui, inégalement longues, comme les rayons d'un ostensor d'autel, les tiges d'or effrangées de son soleil reparu. (R² I, 150)

Il n'est pas surprenant que le romancier pour évoquer la première apparition de cette jeune fille omet tout détail vestimentaire pour ne souligner que cette chevelure rousse, associée au rose de l'épine et aux taches de son sur son visage. C'est que la couleur est le lieu de la révélation.

Comment le coloriste proustien arrive-t-il quand même à changer cette évocation de sa connotation négative, qui remonte à l'iconographie médiévale, mais repérable déjà dans des traditions plus anciennes, à une connotation positive plus concevable avec la cristallisation de l'amour, où l'objet n'a en principe aucune importance ? C'est par l'efflorescence florale où domine le rose, rehaussant quelquefois le ton jusqu'au rouge, signe de la culmination des sentiments du héros. Proust arrive à dériver la connotation de la rousseur de sa valeur normative et générale, mais en faisant allusion à elle en même temps, et en y ajoutant une dimension personnelle, originale en adaptant la jeune fille rousse dans le système sémiotique romanesque qu'il crée pour la vocation de son protagoniste. En adaptant la jeune fille à la chevelure rousse dans son système sémiotique, il rehausse l'image médiévale de la laideur et de la couleur symbolique, mais en gardant intacte, par l'aspect du « tacheté » l'ambiguïté sexuelle, suggérant une ouverture sur un monde caché, la scène de Montjouvain, voire le monde de Gomorrhe. Cette ambiguïté, liée à l'épine rose et à la rousseur, ne disparaîtra définitivement de la scène dans l'apparition rose sublimée et désincarnée de la fille de Gilberte, Mlle de Saint-Loup, la synthèse des deux côtés, où le « bon orange » remplace définitivement le « mauvais jaune ».

9.2.4 Du rose aux Roses

Comme dans l'art du vitrail, les « reflets roses » du cuir de Cordoue introduiront la mouvance dans la chevelure de la jeune fille : une diversion entre le rose, le jaune et le rouge. La gamme des « rougeâtres » sert comme véhicule du désir et de l'émotion. Du côté de chez Swann, le rose, qui se superpose au blanc, apparaît comme la teinte spécifiquement proustienne du désir interdit. Cette couleur extra-spectrale introduit dans l'œuvre, selon Boyer, « un effet de transgression ». Proust en ferait l'attribut exclusif de la fonction centrale qui régit toute la logique de l'œuvre⁴⁰. Cependant, le rose ne semble pas « la couleur unique du désir de Marcel », ni « sans partage » non plus. Le rose ne peut pas seulement changer de ton, se rehausser jusqu'au rouge, voire incidemment au noir⁴¹, ou descendre jusqu'au pâle dans la même intention (Eros et Thanatos), mais également embrasser toutes les formes.

⁴⁰ Boyer, op. cit., pp. 32-33.

⁴¹ Comme nous l'avons signalé dans l'introduction à ce chapitre.

Or, la touche rose ne figurera presque jamais comme « touche libre » comme dans une toile impressionniste : tantôt elle est bitonale, formant un contraste simultané, juxtaposé, une complémentarité avec le blanc ou le bleu ; tantôt l'épithète rose est déterminé par sa forme, synthétisée par la structure du deux-en-un : « Débats roses », « épine rose », « rose minaret », coupe de « marbre rose », « bourse rose », « robe rose ». D'une part cette forme aura la tâche d'encadrer, d'enfermer, voire d'immobiliser la couleur dans son syntagme, mais d'autre part elle souligne la mobilité, la vibration et la fugacité, suggérant l'effet transparent de la lumière comme dans le syntagme « reflets roses ». La carnation rose du désir, le flux libidinal n'aura pas libre cours, elle trouvera partout des contraintes, des obstacles, des cadres auxquels adhérer. La couleur apparaît comme dans un vitrail, sertie entre les plombs, le héros voit la rose fille de ses rêves intercalée dans la haie, comme il verra à Balbec les mamelles bleues de la mer dans le cadre de sa fenêtre, toujours des segments de la réalité, des « pans », des « vues », la totalité n'étant envisageable que par fragments.

L'unité du texte proustien s'établit dans la récurrence de ses figures et de ses formes, de ses motifs et de ses couleurs, dans les liens transphrastiques et transfragmentiques qui se tissent au-delà du texte et qu'il faut démêler, en explorer les sens, comme on peut déployer une fleur pétale par pétale. Les couleurs, en tant que système de signes dans la composition, fonctionnent comme le nom propre, dont Barthes a démontré l'hypersémantique. Le narrateur expliquera cette fonction poétique dans le cas du nom de Guermantes en nous ramenant aux jardins de Combray, le royaume de la figure de prédilection : l'objet herméneutique de la fleur qui réunit les deux mouvements fondamentaux qui régissent aussi bien la métaphore florale que le texte proustien : condensation et déploiement, métaphore et métonymie, discontinuité et continuité, implication et explication, enveloppement et développement :

Ainsi, à tous les moments de sa durée, le nom de Guermantes, considéré comme un ensemble de tous les noms qu'il admettait en lui, autour de lui, subissait des déperditions, recrutait des éléments nouveaux comme ses jardins où à tout moment des fleurs à peine en bouton, et se préparant à remplacer celles qui se flétrissent déjà, se confondent dans une masse qui semble pareille, sauf à ceux qui n'ont pas toujours vu les nouvelles venues et gardent dans leur souvenir l'image précise de celles qui ne sont plus. (R² IV, 548)

A côté des réminiscences qui dépendent de la mémoire involontaire, on distingue donc les signes sensibles qui renvoient à l'imagination telle qu'elle naît du désir. Le signe des aubépines – véritable ouverture du printemps et lié dès le début au périple sentimental, le désir nomadique - renvoie tantôt à l'imagination, tantôt rapporte des souvenirs involontaires ; tandis que le signe des épines roses – le désir qui se particularise, monadique, - fera presque tout le temps appel à l'imagination et se trouve par conséquent plus proche de l'art⁴². Aussi la touche rose spécifiquement proustienne⁴³, se révèle-t-elle un signe sensible, qui change de dimension au cours du parcours du narrateur. Proust fait évoluer cette teinte de simple signifiant du désir du héros pour revenir, comme les autres teintes fondamentales d'ailleurs, désincarnées, sublimées, sur la scène d'écriture.

⁴² Deleuze, op. cit., p. 108. Des signes mondains aux signes sensibles, le plus proche de l'art et de la révélation des Essences, se dessine une « dialectique ascendante ».

⁴³ Boyer, op. cit., p. 102. « La marque du fabrique dans la vue » .

9.2.5 La dernière Rose de la Recherche

Lors du *Bal de têtes*, le rose revient une dernière fois, se détachant sur le blanc et le noir, la complémentarité de la mort, dans l'apparition de Mlle de Saint-Loup pour colorer le temps : « Le temps incolore et insaisissable s'était, pour que pour ainsi dire je puisse le voir et le toucher, matérialisé en elle, il l'avait pétrie comme un chef-d'œuvre [...] » (R² IV, 608-609).

Lors de la *Matinée*, après le « rendez-vous urgent, capital », fixé avec lui-même, cette mutation est rendue sensible dans la demande à Gilberte de l'inviter parfois avec des jeunes filles : « [...] de légères amours avec des jeunes filles en fleurs seraient un aliment choisi que je pourrais à la rigueur permettre à mon imagination semblable au cheval fameux qu'on ne nourrissait que de roses » (R² IV, 565). Ces jeunes Roses ne fonctionneront désormais que comme des muses, nourriture imaginaire du poète. Ce rôle des filles-fleurs-muses est anticipé par la scène des adieux aux aubépines, juste après la naissance de l'amour pour Gilberte (R² I, 143), ensuite par la conversation entre le héros et les aubépines défleurées, au moment où le roman d'Albertine va débiter dans la roseraie de Balbec (R² II, 274). Le parcours initiatique se change en destin à la lumière rétrospective de *l'Adoration perpétuelle* en aboutissant à la dernière Rose de la *Recherche*.

Il n'est pas tout à fait clair où Proust a trouvé l'histoire de ce « cheval fameux » nourri de roses. Il semble qu'on assiste une fois de plus au jeu allusif et collusif qui marque l'intertextualité proustienne. S'agit-il de l'âne d'or d'Apulée, qui recouvre la forme humaine en mangeant une couronne de roses ou d'une référence picturale implicite au tableau de Mantegna *Mars et Vénus*, dit *Le Parnasse* ? Le cheval Pégase y figure à droite, tandis qu'au centre, neuf muses, des jeunes filles en fleurs à la chevelure tirant sur un blond roux, dansent en rond au son de la lyre d'Apollon. La liberté que Mantegna a pris avec ce tableau mythologique semble se refléter dans le jeu citationnel proustien. L'auteur a peut-être pensé à ce tableau qu'il a dû regarder maintes fois dans la grande galerie des peintures italiennes au Louvre⁴⁴.

Yasué Kato affirme que Proust connaît bien ce tableau, car il écrit en réponse à l'annonce du mariage de Georges de Lauris : « Tout cela est bien beau et il faudrait un Mantegna pour peindre ces noces du chevalier de l'Idéal et de la Princesse rose » (*Corr.* X, 165). Or, l'auteur de « Proust et Mantegna » ne lit pas *Le Parnasse* selon la voie de la sublimation, c'est-à-dire comme une allégorie de Roses, mais selon la voie de la profanation, comme une « allégorie de la maison de passe » : la scène principale se déroule sur une roche : Mars en armure et Vénus nue se regardent, avec leurs bras entrelacés. Derrière le couple se trouverait le long canapé, meuble de Léonie, offert par le héros à l'entremetteuse. Mars est un client qui monte dans la chambre avec une femme choisie (Vénus) dans le salon de l'entrée où dansent les Muses. A droite, un autre client, Mercure, semble arrêter son cheval Pégase⁴⁵.

Mais revenons au signe des épines blanches et roses, qui se révèle de même nature que celui des références picturales ou autres. Leur sens n'est pas nécessairement lié, comme le note Sophie Bertho, à la mémoire involontaire : « revoir inopinément, souvent après de longues années, le même tableau, c'est revivre tel moment du passé et lui conférer un sens jusque-là inconnu »⁴⁶. Cependant, selon la plupart des auteurs dans le recueil *Proust et les peintres*, l'effet de la réapparition d'une allusion au même peintre, ou du même portrait, dépasse souvent une épiphanie métaphysique ou cognitive, comme dans la scène de la madeleine⁴⁷. Certains critiques y voient une relation plus trouble, plus secrète, pleine d'érotisme et d'ambiguïté sexuelle,

⁴⁴ Dans l'Esquisse LV [Gilberte est sollicitée pour être entremetteuse], Proust note entre parenthèses (chercher le fait exact), après un « capitalisme » : « quand je demande à Gilberte de connaître de jeunes filles [...] Il faut des jeunes filles en fleurs au poète comme à ces coursiers qu'on ne nourrissait que de roses » (R² IV, 935).

⁴⁵ Kato Yasué, article cité, *BMP* N° 59, 2009, p. 57.

⁴⁶ Sophie Bertho, dans *Proust et ses Peintres*, op. cit., Avant-propos, p. 5.

⁴⁷ Ibid.

avant tout un moyen exceptionnel de mieux connaître les personnages proustiens, mais en même temps un moyen pour mieux pénétrer le sens de l'œuvre proustienne qui intègre les autres arts à la littérature.

9.2.6 *Les aubépines et la blanche sonate*

Or, parmi les arts non-littéraires que Proust intègre à l'intérieur de son cycle, la peinture et la musique occupent une place privilégiée. Celles-ci auront la tâche - par l'intermédiaire des deux artistes-modèles - d'éclairer la scène de l'art et d'expliquer la composition de l'œuvre qui se construit sous nos yeux. Est-ce que l'art ne consiste pas précisément, chez Elstir comme chez Vinteuil, à retrouver et à déployer dans des œuvres la différence ultime et qualitative des essences, « extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais ? ». (R III, 258)

Quel est le parallèle entre les aubépines et la sonate de Vinteuil par rapport aux épines roses et le quatuor, qui existe comme première version du fragment sur le septuor ? Le partage entre le blanc et le rose fonctionne de la même façon : « La couleur, et à plus forte raison, l'ensemble des couleurs du spectre est ressenti par rapport à la blancheur comme un enrichissement »⁴⁸. C'est cette même impression d'accroissement que l'épine rose fait éprouver au jeune héros par rapport aux aubépines. L'analogie entre les fleurs préfigure déjà celle entre les deux compositions musicales, mais ce qui est capital, c'est que la relation qu'elle entretient avec la sonate est rattachée à la différence de couleur qui existe entre l'épine rose et l'aubépine, et que les deux couples : aubépines – épines roses et sonate-quatuor, sont directement associés aux couples majeurs producteurs de souvenirs et d'essences⁴⁹, de sorte qu'ils soient clairement présentés, dans cet état du roman, comme des éléments fondamentaux de la construction et de l'esthétique de l'œuvre.

La sonate exprime une vision fragmentaire, remontant jusqu'à des éléments inanalysables, tandis que le septuor, le chef d'œuvre triomphal et complet de Vinteuil reconstruit une vision englobante et synthétique à l'image de la rosace, ce qui constitue un fait important pour éclaircir la construction romanesque⁵⁰. Nous avons déjà montré l'autonomie de la scène des tilleuls, véritable scène-étoile et microcosme du roman, scène-rosace dans l'œuvre-rosace, anticipant l'écart entre les épines blanches et roses, comme la scène à l'Opéra constitue un chef-d'œuvre dans le grand chef-d'œuvre qu'est la *Recherche*. Les compositions musicales du compositeur-modèle trouvent leur apogée et leur unité dans le rouge Septuor, car le rose, en tant que signe sensible, peut rehausser le ton jusqu'au rouge dont le sens est le triomphe artistique. Ce glissement du blanc au rouge via le rose est récurrent dès l'enfance et revient dès l'introduction des deux côtés dans plusieurs tableaux du narrateur lui-même, par exemple dans le portrait des « nymphéas au cœur écarlate, blanc sur les bords », anticipant l'apparition de Mme de Guermantes, vêtue de blanc, dans la loge de sa cousine à l'Opéra.

Le blanc se révèle donc fondamentalement comme achromatisme, matière première qui demande d'être colorée, avant de se détacher sur la palette proustienne comme première couleur, signe du printemps, de la performance symbolique des fêtes religieuses et de nuptialité. Au moment où le narrateur évoque les vaines tentatives pour pénétrer le secret des épines blanches, il se réfère à la structure musicale :

⁴⁸ Milly, dans *La phrase de Proust*, op. cit., pp. 143-150. Ch. III De Bergotte et de la « petite phrase » au septuor de Vinteuil : le déploiement.

⁴⁹ Ibid., Milly évoque ici l'exemple de la série des réminiscences dans la Bibliothèque des Guermantes.

⁵⁰ Ibid.

[...] comme certains intervalles musicaux, elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me le laisser approfondir davantage, comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret. (R² I, 136) (L109)

Le signe des aubépines, qui est au fond un appel à la vocation, se révèle à ce moment de la narration une essence manquée comme la réminiscence des arbres d'Hudimesnil. Sans avoir la possibilité d'approfondir son impression et comprendre le signe, grand-père lui montre une épine rose qui marque le début de l'odyssée amoureuse : « la différence dans la même qui a tant de force sur notre esprit »⁵¹.

Cependant, au moment de la découverte de l'épine rose, le narrateur se réfère aussi bien à l'art pictural qu'à la musique pour indiquer les deux disciplines qui jalonnent comme des bornes le parcours initiatique du héros et où les sept couleurs du spectre deviennent l'expression de la vision intérieure de l'œuvre artistique, aidant à en définir la qualité unique, qui ne devient visible qu'en comparant les différents morceaux d'un même artiste :

Alors me donnant cette joie que nous éprouvons quand nous voyons du peintre préféré une œuvre qui diffère de celle que nous connaissions, ou bien si l'on nous mène devant un tableau dont nous n'avions vu jusque-là qu'une esquisse au crayon, si un morceau entendu seulement au piano nous apparaît ensuite revêtu des couleurs de l'orchestre, mon grand-père en m'appelant et me désignant la haie de Tansonville, me dit : « Toi qui aimes les aubépines, regarde un peu cette épine rose ; est-elle jolie ! ». (R² I, 137)

La quête littéraire se fera à travers l'odyssée amoureuse qui prend racine aussi bien du côté de chez Swann que du côté de Guermantes. Combray correspond au niveau du règne végétal, à l'art du jardin. Aussi n'est-il pas étonnant que l'expérience de la madeleine fait ressortir de la tasse de tilleul d'abord les fleurs avant les maisons et les personnages (R² I, 47). L'incompatibilité des deux côtés est illustrée par une différence de couleurs, on n'y retrouve ni les mêmes fleurs, ni les mêmes couleurs. Tandis que le blanc et le rose, la complémentarité de l'enfance domine du côté de chez Swann, la complémentarité du jaune et du bleu domine du côté de Guermantes. Cependant, malgré les côtés irréconciliables, les promenades auront une même structure : les différentes fleurs rencontrées préparent l'apparition de la femme aimée, même si du côté de Guermantes cette rencontre reste une apparition rêvée.

9.3 Du côté de Guermantes

9.3.1 Le jaune

Nous avons vu que la complémentarité du blanc et du rose, annoncée dans l'épisode des tilleuls, ne devient possible qu'après l'expérience de la madeleine. Ce petit « gâteau court et dodu, qui semble avoir été moulé dans la valve rainurée d'une coquille Saint-Jacques », constitue le premier objet herméneutique du cycle proustien, et sa couleur est jaune après avoir été dans les avant-textes une simple biscotte sans couleur spécifique. Sans insister sur les implications érotiques⁵² de cette transformation littéraire, nous ne relèverons que la teinte dorée, anticipant l'aspect ensoleillé du côté de Guermantes, qui se présente d'emblée comme le côté des rêves littéraires.

⁵¹ Richard, op. cit., p. 215.

⁵² Serge Doubrovsky et Julia Kristeva ont proposé une telle lecture de la madeleine.

Les objets jaunes apparaissent comme des cristallisations ou instantanés, où la zone de bonheur, le positif, sait vaincre temporairement sur le négatif, la zone de tristesse, liée au coucher de soleil et la disparition de l'être aimé. La couleur unique du jaune ou doré de tous ces objets transformés en morceaux littéraires illustre la victoire du soleil sur les ténèbres sans lesquelles d'ailleurs celui-ci ne peut atteindre son éclat, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. La zone du bonheur doit l'emporter sur la zone de tristesse, les retrouvailles du temps sur la perte du temps, bref la création, le lumineux, sur l'oubli des profondeurs.

Moins souvent cité que les visites de Swann, le drame du coucher est également lié au côté de Guermantes et son coucher de soleil, car « c'était de règle les jours où nous étions allés du côté de Guermantes et où le dîner était servi plus tard, [...] de sorte que ma mère, [...] ne monterait pas me dire bonsoir dans mon lit » (R² I, 180). Le narrateur s'exprime par les couleurs pour traduire l'émotion du héros :

La zone de tristesse où je venais d'entrer était aussi distincte de la zone où je m'élançais avec joie il y avait un moment encore, que dans certains ciels une bande rose est séparée comme par une ligne d'une bande verte ou d'une bande noire. (R² I, 180)

Selon l'analyse de Gang Bai : « les zones sont comme le mouvement d'apparition et de disparition du soleil et le problème d'identité propre à la régulation des rapports entre soi et l'autre⁵³ ».

C'est que le romancier réserve le jaune et ses variantes jusqu'à l'orangé pour le côté de Guermantes, le côté qui baigne littéralement et au figuré dans le soleil de son nom. Cependant, ce jaune qui mène du « pan lumineux et immobile » de la scène incestueuse à Combray au jaune génial du pan vermeerien dont l'éclat tue Bergotte, reste un phénomène rare, signe d'une préciosité que le narrateur souligne à plusieurs reprises. Est-ce que l'écrivain-modèle, qui réalise trop tard ce qui manque à sa prose, serait victime de l'ancienne rivalité entre peinture et littérature, notamment la peinture de l'époque où Vermeer réalisa son chef d'œuvre *Vue de Delft* ? Pourquoi l'œil de Bergotte reste-t-il attaché à « ce petit pan si bien peint en jaune » ?

Il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. « C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. 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 ». (R² III, 692)

La référence à la *Vue de Delft*, dont le pan apparaît comme un détail idéal, ne veut pas dire que Bergotte aurait dû passer plusieurs couches de couleur, mais qu'il faut tailler le style, « rendre la phrase en elle-même précieuse », car aussi bien la peinture que la musique se révèlent des métaphores du langage littéraire. La mutation de « simple biscotte » en « gâteau grasement sensuel sous son plissage sévère et dévot », engendrant une multiplicité de sens⁵⁴ au-delà du langage, illustre la façon dont Proust travaille sur les différents morceaux de son texte afin d'atteindre à une perfection stylistique. Comme Swann et Odette se contentent de la petite phrase de Vinteuil, Bergotte commet en principe également un péché contre l'art, en préférant dans l'œuvre d'art le morceau interpolé, ce que Proust nomme idolâtrie⁵⁵. C'est pour avoir dépassé cette erreur que le héros découvrira les secrets du *Rouge Septuor*, dont l'un est la loi de cohérence, signalant toute œuvre vraiment originale, et révélant la supériorité de l'art sur la

⁵³ Gang Bai, « L'Hexagramme Tai et la madeleine: la genèse du temps », *BMP* N^o 51, 2001, pp. 35-52.

⁵⁴ Luzius Keller, « Proust devant Vermeer », *MPA-VII*, 2009, p. 19.

⁵⁵ Fraïsse, dans *Le Processus*, op. cit., p. 115 ; voir également Yoshikawa sur l'idolâtrie, op. cit., pp. 273-282.

vie⁵⁶. Le morceau vaut autant que le tout, mais au-delà de la vision compartimentée la construction doit garantir l'autonomie et la cohérence de l'ensemble.

Or, les couleurs, et en particulier la complémentarité de deux couleurs, comptent parmi les figures ou tropes qui permettent la superposition de plusieurs couches de significations qui font partie de la méta-poétique de l'œuvre. Keller note que la petite madeleine correspond à « l'esthétique du petit », caractéristique de Combray, la leçon de Chardin, qui s'oppose à « l'esthétique du grand » de l'épisode de Venise, la leçon de Véronèse. La complémentarité du blanc et du rose du côté de chez Swann, et celle du jaune et du bleu du côté de Guermantes correspondent au niveau de la sonate de Vinteuil, dont la phrase si particulière se construit sur deux notes :

La petite phrase était encore là comme une bulle irisée qui se soutient. Tel un arc-en-ciel dont l'éclat faiblit, s'abaisse, puis se relève et avant de s'éteindre, s'exalte un moment comme il ne l'avait pas encore fait, aux deux couleurs qu'elle avait jusque-là laissées paraître, elle ajouta d'autres cordes diaprées, toutes celles du prisme, et les fit chanter⁵⁷.

Malgré une structure identique : le paysage fleuri mène à la femme désirée, à l'objet amoureux, les deux côtés sont dominés par différentes couleurs complémentaires pour mieux marquer leur incompatibilité.

9.3.2 La complémentarité du jaune et du bleu

En première instance, ce côté est dominé par la complémentarité du jaune et du bleu, car on ne faisait la promenade par la petite porte que sous un soleil éclatant et un ciel invariablement bleu se reflétant dans l'eau de la Vivonne. A cette complémentarité s'ajoutera en dernière instance le rouge par la rencontre du beau nymphéa « au coeur écarlate, blanc sur les bords », qui anticipe les apparitions futures de Madame de Guermantes.

La caractéristique la plus saillante du côté de Guermantes, c'est qu'il s'agit du côté toujours ensoleillé : la terre de Guermantes, comme la lande où rêve Geneviève de Brabant, baigne dans le jaune, la même couleur chaude « mordorée » qui émane de la dernière syllabe de son nom. Il ne faut pas confondre ici le mauvais jaune de l'iconographie médiévale déjà cité avec la troisième couleur de la palette gothique : « l'or » ou le « doré », particulièrement en vogue dans la peinture et les miniatures au Moyen Age. L'auteur réserve cette teinte précieuse pour la race privilégiée, qui prend ses racines dans l'époque mérovingienne. La dominance du jaune et du bleu, à laquelle s'ajoute des variations du rouge pour parfaire le vitrail gothique, est aussi celle qui domine la plupart des tableaux du maître vénéré Vermeer⁵⁸. Or, le paysage fluvial du côté de Guermantes, opposé à première vue jusque dans le plus infime détail au côté de Méséglise, prépare également l'éclosion d'un grand amour.

Dans ce qu'il est convenu d'appeler la « littérature de notations », perspective réaliste héritée du XIX^e siècle, la description du paysage a, en général, pour fonction de préparer l'esprit du lecteur à la présentation des personnages « en situation ». Comme dans la réalité définie par Taine, les êtres de fiction sont le produit de la « race, du milieu, du moment », le romancier attache donc un soin particulier à peindre le « milieu », l'atmosphère, le cadre en parfaite cohérence avec les caractères, les « types » qui vont y évoluer⁵⁹. Un reste de cette tradition, bien qu'il transforme profondément ce procédé, se retrouve chez Proust dans la présenta-

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Christian Bourgeois éditeur, 1999, p. 24.

⁵⁸ Keller cite plusieurs tableaux « rougeoyants » de Vermeer que Proust appréciait dans la Collection de Rodolphe Kahn, cité par Keller (2009), op. cit., p. 23.

⁵⁹ Borrel, op. cit., p. 113.

tion de protagonistes féminins, c'est-à-dire les filles/femmes qui sont ou deviendront « objet » de désir et d'amour. Dans toutes les fleurs le long de la Vivonne qui ouvrent leurs cœurs vers lui, le héros amoureux sent palpiter, d'enclos en enclos, la possibilité de la brusque apparition de la châtelaine de Guermantes. Même si de ce côté, il s'agit d'une possibilité rêvée, les rêves imaginaires se nourrissent de « nouveaux aliments, dans de multiples supports visuels et topographiques ».

Tout au long de la *Recherche*, la « géographie réelle » se verra reconfigurée au profit d'une « géographie sentimentale », selon l'analyse de Lisa Gabaston, car c'est bien le désir, et plus particulièrement le désir amoureux, qui joue « le plus grand rôle » dans la représentation que l'on peut se faire d'une ville ou région. Désirer une femme, dans le roman de Proust, c'est presque toujours désirer un lieu, et réciproquement. La femme doit apparaître comme un « produit nécessaire et naturel du sol » : « J'avais le désir d'une paysanne de Méséglise ou de Rous-sainville, d'une pêcheuse de Balbec, comme j'avais le désir de Méséglise et de Balbec » (R² I, 154-155). Genette caractérise cette « individuation réciproque, fondée sur un fantasme tellurique » de « fétichisme du lieu » qu'il définit comme une erreur charmante de jeunesse⁶⁰, tandis que Gabaston note : « La femme et le pays sont deux figures essentielles, et complémentaires, de cette individualité que le héros poursuit inlassablement avant de comprendre tardivement, qu'il doit y renoncer »⁶¹.

Gabaston montre que la « rhétorique amoureuse », dans laquelle Genette ne vit qu'un exemple de relation métonymique, est en réalité essentielle à la définition de l'espace proustien :

Seul l'amour peut conférer à l'espace un tel enjeu affectif et narratif ; seul le désir, qui toujours cherche à fixer son objet, peut expliquer le fantasme d'enracinement auquel les femmes se voient soumises⁶².

Le paysage est donc capable de rendre les moindres nuances de la vie affective, tandis que la radicale singularité du côté de Guermantes se trouve nourrie par le désir amoureux. Nous avons affaire à un glissement du réel vers l'imaginaire concernant surtout les femmes désirées avant même d'être rencontrées. Ces rencontres seront introduites par des fleurs et des couleurs spécifiques qui traduisent l'émotion, voire l'exaltation du héros. Proust ravive l'ancien topos tel la femme-paysage ou jeunes filles-épinettes roses. Si le côté de Swann sera le côté de l'amour naissant, le côté de Guermantes, baignant dans la lumière dorée du nom des personnes ducales, est avant tout le côté des premiers rêves littéraires et mondains. La complémentarité du jaune et du bleu revient dans les fleurs que le héros retrouve chaque printemps près de la Vivonne :

Dès le lendemain de notre arrivée, le jour de Pâques, [...] je courais [...] voir la rivière qui se promenait déjà en *bleu ciel* entre les terres encore *noires et nues*, accompagnée seulement d'une *bande de coucous* arrivés trop tôt et de *primevères en avance*, cependant que ça et là une violette au *bec bleu* laissait fléchir sa tige sous le poids de la goutte d'odeur qu'elle tenait dans son cornet. (R² I, 165- nous soulignons)

La bande des « coucous », ainsi que l'espèce cultivée des fleurs voisines, les primevères, introduisent imperceptiblement le jaune, prolongeant avec les violettes bleues la complémentarité

⁶⁰ Genette, dans *Figures III*, op. cit., p. 46.

⁶¹ Liza Gabaston, « Les formes spatiales de l'amour dans *A la recherche du temps perdu* », *BMP* N° 54, 2004, pp. 159-180.

⁶² *Ibid.*, p. 178.

esthétique voulue pour colorer ce jour férié de Pâques. Le blanc pascal des aubépines, associé au mystère des fêtes religieuses, est remplacé par une complémentarité plus profane.

Plus on s'engage dans le sentier de halage, c'est-à-dire plus on s'approche du parc de Guermantes, plus l'éclat du jaune deviendra intense pour se cristalliser dans les boutons d'or qui couvrent tout un passé des personnes ducales que le héros aimerait connaître. Le jeu allusif à la race légendaire des Guermantes, mi-humaine, mi-oiseau retentit dans l'évocation des fleurs, à partir du signifiant « coucou ». Ce nom provoque un moment de doute lorsqu'il s'agit de savoir si le narrateur évoque ici des coucous-oiseaux ou des coucous-fleurs. Moins familier que l'oiseau, le mot coucou désigne également la primevère sauvage à haute tige et à fleurs jaunes, tandis que le signifié « oiseau » semble retentir dans le « bec bleu » de la violette laissant « fléchir sa tige sous le poids de la goutte d'odeur qu'elle tenait dans son cornet ». Passage qui semble faire allusion aux « gouttes d'or de chaleur » que le son du clocher fait tomber à intervalles réguliers.

Nous avons tranché cette hésitation entre oiseau⁶³ et fleur en faveur des fleurs. Combray est non seulement associé au règne végétal et à l'art des jardins, où l'oiseau reste un phénomène plus rare, mais encore la bande des coucous évoque celle des jeunes filles sur la côte normande. Néanmoins, l'auteur semble faire allusion aux deux registres. L'oiseau revient surtout dans les portraits de la race Guermantes, la tête d'Oriane et celle de sa cousine, la princesse de Guermantes, sont souvent comparées à celle d'un oiseau. Mais l'exemple le plus remarquable est sans doute la première apparition de Robert de Saint-Loup à Balbec, qui se construit sur la même complémentarité du jaune et du bleu et qu'on pourrait intituler *L'oiseau lumineux* par analogie à d'autres portraits du jeune marquis⁶⁴, où l'aspect ornithologique est encore plus prononcé :

Une après-midi de grande chaleur j'étais dans la salle à manger de l'hôtel qu'on avait laissé à demi dans l'obscurité pour la protéger du soleil en tirant les rideaux qu'il jaunissait et qui par leurs interstices laissaient clignoter le bleu de la mer, quand dans la travée centrale qui allait de la plage à la route, je vis, grand, mince, le cou dégagé, la tête haute et fièrement portée, passer un jeune homme aux yeux pénétrants et dont la peau était aussi blonde et les cheveux aussi dorés que s'ils avait absorbé tout le soleil. (R² II, 88)

Le côté de Guermantes est celui de l'altérité qui se dérobe, car tandis que le héros connaît l'identité de tout le monde dans l'enclos de Combray, le cercle protecteur de la famille, du côté de Guermantes les plus grands désirs ne peuvent jamais se réaliser : « Jamais nous ne pûmes remonter jusqu'aux sources de la Vivonne [...] et « jamais non plus », rêve encore plus intense, « nous ne pûmes pousser jusqu'au terme que j'eusse tant souhaité d'atteindre, jusqu'à Guermantes » (R² I, 169). Cette inaccessibilité qui règne autour de Guermantes se révèle par le morcellement : la juxtaposition des bouts de paysage fluvial presque autonomes qui, d'enclos en enclos, soulignent la non-correspondance, comme nous avons démontré dans la scène du nénuphar.

Cette idée de « mondes inconnus », renforcée par les personnes rencontrées, inconnues et inidentifiables, est condensée dans le tableau des boutons d'or, qui cachent à demi

⁶³ Le coucou, même arrivé trop tôt, ne peut pas être là à Pâques, même s'il s'agit de Pâques tardives et encore il s'agit d'un oiseau solitaire qui ne vit pas en bande.

⁶⁴ Comparons le dernier portrait de Robert : « [...] Il avait des redressements de tête si soyeusement et fièrement huppée sous l'aigrette d'or de ses cheveux un peu déplumés, des mouvements de cou tellement plus souples, plus fiers et plus coquets que n'en ont les humains, que devant la curiosité et l'admiration moitié mondaine, moitié zoologique qu'il vous inspirait, on se demandait si c'était dans le faubourg Saint-Germain qu'on se trouvait ou au Jardin des Plantes et si on regardait un grand seigneur traverser un salon ou se promener dans sa cage un oiseau » (R² IV, 281-282).

les restes de l'ancien château des comtes de Combray⁶⁵, refoulant tout un passé que le narrateur aimerait connaître. En même temps nous trouvons le même jeu allusif aux jeux d'enfance que dans le tableau des coucous :

Ils étaient fort nombreux à cet endroit qu'ils avaient choisi pour leurs jeux sur l'herbe, isolés, par couples, par troupes, jaunes comme un jaune d'œuf, brillants d'autant plus, me semblait-il, que ne pouvant dériver vers aucune velléité de dégustation le plaisir que leur vue me causait, je l'accumulais dans leur surface dorée, jusqu'à ce qu'il devînt assez puissant pour produire de l'inutile beauté [...]. (R² I, 165)

Les boutons d'or, comme les « minarets roses » des lilas du côté de chez Swann, évoquent par leur origine la féerie des *Mille et Une Nuits*, le livre-modèle dont les contes se confondent avec la genèse de Combray et l'influence de l'orientalisme. Cependant, tandis que le lilas et le jasmin sont des arbustes qui ont encore une connotation orientale, le bouton d'or, renoncule âcre à fleurs jaune doré, est devenu une fleur d'une espèce assez commune qui ne semble emprunter sa féerie orientale qu'à l'imagination du héros, ébloui surtout par sa couleur « dorée ».

Ce jaune ne fait appel à aucune velléité de dégustation comme la couleur rose des fraises, voire des joues des demoiselles, du côté de Méséglise. Voilà pourquoi le narrateur évoque leur « inutile beauté », car autour de Combray tout objet par sa forme, sa couleur et son odeur est associé aussitôt au plaisir du palais, à la jouissance orale. Ainsi le bouton d'or devient-il chez Proust la fleur privilégiée, le signe par excellence qui immatériatise, à elle seule, le nom, le passé illustre des personnes ducales, voire tout ce côté ensoleillé de Guermantes.

C'est en de tels moments que Proust semble dénoncer l'idolâtrie ruskinienne, le maître longtemps vénéré, mais qui, selon lui, confond le beau et le vrai, pour suivre son esthétique personnelle qui rend au bouton d'or, malgré sa « simplicité populaire », son poétique « éclat d'orient ». De la même façon Proust poétisera les épines blanches et roses du printemps, début du leitmotiv qui fait partie de l'odyssée amoureuse : « Non, je ne trouverai pas un tableau plus beau parce que l'artiste aura peint au premier plan une aubépine, bien que ne je connaisse rien de plus beau que l'aubépine, car je veux rester sincère et que je sais que la beauté d'un tableau ne dépend pas des choses qui y sont représentées » (R² I, XXIII).

9.3.3 La rêverie sur les Guermantes

Or, cette rêverie sur les Guermantes et leur nom, qui parcourt tout Combray, fait partie, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, de la rêverie mondaine : une expérience majeure pour l'écriture proustienne qui « engage d'une manière résolument moderne, mallarméenne, une réflexion sur l'écriture qui définit en même temps l'écriture poétique »⁶⁶. Oyhanto montre que la rêverie sur les Guermantes est une expérience initiatique, véritable sol mental de l'imaginaire de Proust et origine d'une pensée capitale du *Temps retrouvé*, qui fait de la lecture une des facettes de la création. La lecture lance l'imagination : « Lire, et du reste aussi bien regarder, même regarder en soi-même, c'est mettre en œuvre son esthétique » (R² I, 752).

Pour sa démonstration, Oyhanto se base sur un avant-texte du passage sur la lecture, l'Esquisse XXXI, qui explique de façon trop claire sans doute car ce passage n'a pas été retenu par le romancier, la relation entre lecture et écriture. Le rapprochement du passage de la pêche à la truite (inspiré par Bergotte) avec l'évocation de la crypte de l'église Saint-Hilaire (reprise d'un extrait presque entier des *Récits des temps mérovingiens*), lui permet de préciser la nature du lien qui unit le livre au paysage de Combray. Elle conclut en mettant au point la définition

⁶⁵ Le duc et la duchesse de Guermantes sont aussi « comtes de Combray ».

⁶⁶ Manuelle Oyhanto, « Proust, la rêverie mondaine et les enjeux esthétiques », *MPA-II*, 2004, pp. 103-120.

connue de Jean-Pierre Richard : « Si le paysage confirme le livre, c'est en quelque sorte *parce que* le livre informe le paysage, à condition de garder à l'esprit que la lecture ne met pas en œuvre la vision d'Augustin Thierry ou de Bergotte mais celle d'un héros appelé à être écrivain »⁶⁷.

Tandis que je lisais un livre de Bergotte qui se passait dans le Jura, [...] le paysage du roman s'élevait au milieu du paysage réel, [...]. Quand j'eus entendu le curé dire que Guermantes était une petite Suisse, j'y vis les ruisseaux d'argent, les bois pourris par l'eau, les *grappes violettes et jaunes* au ras d'un mur tacheté d'humidité. Maintenant Mme de Guermantes n'était plus seulement pour moi la fille de son nom, née de sa sonorité et de sa légende. Parfois je la voyais tirant à la carabine des truites le long des chutes d'eau, [...] et vers le soir allant à pas lent regarder les petits enclos de ses fermes où sur les murs humides se collaient des épis *rougeâtres* des grappes de fleurs *jaunes et violettes*. (R² I, 753-754 – nous soulignons)

Bref, la leçon de cette Esquisse concernant la tâche de l'écrivain reprend celle définie dans les *Journées de lecture* déjà citée. Elle permet également d'analyser l'évolution de la palette proustienne qui reprend dans la version « définitive », après avoir opté pour la palette gothique, associée à la race des Guermantes, la complémentarité classique du rouge et du bleu qui accompagne traditionnellement la Vierge ou Madone, aussi bien chez les peintres flamands que dans la Renaissance italienne.

Ce qui nous intéresse avant tout dans cet avant-texte, c'est la présence de la complémentarité qui caractérise la promenade du côté de Guermantes : le « jaune et le violet ». Ensuite, tandis que le violet et le rougeâtre sont présentés comme des teintes changeantes, le jaune semble étalé comme une couleur pure ou primaire, mais c'est justement celui-là qui disparaîtra de la scène. Dans le dernier alinéa du passage, le narrateur évoque à cinq reprises : « des grappes de fleurs violettes et jaunes », en y ajoutant à trois reprises « des épis rougeâtres ». En même temps, le narrateur note : « En reprenant aujourd'hui le livre de Bergotte je ne peux trouver nulle part une phrase où il soit question d'épis rougeâtres, de grappes de fleurs violettes et jaunes, retombant le long d'un mur suintant d'eau », ce qui confirme que la lecture ne met pas en œuvre la vision de Bergotte mais celle du héros (R² I, 753).

L'Esquisse XXXI qui rétablit la relation entre lecture et paysage va plus loin que le texte « définitif » dans l'explication de l'expérience poétique du nom et de la vision des couleurs. Le texte définitif montre que le poète a volontairement abandonné le jaune, peut-être non seulement pour réserver cette teinte pour la scène artistique, l'essence en or, mais aussi pour la séparer du domaine de l'amour, qui aura comme décor additionnel la complémentarité du « violet et du rougeâtre », c'est-à-dire une couleur hésitant entre le rouge et le bleu. Monde de l'amour, épineux, piège mensonger, qui détournera longtemps le héros de sa vocation : l'écriture pour laquelle les filles-fleurs-modèles doivent se transformer en filles-fleurs-muses.

Même si la duchesse de Guermantes fait partie de la rêverie mondaine, elle deviendra aussi un des amours successifs du héros, en gardant bien une position particulière car elle n'entre pas non plus dans la série des Epines roses comme Gilberte et la bande des jeunes filles en fleurs sur la côte normande. Lors de la promenade du côté de Guermantes, c'est le nymphéa au cœur écarlate, blanc sur les bords qui anticipe sur l'apparition d'Oriane.

⁶⁷ Ibid., p. 119.

9.3.4 *Le Nymphéa au cœur écarlate, blanc sur les bords*

Au fond, les boutons d'or par leur « jaune inconsommable », la métaphore alimentaire du jaune d'œuf n'y change rien, sont le signe d'une convoitise frustrée, de la « défaite du désir », comme le formule Richard⁶⁸. Malgré leur prolifération de dorure intense, ils forment contraste avec « le petit étang à la surface duquel rougissait comme une fraise une fleur de nymphéa au cœur écarlate, blanc sur les bords », scène où le narrateur reprend l'écart entre le blanc et le rose. Ce Nymphéa fait pâlir les espèces communes et voisines, car le désir qui se particularise ne s'exprime pas seulement en rose, mais rehausse nécessairement le ton jusqu'au rouge pour exprimer la poussée libidinale du héros. Le rouge est la couleur par excellence pour anticiper la reine lacustre et introduire la dernière couleur de la palette gothique. Nous retrouverons cette « carnation de géranium », signe du triomphe artistique, dans le passage de la duchesse dans l'Eglise, où elle apparaît sur les plates tombes, « dorées et distendues comme des alvéoles de miel » de ses ancêtres dans le flot bleu des vitraux de la chapelle (R² I, 172). Le jardin aquatique, l'enclos du nymphéa, semble superposer à la palette gothique, le rouge et le blanc de la palette antique pour mieux anticiper la scène de la Baignoire.

Lors des promenades, les rencontres seulement rêvées sont de véritables rêves d'initiation amoureuse, dans lesquels dominent la complémentarité du rouge et du bleu, car Oriane est en général entourée des couleurs du vitrail gothique :

Depuis le jour où j'imaginai Mme de Guermantes comme j'imaginai Parme à l'aide de sa seule couleur de son nom, sur ce qu'on avait dit que c'était une reine de l'ancien temps, sur la puissance antique de sa race qui se confondait avec la légende des planchettes de la lanterne magique et avec les vitraux de l'église, ce nom avait tant de fois changé pour moi que cette couleur première était presque entièrement effacée. (R² I, 887-888)

L'odyssée amoureuse prend son origine dans les rêves du côté de Guermantes, dans le « décor maternel de la Vivonne » qui est également associé aux rêves littéraires ou plutôt au manque de noms, de titres ou de sujets que la duchesse, substitut de la mère, est censée lui livrer :

Et le soir [...], elle me montrait le long des murs bas, les fleurs qui y appuient leurs quenouilles violettes et rouges⁶⁹ et m'apprenait leur nom⁷⁰. (R² I, 170)

Tandis que du côté de chez Swann, les père(s), en l'absence de la mère, médiatisent le secret des fleurs, l'analogie entre le blanc et le rose ; du côté de Guermantes, c'est la médiation du docteur Percepied qui rendra possible, non seulement la perception de Mme de Guermantes dans l'Eglise, mais également le don de transformer l'impuissance d'écrire en la réalisation d'un premier morceau de texte : les clochers de Martinville.

⁶⁸ Richard, op. cit., pp. 48-49.

⁶⁹ Dans l'Esquisse précitée, les trois couleurs de la palette gothique reviennent dans l'évocation des grappes de fleurs non-nommées : « Là où des grappes de fleurs violettes et jaunes s'élèvent à côté d'épis rougeâtres le long d'un mur bas et humide » (R² I, 887). Le narrateur ne retiendra que le rose et le bleu pour l'odyssée amoureuse de son héros, complémentarité plus conforme à la disparité entre les promenades/côtés à cet endroit du contexte.

⁷⁰ Richard, op. cit., pp. 122-127. Le fleuri, p. 123, note 3 : sur le sens de la non-nomination des grappes de fleurs ou des quenouilles de fleurs « violettes et rouges ». « Seul le personnage paternel serait capable de donner, avec la loi (et avec la castration qui l'accompagne), le nom, le pouvoir d'écrire, pas d'écrire directement le nom, mais *sur* le nom, autour, à partir de lui ».

Or, la promenade du côté de Guermantes sera marqué par la complémentarité du jaune et du bleu qu'on cite souvent comme l'apanage des Guermantes et où le rouge apparaît sur le tard avec l'introduction du nymphéa. La palette gothique ne sera pas uniquement réservée pour vêtir la duchesse de Guermantes : elle portera au cours du cycle des robes de toutes les couleurs du spectre selon la dernière élégance. Lors de la scène d'adieu de Swann, Oriane est habillée de sa robe rouge, tandis que son mari découvre frustré qu'elle a oublié d'assortir ses souliers de même couleur. C'est que dans la société du Faubourg, l'élégance de la femme rejaillit en premier lieu sur l'époux comme nous le verrons dans le paragraphe suivant. Le rouge n'est pas seulement ici le signe de l'appartenance à la race antique ou au monde mythologique, mais plutôt le signe de la cruauté, voire de l'indifférence mondaine où tout est concentré sur l'art de paraître.

Dans la dernière partie de ce chapitre, nous analyserons de quelle façon le narrateur met en scène le spectacle de la mondanité, la première fois qu'il a l'autorisation d'aller au théâtre. Au début du *Côté de Guermantes*, le narrateur recourt à la même obscurité qui règne dans l'avant-scène du roman et à la technique du clair-obscur pour évoquer la genèse du monde mondain. Le « beau nymphéa », rencontré du côté de Guermantes, montre bien que le « rose proustien est un blanc marbré de rouge ».

9.4 La genèse du monde mondain ou la Scène de la Baignoire⁷¹

9.4.1 Du rouge dramatique au « velum rouge » du spectacle

Dans *Une Scène à l'Opéra* (R² II, 338-358), le héros est avant tout fasciné par ce qui se passe dans la pénombre des loges aristocratiques, car c'est le désir d'apercevoir la duchesse de Guermantes, qui l'a entraîné au théâtre, plutôt que le jeu de La Berma, dont l'art ne l'intéresse plus. L'évocation des « ténèbres initiales » qui règnent dans ces fameuses « baignoires » : royaumes clos, célestes et obscurs, permet de rapprocher la genèse du monde mondain de l'avant-scène du monde fictif : *Les Réveils* (R² I, 3-9).

Cependant, tandis qu'aux confins du préambule, les « reflets rouges » du couchant apparaissent comme la première manifestation de la couleur pour anticiper le drame du coucher, cette couleur par excellence de la palette antique s'est réfugiée dans les rideaux et les canapés au théâtre, où apparaissent les deux reines incontestées du Faubourg comme de « blanches Néréides ». Du rouge de la scène dramatique, nous voilà « sous le *velum* rouge » du spectacle :

Et quand je portais mes yeux sur cette baignoire, bien plus qu'au plafond du théâtre où étaient peintes des froides allégories, c'était comme si j'avais aperçu, grâce au déchirement miraculeux des nuées coutumières, l'assemblée des Dieux en train de contempler le spectacle des hommes, sous un velum rouge, dans une éclaircie lumineuse, entre deux piliers du ciel. (R² II, 357)

L'analyse de la *Scène de la Baignoire*, qui est au fond un « spectacle dans le spectacle » comme nous avons signalé dans le chapitre cinq, permettra non seulement de mieux définir l'art théâtral, le premier art de la *Recherche* qui se confond avec la genèse du roman, mais encore l'enjeu esthétique, c'est-à-dire la vision compartimentée et l'évolution et la distribution des couleurs, car le narrateur semble se souvenir de la technique du clair-obscur chaque fois qu'on assiste à la genèse d'un nouveau monde.

⁷¹ Nell de Hullu-van Doeselaar, «Le théâtre dans le théâtre ou La scène de la Baignoire », *MPA-IV*, 2006, pp. 71-95.

La « mise en scène » et toutes ses implications se révèlent une obsession constante dès Combray, notamment dans la façon d'évoquer les différents mondes de la *Recherche*. A propos d'une phrase paternelle, l'écrivain en herbe notera : « Peut-être faire une scène de cela »⁷². Si « tout est dans le regard du peintre », selon les dires du narrateur lui-même, ce dernier sera d'abord un spectateur, intérieur ou extérieur, mobile ou immobile, devant la scène de la vie : la Nature, le monde bourgeois et mondain, la scène amoureuse et artistique ; scènes qu'il découpe et transforme en tableaux, voire en compositions, en y jouant avec les ombres et la lumière, les couleurs, les lignes, les formes et les perspectives. Cet enjeu esthétique proustien, qui s'ajoute à la théâtralité sous-jacente du texte, devient particulièrement visible à l'Opéra. Dans ce « temple » des illusions, des passions et des voluptés, longtemps un lieu interdit, le lecteur entre en même temps que le narrateur pour regarder le spectacle mondain par l'instrument optique qu'il nous offre.

L'amour du théâtre sera d'abord un amour platonique, nourri exclusivement par les noms et les couleurs sur les affiches, collées sur la colonne Morris près de la maison. Cet amour se confond avec la fascination du héros pour l'oncle Adolphe, qui est en contact avec des actrices/cocottes de la plus haute volée. Après la rencontre avec la dame en rose, son pavillon aux mystérieux parfums, ayant une relation avec la sexualité naissante du héros, sera fermé (R² I, 75-80). Or, ce cabinet des premières voluptés anticipe déjà tous les autres, notamment ce chalet de nécessité aux Champs-Élysées, dont l'odeur humide donnera au héros le même sentiment de félicité que le goût de la madeleine⁷³. Cependant, si l'on approfondit le sens ambigu des aubépines, oscillant entre sublimation et profanation, on comprend que l'écart se réduit à nul entre l'odeur renfermée des cabinets et celle « douce et amère » qui émane des aubépines.

9.4.2 L'avant-scène de l'Opéra

Toute notre attention sera donc braquée sur la scène mondaine, c'est-à-dire sur ce qui se passe dans les loges, littéralement sur « l'avant-scène », le devant de la scène, et au figuré avant la scène proprement dite. Mais également après, car la *Scène de la Baignoire* encadre, comme nous l'avons souligné⁷⁴, l'analyse du jeu de la Berma, l'actrice préférée du héros, même si ce jeu n'attire plus comme à Combray son attention. Au début de la scène à l'Opéra, il explique son indifférence à la possibilité d'entendre la Berma, car entre-temps, par le déménagement dans un nouvel appartement dépendant de l'hôtel des Guermantes, l'ancien désir du héros est ranimé pour connaître enfin ce que le nom de Guermantes « enfermait réellement, objectivement, sous son enveloppe orangée et brillante » (R² II, 330).

A cette couche ancienne, qui fait partie de l'âge des noms, de la croyance, s'ajoute au début de *Guermantes*, la fascination pour le grand monde de la rive gauche et le désir d'y avoir accès. Ni les coups de maman, qui remarque que ce « merveilleux » paillason des Guermantes se trouve en réalité en bien « piètre état », ni ceux de Françoise, peuvent amener des brèches dans cette « dernière demeure », issue du nom prestigieux de Guermantes, depuis qu'un vieil ami de son père a remarqué que « la duchesse a la meilleure situation du faubourg Saint-Germain » (R² II, 328).

Bref, dans le nom de la duchesse sont condensés tous les plaisirs du Faubourg, tandis que les lieux où elle « transvase » sa vie : son hôtel, son jardin, son salon et la baignoire de sa cousine à l'Opéra, deviennent autant de lieux féériques qui excitent l'imagination et le désir du héros. D'ailleurs, Françoise, la nourrice-confidente, a aussi le culte de la noblesse, elle qui reste insensible devant le génie de Napoléon ou la télégraphie sans fil, s'écrie, en apprenant des par-

⁷² Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., p. 387.

⁷³ Franc Schuerewegen, « Jansen en Janssen, ou Dupont et Dupond ou Marcel et Marcel », Conférence à Amsterdam pour la *Société Néerlandaise Marcel Proust* (18-3-2006).

⁷⁴ Voir pp. 99-100.

ticularités sur la race des Guermantes : « C'est beau ça ! Et restait éblouie comme devant un vitrail » (R² II, 335). Ce commentaire du héros prépare la transition d'un autre motif combraisien dans la scène à l'Opéra : celui de la lanterne magique et les projections légendaires qui ont introduit la race de Guermantes, remontant à la nuit mérovingienne qui se confond également avec l'origine du roman (R² I, 9). Jusqu'au *Bal de têtes*, les Guermantes resteront des figures de lanterne magique, des projections imaginaires.

Passons maintenant à la scène de la Baignoire proprement dite pour mieux analyser les éléments constitutifs que Proust emprunte à l'art pictural, notamment à la technique du clair-obscur qui semble souligner, comme chez Rembrandt, la théâtralité du spectacle qu'il veut mettre en lumière.

9.4.3 La scène de la Baignoire

Montons avec le narrateur le grand escalier de l'Opéra afin de voir s'ouvrir la baignoire de la princesse de Guermantes, ce « bloc de demi-obscurité » le plus célèbre du « temple de l'art lyrique ». Cette transposition du salon mondain inaccessible aux loges de l'Opéra, ressemblant à des « salons suspendus », des « petits cafés », dont on eût enlevé un pan, permettra au narrateur une première mise en scène du spectacle mondain. Au fond, il s'agit d'un monde où les signes sont vides, pour parler avec Deleuze, où tout est concentré sur l'art de paraître au lieu de l'être, mais c'est une leçon que le héros n'a pas encore apprise, se situant encore à l'âge des noms. L'époque où, « avec la soif et la nostalgie d'un fiévreux », il ne demande qu'à ces deux « poétiques créatures » de lui rendre « le charme des après-midi d'été du côté ensoleillé de Guermantes » (R² II, 356-357). Ces rêves donnent un « charme irrationnel » à la Dame du lac qui n'a été « pendant des années que le reflet d'un verre de lanterne magique et d'un vitrail d'église » (R² II, 311). L'enjeu esthétique proustien ne consiste pas seulement dans l'introduction des couleurs, si brillantes qu'elles soient, mais également dans l'art du compartimentage. La valeur emblématique du petit pan de mur jaune de Vermeer réside autant dans « l'esthétique du plombage qui fragmente le motif pictural » que dans l'éclat de la couleur⁷⁵.

Or, le premier Noble rencontré aura la même allure que Golo : « Et bien qu'il fût seul, cette idée extérieure à lui, impalpable, immense et saccadée comme une projection, semblait le précéder [...] » (R² II 338). La polarité entre ombre et lumière, qui règne dans les baignoires, est la même que dans l'avant-scène du roman et l'épisode de la lanterne : « D'abord il n'y eut que de vagues ténèbres » ; « détaché sur un fond noir » ; « sombres séjours » ; « parois obscures » ; « restaient invisibles » ; « des profondeurs de la nuit » ; « la surface clair-obscur » ; « du sombre et transparent royaume » ; « disparaissaient dans la nuit ». Pendant deux pages, le narrateur continue le jeu du clair-obscur jusqu'à l'apparition de la princesse, qui « préside de loin comme une grande déesse aux jeux des divinités inférieures » (R² II, 339-340). L'obscurité, la nuit, les ténèbres initiales n'indiquent plus seulement la profondeur que les souvenirs doivent traverser pour remonter à la lumière, équivalent du spirituel dans le préambule, mais elles se confondent aussi avec la nuit mérovingienne d'où il faut tirer tous les protagonistes de la race des Guermantes. Avec le seul objectif d'ailleurs de les faire sombrer de nouveau, avec le reste du « grand monde », au sortir de la Guerre, car ce « fabuleux royaume », comme l'explique René Girard, n'existe que pour le snob qui désire y entrer et mourra en même temps que lui⁷⁶.

9.4.4 La genèse du royaume fabuleux

Dans *La Baignoire*, le lecteur assiste à la genèse de ce « fabuleux royaume », qui sortira de l'obscurité dans toute sa splendeur, car il ne s'agit plus ici de la mise en scène d'un drame mais d'un spectacle. Tadié remarque peut-être trop vite : « Drame ou spectacle. Quel faux pro-

⁷⁵ Fraisse, dans *Le Processus*, op. cit., p. 160.

⁷⁶ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, « Pluriel », Paris, Hachette, 1985, pp. 248-250.

blème !⁷⁷ », car cette différence semble résider dans la distribution des couleurs. A ce jeu du clair-obscur s'ajoute dans ces parages un nouvel élément : le milieu aquatique, d'où émergent « les radieuses filles de la mer ». Mme de Guermantes, lanterne, vitrail, oiseau, est également associée à la région fluviale de la Vivonne. Le nymphéa anticipe déjà sur l'apparition de la duchesse dans la baignoire de sa cousine, car le couloir « humide et lézardé » dans lequel s'engage le prince de Saxe, donne accès aux « grottes marines, au royaume mythologique des nymphes des eaux » (R² II, 338).

Cette métaphorisation à partir de l'*origo*, « la baignoire », sera suivie pendant des pages par un narrateur, qui évoque, non sans ironie, son double narré, exalté et fasciné par le spectacle mondain, à demi invisible, qui se déroule dans « les sombres séjours des blanches déités » (R² II, 339). Il y a d'abord la transition des salons mondains inaccessibles du Faubourg aux loges mondaines, vases qui restent clos, car la zone de démarcation persiste entre « ces royaumes célestes » et le public de l'orchestre, ces « madrépores anonymes et collectifs », qui se trouvent entre les deux scènes, voire spectacles (R² II, 357). Il est évident que le lecteur assiste à un double jeu théâtral, car au fur et à mesure que le « spectacle s'avance », et le lecteur se demande lequel, on ne verra pas ce qui se passe sur la « véritable scène », la visibilité devient plus grande, ce qui permet d'admirer, dans le portrait de la princesse, le jeu des lignes, car Proust fait de « la ligne spirituelle » un « principe structurel, de la même manière que pour les couleurs »⁷⁸.

Mais la ligne délicieuse et inachevée de celle-ci (sa taille) était l'exact point de départ, l'amorce inévitable de lignes invisibles en lesquelles l'œil ne pouvait s'empêcher de les prolonger, merveilleuses, engendrées autour de la femme comme le spectre d'une figure idéale projetée sur les ténèbres. (R² II, 341)

Sans passer sous silence la dimension mythique de cette scène, nécessaire à engendrer la race antique des Guermantes et créer l'éclairage glauque le plus propice pour illuminer le décor de *Phèdre*, nous voulons nous concentrer sur l'influence des grands maîtres du clair-obscur, où l'obscurité sert à rendre le coloris du tableau plus intense. Proust semble surtout se souvenir de la capacité de Rembrandt de « peindre les parures, les armures, les tissus et les fourrures au point de les rendre presque palpables »⁷⁹. C'est justement le moment où les « blanches néréides » sortent de la pénombre pour s'élever vers le jour que l'analyse de leur parure devient possible.

9.4.5 La palette antique

Le regard du narrateur à l'Opéra, qui contemple émerveillé le spectacle du monde mondain, est un regard baroque qui a besoin d'une obscurité assez épaisse pour mieux voir la lumière. C'est déjà le regard du « moi créateur » dans la chambre obscure initiale qui « théâtralise » le monde, « non seulement pour le rendre supportable, mais pour qu'il soit joui, en ses contractions de figures, son ordre rhétorique et métaphorique, conquis sur le chaos et l'obscur, en sa *métaphysique de la sensualité* pour parler avec Blanchot »⁸⁰. Le regard baroque transforme, selon Buci-Glucksmann, « toujours le visible en Voyure, le tout en éclats fragmentés, le visuel en lumière »⁸¹. L'obscurité du préambule et celle qui règne dans la baignoire de la princesse repré-

⁷⁷ Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., p. 394.

⁷⁸ Houppermans, dans « Proust et les couleurs », *MPA-I*, p. 155.

⁷⁹ Le Rider, op. cit., p. 200.

⁸⁰ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir : de l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986, p. 232.

⁸¹ *Ibid.*, p. 232.

sentent la quête éperdue de l'entrée en scène du regard : « Quelque chose qui rendait le théâtre et la peinture inséparables en leur commun « faire tableau »⁸². C'est cette relation que nous voulons accentuer dans la présentation de cette scène, où la palette antique semble dominer les autres influences picturales.

Le plus souvent dans la *Recherche*, la duchesse de Guermites sera vêtue de rouge, associée en plus à la lumière dorée qui émane de son nom et de sa chevelure blonde. L'exemple le plus frappant se trouve dans les scènes de la rue, qui suivent la scène à l'Opéra, où l'apothéose : son regard bleu, reconnaissant le protozoaire anonyme, et le salut de sa main gantée de blanc, transformant la Déesse mythique en femme humaine (R² II, 358). Cependant, elle restera encore longtemps une « apparition théâtrale » qu'on peut contempler, mais pas aborder, dans les rues parisiennes, où le rouge devient beaucoup plus que la couleur de sa robe, une extension de son corps, en même temps qu'une cloison entre elle et le reste du monde : « [...], je la rencontrai dans une robe d'un velours rouge clair, [...]. Le visage [...] paraissait rêveur sous ses cheveux blonds. [...] la mélancolie de son expression, l'espèce de claustration que la violence de la couleur mettait entre elle et le reste du monde, lui donnaient quelque chose de malheureux et de solitaire qui me rassurait » (R² II, 443).

Dans cette scène l'autonomie de la couleur est soulignée, le rouge qui est complet en soi, permet au héros de saisir une particularité de l'âme de la duchesse, son « état psychologique », comme le formule Uenishi. Proust rivalise avec le peintre moderne en restituant à la coloration sa « qualité expressive », sa « force intérieure », sa « vibration »⁸³. Il s'agit de ce rouge dramatique moderne qu'on trouve déjà dans les figures de Rembrandt et celles du Caravage. Mais la différence essentielle entre les deux maîtres réside dans le traitement de la lumière : chez Le Caravage, la lumière glisse des objets, tandis que dans une toile de Rembrandt, la lumière mystique s'accroche aux objets comme dans ce tableau proustien, qui évoque non seulement le « nymphéa au cœur écarlate », mais aussi le velours mobile de la robe de la *Fiancée juive* : « Cette robe me semblait la matérialisation autour d'elle des rayons écarlates d'un cœur que je ne lui connaissais pas [...] ; réfugiée dans la lumière mystique de son étoffe aux flots adoucis elle me faisait penser à quelque sainte des premiers âges chrétiens » (R² II, 443).

9.4.6 Le Blanc

La première couleur qui se détache sur l'obscurité de la baignoire, c'est le blanc. Toutes les nymphes émergent comme de « blanches déités » ; tandis que le rouge s'est réfugié, comme il convient au théâtre, dans les rideaux et les canapés. La princesse qui apparaît au fond de sa baignoire en blanc, repose sur un « canapé latéral, rouge comme un rocher de corail ». Tous les éléments du préambule se retrouvent ici : la création se fait à partir des ténèbres, de l'obscurité. Créer, c'est éclaircir, porter à la lumière pour que les objets et les personnes puissent retrouver leurs formes et leurs couleurs.

Les couleurs, qui dominent cette scène mondaine sont les couleurs de l'univers mythique : le blanc, le noir et le rouge. Ce rouge est doté, dans ces paysages marins, de la nuance paroxystique, le « pourpre », couleur archaïque et mystique, dont le narrateur se sert pour évoquer la coiffure des néréides : « [...] à la surface clair-obscur où leurs brillants visages apparaissaient derrière le déferlement rieur, écumeux et léger de leurs éventails de plumes, sous leurs chevelures de pourpre emmêlées de perles que semblait avoir courbée l'ondulation du flux » (R² II, 34). Or, « ce pourpre des Anciens inclinait plutôt vers le bleu », comme Goethe le définit dans son *Traité des Couleurs* : « Qui connaît la formation prismatique du pourpre ne

⁸² Ibid., p. 214.

⁸³ Uenishi, op. cit., pp. 65-66.

verra aucun paradoxe dans cette affirmation, cette couleur contient toutes les autres en partie *actu*, en partie *potentia* [...] »⁸⁴.

Retournons à la baignoire célèbre de la princesse, où arrive finalement la Cousine, appartenant à la même race mythologique, mi-humaine, mi-oiseau, pour écouter la deuxième pièce moderne. Son apparition ressemble à sa sortie majestueuse de l'église Saint-Hilaire, associée au rouge de géranium, tandis que dans ces parages, elle fait son entrée « tout enveloppée de blanches mousselines » (R² II, 352). Cette blancheur des déesses correspond à leur origine mythologique et classique et à leur naissance de la nuit. De même que le jour, dans la *Genèse*, succède à la nuit, la lumière succède à l'obscurité. Elle a pour signature la couleur *blanche*. Il s'agit d'une couleur symbolique qui se confond avec *la langue des couleurs*, intimement unie à la religion, selon Frédéric Portal⁸⁵, et qui reparaît, au Moyen Age, dans les vitraux des cathédrales gothiques. Dans la plupart des langues et des cultures, la couleur blanche a toujours désigné la noblesse, la candeur, la pureté, tandis que suivant le célèbre *Dictionnaire-Manuel hébreu et chaldéen* de Gesenius, *hur*, *heur*, signifie être blanc ; *hurim*, *heurim*, désigne les nobles, les blancs, les purs. En latin, en allemand, en anglais, les mots *Weiss*, *White*, signifient *blanc*, *heureux*, *spirituel*, *sage*⁸⁶.

Bref, Proust en suivant la tradition, habille ces Déesses de blanc, c'est-à-dire quand elles restent dans la zone du clair-obscur car, au moment où elles sortent tout à fait de l'ombre ou plutôt de l'eau, elles changent de couleur et leur toilette de matière, pour devenir de simples « apparitions théâtrales » :

[...] la princesse cessant d'être une néréide apparut enturbannée de blanc et de bleu comme quelque merveilleuse tragédienne costumée en Zaïre ou peut-être en Orosmane ; [...] un immense oiseau de paradis. (R² II, 343-344)

Tant que les deux cousines restent dans la pénombre, leur apparition se fait en blanc, car la différence essentielle entre ces deux déesses mondaines réside dans le style de s'habiller :

Au lieu des merveilleux et doux plumages qui de la tête de la princesse descendaient jusqu'à son cou, au lieu de sa résille de coquillages et de perles, la duchesse n'avait dans les cheveux qu'une simple aigrette qui, dominant son nez busqué et ses yeux à fleur de tête, avait l'air de l'aigrette d'un oiseau. (R² II, 353)

Si pour un spectateur sans connaissance de cause, elles apparaissent comme un arrangement, une variation sur le même thème⁸⁷, le narrateur évoque ce qui constitue leur style individuel

⁸⁴ Brusatin, op. cit., pp. 119/174.

⁸⁵ Frédéric Portal, *Des Couleurs Symboliques*, Paris, Treuttel et Würtz, 1857, p. 2

⁸⁶ Fulcanelli, *Le Mystère des Cathédrales*, Paris, J.-J. Pauvert, 1964, pp. 108-110. Cette transcription de l'hébreu plus ou moins variable conduit au mot *heureux*. Les *bienheureux*, - ceux qui ont été régénérés et lavés par le sang de l'Agneau, - sont toujours représentés avec des robes blanches.

⁸⁷ Le narrateur semble répéter de façon comique le couple tragique qui hante la « scène originaire » : le couple, formé par la mère et la grand-mère. Voir Lojkine, op. cit., pp. 191-194. Ce sont les mères qui gardent la Loi et détiennent la sphère symbolique, s'opposant au couple des père(s), identifié au réel. Cette scène originaire renvoie à une situation banale, qui en soi ne comporte rien de pervers : le fils n'accepte pas de voir sa mère préférer sa grand-mère à son père. Il s'agit d'une scène qui est investie, imaginativement, d'une signification terrible il y a un couple transgressif formé par la mère et la grand-mère, que la fiction tournera tantôt en image sublime, tantôt transposera en succédané horrifiant, en couple pervers, homosexuel, incestueux. Ce couple, frappé du rose de l'interdit, est répété par d'autres couples féminins : Gilberte et sa mère, Mlle de Vinteuil et son amie, Albertine et Andrée, bref, l'obsession du monde de Gomorrhe.

très différent : « le jeu du même et de l'autre se joue dans l'analyse de leur élégance »⁸⁸. Sans vouloir insister sur les extravagances des deux toilettes, l'une associée à l'eau et celle de la duchesse à l'air, l'aspect commun qui nous retient, c'est la prédominance du blanc, car il s'agit au fond de deux oiseaux de différent plumage, mais d'un œuf semblable. La façon trop « costumée » de la princesse aux yeux de sa cousine, dont la toilette se marque par « la stricte sobriété d'un raffinement exquis ». Selon Miguet-Ollagnier, il s'agit d'une antithèse entre « emprise charnelle » et « spirituelle », entre « éclat » et « sagesse », qui s'exprime par la référence au couple mythique Junon/Minerve, comme si Proust : « voulait montrer le caractère archétypique de cette opposition par-delà la note humoristique du style » :

[...] l'oiseau de paradis me semblait inséparable de l'une, comme le paon de Junon; je ne pensais pas qu'aucune femme pût usurper le corsage pailleté de l'autre plus que l'égide étincelante et frangée de Minerve. (R² II, 357)

9.4.7 Une scène comique

La scène devient comique au moment où le narrateur, « happé par le schéma dioscurique », va doubler ses jumelles mondaines et parfaitement distinguées d'autres jumelles. La baronne de Morienvall et Mme de Cambremer imitent les cousines sur « le mode grotesque, celui de l'imitation bouffonne et ratée »⁸⁹. Proust aurait retrouvé chez Shakespeare le motif de « l'intrigue jumelée comique » en révélant ainsi exactement le contenu et les limites d'un imaginaire heureux⁹⁰, car le spectacle des Nymphes adultes dans leurs baignoires que le narrateur donne à voir, comme dans un vitrail, n'est pas associé dans ce décor à Lesbos, comme seront plus tard Albertine et ses amies à Balbec. Comme le spectacle mondain à l'Opéra, ce défilé mobile devant la mer, se révèle un spectacle de satisfaction esthétique certes, sauf que la fenêtre à Balbec donne finalement sur la scène de Montjouvain. Dans la scène de la Baignoire, l'opposition entre jumelles mondaines supérieures et inférieures semble ne pas avoir d'autre but que de faire comprendre le caractère particulier et unique du talent de l'actrice.

Retournons aux baignoires pour y étudier le rôle des hommes, les « tritons barbus », les « monstres marins », les « demi-dieux aquatiques » tant convoités par le héros, qui jouent aux bonbons avec les Néréides. Si pour mettre en scène les « créatures poétiques », le lecteur-spectateur assiste à un festin esthétique et multicolore auquel il peut encore croire, malgré l'ironie qui naît du décalage entre le héros exalté et le narrateur raffiné, la mise en scène des compagnons des nymphes : « ayant pour crâne un galet poli sur lequel le flot avait ramené une algue lisse et pour regard un disque en cristal de roche », est explicitement comique, voire farcesque (R² II, 340).

Les hommes n'émergent pas en couples, mais en figures individuelles, voire caricaturales. Leur jeu reste énigmatique pour les spectateurs, comme le marquis de Palancy, qui se déplace lentement, « le col tendu, la figure oblique, son gros œil rond collé contre le verre du monocle ». Il ressemble à « un poisson qui passe [...] derrière la cloison vitrée d'un aquarium » :

Par moments, il s'arrêtait, vénérable, soufflant et moussu, et les spectateurs n'auraient pu dire s'il souffrait, dormait, nageait, était en train de pondre ou respirait seulement. (R² II, 343)

⁸⁸ Miguet-Ollagnier, op. cit., pp. 214-215.

⁸⁹ Ibid., p. 215.

⁹⁰ Ibid., p. 216.

La silhouette du duc de Guermantes, se détachant, quelques pages plus loin, sur l'obscurité de la Baignoire, semble présentée de façon plus avantageuse. Par quelques dénominations bien choisies, le narrateur montre l'élégance du vestiaire du duc : « son monocle, la blancheur de son plastron plissé, son frac ». Or, le frac désigne une « tenue de cérémonie » comme l'habit noir, qui doit traditionnellement s'opposer à la splendeur de la toilette féminine, car la femme était l'emblème de l'homme. Elle représente, selon Tomiko Hasegawa : « le statut social ou la puissance pécuniaire du père, du mari ou de l'amant »⁹¹. A première vue, le narrateur ne fait que l'éloge de cet homme le plus illustre du Faubourg, dont la « distinction » est inégalable⁹². Le narrateur admire également la volontaire et artiste simplicité du frac du baron de Charlus qu'il compare à une *Harmonie en noir et blanc* de Whistler⁹³ (R² III, 52).

Il est fort probable que Proust, dans cette zone entre ombre et lumière, a trouvé son inspiration une fois de plus chez les maîtres du clair-obscur, car le narrateur ajoute à ce portrait de Charlus : « noir, blanc et rouge plutôt, car M. de Charlus portait, suspendue à un large cordon au jabot de l'habit, la croix en émail blanc, noir et rouge de chevalier de l'ordre religieux de Malte (R² III, 52-53). Le portrait du baron évoque celui du chevalier maltais Fra Antonio Martelli lors d'une exposition à Amsterdam, qui confronta Rembrandt au Caravage. Deux portraits d'hommes sont mis côte à côte, vêtus de costumes noirs, sur lesquels les plastrons, dont un en forme de croix maltaise, se détachent avec une blancheur éclatante⁹⁴. Mais il ne s'agit pas de révéler la source exacte des éléments que Proust emprunte à la peinture pour souligner la dernière élégance de la mode masculine, mais l'idée que nous sommes toujours en train de regarder un « spectacle dans le spectacle », un compartiment illuminé enchâssé dans un édifice plus grand qui reste dans l'ombre.

Par quels procédés le narrateur se moque-t-il de cette distinction extrême et sobre des hommes face au faste des femmes ?

Le duc suivait sa femme, *les reflets* de son monocle, *le rire de sa dentition*, la blancheur de son œillet *ou* de son plastron plissé, écartant pour faire place à leur lumière ses sourcils, ses lèvres, son frac : [...]. (R² II, 353)

D'abord, par la façon de présenter l'arrivée du duc que le narrateur condense à l'extrême en juxtaposant les éléments constitutifs qui se succèdent étroitement et presque en parallèles, tandis que l'élément le plus illustre, le frac, est mis à la fin pour recevoir toute la lumière. Cette technique de présentation chère à Proust semble empruntée non seulement aux maîtres de l'école hollandaise, qui « avec leur passion de l'exactitude et du détail multipliaient les surfaces de l'objet »⁹⁵, mais également à la période du cubisme analytique. Cependant, il ne s'agit pas d'une *Harmonie en noir et blanc*, mais d'une « *Dissonie* ». Deux intrus ou fausses notes entravent le sérieux du portrait ducal : « le rire de sa dentition » et la conjonction « ou » au lieu de « et » entre deux attributs indispensables à l'élégance masculine : « son œillet ou son

⁹¹ Tomiko Hasegawa, « Le monde de la Belle Epoque dans *A la recherche du temps perdu* à travers la mode masculine », *BMP*, N^o 53, 2003, pp. 91-103 ; Voir également l'analyse des souliers rouges de la duchesse de Guermantes de Yolande Jansen, *Stuck in a Revolving Door. Secularism, Assimilation, and Democratic Pluralism*, Amsterdam, F&N Eigen Beheer, 2006. Ch. 7 The Red Shoes : Reading Proustian Memory in the Context of Secularism, pp. 223-260.

⁹² *Ibid.*, p. 94. Baudelaire évoque déjà la beauté de l'habit noir avec la chemise blanche, le blanc immaculé des plastrons, des cols, des cravates ou des manchettes qui en rehaussent la beauté.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Rembrandt-Caravaggio*, Catalogue exposition Musée Van Gogh, Amsterdam, (janvier-juin 2006). Il s'agit du portrait du pasteur Johannes van Wtenbogaert par Rembrandt (1633) et du *Chevalier maltais Fra Antonio Martelli*, par Caravaggio (ca. 1608).

⁹⁵ Le Rider, *op. cit.*, p. 199.

plastron plissé ». Ensuite dans le prélude à cette *Dissonance*, petite pièce de circonstance, l'accent est mis sur « les reflets » du monocle, porté par simple souci d'élégance à la Belle Epoque, et non pas sur le verre optique lui-même (R² II, 353).

9.4.8 *La palette de la mort et le rouge sublimé*

Lors du *Bal de têtes*, le déclin irrémédiable du clan illustre, voire de l'aristocratie tout court, est mis en scène par une palette où dominant le blanc, le gris et le noir : « [...] Je compris que le gris plombé des joues raides et usées, le gris presque blanc et moutonnant des mèches soulevées, [...] étaient des teintes non pas irréelles, trop réelles au contraire, mais fantastiques, et empruntées à la palette, de l'éclairage, inimitable dans ses noirceurs effrayantes et prophétiques, de la vieillesse, de la proximité de la mort » (R² IV, 594-595). Mais tandis que le duc, n'étant « plus qu'une ruine, mais superbe » a encore droit à un portrait apocalyptique, la duchesse semble avoir perdu toute couleur. Comme dans ses anciens rêves du côté de Guermantes, elle le prend par la main pour le mener à un petit salon intime pour lui révéler enfin les noms des fleurs encore innommables pendant sa jeunesse :

Dans un petit salon Empire, où quelques rares habits noirs écoutaient assis sur un canapé, on voyait à côté d'une psyché supporté par une Minerve une chaise longue, placée de façon rectiligne, mais à l'intérieur incurvée comme un berceau et où une jeune femme était étendue. La mollesse de sa pose, que l'entrée de la duchesse ne lui fit même pas déranger, contrastait avec l'éclat merveilleux de sa robe Empire en une soierie nacarat devant laquelle les plus rouges fuchsias eussent pâli et sur le tissu nacré de laquelle des insignes et des fleurs semblaient avoir été enfoncées longtemps, car leur trace y restait en creux. (R² IV, 601)

Cette Mme de Sainte-Euverte, « fière de ses belles soies rouges » est la nouvelle fleur de la société et son gisement dans le salon obscur, où l'on avait mis sur « un trépied une urne où s'irisait une faible lueur » rappelle la crypte de l'Eglise Saint-Hilaire, le tombeau de la petite fille Sigebert que Théodore et sa sœur éclairaient d'une bougie (R² I, 61). Cette réincarnation de la petite Sigebert aidera le narrateur à exprimer dans l'œuvre d'art à venir la quatrième dimension : «

Elle ne se rendait pas compte qu'elle donnait pour moi la naissance à un nouvel épanouissement de ce nom Saint-Euverte, qui à tant d'intervalle marquait la distance et la continuité du Temps. C'est le Temps qu'elle berçait dans cette nacelle où fleurissaient le nom de Saint-Euverte et le style Empire en soies de fuchsias rouges ». (R² IV, 602)

Comme Gilberte servira d'intermédiaire pour le mener vers le rose sublimé de Mlle de Saint-Loup, incarnation de la jeunesse du héros, Oriane servira d'entremetteuse, non pas pour mener le narrateur définitivement vers la Femme-Fleur, mais vers son expression poétique et sa couleur : le rouge sublimé, équivalent du chef-d'œuvre artistique. En quelques bonds, le narrateur descend la pente à la soirée Saint-Euverte, où Swann manque le message de la blanche sonate, pour remonter jusqu'à la soirée Verdurin, où l'écoute du rouge Septuor, synthèse de l'œuvre de Vinteuil, révèle au narrateur l'esthétique de déploiement qui caractérisera sa dernière étape. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

Rappelons le début de l'odyssée amoureuse, liée intimement à l'épopée florale, qui prend naissance du côté de Guermantes : ces « grappes de fleurs violettes et rougeâtres » (R² I, 85), qui n'auront pas de nom dans aucun langage, mais dont la complémentarité accompagne invariablement la florescence des jeunes filles dans la roseraie de Balbec. Leur coloration est

essentielle, car la couleur, comme la saveur et le parfum, sont des signes sensibles sensoriels donnant accès à l'essence des choses.

Il est tentant de suivre l'hypothèse de Richard, qui s'imagine un instant que ces fleurs sans nom de la Vienne s'appellent des « amarantes » selon la coalescence anagrammatique qu'elle opère entre des signifiants tels que amante, mère, amère et associées au nom de Guermantes. Ce dernier serait défini par le narrateur comme « rouge amarante » selon le jeu supposé de la synesthésie. Bref, une association aussi semblable qu'entre Gilberte et les rousses giroflées. Seulement, en cherchant la citation exacte dans son contexte, il faut remarquer que Proust ne parle pas de « rouge amarante » mais de la « couleur amarante de la dernière syllabe de son nom, cette couleur que je m'étais dès le premier jour étonné de ne pas trouver dans sa personne », et qui peut donc aussi indiquer le jaune ou doré plutôt que le pourpre (R² II, 506).

Pourquoi ne pas nous imaginer, en faussant peut-être à notre tour légèrement le contexte, que le nom de cette fleur que la duchesse fait découvrir finalement au héros, c'est le fuchsia. Cette fleur rouge, dont le narrateur, répète presque obsessionnellement le nom pendant plusieurs pages : « arbrisseau exotique aux fleurs pourpres, roses, en clochettes pendantes » est probablement encore plus importante par sa couleur que par sa fleur, capable comme le géranium d'incarner la joie céleste associée au sommet artistique. La teinte aurorale du rose, signe de l'éveil à la vocation, visible dès *Le lever du soleil* dans le train à Balbec, se rehausse une dernière fois à sa tonalité paroxystique du rouge. Le fuchsia dans le salon-bibliothèque permet également de renouer avec ceux de Mme Loiseau à Combray, qui allaient, mais sans devenir « sacrés » pour cela, « rafraîchir leurs joues violettes et congestionnées contre la sombre façade de l'église » (R² I, 62).

9.4.9 L'art du théâtre

Au début du chapitre huit, nous avons vu que le *moi* qui s'éveille au milieu des ténèbres dans *Les Réveils*, l'avant-scène du monde fictif de la *Recherche*, n'aura gardé que deux souvenirs volontaires de la petite ville, où il a passé une partie de sa jeunesse : le théâtre et le drame du coucher et seulement une couleur : le « rougeâtre ». Le thème du soleil couchant introduit non seulement la couleur de l'angoissé, mais également un « point de vue » sur les choses, un moment de réminiscence qui embrasse le passé dans toute sa plénitude. Les reflets rouges du couchant anticipent « la transfiguration du monde vu au travers le plombage d'un vitrail »⁹⁶. L'art théâtral, la mise en scène du drame et l'introduction du rouge comme première couleur de la palette proustienne se confondent donc avec le début et la fin du cycle romanesque.

Or, la place accordée au théâtre dans le roman proustien est indéniable. Proust se révèle dès Combray un grand metteur en scène du spectacle du monde et pour souligner la théâtralité de celui-ci, il emprunte également à d'autres domaines artistiques, notamment à l'art pictural. En même temps, il y a dans la *Recherche* un motif théâtral qui revient dans le parcours initiatique du héros-narrateur : l'art interprétatif de la Berma dans le rôle de *Phèdre*. Nous avons vu que la révélation de son génie dans la « scène d'interprétation » aura des conséquences importantes pour la suite de la narration, même si au début de la scène de la Baignoire, toute l'attention du héros est braquée sur la scène mondaine.

Bergotte, Elstir et Vinteuil, chacun dans leur domaine, jouent un rôle essentiel dans la vocation du héros, celle d'un homme de lettres. Avant d'aboutir à la dernière *Matinée*, la scène d'écriture, le parcours initiatique du narrateur connaîtra trois grandes étapes : Combray, qui constitue le *substratum* du roman et qui correspond au stade de l'architecture, la composition et la « mise en scène » ; Balbec, l'étape qui permet de rompre avec la tradition du XIX^e siècle et qui sera dominée par l'influence de la peinture moderne et le rôle d'Elstir ; finalement,

⁹⁶ Fraisse, dans *Le Processus*, op. cit., p. 154.

l'épisode de Venise, se confondant avec le sommet de l'art proustien et la révélation du rouge Septuor de Vinteuil. Mais avant d'être un peintre ou un musicien, étapes indispensables pour pouvoir réussir pleinement dans la littérature, Marcel se révélera dès le début un grand metteur en scène, en même temps qu'un spectateur plus qu'intéressé. Tadié note avec justesse : « L'art de la scène est d'abord un art plastique, et c'est bien comme spectacle que le théâtre est présent dans la *Recherche* : pour être regardé, non pour être fait »⁹⁷.

Le vitrail, c'est ce qui donne à voir, l'écriture proustienne est avant tout un art visuel. En isolant des motifs et en empruntant des éléments constitutifs à l'art pictural, le narrateur crée des tableaux, voire des compositions, qui forment des unités textuelles cohérentes auxquelles on peut donner un titre. Or, les effets visuels de cet « ensemble de couleurs et de formes que l'on a sous les yeux » ne se manifestent que si le lecteur, intuitivement et intellectuellement, accepte d'entrer dans le jeu des possibilités qu'offre l'œuvre d'art. Cela veut dire que la mise en scène proustienne réserve un rôle particulier au lecteur qui, au-delà de la compréhension du contexte, doit « saisir les éléments et l'ensemble de l'œuvre pour les relier selon les règles que le tableau lui dicte ».

Pour mieux définir la place de Proust dans l'histoire de la littérature, nous étudierons, dans le chapitre suivant, la mise en scène intentionnelle de l'enseignement esthétique que poursuivra le porte-parole de l'auteur, le narrateur, à travers trois étapes importantes qui se greffent sur celles de l'auteur et qui correspondent avec trois moments décisifs de la vocation artistique.

⁹⁷ Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., p. 394.

10 Vers l'abstraction

Qu'est-ce que je veux exprimer par mon œuvre ? Rien d'autre que ce que cherche chaque peintre : exprimer l'harmonie par l'équivalence des rapports des lignes, des couleurs et des plans. Mais ceci de la façon la plus claire et la plus forte¹. Mondrian

Introduction

Après avoir étudié le troisième aspect de la rosace, l'introduction de la lumière et des couleurs, nous poursuivrons cette analyse en retraçant dans ce dernier chapitre le parcours initiatique du narrateur, dont les étapes : Combray, Balbec et Venise, nous permettent d'étudier les influences de la peinture d'avant-garde sur l'esthétique proustienne. Il semble que l'influence de l'esthétique contemporaine ait été décisive dans l'évolution d'un classicisme moderne, caractéristique des débuts du roman, à un *modernisme classique* qui semble se confondre avec l'émergence d'une première forme de l'abstraction. La question de l'abstraction et de ses origines naît dans les années 1915-1920 et se développe tout au long du XX^e siècle.

Proust fait parcourir à son narrateur le même trajet que les précurseurs de l'abstraction, occupés tout au long du XIX^e siècle des rapports entre la peinture et la perception. Ceux-ci sont venus nourrir les théories scientifiques optiques, acoustiques et les études de la couleur. Les théories des couleurs se révèlent des pôles de référence pour les peintres modernes : la leçon de Goethe nourrira l'imaginaire des peintres, qui vont chercher à libérer la couleur pour créer des compositions de couleurs pures, tandis que celle du chimiste Chevreul révèle la loi du contraste simultané. De ces recherches concernant la vision, on semble retrouver les échos dans l'emploi fréquent de la complémentarité chez Proust, notamment celle du rose et du bleu qui domine sur la côte normande.

Or, l'abstraction n'est pas un phénomène surgi de nulle part, comme nous l'avons déjà signalé. Quand on découvre que la lumière se diffuse de façon ondulatoire comme le son, les peintres vont essayer de retranscrire ses vibrations au moyen de la ligne et de la couleur. Mais on ne peut s'intéresser à la couleur sans aborder la question de la lumière et de sa propagation. C'est pourquoi la lumière est l'une des grandes directions de recherche prises par la peinture abstraite. Il n'est pas étonnant que l'évolution du parcours du narrateur vers une poétique de p(l)ans, de lignes et de couleurs emprunte le même chemin : du clair-obscur de l'avant-scène, de l'obscurité de Combray, longtemps « sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres », le lecteur assiste à l'introduction de la lumière et des couleurs, notamment après l'expérience de la madeleine qui permet de passer à un autre plan.

L'éblouissement qui se présente comme la première phase de la réminiscence, des impressions obscures, bref de l'épiphanie tout court, équivaut à « un aveuglement qui permet de s'émanciper de la vision classique pour aller vers quelque chose qui est de l'ordre du regard visionnaire ». A la fin du *Temps retrouvé*, l'expérience des pavés dans la cour de Guermantes, répond à celle de la madeleine : même sentiment de félicité. La seule différence « purement matérielle » étant, selon les dires du narrateur, dans les images évoquées : « Un azur profond enivrait mes yeux, des impressions de fraîcheur, d'éblouissante lumière tournoyaient près de moi » [...] (R² IV, 445). Cette réminiscence ramène la cité de Venise, « débarrassé de ce qu'il y

¹ Piet Mondrian, *Écrits français*, Edition et notes de Brigitte Leal, Centre Pompidou, 2010-2011, p. 13.

a d'imparfait dans la perception extérieure « : « ville d'art, parce que ville sectionnée² » par les méandres azurées du fleuve Océan. Au fond, il n'y a pas de différence de qualité entre Combray et Venise, c'est l'esthétique du petit qui s'oppose à celle du grand, une esthétique du détail qui s'oppose à celle du déploiement.

10.1 Combray ou la rupture avec la tradition

La première étape du parcours initiatique du narrateur correspond à la face obscure de Combray, avec ses couleurs sombres : le « brun du sol », le « marbre noir des ardoises de Saint-Hilaire » (R² IV, 202-203). Combray, « ce n'était qu'une église, résumant la ville, [...] tenant serrés autour de sa haute mante sombre, [...] comme une pastoure ses brebis, les dos laineux et gris des maisons rassemblées autour d'elle, construites en pierres noirâtres du pays». Bref la petite ville un peu « triste », entourée de sa terre « noire et nue » :

peinte de couleurs si différentes de celles qui maintenant revêtent pour moi le monde, qu'en vérité elles me paraissent toutes, [...] plus irréelles encore que les projections de la lanterne magique [...]. (R² I, 47-48)

Cette étape se situe donc avant la scène œdipienne, car la lanterne magique ne fonctionne que dans l'obscurité absolue de la chambre fermée sur le monde extérieur. Combray correspond à l'avant-scène du monde romanesque avant la réception passive des couleurs par le héros et la (re)création active des sensations colorées par le narrateur.

Longtemps le souvenir de la petite ville se résume au *Pan lumineux*, le décor statique du drame de déshabillage, l'expérience traumatique derrière laquelle toutes les autres sont refoulées car, par la mémoire volontaire, le héros n'a retenu que le théâtre, le drame du coucher et la lumière du couchant, associée à l'angoisse. Ce rouge dramatique, apanage des peintres modernes, ne se confond pas seulement avec l'art théâtral, mais également avec l'origine naïve et cruelle des contes, des légendes et des mythes comme nous l'avons vu au début de la troisième partie. La mise en scène de drames et de spectacles, se révélera le premier art proustien qui se confond avec la scène inaugurale du roman. L'auteur emprunte la technique du clair-obscur pour la genèse d'un parcours fictif, qui mènera d'une obscurité presque totale à l'Illumination finale de la vocation enfin révélée.

A Combray, le théâtre, notamment l'aspect de l'interprétation, apparaît aux yeux du héros comme le domaine artistique le plus important:

Toutes mes conversations avec mes camarades portaient sur ces acteurs dont l'art, bien qu'il me fût encore inconnu, était la première forme, entre toutes celles qu'il revêt, sous laquelle se laissait pressentir par moi, l'Art. (R² I, 73)

Peggy Schaller³ propose même d'indiquer l'art théâtral dans la *Recherche* comme le quatrième art. Elle prend l'art d'interprétation de La Berma comme point de départ, parce que son rôle d'artiste-modèle serait éclipsé par celui de Bergotte, d'Elstir et de Vinteuil. Cependant, dans la hiérarchie ainsi établie, cette distinction, si séduisante en soi, a l'inconvénient de mettre l'art théâtral au-dessus de la musique de Vinteuil, dont le *Rouge Septuor* se confond avec le sommet

² Fraisse, dans *Le Processus*, op. cit. pp. 182-189.

³ Peggy Schaller, « Theater in Proust : the Fourth Art », *MPA-IV*, 2006, pp. 51-70.

artistique du narrateur⁴. A propos de la félicité qui l'envahit au moment de poser son pied sur un pavé mal équarri, il résume les sensations de même genre : « [...] La vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, [...] tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser » (R² IV, 445).

L'amour du théâtre est d'abord un amour platonique et cette fascination pour les acteurs et les actrices ne concerne pas seulement leur art d'interpréter, mais aussi leurs mœurs faciles. Rappelons le rôle de l'oncle Adolphe et la rencontre avec la Dame en rose qui se confondent avec un premier éveil de la sexualité. C'est le rose de l'interdit sexuel qui se détachera comme deuxième teinte sur l'avant-scène du roman à côté de tons « rougeâtres » pour exprimer un désir qui s'enflamme ou s'éteint.

Swann, le véritable protagoniste de ce premier Combray provincial, est le médiateur qui éveille le désir d'entendre la Berma, en remarquant que Bergotte, l'auteur préféré du jeune héros, met les dons artistiques de cette actrice au-dessus de tous les autres. La leçon de la Berma, associée à la peinture de Vinteuil, est révélée dans la *Scène à l'Opéra*, puisque la peinture comme la musique fonctionnent comme métaphores du langage littéraire. En ratant le message de la blanche sonate, Swann, amateur d'art et fin esthète, se révélera un initiateur artistique incomplet et son immolation fut probablement « aussi nécessaire à l'accomplissement de la destinée du héros proustien que celle d'un cygne au héros wagnérien » (R² IV, 1162)⁵.

Esthétiquement parlant, le décor sombre et dramatique du premier Combray, avant la réminiscence de la madeleine, première Illumination mais incomplète⁶, indique la période de tâtonnements, de pastiches, de traductions et d'hésitations sur le genre et la composition du projet littéraire à entreprendre. C'est l'époque des copies et des gravures offertes par Swann pour orner les murs à Combray. Les verts, les bruns et les ocres, représentent la palette naturelle de l'école de Barbizon. Ce sont les couleurs de la peinture du XIX^e siècle finissant avec lesquelles le narrateur doit rompre pour embrasser celles de la peinture moderne afin de traduire sa propre vision d'artiste. Les peintres typiques de cette période sont Corot et Hubert Robert. Les tableaux et les ruines de ce dernier ont inspiré la promenade nocturne au clair de lune à Combray, où les tilleuls vivants préfigurent déjà les tilleuls fanées de la tisane de la Tante.

La fascination avec laquelle le héros contemple la construction ingénieuse de ce tableau de nature morte, correspond avec la leçon de Chardin, un peintre qui trouva « la beauté dans les choses les plus humbles et les plus usuelles » (*CSB*, 418). Cette initiation constitue pour le narrateur le seuil d'un univers spirituel, associé à la lumière de l'avant-scène (*CSB*, 374)⁷. Lors de sa troisième période, Elstir peint des tableaux de nature morte qui rivalisent avec ceux de Chardin par l'acuité de l'observation⁸. C'est la visite à l'atelier d'Elstir qui accomplira l'expérience visuelle qui se trouvera au cœur de la deuxième étape à Balbec. Même l'expérience manquée des arbres d'Hudimesnil⁹, que le narrateur ne reconnaît pas ou plus, s'explique peut-être par le

⁴ (R² IV, 1162) Notice : « Succédant à la littérature et à la peinture, la musique continuera donc d'être l'ultime étape de l'apprentissage esthétique du héros : mais en la dissociant de « L'Adoration perpétuelle », Proust réserve à cette dernière une signification plus pure et plus élevée encore ».

⁵ (R² IV, 1162) Note: Swann, l'*alter ego* du narrateur, dont le nom anglo-saxon devait donner à l'oreille de l'auteur la sensation du blanc.

⁶ Ibidem, Proust note dans le Cahier 57: « Capital : De même que je présenterai comme une illumination à la Parsifal la découverte du Temps retrouvé dans les sensations cuiller, thé, etc., de même ce sera une 2^e illumination dominant la composition de ce chapitre, subordonnée pourtant à la première et peut-être quand je me demande qu'est-ce qui assurera la matière du livre qui me fera soudain apercevoir que ttes (sic) les épisodes de ma vie ont été une leçon d'idéalisme [...] ».

⁷ Uenishi, op. cit., p. 29.

⁸ Ibidem, p. 28.

fait que le héros est définitivement exclu du paradis perdu, le monde circonscrit et cohérent de la petite ville circulaire, entourée de ses parcs et de ses jardins.

Du point de vue littéraire, Combray correspond au style de Bergotte, dont les phrases ne semblent plus appréciées que pour leurs lignes architecturales. Quant aux références à l'œuvre du littérateur-modèle, plutôt vagues dans les avant-textes, elles seront plus imprécises encore dans la version finale, comme si Proust avait voulu progressivement éliminer toute filiation de l'écrivain imaginaire à un modèle réel (R² IV, 1159). Toujours selon Rey et Rogers, Bergotte sera condamné à un statut ambigu, à la différence d'Elstir ou de Vinteuil, dont l'apprenti-écrivain suit les leçons sans risque d'équivoque du moment qu'il les transpose : « Proust ne peut, au sein d'un roman qui magnifie l'œuvre à venir, ni rabaisser celui qui en fut l'initiateur, ni lui donner un éclat qui rivaliserait avec celle de son dénouement ». [...] Le héros admire Bergotte en le reléguant parmi les valeurs du passé (R² IV, 1162-1163).

Pour aboutir à une poétique de p(l)ans, de lignes et de couleurs, le narrateur passera par une étape intermédiaire, centrée sur la théorie de la couleur, qui place au cœur du récit la question de l'expérience visuelle avec la peinture d'Elstir.

10.2 Balbec : une étape intermédiaire

Et quelle que fût la femme que j'évoquais, des grappes de fleurs violettes et rougeâtres s'élevaient aussitôt de chaque côté d'elle comme des couleurs complémentaires. (R² I, 85)

Mais dans cette atmosphère humide et douce s'épanouissent le soir en quelques instants de ces bouquets célestes bleus et roses, qui sont incomparables [...] (R² I, 129)

Amour, hélas ! des formes vagues, des teintes roses et bleues, des fantômes métaphysiques. *Sylvie*, Gérard de Nerval

10.2.1 La complémentarité de Balbec

La complémentarité entre le rose et le bleu ne connaîtra son envol que lors du premier séjour à Balbec, où la « blanche constellation non différenciée » des jeunes filles, bande que le narrateur compare à la même page comme enfermée « dans la gelée d'une seule grappe scintillatrice et tremblante » se transformera de plus en plus en « un bosquet de roses séparé par des sentiers d'azur » (R² II, 258).

L'analogie entre le blanc et le rose révèle, dès la scène des tilleuls, que le narrateur sera toujours fasciné par le Même dans l'Autre. Lors du séjour à Balbec, cette touche rose se combinera avec le bleu pour former la complémentarité de Balbec. Ce bichromatisme de l'adolescence ou de la genèse amoureuse remonte aux journées de lecture à Combray et les rêveries autour de la duchesse de Guermantes. La mise en rapport, la juxtaposition de ces deux tons, correspondant aux deux notes sur lesquelles se construit la sonate de Vinteuil, se présente dans le domaine esthétique comme équivalent de la métaphore dans le domaine stylistique.

Cette juxtaposition ou plutôt superposition du rose sur fond bleu constitue le rapport essentiel de l'odyssée amoureuse, qui réunit les deux directions inséparables du désir et de l'amour. Le rose, l'envers d'Eros, sera le signe de la mouvance et de la fugacité, du désir changeant d'objet comme les verres ovales dans la lanterne magique, tandis que le fond bleu sur lequel se détache cette carnation rose, sera le signe de la constance et de l'inaltérable désir de la

mère. Cette complémentarité, synthèse du transitoire et de l'éternel qui définit selon Baudelaire l'art véritable, se cristallise dans la Roseraie de Balbec, tandis que la dernière rose Mlle de Saint-Loup, déjà sur la scène artistique, se détachera sur le fond bleu des *marines* d'Elstir.

10.2.2 La Vierge : du rose au bleu

Une petite excursion génétique permet de constater que, des avant-textes à la version « définitive », la coloration de la mère passe du rose au bleu. Dans *Jean Santeuil* encore associée à l'épine rose comme Gilberte, la mère se confondra de plus en plus avec le bleu des flots et de la scène artistique. Dans la *Recherche*, où le narrateur continue à élaborer sa palette sur l'histoire des couleurs, maman semble participer à la promotion du bleu au Moyen Age, qui éclipsera au XIII^e siècle le magnificat du rouge antique. Dans la peinture italienne de la Renaissance, la Vierge sera presque unanimement drapée de cette complémentarité, sous forme de deux robes, ou d'une robe et d'un manteau : le bleu étant le signe de la reine céleste, le rouge représente le côté terrestre, la vierge qui enfanta Jésus.

Nous retrouvons cette complémentarité aussi bien chez des peintres italiens comme Rafael dans *La belle jardinière*, Domenico Ghirlandaio, Botticelli, Baldovinetti et Filippo Lippi¹⁰ que chez des peintres flamands comme Hans Memling. Rappelons que Swann possédait une merveilleuse écharpe orientale, bleue et rose, exactement celle de la Vierge du *Magnificat* de Botticelli (R² I, 610). Les tableaux, où la Vierge est uniquement habillée de bleu, comme par exemple dans le *Tryptique* de Jan Floreins ou dans le livre d'heures d'Etienne Chevalier, peint par Jean Fouquet¹¹, sont beaucoup plus rares. Or, Proust semble enlever dans les versions ultérieures toutes les traces qui pourraient donner au premier objet de désir interdit la même couleur charnelle que les jeunes filles en fleurs. En procédant de la sorte, le narrateur mettra en rapport de façon presque obsessionnelle le rouge/rose et le bleu, la complémentarité réunissant les deux grandes lignes du désir et de l'amour. Cette métaphore essentielle, qui fait fleurir la carnation rose du désir sur fond bleu, est associée dès Combray à l'odyssée amoureuse et se développe comme épopée florale qui connaît son apothéose dans la Roseraie de Balbec.

10.2.3 Le lever du soleil ou le matin de la création

Le départ de l'adolescent pour Balbec, après « un blanc »¹² de deux ans, nécessaire à digérer l'échec de sa première relation amoureuse, renouvelle le drame du coucher. Le voyage tant désiré au bord de la mer signifie une séparation avec maman et la gare Saint-Lazare, longtemps rêvée comme un événement heureux, se révélera un lieu de rupture, un lieu « tragique » :

[...] qui déployait au-dessus de la ville éventrée un de ces immenses ciels crus et gros de menaces amoncelées de drame, pareils à certains ciels, d'une modernité presque parisienne, de Mantegna ou de Véronèse, et sous lequel ne pouvait s'accomplir que quelque acte terrible et solennel comme un départ en chemin de fer ou l'érection de la Croix. (R² II,6)

Malgré ce mauvais augure, le voyage dans le train se passe plutôt bien sous l'effet de l'alcool, médicament recommandé par le médecin, et dans cette euphorie temporaire l'adolescent commence déjà à entrevoir les deux couleurs complémentaires qui marqueront le

¹⁰ Voir la grande galerie de la peinture italienne au Louvre.

¹¹ *La Vierge et l'enfant Jésus*, Enluminure sur vélin dans les heures d'Etienne Chevalier, Musée Condé, Chantilly.

¹² Dans les dactylographies et les placards Grasset, un simple passage à la ligne séparait l'évocation de Mme Swann au Bois du départ pour la mer (R² II, 1337).

premier séjour à Balbec. Bouche bée, le héros grisé contemple la couleur vive du store : un bleu intense, signe d'une ère nouvelle :

La couleur bleue du store me semblait non peut-être par sa beauté mais par sa vivacité intense, effacer à tel point toutes les couleurs qui avaient été devant mes yeux depuis le jour de ma naissance [...] qu'à côté de ce bleu du store, elles étaient pour moi aussi ternes, aussi nulles, que peut l'être rétrospectivement l'obscurité où ils ont vécu pour les aveugles-nés qu'on opère sur le tard et qui voient enfin les couleurs. (R² II, 6)

Les couleurs ternes de Combray sont délaissées définitivement par cette partance vers l'azur, le bleu de la mer à Balbec, voire de la scène artistique tout court. Cette promotion du bleu reprend celle préfigurée par le motif des vitraux dans l'église Saint-Hilaire où le bleu domine dans la « douce tapisserie de verre » (R² I, 59)¹³. Notons que ce premier séjour à Balbec, première ouverture sur le monde extérieur, qui s'annonce comme le matin de la création, doit rester nécessairement une étape intermédiaire, où le héros-narrateur est encore loin de l'illumination finale.

Aussi pour masquer le décalage entre je-narrant et je-narré, le narrateur cachera-t-il à plusieurs reprises l'exaltation esthétique du héros sous l'euphorie due à l'alcool. L'exemple le plus remarquable sera la contemplation de « la rosace peinte sur le mur blanc » à Rivebelle déjà citée, figure emblématique qui reprend de façon plus abstraite l'analogie entre les épines blanches et roses. Et même si le premier séjour de Balbec sera dominé par le rose et le bleu, l'expérience visuelle liée à cette deuxième étape se dessine comme une première ébauche de cette construction en compartiments déjà entrevue dans le train.

Si la deuxième partie des *Jeunes filles en fleurs* s'est achevée sur une « symphonie en blanc majeur » dans le salon de Mme Swann, où les boules de neige¹⁴ font renaître le désir des aubépines à Tansonville, la deuxième partie s'ouvre sur une « symphonie en rose majeur ». Après la vivacité du store bleu, le héros est ébloui par le spectacle des nuages roses, colorés par l'aurore, qui apparaissent dans le carreau de la fenêtre. Ce rose qui semble d'abord une couleur « fixée, inerte, morte », tremble de vie, contemplée de plus près comme les aubépines sur l'autel de l'église à Combray. Cette splendide scène matinale prépare l'apparition dans le cadre de la fenêtre d'une grande et belle marchande de lait « rose » et « dorée » qui anticipe à son tour sur celle d'Albertine dans l'atelier d'Elstir.

Cette scène matinale n'annonce pas seulement la prédominance du rose pour colorer le désir renaissant, mais elle introduit également un dispositif scénique : celui des « fenêtres », qui s'interposent entre le narrateur-observateur et le paysage observé. Dès le premier séjour à Balbec les « fenêtres » proustiennes, donnant sur la mer, sont omniprésentes. Ce n'est pas la première fois que le narrateur présente le paysage comme un tableau¹⁵, mais à Balbec, selon Roger, cette « fenêtre » ou « veduta », constituant un cadre à l'intérieur duquel va s'effectuer l'opération poétique qui, de nature rhétorique, consiste dans le déploiement d'une métaphore¹⁶. Après la première nuit douloureuse passée au Grand Hôtel, le narrateur se met le lendemain matin devant la fenêtre « comme au carreau d'une diligence », tenant à la main la serviette raide et empesée qu'un domestique vient de lui apporter. Le « vaste cirque éblouissant

¹³ Dans ces parages, le narrateur évoque déjà à propos du flot bleu « l'éclat changeant d'une traîne de paon », métaphore qui revient dans la réminiscence à Balbec dans *La Matinée*.

¹⁴ « [...] qui me rappelaient que l'Enchantement du Vendredi Saint figure un miracle naturel auquel on pourrait assister tous les ans si l'on était plus sage ». (R² I, 624)

¹⁵ Alain Roger, dans « Poétique du paysage proustien », *Jaarboek Marcel Proust Vereniging*, N^o. 16/17, 1991, pp. 68-84; Selon l'auteur, le paysage présenté comme tableau ne serait qu'une application de l'esthétisme wildien, pp. 83-84.

¹⁶ Ibid.

et montagneux » qui s'étale dans ce cadre constitue le premier tableau de la série des nombreuses *marines* (R² II, 33).

Après l'obscurité de la chambre combraysienne, celle de Balbec s'ouvre non seulement sur les « mamelles bleuâtres » d'une mer changeante, mais encore d'un paysage qu'elle découpe en « vues », en « représentations immédiates ». La chambre au Grand-Hôtel s'oppose à l'atelier d'Elstir, loin de la digue, autre chambre noire, foyer d'une expérience nouvelle et déterminante. Cet atelier, où l'on est pris dans un clair-obscur dont le peintre semble avoir besoin pour recréer le monde, ouvre sur le dehors par une seule fenêtre, où apparaîtra, sous la chèvre-feuille, la rose Albertine. Les fenêtres proustiennes, correspondant aux *vedute* de la peinture flamande¹⁷, ont cette particularité qu'elles donnent sur des paysages hantés par le désir¹⁸.

Rappelons le petit cabinet sentant l'iris à Combray, où le héros se tenait devant le carreau de la fenêtre entrouverte¹⁹ par laquelle une seule branche de cassis sauvage entre impudiquement pour être le témoin, avec le donjon de Roussainville-le-Pin, des premiers plaisirs solitaires (R² I, 12). Roussainville est le paysage de l'interdit sexuel, une ville maudite comme les villages bibliques Sodome et Gomorrhe. C'est le premier exemple où un clocher (pin) et une fleur se combinent « littéralement » pour préparer le premier texte littéraire des trois clochers de Martinville, se transformant par un enchaînement métaphorique en trois fleurs peintes, ensuite en trois jeunes filles de légende.

On retrouve ces trois filles dans la « réalité » de Balbec du côté de la campagne, car au début du séjour, pendant les promenades en voiture avec Mme de Villeparisis, le côté de la mer et le côté de la campagne sont encore des côtés opposés, reprenant au fond le contraste entre le côté de Guermantes et celui de Méséglise. Aussi les trois filles - la marchande de lait aperçue du train, une laitière rencontrée près du Grand Hôtel et une belle pêcheuse que le héros aborde un instant juste avant l'épisode des trois arbres d'Hudimesnil - se révèlent-elles les fleurs des champs, les « étoiles bleues », qui préparent l'apparition de la petite bande, engendrée par la mer, et qui peuvent se lire comme les signes avant-coureurs de l'expérience sentimentale et esthétique que Marcel connaîtra auprès d'Albertine et de ses amies.

10.2.4 *Bleuets et coquelicot*

Parmi les différentes lignes qui partent de Combray et de ses côtés pour anticiper sur la flore caractéristique de Balbec se détachant sur le flot, nous n'avons pas encore cité les bleuets de Méséglise qui annoncent invariablement la mer. Ce morceau est entrelacé à un moment crucial du récit, entre la contemplation des aubépines, et la découverte de l'épine rose. Le héros interrompt ces vaines tentatives pour pénétrer le secret des épines blanches afin de poursuivre sur « le talus qui, derrière la haie, montait en pente raide vers les champs, quelque coquelicot perdu, quelques bluets restés paresseusement en arrière [...] » :

[...] ils m'annonçaient l'immense étendue où déferlent les blés, où moutonnaient les nuages, et la vue d'un seul coquelicot hissant au bout de son cordage et faisant cingler au vent sa flamme rouge, au-dessus de sa bouée graisseuse et noire, me faisait battre le cœur, comme au voyageur, qui aperçoit sur une terre basse une première barque échouée que répare un calfat, et s'écrie, avant de l'avoir encore vue : « La Mer ! » (R² I, 137)

¹⁷ Ibid. Ces *vedute* dont le rôle a été décisif dans l'invention du paysage occidental au XV^e siècle.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Fenêtre qui donne sur le paysage de Roussainville, connoté pour ses jeux érotiques auxquels le héros ne participera jamais, dont il ne connaîtra l'existence que beaucoup plus tard.

Spitzer, qui souligne l'apothéose de cette belle période avec sa chute si typiquement proustienne, note néanmoins : « Quel rapport y a-t-il entre les coquelicots d'une part, les bleuets et la mer de l'autre ?²⁰ » Or, de telles associations sont tissées avec soin (puisqu'annonciatrices) : les bleuets annoncent l'immense étendue où déferlent les blés, introduisant à leur tour l'atmosphère marine. Et ainsi les termes marins : « hisser », « cordage », « cingler », « bouée », « barque », « calfat » ne sont-ils plus inattendus pour préparer la fin de la phrase, qui s'achève sur l'exclamation finale : « La Mer ! », le seul but auquel aspire celui qui regarde l'étoile bleue des champs.

Cette période entrelacée est aussi significative que l'épisode des trois arbres d'Hudimesnil, qui interrompt l'apparition espacée de trois filles campagnardes, fleurs des champs, et celle de la petite bande : « roses de Pennsylvanie », ayant la mer comme décor inséparable. Notons également l'iconicité des *Etoiles bleues*, tableau cité plus haut, qui s'ouvre sur l'éternel infini de la mer, non seulement de la mer réelle, la « plaintive aïeule de la terre », mais encore par l'image de la « flamme du seul coquelicot » de la passion inassouvie, l'éternelle aspiration « Vers Mèr(e) », comme dit Boyer²¹, car souvent ces deux mots ne seront pas seulement homonymes, mais synonymes. A partir de Balbec, le code marin remplacera les eaux stagnantes de Combray. Aussi la flamme rouge du coquelicot, se consumant devant la mer(e), ressemble-t-elle à un autoportrait du moi dans sa position d'éternel abandonnique.

Le coquelicot, c'est la deuxième fleur (presque toujours au singulier) après le nénuphar, qui cache l'image du héros lui-même et non pas un objet convoité. Dans l'évocation du cabinet de toilette à Doncières, où tout est disposé au rêve floral, le narrateur comparera de nouveau sa position à celle d'un coquelicot :

Mon cabinet de toilette était tendu d'un papier d'un rouge violent que parsemaient des fleurs noires et blanches, auxquelles il semble que j'aurais dû avoir quelque peine à m'habituer. Mais elles ne firent que me paraître nouvelles, que me forcer à entrer non en conflit mais en contact avec elles, que modifier la gaieté et les chants de mon lever, elles ne firent que me mettre de force au cœur d'une sorte de coquelicot pour regarder le monde [...]. (R² II, 388)

10.2.5 *Le désir de Mlle de Stermaria*

La seule femme qui n'appartient pas à ce groupe ternaire des jeunes campagnardes, c'est Mlle de Stermaria. Les rêves de posséder cette jeune femme, aperçue dans la salle à manger du Grand Hôtel sont colorés par les couleurs de la chambre de la grand-mère, transformant celle-ci en un jardin infiniment prometteur « de l'espérance qui se dissolvait en une palpitation de rayons d'argent et de pétales de roses » (R² II, 64):

Le feutre gris qu'elle portait invariablement à chaque repas me la rendait plus douce, non parce qu'il s'harmonisait avec son teint d'argent et de rose [...]. (R² II, 49)

Ces rêves sont au fond un prolongement des rêves littéraires du côté de Guermites qui se cristallisaient autour de Mme de Guermites et le narrateur évoque pour peindre les joues de la châtelaine bretonne les nymphéas de la Vivonne. Rappelons que l'effémination du paysage est la structure métaphorique la plus constante dès Combray :

²⁰ Léo Spitzer, « Le style de Marcel Proust », *Etudes de Style*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1970, p. 408.

²¹ Boyer, op. cit., p. 38.

A certaine teinte d'un rose sensuel et vif qui s'épanouissaient dans ses joues pâles, pareille à celle qui mettait son incarnat au cœur des nymphéas blancs de la Vivonne, je croyais sentir qu'elle eût permis que je vinsse chercher sur elle le goût de cette vie si poétique qu'elle menait en Bretagne[...], vie qu'elle contenait enclose en son corps. (R² II, 49)

Notons que ces derniers rêves sont moins platoniques que ceux du côté de Guermantes : ce n'est plus pour apprendre les noms des fleurs roses et bleues et les sujets de ses poèmes, prélude de la Roseraie à Balbec, mais le héros veut goûter « cette vie si poétique » ni avec elle mais « sur » elle, tandis que les promenades nocturnes évoquées dans les dernières lueurs des « fleurs roses des bruyères » et « sous les chênes battus par le clapotement des vagues », s'achèvent brusquement sur le désir de possession physique, où « d'ailleurs », comme le héros avouera plus tard, « l'on ne possède rien ».

Cela n'empêche pas qu'on assiste partout au même procédé : les filles-fleurs sont inséparables d'un certain paysage qui leur sert de décor indispensable, tandis que les formes de leurs traits individuels sont encore mobiles et leurs teintes changeantes. Celles-ci se limitent le plus souvent à une juxtaposition de deux tons où le rose domine. Ce que nous apercevons de ces belles passantes, de ces êtres de fuite, bref de ces amours ancillaires, inaccessibles, ce ne sont pas les filles « réelles » mais les filles imaginaires, des « suppositions différentes de lignes et de couleurs », se construisant sur « un souvenir ou idée préconçue ». Elles ne sont que des « projections » subjectives, des « mirages du désir », comme le narrateur l'explique avant de connaître la petite bande : « un bonheur inconnu et possible de la vie », « l'expérience de ce que nous offre de plus mystérieux la beauté qu'on désire [...] » (R² II, 154-156).

Dans le train à Balbec, le bleu du store et le matin rose, rehaussant le ton jusqu'à l'écarlate, marquent déjà la complémentarité qui domine l'épisode sur la côte normande. De prime abord, sous l'influence du néo-impressionnisme, du fauvisme et de l'illuminisme, les couleurs semblent passagèrement plus importantes que les formes. La couleur-signe du rouge évolue, comme nous avons signalé, de profondément dramatique à la sublimation artistique correspondant au sommet artistique du parcours. Ce signe reste toujours variable, « rougeur toute momentanée », elle anticipe non seulement « les divers modes gradués » du désir, mais associée au mouvement solaire, au lever du soleil, elle est également le signe de la création spirituelle, voire d'originalité²².

10.2.6 La Roseraie de Balbec

L'amour du héros connaîtra toujours deux grandes directions : l'amour des mère(s) : « mes modèles en tout » et les amours-substituts de la mère : Gilberte, Oriane, Albertine ; ensuite les amours ancillaires, les belles passantes d'une journée ensoleillée qui excitent une vive émotion mais sans grandes conséquences. Au moment où apparaît la petite bande comme une « beauté fluide, collective et mobile », dans la vision du narrateur, il est justement dans « une de ces périodes de jeunesse, dépourvues d'un amour particulier, vacantes, où partout [...] on désire, on cherche, on voit la Beauté » (R² I, 145). Cette apparition soudaine sur la digue constitue la première individualisation de la « tribu céleste » ; flore qui restera la préoccupation principale du héros pour le reste de la saison.

Ces fillettes forment, par leurs engins sportifs et leur accoutrement moderne, un contraste saisissant, non seulement avec toutes les autres personnes à Balbec, mais également avec l'élégance plutôt intérieure de Mme Swann. Dégageant une forme pure de la confusion des

²² Richard, op. cit., pp. 101 et 63-67; « Nous croyons aimer une jeune fille, et nous n'aimons, hélas, en elle, que cette aurore dont leur visage reflète momentanément la rougeur » (R III, 644/R² IV, 223).

motifs anciens, Odette, sans le savoir, est une artiste. En limitant sa beauté à la reproduction d'un tableau de Botticelli, Swann rabaisse le génie de sa femme. Notons que Swann impose l'art à la vie, suivant le chemin inverse de celui que suivra le narrateur, qui transformera la « beauté naturelle » des jeunes filles en œuvre d'art. Proust ne fut pas insensible au dilemme de son époque²³, en soulignant la mobilité et la fugacité des filles, l'idée qu'elles peuvent s'envoler d'une minute à l'autre comme une « bande de mouettes »²⁴ (R² II, 150). C'est sans doute le premier moment de la *Recherche* où l'oiseau éclipse momentanément les fleurs-femmes, car le réseau métaphorique qui s'étend sur plusieurs pages pour évoquer la « société rajeunissante et joyeuse », n'aboutit à la métaphore florale qu'après une première individualisation. A Combray, les aubépines cachent le désir naissant de jeunes filles ; à Balbec, les filles évoquent les roses, reines de la belle saison, appartenant, elles aussi, à la famille des rosacées. Avec une satisfaction de botaniste, le narrateur note :

[...] Il n'était pas possible de trouver réunies des espèces plus rares que celles de ces jeunes fleurs qui interrompaient en ce moment devant moi la ligne du flot de leur haie légère, pareille à un bosquet de roses de Pennsylvanie, ornement d'un jardin sur la falaise, [...]. (R² II, 156)

Métaphore florale récurrente, se détachant sur un décor azuré, rappelant la haie d'épines roses de Tansonville, prolongée dans l'été de Balbec par une variété de roses de l'Amérique du Nord-est pour souligner le caractère particulier de la bande, dont le narrateur ne découvrira l'identité qu'après la visite au peintre Elstir.

En différant cette visite, le narrateur se rend compte du léger mépris que grand-mère lui témoigne, mais attribue cette attitude à « des vues un peu étroites » car, depuis les jeux aux Champs-Élysées, il a fait déjà l'apprentissage nécessaire pour savoir qu'une fille médiocre, dès que nous l'aimons, est plus riche en signes qu'un homme supérieur : « Les émotions qu'une fille nous donne peuvent nous permettre de faire monter à notre conscience des parties plus intimes de nous-mêmes, plus personnelles, plus lointaines, plus essentielles, que ne ferait le plaisir que nous donne la conversation d'un homme supérieur ou même la contemplation admirative de ses œuvres » (R² II, 189-190). Même si l'atelier d'Elstir, où le peintre finit ses fleurs, apparaît comme « le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde », voire une promesse de leçon féconde (R² II, 190), ce ne sera pas le génie elstirien qui nous révélera « l'essence particulière, irrésistible de l'épine », mais le génie proustien lui-même après ses études sur la falaise (R² II, 199).

C'était des fleurs, mais pas de celles dont j'eusse mieux aimé lui commander le portrait que celui d'une personne, afin d'apprendre par la révélation de son génie ce que j'avais si souvent cherché en vain devant elles – aubépines, épines roses, bluets, fleurs de pommier. (R² II, 203)

10.2.7 L'atelier en plein air

Tandis que Elstir termine ses « grosses et magnifiques roses », le narrateur étudie ses fleurs vivantes dans l'espace vital où elles s'épanouissent. S'opposant aux « petites roses d'or » des

²³ Dans le débat de l'époque pour savoir si la culotte est plus pratique que la jupe pour pratiquer le sport, Sarah Bernhardt déclare : « Toutes ces jeunes filles dévorant l'espace renoncent pour une part notable à la vie intérieure, à la vie de famille » (R² II, 1416).

²⁴ Houppermans, dans *Marcel Proust Constructiviste*, op. cit., pp. 94-97, cite l'admiration de Claude Simon pour la façon dont Proust fait sentir la sensation du temps qui passe à travers la sérialité des mouettes/nympheas.

fleurs de tilleul dans leur construction ingénieuse mais figée, la « rose inflorescence » des jeunes filles « partout où elle bourgeonnait, où elle allait fleurir, ne le pouvait qu'en « rose ». Toute une gamme de variations autour du champ sémantique « rose » colore cette dernière partie des *Jeunes Filles*, véritable apothéose sur la falaise, selon une cristallisation à la stendhalienne: « jeunes roses », « harmonie en rose et or », « coloration rose », « fruit rose inconnu », « rose carnation », « tiges de rose », « rose de Bengale », le « rose violacé du cyclamen » jusqu'à la sombre pourpre de certaines roses presque noires [...] », où son amour reste indivis entre les différentes figures. Journées gaspillées, selon grand-mère, mais journées fructueuses pour le peintre-apprenti qui étudie inlassablement le « matin radieux » de ce « spectacle des formes sans cesse en train de changer » : « opposition instable qui fait penser à cette perpétuelle recréation des éléments primordiaux de la nature qu'on contemple devant la mer » (R² II, 259).

Texte décisif, selon Richard²⁵, qui éclaire tout le roman des *Jeunes Filles* et un registre essentiel de la sensualité proustienne. La mer y est bien posée comme lieu d'origine, mais d'une origine « oubliée » : elle est « l'eau antique, mais, dans sa divine enfance, restée toujours couleur du temps et qui oublie à tout moment les images des nuages et des fleurs » (R² II 680). Car ce que le héros aime inconsciemment dans les jeunes filles, c'est la mer(e). C'était la mer que j'espérais retrouver si j'allais dans quelques villes où elles seraient. L'amour le plus exclusif pour une personne est toujours l'amour d'autre chose (R² II, 189). Derrière le signe de la mer, ne se cache pas seulement le désir de la mère « réelle », privation initiale, blessure béante, mais encore d'une mère « archaïque », qui se présente comme la privation, non pas d'un « bien » ou d'un « objet » constituant un héritage matériel et transmissible, mais d'un territoire innommable, dont la formation serait antérieure à l'objet discernable²⁶.

Mais retournons à l'étude de l'aspect pictural de cet épisode, c'est-à-dire l'influence de l'esthétique d'avant-garde, l'enjeu de cette dernière partie. Déjà à Balbec, le narrateur semble dépasser le maître Elstir, dont les métaphores ne sont que métamorphoses, glissements, tandis que les tableaux que le narrateur réalise sur la falaise sont des « fenêtres²⁷ », « compartiments » ou « losanges », où il exalte la couleur et le mouvement.

10.2.8 Le tableau est le théâtre de la couleur

Le romancier, dans le sillage des peintres d'avant-garde, semble aboutir à l'abstraction par le chemin de la théorie de la couleur : « Chaque toile est le théâtre de la couleur ». Sensible à de nombreux mouvements artistiques de l'époque, ils s'imprégnèrent d'abord plus particulièrement de l'impressionnisme et de la musique de Wagner. Kandinsky découvre devant les tableaux de Monet que le sujet manque, mais qu'une puissance incroyable s'en dégage : « Quant à Lohengrin, je croyais voir toutes mes couleurs, je les avais sous les yeux ».

Le peintre proustien s'engage également dans une période d'abstraction lyrique, où la couleur devient sujet et le tableau abstraction, même si des éléments figuratifs persistent et que la Nature reste une source d'inspiration. La vibration des couleurs juxtaposées crée le mouvement, tandis que l'intensité des tons, la superficie des plans et l'opposition des couleurs donnent les sensations simultanées et non illusionnistes d'espace, de profondeur, et de lumière. Les « Fenêtres » que crée le narrateur proustien sur la côte normande, comme « cent tableaux hollandais juxtaposés », font penser à celles de Delaunay : « J'eus l'idée d'une peinture qui ne tiendrait techniquement que de la couleur, des contrastes, mais se développant dans le temps et

²⁵ Richard, op. cit., p. 167.

²⁶ Julia Kristeva, dans *Soleil noir*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 156-157 : « Horizon secret et intouchable de nos amours et de nos désirs, il prend pour l'imaginaire la consistance d'une mère archaïque que cependant aucune image ne réussit à englober ».

²⁷ Exactement comme la série des fenêtres que réalise Delaunay et pour lesquelles Apollinaire inventa le terme « orphisme ». *Les mouvements dans la peinture*, op. cit., p. 122.

se percevant simultanément d'un seul coup [...] Je jouais avec les couleurs comme on pourrait s'exprimer en musique par la fugue ».

Dans le dernier morceau du tableau proustien *Rosa Pensilvanica* :

[les roses de Pennsylvanie] entre lesquelles tient tout le trajet de l'océan parcouru par quelque steamer, si lent à glisser sur le trait horizontal et bleu qui va d'une tige à l'autre, qu'un papillon paresseux, attardé au fond de la corolle que la coque du navire a depuis longtemps dépassée, peut pour s'envoler en étant sûr d'arriver avant le vaisseau, attendre que rien qu'une seule parcelle azurée sépare encore la proue de celui-ci du premier pétale de la fleur vers laquelle il navigue. (R² II, 156)

Le narrateur dépasse l'impressionnisme du peintre modèle Elstir, car l'impressionnisme et le cubisme diffèrent sur le plan de la vision : « la vision de l'impressionnisme est vaguement passagère et fugace, celle du cubisme est constructive avec l'interaction entre des éléments dans laquelle le volume et la lumière jouent des rôles décisifs »²⁸.

Même si Elstir dans sa quatrième étape, renouera également avec l'avant-garde contemporaine, nous ne connaissons cette période que par la critique dépréciative des gens du monde, incapable de comprendre les nouvelles tendances du peintre²⁹. C'est le narrateur qui poursuivra les « métaphores audacieuses » du maître en s'engageant définitivement dans une voie nouvelle à partir de Balbec. A l'opposé d'Elstir qui jetterait « au hasard des couleurs sur ses toiles » selon le clan Verdurin, le narrateur sera séduit par l'idée de structure qui manque à l'impressionnisme. L'emblème de cette modernité, c'est la figure de la « rosace peinte sur le mur blanc » du restaurant à Rivebelle. Le motif du cercle inscrit dans un carré, conception géométrique adoptée plus tard en architecture, représente l'idéal de l'harmonie universelle³⁰.

La rosace sur fond blanc reprend l'analogie entre le blanc et le rose, entre non-couleur et couleur, appel à la vocation encore incomprise à Tansonville, mais qui s'impose avec éclat dans la roseraie de Balbec, où le narrateur chante la coloration comme « grand générateur ou au moins modificateur de dimensions » (R² II, 297). Les teintes variées des visages des filles, que le narrateur mesure en peintre, oscillent entre « un géranium au bord de la mer ensoleillée » et un « camélia dans la nuit » :

De sorte que des visages peut-être construits de façon peu dissemblable, selon qu'ils étaient éclairés par *les feux d'une rousse chevelure d'un teint rose*, par *la lumière blanche d'une mate pâleur*, s'étiraient ou s'élargissaient, devenaient une autre chose comme ces accessoires des ballets russes, consistant parfois, s'ils sont vus en plein jour, en une simple rondelle de papier et que le génie d'un Bakst³¹, selon *l'éclairage incarnadin ou lunaire* où il plonge le décor, fait s'y incruster durement comme une *turquoise* à la façade d'un palais ou s'y épanouir avec mollesse, *rose de Bengale* au milieu d'un jardin. (R² II, 297-298)

²⁸ Uenishi, op. cit., p. 92.

²⁹ Ibid. p. 46. Ces tendances presque d'avant-garde, citées par Uenishi dans le chapitre sur Elstir, se révélaient dans certains portraits des étapes antérieures (portrait de Mme de Guermantes en rouge écrevisse, Cottard avec des cheveux mauves, des femmes bleues et jaunes, etcétera), qui rappellent le post-impressionnisme et presque le fauvisme.

³⁰ Marty Bax, « Théosophie et art aux Pays-Bas », *La Beauté exacte*, 1994, pp. 45-49.

³¹ En juin 1910, Proust assista pour la première fois à une représentation des *Ballets russes* de Serge Diaghilev, dont Léon Bakst fut le décorateur (R² II, 1481).

En faisant la louange du génie du décorateur des *Ballets russes*³², le narrateur souligne le jeu de ses propres réseaux métaphoriques, qui reprennent dans ces parages l'écart entre les épines blanches et roses, culminant dans « la rosace peinte sur le mur blanc » à Rivebelle, emblème destinée à s'incruster à la façade de la cathédrale proustienne.

Avant d'entamer l'analyse de la dernière étape du narrateur, lors de laquelle « le théâtre de la couleur » sera remplacé par celui des formes ou plutôt par l'interaction entre formes et couleurs, nous finirons la deuxième étape sur la côte normande en évaluant le rôle d'Elstir.

10.2.9 Le rôle d'Elstir

L'évolution d'Elstir semble surtout mettre en évidence celle du narrateur, leur tendance commune vers l'abstraction de l'expression³³. Selon Le Rider, Proust est allé plus loin que Baudelaire en créant « de toutes pièces un personnage de peintre, si crédible et si cohérent qu'il est devenu emblématique »³⁴. Cependant, Elstir n'est pas seulement emblématique, mais encore « énigmatique » et bien que son rôle ait souvent été étudié, notamment à cause de ses métaphores métonymiques, il paraît que Proust s'en sert principalement pour tracer l'évolution constante de l'artiste moderne, qui évolue de tableau en tableau. Comme les autres modèles avant la finale, le maître s'efface pour que le narrateur puisse prendre le relais afin d'aboutir au sommet de son art.

Le narrateur souligne l'importance de la construction chez Bergotte, leçon de la première étape : « L'instinct du constructeur était trop profond chez Bergotte pour qu'il ignorât que la seule preuve qu'il avait bâti utilement, et selon la vérité, résidait dans la joie que son œuvre lui avait donnée, à lui d'abord, et aux autres ensuite » (R² I, 546). L'adage du narrateur lui-même sera que « le seul mérite est dans la solidité des moindres parties ». Signe d'inaltérable solidité, le monument de pierre s'offre comme une solution salvatrice à l'émiettement et à l'inachèvement du premier grand roman, car l'architecture médiévale serait intervenue dans l'imagination créatrice du romancier au moment où pour la première fois a germé aussi en lui l'idée d'édifier une grande œuvre dogmatique³⁵. Dès l'origine, l'architecture a partie liée avec le dogmatisme, les cathédrales n'auraient d'autres raisons d'être que de s'offrir comme signes visibles et symboliques de l'œuvre-cathédrale.

Elstir également insuffle cet idéal de construction en expliquant la beauté de l'église de Balbec, étant « comme une grande falaise, une grande levée de pierres du pays », tandis qu'inversement les falaises aux Creuniers, comme des « rochers puissamment et délicatement découpés font penser à une cathédrale ». Et le narrateur constate sur cette incitation à regarder, comme devant la révélation de l'Épine Rose par grand-père : « En effet, on eût dit d'immenses arceaux roses ». C'est que le thème de la fusion, caractéristique de l'impressionnisme, fait également partie de la doctrine cubiste. Elstir se situe déjà sur la voie de l'impressionnisme au néo-impressionnisme, voire vers le cubisme, ressemblant peut-être le plus à Cézanne, comme le suggère Uenishi fort à propos : « Le premier impressionniste à restituer un sens de la forme et de la structure, une sensibilité particulière aux volumes dans l'espace »³⁶. La touche proustienne, comme celle de Cézanne, devait construire autant que colorer. Elstir loue la perspicacité de son élève, ayant bien compris que la beauté des représentations des « joutes sur l'eau » de Véronèse ou de Carpaccio, résidait autant dans leur « complication », leurs lignes architecturales que dans l'incrustation des couleurs :

³² Proust écrit à Montesquiou : « Tout ce que vous dites, sur la pièce, sur le vitrail brisé, sur la transparence du vitrail des décors est exquis » (*Corr.* X, 301) ; Fraisse, *Le Processus*, p. 161.

³³ Uenishi, op. cit., p. 75.

³⁴ Le Rider, op. cit., pp. 269-276.

³⁵ Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., p. 17.

³⁶ Uenishi, op. cit., p. 88.

Les navires étaient massifs, construits comme des architectures, et semblaient presque amphibies comme de moindres Venise au milieu de l'autre, quand amarrés à l'aide de ponts volants, recouverts de satin cramoisi et de tapis persans, ils portaient des femmes en brocart cerise ou en damas vert, tout près des balcons incrustés de marbres multicolores où d'autres femmes se penchaient pour regarder, dans leurs robes aux manches noires à crevés blancs serrés de perles ou ornés de guipures. On ne savait plus où finissait la terre, où commençait l'eau, qu'est-ce qui était encore le palais ou déjà le navire, la caravelle, la galéasse, le Bucentaure. (R² II, 252)

Cette comparaison anticipe déjà sur l'esthétique de déploiement qui caractérise la période de Venise, qui se confond avec le sommet artistique proustien où la complémentarité de l'enfance et de l'adolescence sera remplacée par celle de la multiplicité dans l'unité, si bien symbolisée par la figure de la Rosace.

La rosace séduit en même temps par la simplicité de son « abstraction géométrique »³⁷, un phénomène artistique à la mode au début du XX^e siècle, une forme idéale « qui permet de tendre à la matérialisation de l'Absolu, du Vrai universel »³⁸. Elle est comme « l'ange écarlate de Mantegna » un appel et une promesse de la joie céleste que seul peut donner la création artistique. Elle se propose comme l'équivalent du petit pan de mur jaune qui suffit par sa beauté et sa perfection à lui-même. Bergotte, en prenant en mesure son échec, découvre trop tard dans le tableau de Vermeer que : « L'écriture n'est pas une simple activité mondaine, mais le tout du désir investi dans le tout de l'œuvre »³⁹. C'est que la rosace ne séduit pas seulement par sa forme ou sa structure, mais encore par la couleur de prédilection qui s'y dessine, le rose qu'on retrouve sublimé à Venise, la cité gothique où il n'y a plus de distance entre la réalité et l'art.

Comme le saint Graal que Lohengrin trouve à la fin de son itinéraire, la rosace anticipe l'Illumination finale, l'adoration perpétuelle, car cette figure cache l'apprentissage essentiel, la leçon des leçons que le narrateur a su tirer des après-midi sur la falaise. La demande à Gilberte de l'inviter désormais avec des jeunes filles en fleurs pour nourrir son imagination, révèle que son ancien désir se trouve transcendé. En même temps, les conversations au style direct entre le héros et les aubépines déflourées, qui ont jalonné son itinéraire (R² II, 274) se présentent comme des dialogues entre le poète et ses muses, des prolepses à la révélation finale : l'apparition de Mlle de Saint-Loup.

10.3 Venise ou vers une poétique de p(l)ans, de lignes et de couleurs

10.3.1 La dernière rose de la Recherche ou l'Etoile-fleur

Toute la *Recherche* surgit d'une fleur et aboutit à Elle : cette belle et grande personne de seize ans, qui possède les yeux perçants d'oiseau et le nez aquilin des Guermantes mais, où la nature, comme chez la mère et la grand-mère, a donné « en grand et original sculpteur » un puissant et décisif coup de ciseaux : « Un trait aussi particulier par lequel on eût reconnu une statue entre des milliers » (R² IV, 609). Soulignant l'importance de l'accord final, le narrateur accentue son propre coup de pinceau qui achève le tableau. Elle est le type proustien par excellence, qui par

³⁷ Sous l'appellation « abstraction géométrique », il est habituel de regrouper plusieurs mouvements entre autres : le néoplasticisme, le suprématisme, le rayonnisme, qui semblent avoir influencé l'esthétique proustienne. Voir *Les Mouvements dans la peinture*, op. cit., p. 117.

³⁸ Ibid., p. 136, Cette définition du néoplasticisme (Nieuwe Beelding, « la nouvelle image du monde ») du théosophe Schoenmaekers a inspiré les compositions de Mondrian qui s'inscrivent dans l'abstraction géométrique de 1920-1942.

³⁹ Boyer, op. cit., p. 43.

sa haute taille, tel un altimètre, mesure la distance temporelle que le héros jusqu'ici a refusé de voir. Le temps incolore et insaisissable vient s'incarner afin de se rendre pleinement visible dans cette dernière rose fraîchement épanouie. Cette descendante, synthèse des deux côtés, constitue l'Étoile-fleur⁴⁰, destinée dès le début à remplir la rosace de la cathédrale proustienne, comme nous avons montré dans la deuxième partie. Mlle de Saint-Loup est le point central de toute une série de lignes directes⁴¹, comme le narrateur l'indique, mais également de transversales.

Au fond, elle est la récapitulation de la vie du héros, composée d'allusions à tous les volumes précédents, le point culminant de toutes les « transversales » pratiquées dans le *Temps retrouvé* (R² IV, 1308). Dans la « série des amours impossibles », elle s'avérera la « déesse ultime »⁴², selon Louis Bolle. Mlle de Saint-Loup incarne non seulement la jeunesse, le temps perdu du héros, mais encore l'évolution qui transforme les relations sociales, elle lui fait comprendre que les mondes clos comme des castes hindoues finissent par communiquer. Elle constitue avec le Jardin de la Raspelière et l'Église Saint-Hilaire, « l'allégorie la plus achevée de l'œuvre »⁴³. La création artistique est dès la scène originaire envisagée comme moyen privilégié de sortir du premier cercle monadique : sur « les ruines » des fleurs de tilleul fleurit la première Epine rose, qui mène par la Roseraie de Balbec au « crépuscule » des personnages, le *Bal de têtes*, au milieu duquel apparaît la dernière Rose, se détachant sur les marines d'Elstir.

Avec Elle, la métaphore florale se replie, non en « une seule forme résignée et noire »⁴⁴, mais en une « seule forme rougeoyante », car la symbiose ultime, parfaite et « rose » que le narrateur prévoit pour disparaître de la scène finale, dans un acte de volupté suprême, aura lieu avec la véritable divinité du Temps et de l'Art. La flamme rouge du coquelicot, non plus dressée dans sa solitude devant la mer, mais se confondant en elle, avec elle, signe de l'œuvre d'art achevée. Comme pour le rouge Septuor de Vinteuil, cette Rose, par laquelle la ligne florale clôt son cycle superbe, est le signe du triomphe final du motif joyeux et du bonheur proposé par la création artistique. Repliement de la métaphore florale pour resurgir prochainement dans la « flamme rose de cierge à demie éteinte » des fleurs de tilleul. « Vers la flamme »⁴⁵, surtout si l'on prend en considération l'épopée florale intimement liée à l'odyssée amoureuse, aurait été un autre titre pour caractériser la quête proustienne progressive et dirigée vers la révélation. Même si un drame est à l'origine de la scène d'écriture, le tragique est dissimulé sous la parade du Beau. Le cycle ne sombre jamais dans les brumes élégiaques de la nostalgie, mais se ranime sans cesse par la flamme rose du désir, qui rehausse régulièrement le ton jusqu'au rouge triomphal.

Ce désir érotique, qui se révèle à la fin un désir esthétique de « jeunes filles en fleurs qui ont éternellement seize ans » (R² IV, 207), persiste jusqu'à la scène finale, après une période de déception littéraire où le temps perdu semble réellement perdu. Cette période au début du *Temps retrouvé* importe non seulement par les révélations rétrospectives de Gilberte sur le passé vécu à Combray, mais encore par la coloration bleue du paysage nocturne dans lequel ils se

⁴⁰ Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., p. 375. Dans une causerie « L'étoile-fleur » (nom d'un chapitre dans un recueil d'essais de Montesquiou), donnée en 1912 sur le Théâtre des Roses, à la Roseraie de L'Hajj, Proust loue la réussite de la phrase type de son rival « absolument symétrique dans l'extrême variété ».

⁴¹ Elle est la fille de Gilberte Swann et de Robert de Saint-Loup, petite-fille d'Odette de Crécy (la dame en rose) et de Charles Swann, arrière-petite-fille de M. Swann le père qui introduisit les aubépines, petite-nièce de la duchesse de Guermantes. Voir Gérard Genette, « Proust palimpseste », dans *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 61.

⁴² Louis Bolle, *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1967 : « Chaque personne qui nous fait souffrir peut être rattaché par nous à une divinité dont elle n'est qu'un reflet fragmentaire ».

⁴³ Ibid, pp. 61-67.

⁴⁴ Voir Les Clochers de Martinville (R² I, 177).

⁴⁵ « Vers la flamme » est le titre d'une sonate de Skriabine, compositeur contemporain également à la recherche d'une synthèse entre la nature et l'art.

promèment. Ce décor prépare la scène artistique, ainsi que le rôle de Gilberte comme entremetteuse lors du *Bal de têtes* : symbiose parfaite mais précoce avant la symbiose rose qui clôt le cycle, car ce n'est pas avec la première Epine rose que le héros disparaîtra de la scène, mais avec la dernière :

Au moment de descendre dans le mystère d'une vallée parfaite et profonde que tapissait le clair de lune, nous nous arrêtons un instant comme deux insectes qui vont s'enfoncer au cœur d'un calice bleuâtre. (R² IV, 269)

Etourdissement devant le signe fugace de la perfection artistique: papillon jaune, papillon bleu, papillon rose qui, comme autant de signatures de maîtres, annoncent les couleurs primaires qui vont remplacer les couleurs terrestres de Combray.

10.3.2 *Le Bal de têtes et l'Adoration perpétuelle*

La joie du narrateur devant la figure emblématique de la Rosace s'explique par la synthèse parfaite entre forme et couleur. Le rose sublimé, se détachant sur fond blanc, synthèse de toutes les couleurs du spectre, anticipe non seulement l'apparition de Mlle de Saint-Loup, mais encore l'esthétique du déploiement de la dernière étape. C'est pourquoi la grande Rose n'éclaire pas l'œuvre proustienne d'une « lumière oblique »⁴⁶, mais d'une « Illumination finale et magistrale » qui dissipe définitivement l'obscurité de l'avant-scène, car cette apothéose symbolise l'idée de l'Adoration perpétuelle. Pour mettre en scène la symbiose ultime, parfaite et rose, que le narrateur prévoit pour disparaître de la scène, il semble s'inspirer une fois de plus de Rembrandt. Les figures ravagées du maître hollandais auraient fasciné Proust et inspiré celles du dernier défilé des personnages proustiens. Comme au début du cycle, le noir et le blanc, la palette de la mort domine ; décor sur lequel se détachera la rose apparition de la fille de Gilberte.

Comparons cette scène finale avec le tableau le plus connu de Rembrandt *La Ronde de Nuit*. Le maître du clair-obscur crée un portrait dynamique de la garde civique d'Amsterdam, qui s'oppose radicalement à la tradition d'exécuter des portraits. Les membres de la garde sont en grand apparat et se trouvent dans l'ombre, sauf le lieutenant Willem van Ruytenburg qui baigne dans une lumière dorée, ainsi qu'une jeune fille, dont le rôle restera longtemps un mystère irrésolu. Elle est en demi cachée derrière les hommes vêtus de noir, portant sur le dos, des griffes⁴⁷ et tenant dans sa main la coupe de cérémonie de la Garde. En analysant cette figure illuminée et l'origine de ses symboles naturelles, Henk van Os a lancé l'hypothèse que cette jeune fille apparaît comme la personnification, voire la figure emblématique de la Garde civile elle-même. Connaissant la capacité de Proust de révéler dans chaque tableau son inoubliable vérité⁴⁸, il est bien possible que cette jeune fille ait inspiré la rose apparition de Mlle de Saint-Loup sur le crépuscule des personnages, insufflant la vie, voire l'immortalité, aux petites roses pâles des fleurs de tilleul.

Pour préparer l'apparition saisissante et magistrale de Mlle de Saint-Loup qui incarne la « restructuration de l'œuvre en rosace », l'auteur semble se souvenir de Lucien Daudet, qui reconnu dans la rosace qu'il décrivait, « le même mouvement infini d'adoration que dans le

⁴⁶ Comme le note Fraisse dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., ch. Rosace, pp. 372-379.

⁴⁷ Les griffes de la poule, les « klauwen » en néerlandais réfèrent aux « klauweniers/kloveniers », le nom des tireurs, les membres de la Garde, tandis que le « klover », une sorte de pistolet du seizième siècle qu'on entrevoit derrière la poule, a donné son nom aux « kloveniers »; nom historique qu'on retrouve dans plusieurs bâtiments néerlandais comme « Kloveniersdoelen ».

⁴⁸ Fraisse, dans *L'Esthétique*, op. cit., pp. 5-6.

paradis de Tintoret »⁴⁹. Le narrateur cite la rosace de Rivebelle, objet auquel il revient dans ses dernières pages au moment d'entreprendre son roman avant que le Temps, qu'il veut mettre en œuvre, anéantisse son corps et avec lui sa pensée :

Je me rappelais que souvent déjà dans ma vie, il m'était arrivé dans des moments d'excitation intellectuelle où quelque circonstance avait suspendu chez moi toute activité physique, par exemple quand je quittais en voiture, à demi gris, le restaurant de Rivebelle pour aller à quelque casino voisin, de sentir très nettement en moi l'objet présent de ma pensée, et de comprendre qu'il dépendait d'un hasard non seulement que cet objet n'y fut pas encore entré, mais qu'il fût, avec mon corps même, anéanti. (R² IV, 613)

Dans la lettre à Gide déjà citée, l'auteur écrit qu'il n'a peut-être pas le droit de dire qu'il considère la « composition en rosace » comme la composition la plus savante qu'il connaît, puisqu'il a pris soin d'effacer les traces trop grossières de sa composition. (*Corr.* XIII,108)

Cette remarque de l'auteur explique que c'est seulement par une « lumière indirecte » que la structuration du roman s'éclaire. Elle est rendue sensible dans la joie intense qui accompagne la contemplation de la figure emblématique de la rosace à Rivebelle qui s'annonce comme la vérité centrale de la *Recherche* : « C'est que le bonheur que j'éprouvais ne venait pas d'une tension purement subjective des nerfs qui nous isole du passé, mais d'un élargissement de mon esprit en qui se reformait, s'actualisait ce passé, et me donnait, mais hélas ! momentanément, une valeur d'éternité » (R² IV, 613). Ce bonheur éprouvé ressemble à s'y méprendre au sentiment de félicité qui accompagne les réminiscences et les impressions privilégiées, prêtes à être éternisées en métaphores de l'art. Le narrateur, en résumant son odyssée amoureuse, souligne la place privilégiée des fleurs de rosacées, qui ont jalonné comme des phares l'itinéraire du héros en convergeant vers la grande Rose au frontispice de l'édifice à construire.

La Rosace, reprenant l'analogie entre épines blanches et roses, est le dernier accord du leitmotiv des fleurs appartenant à la famille des rosacées, l'allégorie la plus achevée du roman, qui transforme la *Recherche* en un *Roman de la rose*. Roman de la rose moderne, car « la rosace sur fond blanc » séduit le narrateur non seulement par sa structure ordonnée, mais également par son abstraction, sa modernité, voire son néoplasticisme. Elle est l'emblème par excellence pour marquer la voie du narrateur du classicisme moderne au modernisme classique à travers l'avant-garde. Dans la Rose proustienne le désir et la modernité semblent avoir la dernière parole, à l'opposé de la Rose blanche et mystique qui clôt la *Divine Comédie*.

10.3.3 Venise ou la ville gothique

Ce n'est pas en retournant sur les lieux de jadis qu'on retrouve l'essence des choses, on ne retrouve le temps perdu qu'en lui tournant le dos, en acceptant par détresse une invitation à une matinée mondaine, en trébuchant sur deux pavés inégaux avant l'entrée. Le désir de mystères de mondes inconnus, seul l'art permet de les connaître, car le seul véritable voyage, c'est de voir l'univers avec les yeux « d'un autre, de cent autres », c'est le mythe d'Argus qui symbolise au mieux l'ambition de Proust »⁵⁰. Seul l'art apporte cet inépuisable enrichissement à l'humanité, qui nous permet, en une étrange métempsychose, de voir l'univers avec le regard d'un autre. Et ce que nous communiquons le regard original de l'artiste : « C'est, avec l'élan créateur, la joie, dont Proust propose l'explication esthétique, comme Spinoza en avait édicté la philosophie »⁵¹.

⁴⁹ Fraisse, dans *L'œuvre-cathédrale*, op. cit., ch. Rosace, pp. 372-379.

⁵⁰ Bolle, op. cit., p. 136.

⁵¹ Fraisse, dans *L'esthétique de Marcel Proust*, op. cit., pp. 60-61.

Pour le narrateur, l'Art se propose comme la seule religion, qui remplacera tout à fait celle des parents, à laquelle il se réfère néanmoins régulièrement. Saint Marc remplace Saint Hilaire mais l'évoque en même temps : la leçon de Véronèse s'ajoute à celle de Chardin. Au début du séjour à Venise, le narrateur fait allusion à plusieurs sources littéraires: les évangiles, Ruskin, Du Bellay (R² IV, 1109) pour expliquer la promesse de joie qui se cache derrière le signe de l'ange d'or du campanile, rutilant d'un soleil aveuglant :

Quand à 10 heures du matin on venait ouvrir mes volets, je voyais flamboyer, au lieu du marbre noir que devenaient en resplendissant les ardoises de Saint-Hilaire, l'ange d'or du campanile de Saint-Marc. Rutilant d'un soleil qui le rendait presque impossible à fixer, il me faisait avec ses bras grands ouverts, [...], une promesse de joie plus certaine que celle qu'il put être jadis chargé d'annoncer aux hommes de bonne volonté. (R² IV, 202)

De son lit, le héros ne peut voir que ce « segment ensoleillé », ce pan lumineux qui permet de retrouver Combray et ses couleurs, la ville champenoise se superpose à la ville gothique.

Textuellement parlant, cet épisode – troisième prise de conscience de l'oubli d'Albertine - ne comporte qu'une trentaine de pages. La vie quotidienne y est aussi réelle qu'à Combray : A côté de la Venise sublime que le narrateur visite en gondole avec maman, il explore seul la Venise obscure, de plus en plus obsédé par une jeune marchande de verrerie « à la carnation de fleur qui fournissait aux yeux ravis toute une gamme de tons orangés » dont il ne veut plus se séparer. Il a envie de l'amener à Paris, d'en faire une autre prisonnière, comme Albertine : « enfermée au fond de moi comme aux plombs d'une Venise intérieure », (R² IV, 218) évocation qui reprend le motif du vitrail.

Tout le parcours esthétique du héros-narrateur s'inscrit dans le désir de cette cité gothique, ville sectionnée, entourée et pénétrée par la mer. Au début du séjour, le narrateur introduit non seulement la palette gothique : l'or ou l'ensoleillé remplace le noir des ardoises ; le « brun du sol » fait place au « bleu splendide de l'eau », à la « rue toute en une eau de saphir » ; et le grès des maisons combraysiennes aux « palais de porphyre et de jaspé » ; mais également les fenêtres gothiques avec leurs « quadrilobes », « rinceaux », « meneaux » et « plombs ». Bref les couleurs primaires et les lignes architecturales qui structureront les vitraux modernes de l'œuvre future. L'humble Vierge de Saint-Hilaire trouve finalement son « cadre » définitif dans « un des chefs-d'œuvre de l'architecture domestique au Moyen Age » : « l'ogive encore à demi arabe » de l'hôtel, où mère et fils séjournent ensemble (R² IV, 202-205).

La longueur ascendante des phrases préparatoires (5, 24, 30 lignes) exprime l'émotion du héros face au « moulage », le cadre enfin qui immortalisera l'image de la mère derrière les balustres de l'ogive (mandorle), « de marbre de diverses couleurs », où « maman lisait en m'attendant, le visage contenu en tulle d'un blanc si déchirant que celui de ses cheveux pour moi » [...] (R² IV, 204-205). Certains critiques⁵² considèrent la scène au baptistère de Saint-Marc, monde clos par excellence, comme un renouvellement de la nuit de « l'union fusionnelle », où maman fit la lecture de *François le Champi*. Or, cette nuit exceptionnelle à Combray relate justement la faille, car le désir de symbiose, dont le premier objet de désir est maman, sera senti dès l'enfance comme impossible, se situant hors du plan de la vie, les paradis ne sont pas de cette terre. La scène au baptistère renouvelle et lance finalement la seule voie salutaire indiquée par la lecture de maman : la création artistique. Boyer remarque pour soutenir l'hypothèse de cette « stupéfiante scène érotique » que tout dans le baptistère « se passe d'autant plus librement puisque la mère, vêtue de noir », porte le deuil du père ». Or, tout dé-

⁵² J.-F. Reille adopte la même perspective que Ph. Boyer.

pend du point de vue qu'on adopte. Seule une interprétation psychanalytique, confondant fiction et biographie, permet ici de distinguer une scène érogène, où nous concevons plutôt une scène théogène, l'entrée dans le baptistère constitue une des fondations primordiales de l'œuvre.

De la mort du père, nous ne trouvons point de traces dans la *Recherche*, car le narrateur exprime à plusieurs reprises que sa mère «*endeuillée de blanc ou de noir*», déplore toujours sa mère et ensemble ils regrettent que grand-mère ne soit pas là puisqu'elle eût admirée comme aucune autre la «*douceur rose sans mièvrerie, dont le soleil couchant teinte les murs des palais des doges*». La couleur rose qui s'ajoute en dernière instance à la palette gothique atteint ici sa dimension esthétique, le rose sublimé, le même rose qui colore la *rosace sur fond blanc*. Venise, au c(h)œur de l'œuvre-cathédrale, est déjà la ville incarnée de la scène artistique : «*Je partis pour Venise afin d'avoir pu, avant de mourir, approcher, toucher, voir incarnées, en des palais défaillants, mais encore debout et roses, les idées de Ruskin sur l'architecture domestique au Moyen Age*» (R² IV, 1109). Dans *Les pierres de Venise*, à travers l'architecture de Venise, l'art vénitien de l'incrustation, définis par Ruskin, le futur écrivain trouve l'inspiration pour construire sa propre cathédrale⁵³. Dans une lettre à Antoine Bibesco, Proust écrit en se référant au «*motif interpolé*» : «*Les Vénitiens construisant leur basilique intercalaient dans l'œuvre personnelle des morceaux rapportés des pays qu'ils avaient aimés*»⁵⁴ (*Corr.* II, 64).

10.3.4 Le baptistère de Saint-Marc

L'entrée dans l'obscurité du baptistère, avant de pénétrer dans le narthex de Saint-Marc, l'itinéraire conseillé par Ruskin, est la scène-clef qui amorce l'annonce de la vocation du héros. Bien plus que l'expérience de la madeleine, la scène au baptistère ne permet pas seulement de passer à un autre plan, mais au plan supérieur, au niveau paroxystique de l'œuvre, étant le dernier relais vers les révélations finales de *La Matinée*.

La scène dans le baptistère de Saint Marc et la référence au baptême du Christ est une allusion à la naissance du Moi-créateur qui verra la Lumière par la réminiscence des pavés. Cette expérience initiale avant l'entrée dans la bibliothèque des Guermantes se présente comme le seuil, le sésame, qui mène à l'essence des choses en ouvrant définitivement la porte à l'écriture, l'accès à la Voix.

L'expérience des pavés fait partie du premier volet de l'Adoration perpétuelle, la théorie exposée par le narrateur pour expliquer la quête inlassable des essences du héros. Mais dès cette série de révélations qui se poursuivent dans le salon-bibliothèque et qui font revivre en rebours les trois étapes principales de l'itinéraire du héros : Venise, Balbec et Combray, on peut descendre les marches, pour parler avec Deleuze, et le lecteur réalise que ce qui est proposé comme le sommet de l'art proustien ne se restreint pas à ces quelques expériences isolées, mais à tous les «*Instants poétiques*» que le narrateur a su découper et immobiliser dans leurs «*casures et leurs pans*». Non seulement immobiliser, mais selon la leçon de la Berma, en soulignant en même temps la fugacité de cet instant, de suggérer que les personnages ou les objets qu'on a su arrêter un moment dans un paysage peuvent à tout moment disparaître. Il s'agit de rendre «*l'infini dans le fini*» à la façon de la chronophotographie, où le mouvement est suggéré par une succession d'images. Le narrateur fait des «*composites*» au lieu de clichés, des «*compositions*» au lieu de tableaux et des compositions dans les compositions.

Venise ne se restreint pas à ce séjour enfin passé dans la ville des doges et des dogareses, mais Venise, c'est avant tout la «*Venise intérieure*», ville de désir, de rêve et d'imagination et tout le trajet qui mena à elle. La seule manière d'atteindre le paradis perdu, «*c'est de prendre la gondole amarrée au quai d'embarquement intérieur*». Il s'agit d'un voyage de

⁵³ Fraisse, dans *Le Processus*, op. cit. pp. 369-371.

⁵⁴ Ibid.

« conversion » : il faut convertir « les impressions » dans un équivalent de pensée, c'est-à-dire des signes, en une œuvre d'art. L'ange d'or de Venise anticipe l'ange écarlate du Matin de la création, l'entrée dans le baptistère anticipe le faux pas qui constitue le point culminant du livre. Le pas inaugural aurait une fonction structurale et signifie un véritable *renversement*⁵⁵ : l'obscurité de l'avant-scène et celle du baptistère sont dissipées définitivement par la vision éblouissante qui fait renaître Venise. Cette lumière engendre les autres et permet en dernière instance de retrouver sous la couverture rouge du livre de la médiatrice par excellence maman, la promesse du seul livre véritable que le héros porte en lui-même et qu'il n'aura plus, en devenant narrateur, qu'à traduire et colorer.

A la fin de la scène du baptistère, l'image de la mère est associée aux mosaïques, représentant le baptême du Christ, longtemps contemplées par le héros. On ne s'étonne pas que ce soit maman qui se trouve à ses côtés, drapée dans « les voiles noirs » de son deuil (R² IV, 225). Son image est immortalisée une deuxième fois dans l'esprit du héros par référence à la femme âgée que l'on voit dans la *Sainte Ursule* de Carpaccio. Mais le cycle de Carpaccio ne se rattache pas seulement à la mère, car presque sans transition, le narrateur évoque l'image d'Albertine, ressuscitée par un autre tableau du peintre vénitien, le *Patriarche di Grado exorcisant un possédé*. Le manteau du compagnon de la Calza ramène instantanément le souvenir du manteau de Fortuny qui enveloppait son amie lors de la scène d'adieu à Versailles (R² III, 906). Par cette contiguïté nullement fortuite, selon l'analyse de Yoshikawa, « L'image de la mère éternelle fait contraste avec celle de la jeune femme en train de s'estomper »⁵⁶.

Or, le narrateur ne se réfère pas seulement aux tableaux de Carpaccio pour réunir les deux figures féminines qui ont joué le plus grand rôle dans la vie affective du héros, c'est-à-dire en insistant sur la complémentarité du rose et du bleu, mais encore en soulignant la splendeur des couleurs de la cité gothique. « Parmi les voiles du deuil et de l'oubli qui enveloppent le parcours du héros dans *Albertine disparue*, les souvenirs lumineux de Venise brillent d'un éclat précieux », selon Manet van Montfrans qui montre que chez Proust la peinture a une fonction salvatrice⁵⁷. Les œuvres d'art admirées à Venise en présence de la mère éternisent le souvenir de celle-ci⁵⁸, notamment Carpaccio se révèle être le peintre « à qui nous rendions le plus volontiers visite » (R² IV, 225). Les tableaux admirés à l'Academia et à San Giorgio dei Schiavone évoquent ce rouge profond et riche, caractéristique de l'art vénitien du XVI^e siècle, que le narrateur associe au rouge spécifique de Whistler :

Je regardais l'admirable ciel incarnat et violet sur lequel se détachent ces hautes cheminées incrustées, dont la forme évanescente et le rouge épanouissement de tulipes fait penser à tant de Venises de Whistler. (R² IV, 225)

Dans une phrase brève, le narrateur surmonte des siècles pour rattacher le rouge paroxystique de l'art de la Renaissance à celui de la peinture contemporaine, moderne. Cette transition paraît indispensable pour associer dans la vocation du héros, le sens de ce rouge artistique des maîtres au Septuor de Vinteuil.

⁵⁵ Bizub, *La Venise Intérieure*, op. cit., ch. Le Baptistère, pp. 163-196.

⁵⁶ Yoshikawa, op. cit., pp. 34-36.

⁵⁷ Manet van Montfrans, « Pèrec, Roussel et Proust : trois voyages extraordinaires à Venise », *MPA-VII*, 2009, pp. 139-157 (140-141). L'auteur étudie, par le biais de Roussel, la façon dont Pèrec reprend et subvertit de manière ludique les leçons de Proust.

⁵⁸ Ibid.

10.3.5 Le rouge Septuor

Dans *La Prisonnière*, le narrateur en vient à comparer le rapport analogique entretenu entre la *Sonate* et le *Septuor* avec son grand amour pour Albertine, préparé par toutes les autres amours de sa vie, « qui n'y avaient été que de minces et timides essais » (R² III, 252). Les séances musicales avec Albertine dans *La Prisonnière* mènent à des réflexions profitables dans le domaine de la littérature : « Les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde » (R² III, 877). Cette promesse de la profondeur, d'une présence dissimulée derrière les apparences, retentit déjà dans la musique de Vinteuil. L'appel du rouge Septuor s'accompagne d'une joie ineffable qui semble venir d'un espace paradisiaque.

Ces séances prolongent en la complétant, l'audition du Septuor de Vinteuil lors de la soirée Verdurin, à laquelle Proust rattache la découverte de la loi de la création artistique et qui préfigure la *Matinée* chez la princesse de Guermantes. Cette épiphanie s'approche de la Vérité, elle frôle le but, déjà avant les révélations finales proprement dites. La soirée Verdurin est elle-même précédée de l'annonce de la mort de Bergotte et, alors que le récit de la soirée a commencé, du rappel de celle de Swann. La mort de Bergotte termine l'initiation littéraire du héros, le maître qu'il s'était choisi, celui qui avait été l'admiration de son adolescence, ne peut plus lui être utile : son enseignement avait montré les limites dans la comparaison entre ses intentions d'artiste et la réussite qu'il reconnut trop tard dans le jaune du pan verméerien. C'est par contre la musique de Vinteuil avec ses leitmotive, entendus dans le Septuor, qui permettra au narrateur d'aller plus avant.

Le rappel de la mort de Swann peut surprendre à première vue, mais découle de manière logique du parallèle qui existe entre les relations de Swann avec Odette. Or, Swann fut un initiateur incomplet pour la musique de Vinteuil, car il s'était contenté de faire de la sonate pour piano et violon chez les Verdurin, l'« hymne national » de son amour, puis, lors de la soirée Saint-Euverte les « refrains oubliés du bonheur ». Ces soirées d'*Un amour de Swann* sont des préfigurations de la soirée Verdurin dans *La Prisonnière*, aussi bien que de *La Matinée* dans *Le temps retrouvé*, mais le message de la sonate lui échappe et Swann n'a même pas reconnu dans Vinteuil l'obscur professeur de piano de Combray. Dans le Cahier 57, au folio 19, Proust, qui destinait alors au *Temps retrouvé* l'audition d'un sextuor de Vinteuil, résume ses intentions dans une note, soulignée d'un « Capitalissime, issime, issime, peut-être le plus de toute œuvre » :

Quand je parle du plaisir éternel de la cuiller, tasse de thé, etc.= art : était-ce cela ce bonheur proposé à Swann qui s'était trompé en l'assimilant au plaisir de l'amour et n'avait pas su où le trouver (dans l'art) ; ce bonheur que m'avait défini comme plus supraterrestre encore que n'avait fait la petite phrase de la sonate, l'appel mystérieux, le cocorico du sextuor que Swann n'avait pu connaître car cet évangile-là n'avait été divulgué qu'un peu plus tard et Swann était mort comme tant d'autres avant la révélation qui les eût les plus touchés. (R² III, 1685)

Comme Bergotte, Swann doit s'effacer avant l'audition du septuor, dont la révélation importera autant au narrateur dans sa quête de la Vérité que la peinture d'Elstir puisque l'initiateur véritable au « temps retrouvé » que n'ont pu être ni Bergotte, ni Swann, sera Vinteuil, mort depuis longtemps, mais qui détermine tout le roman de *La Prisonnière* et dont l'auteur fit une des clés de voûte de sa construction romanesque (R² III, 1685). Milly affirme également la grande place qu'occupent les deux œuvres musicales dans l'économie du roman proustien : d'une part par la vaste « ouverture de compas », l'épisode des aubépines montre que le monde clos de Combray porte en germe les grands thèmes du roman et son déploiement narratif ; d'autre part, le narrateur considère la musique de Vinteuil comme un modèle esthétique qu'il commente « moins en

musicologue qu'en écrivant, en donnant la primauté à l'étude des phrases, unités communes à la musique et à la littérature »⁵⁹. Les deux œuvres musicales servent d'accompagnement à deux amours qui se correspondent, mais développent en outre la notion de progrès esthétique dont le plus haut degré, voire le sommet de l'art, est exprimé par le rouge et ses variantes : écarlate, coquelicot, cocorico, géranium. L'analogie entre les deux couples, qui s'exprime par un contraste entre deux couleurs, voire entre non-couleur et couleur, permet de distinguer une « esthétique du déploiement »⁶⁰, s'exprimant à son tour par une gradation ascendante : blanc, rose, rouge. La blanche sonate s'opposant d'abord à un rose quatuor pour être remplacé définitivement par le rouge Septuor. Seul le *Septuor*, retenu finalement, rassemblera la totalité des thèmes et des personnages qui ont été associés à la musique de Vinteuil.

Le sommet de l'art proustien, l'accès au monde supérieur de l'essence, se passe donc par la musique de Vinteuil. Le narrateur illustre l'éveil de la vocation en mesurant l'écart entre la blanche Sonate et le rouge Septuor. Nattiez montre ce que la Sonate et le Septuor doivent à Schopenhauer, en se réalisant en même temps que cette démonstration irait à l'encontre des intentions de Proust : pour que la *Recherche* devienne elle-même œuvre rédemptrice à l'image de *Parsifal* et du Septuor, il lui faut échapper au Temps, devenir un pur objet de contemplation philosophique, littéraire et esthétique⁶¹. Elle doit se détacher de son époque et de son auteur, atteindre la contemplation pure des Idées atemporelles, le même idéal esthétique que Mondrian a voulu réaliser dans ses *Compositions* ultérieures comme nous le verrons dans le paragraphe suivant.

10.4 Epilogue : Marcel Proust et Piet Mondrian : deux parcours comparés

Comment le poète et le peintre ont-ils pu encadrer, limiter, placer dans un intérieur, une œuvre qui par elle-même semble si ouverte ?

Introduction

Le choix de Mondrian pourrait surprendre quand on n'a jamais pris en considération l'évolution du peintre de l'art figuratif au néo-plasticisme. En général, on ne connaît de cette voie exemplaire que l'apogée : les *Compositions avec rouge, jaune et bleu*⁶², auxquelles le peintre aboutit entre 1921 et 1942. Aux Pays-Bas, on a également retenu le dernier tableau inachevé *Victorie Boogie Woogie*⁶³, moins par le fait que le peintre, à New York, sut enfin se libérer des cadres noirs, des plombs, caractéristiques de ses compositions aux trois couleurs primaires, mais par la somme gigantesque qu'il fallait payer pour pouvoir rentrer ce chef-d'œuvre au *Haags Gemeentemuseum*⁶⁴. Cependant, c'est l'évolution de cet artiste solitaire, comme Proust constructiviste avant toute chose, qui présente des parallèles avec le parcours du narrateur proustien.

⁵⁹ Jean Milly, *La Phrase de Proust*, Paris, Champion, 1983, ch. L'esthétique du déploiement, pp. 144-163.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Nattiez, op. cit., Troisième partie « De Vinteuil à Schopenhauer », pp. 155-171.

⁶² *Mondrian : Catalogue Raisonné, vol. 2*, Joop M Joosten, Blaricum, V+K Publishing/New York, Harry N. Abrams/Paris, Cercle d'Art, 1998, pp. 46-91.

⁶³ Ibid., p. 93.

⁶⁴ Le musée municipal à la Haye possède la collection la plus vaste de l'œuvre de Mondrian. L'achat de ce tableau suscita une vive commotion dans les médias aux Pays-Bas. La reine Béatrix elle-même, grand connaisseur et amateur d'art moderne, se serait jetée dans la mêlée pour négocier l'acquisition si importante pour le patrimoine artistique néerlandais.

L'esthétique proustienne nous semble plus proche de l'évolution de Mondrian de l'art figuratif vers l'art non-figuratif ou le néo-plasticisme⁶⁵ qu'aucun autre peintre contemporain qu'on cite souvent: Cézanne, Braque, Kandinsky ou Picasso. Malgré le fait qu'il s'agit de disciplines différentes, il y a de nombreux points communs : la tendance à l'autonomie, l'importance accordée à la composition, l'art de compartimentage, la recherche solitaire de la vérité artistique, la même conception concernant le rôle de l'artiste, une même thématique, le rôle dominant de la lumière et des couleurs. Tous ces éléments expliquent les parallèles entre les deux parcours qui illustrent une vocation. Bref, il existe entre Marcel Proust et Piet Mondrian des affinités, des convergences qu'il vaut la peine de mettre en lumière. L'analyse des trois étapes de l'évolution de Mondrian: Winterswijk, Dombourg, Paris/New York, nous permettra de mieux éclairer les tendances picturales du début du XX^e siècle qui ont également marqué l'esthétique proustienne.

Ce rapprochement nous permettra de revenir dans la conclusion à la question de la périodisation de la *Recherche*. L'exposition récente au Centre Pompidou, centrée justement sur les années parisiennes et les grands plans de la capitale française, mit l'accent sur l'origine de la dernière étape vers l'art abstrait pur, car cette métropole, qui avait vu naître le cubisme et le futurisme, aurait également influencé la naissance de la Nouvelle Plastique⁶⁶. Dans le cadre de ce travail, nous nous concentrerons avant tout sur les peintures réalisées pendant la période zélandaise, en commençant par évoquer brièvement l'enfance à Winterswijk.

10.4.1. *Winterswijk ou la rupture avec la tradition*

La première étape du jeune peintre se caractérise par une période relativement longue de tâtonnements et de pastiches. L'étudiant de l'Académie à Amsterdam fait des copies de maîtres au Rijksmuseum et neuf dixièmes des œuvres réalisées avant 1905 et parvenues jusqu'à nous sont des paysages (naturels)⁶⁷ avant la rupture radicale avec l'art et l'esthétique du XIX^e siècle. Cette rupture transparaît à la fin de la première étape dans des œuvres de transition : certains « paysages du soir et de la nuit », ainsi que dans *Nuage rouge* et *Bois près d'Oele*. Le peintre rompt avec les couleurs sombres et naturelles, caractéristiques du réalisme et du naturalisme. Celles-ci seront remplacées par des teintes plus claires, plus vives sous l'influence du luminisme, du néo-impressionnisme, de l'expressionnisme et du fauvisme. Cette orientation s'opère pleinement dans les « sujets zélandais » réalisés à Dombourg, qui ouvrent la voie vers une période plus créative et surtout plus « lumineuse ».

Même s'il est impossible d'évoquer en détail les enfances des deux artistes et les conditions matérielles de leur éducation, quelques aspects seront indispensables pour expliquer la tendance à l'autonomie qui marque aussi bien l'œuvre de Proust que celle de Mondrian. Les deux enfants naissent à huit mois d'intervalle: Marcel Proust, le 10 juillet 1871 à Auteuil, Piet Mondria(n), le 7 mars 1872, à Amersfoort, de famille plus modeste que les Proust. Piet Mondriaan sr., disciple d'Abraham Kuyper et directeur de l'école primaire réformée à Amersfoort, puis à Winterswijk, adhère au milieu de stricte obédience calviniste, un milieu aux principes sévères qui semble avoir marqué à jamais le caractère et le tempérament du jeune Piet, ainsi que l'évolution de son œuvre.⁶⁸

⁶⁵ Selon Hesther van den Donk, Mondrian n'aurait pas aimé la notion « art abstrait » pour ses compositions aux trois couleurs primaires, dans *Reünie op 't Duin*, Mondriaan en tijdgenoten in Zeeland, Zwolle, Waanders uitgevers, 1994, p. 81.

⁶⁶ Brigitte Leal, commissaire de l'exposition *Mondrian*, dans « Mondrian à Paris, un cubiste très abstrait », op. cité., pp. 17-29.

⁶⁷ Cité par Herbert Henkels dans « Mondrian dans son atelier: portrait de l'artiste par lui-même », *Piet Mondriaan de la figuration à l'abstraction*, Saint-Paul, Fondation Maeght, 1985, pp.35-91 (46).

⁶⁸ Piet Mondrian, *Ecrits français*, Centre Pompidou, 2010, p. 15.

En 1880, le père accepte un poste à Winterswijk et cette petite ville deviendra l'Illiers de la créativité artistique du fils. Exception faite des leçons de dessin, donnés par le père et l'oncle Frits, Piet semble avoir été de formation autodidacte. Il commence à peindre l'église de Winterswijk au centre de ses tableaux, parce qu'elle occupe la place centrale dans la vie religieuse de ses parents, comme Saint-Hilaire domine la vie à Combray et son clocher, le doigt levé de Dieu, le point « auquel il fallait toujours revenir » (R² I, 66). Malgré le fait qu'il ne s'agit pas de la même religion, la vie à la campagne sera réglée par les heures strictes des cérémonies religieuses, tandis que la vie de famille se déroulera selon des principes sévères dans des mondes relativement clos. Aussi les séjours respectivement sur la côte normande et zélandaise, correspondent-ils à une première libération du sein familial et le début de la créativité originale.

La rupture avec la tradition de l'école de La Haye, visible à l'exposition de Saint-Lucas en 1909, va mettre Mondrian en conflit ouvert avec ceux qui représentaient cette approche traditionnelle de la peinture. L'oncle Frits, adepte de cette école, donne libre cours au déplaisir que lui procurent les activités artistiques de son neveu⁶⁹. C'est cela qui, selon Mondrian, explique le fait du retranchement d'un « a » à Mondriaan, et non le snobisme ou la volonté de franciser le nom de famille : « J'ai aussi supprimé le « a » parce que j'étais apparemment un sujet de gêne pour mon oncle en portant le même nom que lui »⁷⁰. Les professeurs de Mondrian à l'Académie se hâtèrent également d'exprimer leur désapprobation totale devant la « dépravation » de leur ancien étudiant. Même le père de Mondrian juge nécessaire vers cette époque de se démarquer de son fils en ajoutant « sénior » à son patronyme dans les publications qu'il réalise pour l'église. Le premier tableau des sujets zélandais *Phare de Westkapelle*⁷¹ (1908) semble refléter cette attitude dénégatoire des père(s) qui n'auront ni la volonté, ni l'ouverture d'esprit de suivre leur élève dans la nouvelle voie qu'il a choisie.

10.4.2 Dombourg : une étape intermédiaire

Toiles de transition ou vers une voie nouvelle

Deux tableaux, *Nuage rouge*⁷² (1907) et *Bois près d'Oele*⁷³ (1908) marquent la transition vers la période zélandaise, où non seulement la palette changera définitivement de ton, mais où l'emploi des couleurs, influencé par le néo-impersonnisme et le fauvisme, sera plus important que les formes. A Amsterdam il y eut un certain schisme entre deux directions : le néo-impersonnisme, le fauvisme et le cubisme d'orientation française d'une part et l'expressionnisme et le futurisme d'orientation allemande de l'autre. Elles semblent toutes les deux avoir influencé Mondrian, notamment par l'importance accordée à la couleur.

Mais avant la couleur, ou à travers elle, c'est le traitement de la lumière qui a joué un rôle dans la transition vers une étape nouvelle. « Comment déterminer le moment exact où certains changements essentiels se produisent dans une carrière d'artiste ? », se demande Henkels au moment où la lumière, considérée d'abord comme déterminant la forme, va assumer un rôle de plus en plus symbolique, en tant qu'origine de toute existence. Ce qui distingue Mondrian de

⁶⁹ Henkels (1985), op. cit., p. 50, « Il fait savoir aux critiques qu'il n'a plus rien à voir avec lui ». Frits et Piet Mondrian ont exposé au même moment. Cependant, vers 1911, Frits avait plus de succès en termes de vente. En 2006, Frank Buunk achète un tableau de la Collection Venema Antiques *Bétail dans un verger*, signé F. (Frits) Mondriaan, qui se révélera de Piet, on a changé le P. antérieur en F. (Joop Joosten découvre que la toile fut vendue aux enchères en 1909, lot 191, sous le titre *Paysage au bétail*).

⁷⁰ Ibid., p. 50, Lettre de Mondrian à Bremmer, datée du 8 avril 1914.

⁷¹ *Piet Mondrian : Catalogue Raisonné, vol. I*, Robert P. Welsh, Blaricum, V+K Publishing/New York, Harry N. Abrams/Paris, Cercle d'Art, 1998, p. 104 (*Lighthouse at Westkapelle with clouds*).

⁷² Ibid., p. 77 (*The Red Cloud*).

⁷³ Ibid., p. 80 (*Woods near Oele*).

la seconde génération de l'École de La Haye⁷⁴ qui avait une prédilection pour les paysages baignés par la lumière iridescente du coucher de soleil, c'est que lui se concentre sur la source de la lumière elle-même. La lumière deviendra le point de départ et l'un des éléments centraux de sa philosophie picturale et esthétique⁷⁵. Proust également se sert de la technique du clair-obscur pour mieux faire ressortir le coloris. Le romancier accorde un rôle décisif à la lumière dès le début du parcours de son protagoniste qui par la mémoire volontaire ne se rappelle de Combray que les « reflets rouges du couchant ».

Robert P. Welsh⁷⁶ illustre le fait que les expérimentations avec le coloris et la touche fauve commencent dès la série des « Paysages du soir et de la nuit ». Il cite la version la plus colorée des *Arbres au bord du Gein*⁷⁷, qui date de la même époque que *Nuage rouge*, où les teintes primaires – le rouge, le jaune et le bleu – sont présentes même si l'ensemble conserve quelques traces des « couleurs de terre », tandis que la touche semble refléter ce que l'artiste lui-même définit, en 1909, comme sa « manière pointilliste ou diffuse »⁷⁸.

Nuage rouge continue la voie dans laquelle la vie et l'art de Mondrian se sont engagés et qui dépasse désormais les frontières néerlandaises⁷⁹. Les éléments constitutifs que nous dégagerons ne veulent nullement ajouter des détails nouveaux aux analyses, réalisées par des spécialistes du peintre néerlandais, mais éclairer certaines parallèles avec l'évolution que l'auteur de la *Recherche* fait parcourir à son héros fictif et qui a gardé, quoi qu'il en dise, des traits de la vocation de Marcel Proust lui-même.

Ce tableau montre de façon convaincante le renouvellement de l'art de Mondrian qui a trouvé une connection avec une nouvelle conception de la peinture : l'expressionnisme, le fauvisme français, bref avec ces mouvements dans la peinture européenne qui mettaient l'accent sur la signification et la force émotionnelle de la couleur. Jaffé⁸⁰ suppose que l'exposition à Amsterdam des œuvres d'artistes comme Kees van Dongen, Van Rees et Sluyters, où la couleur joue un rôle dominant, ont incité ce renouvellement de l'art de Mondrian. La partie supérieure de ce paysage⁸¹ se compose de la complémentarité du rouge et du bleu qui sera développée dans certains sujets pendant la période zélandaise. Le nuage rouge, qui n'a plus aucune relation avec le rouge crépusculaire des *Arbres* cités plus haut (Ch. 8), il s'agit d'une scène de jour, se détache sur le bleu clair du ciel. Cette partie supérieure, qui se trouve au-dessus de l'horizon, est séparée distinctement par une ligne transversale d'un vert sombre de la partie inférieure : des prés, d'un vert qui n'est plus déjà très naturel, où se détachent des bribes de vaches blanches et noires.

Bois près d'Oele (1908) reste plus près de la version « la plus colorée » des *Arbres au Gein* citée plus haut. Ce paysage appartient à la période où un morceau de nature se simplifie par une stylisation sévère et un traitement bi-dimensionnel dont l'effet est une certaine sobriété, voire solennité. « Le Bois » trahira par sa technique, son rythme et ses touches de pinceau des

⁷⁴ Ibid., p. 49, Cor Blok définit ainsi cette période.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Robert P. Welsh, « Mondrian, les années préparatoires à De Stijl, particulièrement en Zélande », *La Beauté exacte*, op. cit., pp. 82-91. Ce spécialiste de Mondrian n'aime pas exagérer l'importance de la période zélandaise.

⁷⁷ *Piet Mondrian : CR, vol. 1*, op. cit., p. 64 (*Isolated Tree on the Gein* 1906-1907).

⁷⁸ Ibid., p. 83.

⁷⁹ Van den Briel cite 1904, après le séjour qu'il passe avec Piet à Uden (Brabant), comme le moment où l'œuvre de son ami devient abstraite et contient déjà tout le travail qui va suivre, les lignes horizontales et verticales, qui ne trouveront leur plein essor que lors de la période zélandaise.

⁸⁰ Hans L.C. Jaffé, *Mondriaan*, Uitgeverij Aeropagus, 1980/1994, p. 58.

⁸¹ Albert van den Briel, ami intime de Mondrian, qui devient après la mort de ce dernier, la source principale d'information concernant les premières années de carrière du peintre, localise ce bois à Oele en Twente en 1907, juste avant la période zélandaise.

influences de Van Gogh, du fauvisme et du Jugendstil (l'art nouveau), tandis que, en même temps, ses accents vifs et expressifs font penser à certains tableaux d'Edvard Munch, bref le tableau reflète ce qui se passe dans l'art européen.

Cependant, *Nuage rouge* nous semble, plus que *Bois près d'Oele*, le premier exemple d'une autre démarche picturale qui constitue une rupture radicale avec l'approche traditionnelle de la peinture. La partie supérieure du tableau avec son nuage rouge est déjà très éloignée des lunes montantes et leur ambiance d'inquiétante étrangeté. Cette toile est une preuve de la maîtrise technique de Mondrian, peinte assez vite mais avec certitude, sans qu'il n'y ait aucune touche déplacée. L'accent le plus remarquable est le nuage rouge dont la forme est assez dominante, tandis que la couleur n'est pas unique mais modulée selon une succession de tons (différents plans), comme la robe rouge de la *Fiancée juive* de Rembrandt citée plus haut. C'est la couleur qui domine le tableau et non plus l'harmonie tirée des différents éléments. Comme chez les peintres fauves, le rouge trahit le désir de séparer la couleur de sa référence à l'objet et de libérer sa force expressive. Rappelons le rôle de la robe rouge dans l'apparition de Mme de Guermantes dans la rue, où la couleur, en tant que élément le plus autonome, lui sert d'interlocutrice. Et ce que le narrateur dégage, c'est la « violence de la couleur », son effet sur le spectateur, sa vibration », rendant ainsi la capacité propre à la couleur telle qu'elle est reconvenue dans le domaine de la peinture⁸².

Le parcours du narrateur proustien retrace la lente évolution du rouge crépusculaire de l'angoissé à un rouge sublimé. Ce même rôle semble réservé au « rougeâtre » du nuage chez Mondrian, qui devient l'expression d'une certaine gaieté qui semble découler de sa structure simplifiée et de la façon d'illuminer, voire de valoriser cet objet, qui forme un contraste avec l'arrière-plan du tableau. Le regard du peintre inspiré projette sa propre lumière sur l'objet. Mondrian, qui rêvait de devenir le Rembrandt du XX^e siècle, dispose d'une nouvelle technique, d'une autre façon de peindre la réalité, bref il montre la voie qui passera par une autre conception de la lumière, une sorte de « manipulation mentale » pour aboutir à une « vraie vision » du réel⁸³. Uenishi montre la même manipulation mentale dans la façon de regarder de Proust, ce qui atteste son affinité avec le cubisme dans leur tendance commune vers l'abstraction de l'expression⁸⁴.

Le « rougeâtre » du Nuage en tant que teinte primaire anticipe la complémentarité du rougeâtre et du bleuâtre qui marque maintes toiles aux sujets zélandais. Nous constatons même une gradation ascendante d'un tableau à l'autre, où le rouge et le bleu deviennent de plus en plus intenses : de la première version du *Phare de Westkapelle* jusqu'au *Moulin rouge sur fond bleu*, l'exemple le plus extrême.

Au fond, cette preuve d'expérimentations continues souligne que l'évolution de Mondrian se construit sur des étapes multiples, c'est-à-dire que chaque toile présente une solution thématique ou technique à un problème posé précédemment à l'artiste, comme le parcours du narrateur proustien se construit sur une multiplication de leçons, où nous avons quand même distingué trois grands « moments-espaces ». C'est qu'il s'agit de transitions essentielles, subies par les mêmes mouvements picturaux, car ce qui nous intéresse dans les sujets zélandais, c'est le passage par la théorie de la couleur qui marque également l'étape du narrateur proustien sur la côte normande.

Dombourg : une station estivale

Proust fera de Cabourg, où il séjourne régulièrement de 1907 à 1914, la capitale de Balbec et Mondrian passera des séjours à Dombourg de 1908 à 1912. Ces deux stations balnéaires sont en

⁸² Uenishi, op. cit., pp. 65-66.

⁸³ Henkels (1985), op. cit., p. 50.

⁸⁴ Uenishi, op. cit., p. 75.

plein essor au début du XX^e siècle, au moment où la notion « tourisme » n'a pas encore été inventée et où « partir en voyage » et « s'adonner au golf et au tennis » est une activité privilégiée d'une élite aristocratique, artistique et/ou intellectuelle.

Parmi les facteurs, responsables de cette mutation, il faut citer de prime abord la fascination pour la lumière sur les côtes qui attire déjà les peintres impressionnistes. Mondrian fait à Amsterdam⁸⁵ la rencontre avec le luminisme dans les toiles de Toorop qui travaille sur l'île de Walcheren dès 1904. Par son rôle de médiateur à la peinture française, celui-ci eut une grande influence sur les peintres néerlandais, notamment sur Mondrian. La période que Mondrian a passé à Dombourg n'a pas duré longtemps car, en 1912, Mondrian, changeant définitivement de nom,⁸⁶ partira à Paris, où il dépassera en modernité l'évolution cubiste de Picasso et de Braque.

Cependant, cette « période zélandaise » fut déterminante pour son évolution : sa palette changera définitivement par la luminosité de l'atmosphère marine, tandis que le paysage de l'île de Walcheren inspirera le contraste entre formes masculines et féminines. Dans ce plat pays, la mer et les dunes représentent l'horizontalité ou l'élément féminin, tandis que les rares monuments érigés en croix, verticalement, représentent l'élément masculin, éléments qui deviendront de plus en plus abstraits à partir de cette période.

Ensuite les contacts avec un cercle d'ami(e)s et d'artistes agrandira chaque été. L'allure du Badpaviljoen⁸⁷ vers 1910 et la vie de bains qu'on y mène ne semblent pas différer tellement du Grand Hôtel à Cabourg, dont l'escalier du hall en faux marbre fait tant d'impression sur Marcel quand il y arrive pour la première fois avec sa grand-mère. La seule chose qui semble plus compliquée en France, c'est la hiérarchie des classes sociales. Partir en villégiature permet un rapprochement entre différents mondes : les gens de l'aristocratie, la haute et moyenne bourgeoisie se côtoient plus librement qu'à Paris. Rappelons les promenades en voiture avec Madame de Villeparisis, la rencontre avec l'aristocrate Robert de Saint-Loup ; d'autre part la fascination pour la bande de jeunes filles, appartenant de toute évidence à une caste différente. La jeune Simonet deviendra assez paradoxalement l'héroïne du roman d'amour car le romancier lui prêtera des origines assez modestes, voire opaques⁸⁸ : « les jeunes filles sont les porteurs vedettes de comportements, qui ont en propre d'éroder les distinctions sociales ou de les redistribuer »⁸⁹. A Balbec, le poète-peintre se double du fin sociologue, selon les analyses de Dubois car : « C'est toujours en tant qu'objet de désir et d'objet de rêverie »⁹⁰ que le héros-narrateur observe le monde, voire la relation avec autrui.

Sous tous les angles, le premier séjour à Balbec, signifie une première libération de soi, l'ouverture sur l'extérieur, permettant une période de grande créativité. Le premier séjour à Dombourg, au sein d'un cercle d'amis, d'artistes et d'écrivains, se réunissant sur la dune sera aussi important comme étape intermédiaire dans l'évolution du peintre Mondrian que Balbec dans celle du narrateur proustien. C'est une période qui correspond pour les deux artistes à une rupture avec la famille et l'adhésion à une nouvelle religion : celle de l'Art. En 1909, Mondrian devient membre de la société théosophique, un mouvement qui prétend embrasser en fait toutes les philosophies et toutes les religions. Le séjour zélandais sera une période de créativité intense lors de laquelle l'évolution de son œuvre s'engage dans une voie nouvelle et incontournable.

⁸⁵ Exposition de Saint Lucas en 1908.

⁸⁶ Voir p. 224.

⁸⁷ L'hôtel a été restauré par Van Garderen & Dekker et inauguré, le 11 juin 2008, par Mr. Dr. J.P. Balkenende. Voir également les belles pages que Francisca van Vloten a consacrées à cette période « Dromen van Weleer. Kunstenaars in Domburg 1898-1928 », dans *Reünie op 't Duin*, op. cit., p. 11-61.

⁸⁸ Après avoir opté pour des origines encore plus invraisemblables : « Une Maria hollandaise », choix peut-être inspiré pour souligner les mœurs gomorrhéennes de l'héroïne.

⁸⁹ Dubois, op. cit., p. 36.

⁹⁰ Ibid., p. 14.

ble, tandis que le premier séjour à Balbec ouvre la voie à une émancipation des couleurs. Chez le peintre, celle-ci deviendra visible dans les séries qu'il réalise du phare de Westkapelle, de l'église de Dombourg, des moulins, d'arbres, de l'océan et des dunes.

Comme Proust, Mondrian attache la plus grande importance à la comparaison, au titre tout à la fois de moyen de contrôle et d'incitation à juger du travail de peinture en termes de relations. Proust et Mondrian sont les « maîtres du rapport ». Cette idée de série ou de sérialité, qui prendra son essor dès l'époque de Dombourg, et « qui fera la différence au musée avec un tableau d'un Picasso ou d'un Kandinsky », selon Hubert Damisch⁹¹, appelle chez Mondrian à un mode de fonctionnement différentiel. Ce qui fera la qualité propre de telle *Composition avec rouge, jaune et bleu*, et nous anticipons ici sur la troisième étape de Mondrian, ne ressortira que mieux au regard d'une autre œuvre de la même série, tandis que la spécificité de la série prendra à son tour d'autant plus de relief que ladite série sera mise en parallèle avec une autre. Damisch dans « L'utopie du tableau » explique cette façon de comparer à partir du tableau *Evolution* (1910-1911), un triptyque d'inspiration théosophique, qui date aussi de la période à Dombourg.

Sujets zélandais

Les séjours à Dombourg semblent marquer l'étape décisive de l'évolution du peintre vers le néoplasticisme. Une série de plages et de dunes, réalisée dans l'île de Walcheren, montre également un abandon de la couleur naturelle pour une couleur beaucoup plus expressive et un luminisme plus radical que les médiateurs Toorop et Sluyters. Mondrian est fasciné par le plat pays où le regard ne rencontre que quelques éléments verticaux : le phare, un clocher, un moulin ou façade d'église. Pendant cette période, qui dure à peine quatre ans, des tableaux remarquables seront réalisés où l'expérimentation avec la couleur semble dominer celle des formes, tandis que la Nature reste la source principale d'inspiration. Non seulement les thèmes changent, mais ces derniers seront traités désormais d'une autre façon.

La première version de la série du *Phare de Westkapelle* (1908), qui date de la même époque que *Le Bois près d'Oele*, est sans doute aussi la plus importante. Il s'agit d'un renouvellement significatif, malgré le fait qu'elle garde certaines caractéristiques de toiles antérieures comme la façon dont sont peints les nuages. Leur forme circulaire et tourbillonnante fait penser à la technique de Van Gogh comme nous avons signalé plus haut ; nuages blancs, entourés de rose et de bleu qui rompent, dans la partie supérieure du tableau, la massivité de la tour qui se dresse devant nous dans sa solitude.

C'est la première fois que la palette de Mondrian change complètement pour se restreindre au blanc, rose et bleu. La complémentarité du rose et du bleu ou plutôt du rougeâtre et du bleuâtre, ne se compose pas encore de teintes uniques, comme dans d'autres toiles de la même période. Deux exemples extrêmes, où domine la complémentarité du rouge et du bleu en tant que teinte unique, sont *Le moulin rouge*⁹² et *Les amaryllis sur fond bleu*⁹³. D'autres toiles, où domine cette complémentarité avec une touche de jaune, peintes selon la technique pointilliste sont *Le phare près de Westkapelle*, (la version de 1909 et 1909/1910), *L'arbre rouge* et *La façade de l'église de Dombourg*.

Dans la première version du *Phare*, tout participe pour souligner la monumentalité de l'édifice : l'abaissement extrême de la ligne d'horizon, à gauche, une forme circulaire, basse et bleue qui suggère un arbre, les formes courbes qui dessinent la silhouette de la tour qui finit haute dans les nuages. Ces formes sont basées sur la complémentarité d'un rose assez vif et

⁹¹ Selon Hubert Damisch dans « L'utopie du tableau », *La Beauté exacte*, op. cit., pp. 215-219.

⁹² *Piet Mondrian : CR, vol. 1*, op. cit., p. 110.

⁹³ *Ibid.*, p. 84 (*Amaryllis*, 1910).

d'un bleu qui tire sur le violet. Et c'est cette juxtaposition de couleurs vives qui non seulement souligne la monumentalité de l'édifice, mais encore l'émotivité. Sans vouloir pousser trop une analyse à la freudienne, le phare ressemble, par le traitement des couleurs et des formes, à une grande figure paternelle qui se détourne définitivement de son fils dans un geste de refus et de désapprobation. Chez Proust, cette même complémentarité du rose et du bleu, associée à la relation paternelle, apparaît déjà à Combray, dans la scène du déshabillage, où le père, en blanc, se dresse dans toute sa monumentalité, ou plutôt verticalité, pour imposer la loi :

Il était encore devant nous, grand, dans sa robe de nuit *blanche* sous le cachemire de l'Inde *violet et rose* qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait des névralgies, avec le geste d'Abraham dans la gravure d'après Benozzo Gozzoli que m'avait donnée M. Swann, disant à Sarah qu'elle a à se départir du côté d'Isaac. (R² I, 36)

Ensuite, la forme des nuages fait penser au tableau de Van Gogh, *L'église d'Auvers sur l'Oise*, où une église se détache sur un ciel d'un violet intense. Le spectateur y voit tout objet de l'arrière : l'église (sans porte), une femme, un animal. Cette façon de représenter serait le signe de la position solitaire de l'être humain, coupé non seulement de la société, à un moment où la relation avec autrui semble gravement affectée, mais également du secours céleste promis par la religion d'enfance.

Bref, la première version du *Phare* de Mondrian semble refléter la même position solitaire de l'artiste, retranchée dans son art, après la rupture avec le sein familial ; émotion qui sera absente des versions ultérieures. La relation de Mondrian avec son père et ses frères aux Pays-Bas restera compliquée. Après la mort de son père, soigné longtemps par la sœur aînée, Piet dira : « C'était comme deux bastions ». L'influence de Van Gogh semble plus explicite ici que dans des tableaux déjà cités comme *Nuit d'été* et *Arbres au bord du Gein, lune montante*, cependant il y transparait la même menace provoquée par le traitement de la couleur et des formes. Dans une représentation ultérieure du phare, qui date de 1909, la coloration plus variée et plus gaie, ainsi qu'une ligne moins courbe pour exprimer la monumentalité, enlèvent le caractère menaçant de l'édifice solitaire.

Jaffé affirme également que l'art de Mondrian trouve la connexion avec l'art européen à partir du phare de 1908, même si Mondrian dira lui-même : « L'expérience a été mon seul maître, j'ai toujours ignoré ce qui se passait dans les cercles de l'art moderne »⁹⁴. Le premier monument de la période zélandaise évoque également la figure centrale au crâne chauve, qu'on voit aussi de dos, dans un tableau de Giuseppe Pellizza *L'Enfant mort* ou *La fleur coupée* (1903-1906). Même si la ressemblance est sans doute fortuite et due à l'esprit de l'époque plutôt qu'à une influence réelle, cette œuvre comporte plusieurs caractéristiques en commun avec les « luministes néerlandais » comme Toorop et Sluyters. Il est remarquable que le premier phare de Mondrian exprime plus d'émotion que l'attitude du curé devant le cercueil qui, apparemment, ne fait que son devoir, aidé par des vierges en robe blanche. Ces vestales chrétiennes font penser à leur tour aux jeunes filles en fleurs de la *Recherche*, habillées en robes blanches pour le mois de Marie avant qu'elles ne se transforment en vierges profanes et roses devant la mer à Balbec.

Malgré l'autonomie relative de leur parcours individuel, l'étape intermédiaire, aussi bien chez Mondrian que chez Proust, reflète les tendances de l'époque comme le néo-impressionnisme⁹⁵. Le tableau de Pellizza fut présenté dans le cadre d'une exposition « lumineuse »⁹⁶ à Amsterdam, qui eut le mérite de montrer, non seulement que le néo-

⁹⁴ Jaffé, op. cit., p. 62.

⁹⁵ Ibid., p. 68.

⁹⁶ *Le Néo-impressionnisme de Seurat à Paul Klee*, Catalogue exposition Musée Van Gogh, Amsterdam, 2005.

impressionnisme est un mouvement européen qui embrasse des peintres comme Nolde, Van Rysseberghe, Pellizza, Toorop, Matisse, Braque et Picasso, mais aussi qu'il faut peut-être abandonner le terme de « néo-impressionnisme », jugé trop réducteur et incapable de rendre la complexité de ces précurseurs que les historiens de l'art avaient trop vite déguisés en héritiers.

Moulin rouge sur fond bleu

Parmi les tableaux où domine la complémentarité de l'esthétique fauve⁹⁷, nous retiendrons *Le Moulin rouge*, qui date de 1911 et qui termine non seulement les toiles à sujets zélandais, mais encore la série des « moulins »⁹⁸.

De tous les points de vue, ce dernier *Moulin* de 1911 est remarquable et constitue le sommet de l'étape de Mondrian où la couleur domine encore les formes, tandis que dans les deux toiles de transition qui suivront en 1912, *Nature morte au pot de gingembre*, toute l'attention, sous l'influence du cubisme, sera concentrée sur la forme et la composition au détriment des couleurs primaires. Les couleurs primaires de la palette zélandaise, on ne les retrouvera que plus tard dans les *Compositions* ultérieures au moment où le peintre aboutit à une nouvelle harmonie entre forme et couleur.

Le moulin, peint d'un rose très vif, se détache dans toute sa monumentalité sur fond bleu, divisé en deux parties : le bleu de la partie inférieure, sous la ligne d'horizon de nouveau abaissée, est d'un bleu plus intense et plus profond qui tire sur l'indigo/le violet. Rappelons que Proust, à Balbec, démarquera également par des lignes transversales, le bleu de la mer du ciel. Comme le *Phare de Westkapelle*, le moulin fait penser à une figure humaine qui dresse la tête en arrière et aux cieux, tandis que le corps/tronc massif est solidement ancré dans la terre, comme les figures dans le triptyque *Evolution*⁹⁹ qui date de la même époque. On constate dans ces œuvres l'influence du mouvement de la théosophie, même si selon Van den Briel Mondrian ne fut jamais un véritable théosophe.

Quant à la série des « moulins », il y a un contraste saisissant entre les moulins « naturels » de la première étape et les versions ultérieures, réalisées en Zélande. Malgré le fait que le *Moulin rouge sur fond bleu*, du type qu'on ne semble trouver qu'en Zélande, reste tout à fait reconnaissable, le *Moulin au soleil*¹⁰⁰ constitue un exemple fascinant de la transition de Mondrian vers la troisième étape. La joie de vivre, qui marque *Moulin au soleil*, manque au *Moulin rouge*, où le pointillé et le jaune ont disparu pour exprimer la solitude silencieuse d'un être au milieu du cosmos par une simplification extrême de la couleur et de la forme. Par la complémentarité de deux couleurs intenses, le peintre atteint une monumentalité qui trahit en même temps son émotivité. C'est la même sensibilité que nous avons constatée dans la peinture des fleurs, notamment dans le portrait de fleurs solitaires. La chose, l'objet perd son importance : par le contraste, la juxtaposition ou la superposition de ces deux couleurs, le peintre ramène l'individualité du sujet à l'universalité d'un thème et fait fleurir la flamme humaine de la passion sur le bleu éternel de la scène artistique, représentant l'élément durable de l'univers ou du cosmos. Le coquelicot proustien, dressant la tête sur les champs ondulants de blé ou la rose de la plage se détachant sur fond bleu n'exprime pas autre chose.

Même si Mondrian a toujours prétendu de ne peindre des fleurs que pour (sur)vivre, un sujet qui semble être resté en marge de son évolution, ces *Fleurs*¹⁰¹ sont magnifiques. Probablement

⁹⁷ La complémentarité du rose /rouge et du violet/bleu, caractéristique de la période zélandaise: *L'Arbre rouge, Moulin rouge, Portraits d'un fermier et d'une jeune fille, Amaryllis rouges sur fond bleu*.

⁹⁸ *Moulin au clair de lune, Moulin au bord du Gein*.

⁹⁹ *Piet Mondrian : CR, vol. 1, op. cit., p. 88*.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 90 (*The Winkel Mill in Sunlight*).

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 81-85/ pp. 396-414 (*Flower Representations*). Les Fleurs de Mondrian appartiennent pour la plupart à la première étape. Au fond elles méritent une étude plus approfondie, notamment pour les parallèles avec la thématique de la femme-fleur chez Proust.

blement Mondrian ne les aimait pas, parce qu'elles se transforment en personnifications qui montrent l'autre pôle de la personnalité de Mondrian, son émotion, sa sensibilité, sa féminité, bref le côté dionysiaque qu'il veut dompter et contrôler, car son rêve était d'atteindre à la paix apollinienne qui caractérise les *Compositions* de la troisième étape. Le portrait des *rouges Amaryllis* sur fond bleu se rapproche du *Moulin rouge*, non seulement par la dialectique entre le rouge et le bleu, héritage des fauves, mais par le plan cruciforme de leurs bras respectifs.

10.4.3 *Compositions avec rose, rouge jaune et bleu*

À la fin de la période zélandaise, la technique du pointillisme sera délaissée pour les plans de couleur qui anticipent le sommet de l'art mondrien. La toile de transition *Moulin au soleil*, « rutilant de lumière » comme le campanile proustien à Venise, se révèle le signe de la promesse de la joie ineffable que seul peut procurer la création artistique. Par la fête de la lumière, une purification des couleurs primaires, une nouvelle vision concernant l'unité de la nature et une intense joie de vivre, ce *Moulin* aux trois couleurs primaires, anticipe aux compositions avec rouge, jaune et bleu que Mondrian réalise à partir de 1920.

Cette explosion de joie marque une créativité qui ne se laisse plus brider par aucune règle du passé : cette toile sert de transition de l'art figuratif, l'abandon du thème important du moulin vers l'abstraction ou toute idée d'objet ou de sujet réels est délaissée, au néoplasticisme. Il n'y aura aucun peintre au début du XX^e siècle qui suivra aussi loin cette voie de la « *Nieuwe Beelding* », signifiant « la nouvelle image du monde ». Mondrian élabore son art, qui s'inscrit dans l'abstraction géométrique, entre 1920 et 1942, avec le soutien de la revue et du groupe De Stijl (1917-1931), fondés par le peintre et théoricien Theo van Doesburg.

Mondrian réalise en 1918, à la demande de son ami S.B. Slijper, un portrait qui a un statut particulier. Mondrian s'y montre en grand bourgeois selon la tradition, mais se détachant contre le décor d'un tableau qui représente l'art non-figuratif. Dans les *Compositions* de la maturité, les trois couleurs primaires : le bleu, le jaune et le rouge s'opposent et s'équilibrent à deux non-couleurs, le blanc et le noir. Cet autoportrait montre avec évidence les principes du néoplasticisme qui a comme caractéristique essentielle l'absence de toute relation avec un fragment de réalité observée. Cette peinture, qui montre un monsieur mondain, sûr de lui, en contraste avec son attitude généralement modeste, est significative, car elle semble correspondre à cette dernière transformation vers un style nouveau et à un pas décisif de l'évolution individuelle qui changera l'histoire de la peinture du XX^e siècle. Selon le commentaire de Jaffé, il s'agit d'un acte conscient, la preuve que le peintre est entré définitivement dans un monde autonome, où règnent l'harmonie et l'abstraction. Un journaliste évoque l'autonomie des tableaux dans l'atelier, rue Coulmiers, de la façon suivante : « À l'intérieur, l'aspect oppressif de la modernité a été dompté, l'ordre a remplacé le chaos, tandis que la simplicité des formes, des couleurs et de leurs relations, engendre une atmosphère de paix apollinienne »¹⁰².

Cependant, à l'aide de ces formes et couleurs apparemment simples, les compositions ultérieures du peintre, dominées principalement par le rapport entre les lignes et souvent un seul plan, deviennent de plus en plus complexes dans leur structure, notamment entre 1935 et 1938. L'atelier du peintre moderne aura une fonction essentielle dans le processus de la création tout entier. Du « chaos » relativement informe de l'atelier, les peintures émergent comment autant de morceaux autonomes, autant de « purs cristaux soigneusement taillés »¹⁰³, la chambre d'écriture où Marcel élabore ses phrases longues fonctionnera de façon identique. Mondrian dans son atelier, comme Proust, dans sa chambre d'écriture, personnifie l'artiste concen-

¹⁰² « Het néo-plasticisme in de Schilderkunst, Bouwkunst, Musick en Literatuur, Van onzen Correspondent », *Het Vaderland*, 1924, cité par Henkels dans *Fondation Maeght*, 1985, op. cit., p. 80.

¹⁰³ Ibid., p. 90.

trant toutes ses forces sur l'évolution, le renouveau. La vision, c'est ce qui compte avant tout, aussi bien pour le peintre que pour l'écrivain : « Si nous ne pouvons nous libérer, nous pouvons tout au moins libérer notre vision »¹⁰⁴. L'image que Mondrian avait de lui-même, celle du poète-philosophe qui, tout au long de sa vie, ramène de l'obscurité des impressions chaotiques à la lumière, à la vérité éternelle, ressemble à s'y méprendre à la tâche du narrateur, mise en scène par l'auteur de la *Recherche* : sortir de la pénombre des impressions chaotiques qu'il faut transposer en autant de compositions cohérentes. Un autoportrait de Proust, à peine dissimulé, évoque la position solitaire, nécessaire à l'artiste :

Moi, l'étrange humain, qui, en attendant que la mort le délivre, vit les volets clos, ne sait rien du monde, reste immobile comme un hibou et comme celui-ci, ne voit un peu clair que dans les ténèbres. (R² III, 371)

Création et architecture

Sans insister sur l'influence de la religion de l'enfance remplacée par celle de l'Art, la perspective de Rédemption qu'offre la réalisation de l'œuvre d'art ou le système néoplatonicien qui marque aussi bien l'esthétique du peintre que celle du romancier, nous voulons insister sur l'importance que les deux artistes accordent à la construction rigoureuse, seul mérite que Proust réclame dès le début pour son projet romanesque.

Mondrian fonde, avec quelques peintres néerlandais le *Moderne Kunstkring* (le Cercle d'art moderne), où l'on veut aboutir à un art véritablement autonome au-dessus de toute forme de nationalisme comme norme artistique. Il s'agit du même esprit cosmopolite qui règne dans le cercle de la *NRF* comme nous avons signalé dans notre première partie. Les artistes néerlandais s'accordent aussi pour concevoir un nouveau type d'artiste qui doit dépasser son « caractère mesquin, égoïste et sans beauté » pour pouvoir atteindre à une compréhension plus vaste et plus profonde de l'éternel. Toorop, cité comme le plus âgé des modernistes hollandais, place le fondement de son art dans la foi catholique et la vie sociale, tandis que l'art de Mondrian était censé transcender toute religion.

Mondrian, comme Proust et les collaborateurs de la *NRF*, croient avant tout dans l'évolution continue de l'artiste individuel. Le peintre affirmera, selon Welsh, qu'il était le seul artiste capable de concevoir l'architecture de l'avenir. On trouve la preuve d'une telle conception dans une lettre à Moholy-Nagy, qui projette la création d'un New Bauhaus à Chicago. Mondrian y propose de devenir le conseiller esthétique de ce projet à côté d'un ingénieur :

Je suis peut-être, parmi les différents artistes, celui qui est le plus libéré de l'« art », le plus proche de la « réalité » et de sa construction esthétique et de l'industrie. J'ai étudié de la façon la plus conséquente ce qui crée la vraie beauté de la réalité, c'est-à-dire les purs rapports de plans, de lignes et de couleurs¹⁰⁵.

L'adage mondrien « l'important, c'est de créer une belle architecture » est semblable à la vision artistique proustienne, même si le rêve du constructeur littéraire, visant « la traduction totalisante de l'univers », la « réarticulation du monde », devenues possibles en franchissant le seuil du baptistère, ne semble pas dépasser « la seule vie véritable » du monde fictif :

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid., p. 86.

Il est probable que si une traduction complète de l'univers pouvait être donnée, nous serions devenus éternels et que tous les problèmes qui se posent actuellement dans les nations seraient résolus et c'est sans doute impossible.

Chez tous les créateurs épris d'absolu, on retrouverait ce même effort utopique pour effacer le poétique, selon Nattiez. Il montre que cet effort se révélera utopique pour plusieurs raisons, notamment par le fait que toutes les métaphysiques du monde auront beau situer hors du temps l'Essence ou l'Idée, les travaux qui en traiteront ou les œuvres qui seraient supposées les saisir ou la traduire auront toujours été créés par un être humain à une période donnée dans un contexte précis¹⁰⁶. C'est cette dernière raison qui explique que la voie du narrateur vers l'Adoration perpétuelle et celle de Mondrian poursuivant un idéal esthétique, une idée de perfection formelle vers le néoplasticisme, qui est au fond un système néoplatonicien, se ressemblent au point qu'il était possible d'établir des parallèles entre le parcours fictif du narrateur proustien, porte-parole du romancier, et l'évolution du peintre de « la réalité naturelle à la réalité abstraite à travers un ensemble majeur de peintures et de dessins¹⁰⁷.

L'œuvre de Proust et Mondrian, même en cherchant à se situer hors du temps, hors de l'histoire, dans leur tentative « magique » pour aboutir à l'essence des choses, à atteindre l'atemporel, un « pan d'azur à l'état pur », s'inscrit indubitablement dans un certain moment de la pensée européenne. Malgré l'utopie de leur quête artistique, individuelle et solitaire, ou justement grâce à elle, les deux artistes, en avant sur leur temps, frôlent le sublime, même en restant parfaitement attachés à leur époque. Dans la conclusion, le rapprochement entre les deux parcours nous aidera à mieux définir l'influence de la peinture d'avant-garde sur l'esthétique proustienne et de revenir sur la place de la *Recherche* dans l'histoire de la littérature et le meilleur concept pour définir son art.

¹⁰⁶ Nattiez, op. cit., p. 175-176.

¹⁰⁷ Alain Seban, dans l'Avant-propos du Catalogue *Mondrian*, l'exposition du théoricien et pionnier de l'abstraction, centrée sur la période parisienne de l'artiste entre 1912 et 1938. Centre Pompidou, 2010-2011.

Conclusion

La Rosace sur fond blanc

Une synthèse disjonctive

Au moment où l'écrivain pose les bases architecturales de son cycle romanesque (1908-1910), il semble adopter la belle image de la rosace pour réaliser la composition de son roman. Cet ornement de la cathédrale gothique semble la réponse personnelle de Proust pour admettre une contrainte formelle, qui incarnait en même temps la possibilité d'une liberté innovatrice, voire d'un compartimentage infini, d'une multiplicité dans l'unité. Il s'agit sans doute d'un des aspects les plus fascinants du modernisme classique littéraire : la façon dont les auteurs ont su conjurer la tension du monde moderne à l'intérieur d'un cadre fermé et structuré, en exprimant en même temps les grands thèmes modernistes : l'incertitude, le doute, l'inquiétude, l'angoisse, la désagrégation, l'ironie, le scepticisme, voire la tentation du vide et du néant.

Après avoir établi des parallèles entre le poète-peintre et le peintre-théoricien, deux constructivistes « épris d'absolu », qui aboutissent, par une voie similaire, à une esthétique de p(l)ans, de lignes et de couleurs, nous reviendrons à la question déjà formulée : Quelle tendance l'emporte finalement dans le cycle romanesque proustien : discontinuité ou continuité, autonomie ou amplification, structure fermée ou ouverture ? Or, une réponse à cette question reste difficile, voire impossible à donner, car elle dépend du point de vue théorique qu'adopte le lecteur ou le critique. La lecture de la thématique fondamentale du roman : l'odyssée amoureuse, qui mène de la scène des tilleuls à la Rosace ou l'Adoration perpétuelle, permet de dégager la structure concentrique du cycle et semble donner tort aux critiques qui mettent l'accent sur le clivage de l'entre-deux¹.

Tout dépend de la perspective adoptée, car le roman invite à plusieurs lectures. La décision de l'auteur de construire son ouvrage à l'image de la Rosace, architecture invisible dont il voile délibérément les contours, se révèle un concept efficace, capable de renfermer tous les contraires et d'assembler dans une forme préméditée mais flexible, des compartiments qui, malgré leur caractère de vases clos, arrivent quand même à communiquer selon la dimension de la transversalité.

L'architecture médiévale

En prenant comme point de départ les préoccupations de Proust concernant ses « travaux d'architecte », plus importants que « l'invention » d'une « sorte de roman », nous avons révélé d'abord la fascination pour la cathédrale gothique qui, au Moyen Age, fut un temple de la couleur². Dans la métaphorisation constante à l'église médiévale et ses différentes parties, une place privilégiée sera réservée à la grande rose d'église. Non seulement à cause de ses aspects formels : la « multiplicité dans l'unité », mais également comme préfiguration du motif de la lanterne magique et des vitraux, associé à l'introduction de la lumière et des couleurs. A l'opposé de certains historiens de l'art qui ont étudié le vitrail médiéval comme un document statique, sans couleurs, l'auteur de la *Recherche* conçoit le vitrail comme un des documents en couleurs les plus riches que le Moyen Age nous ait transmis : « Tout vitrail s'anime par rapport à la course du soleil et constitue toujours une image vivante »³. Proust exprime son admiration pour une composition en rosace plus ouvertement dans la *Correspondance* que dans le parcours du protagoniste, où cet idéal de construction devait rester voilé jusqu'au dénouement. Au fond, les objets et même les

¹ Compagnon, dans *Proust entre deux siècles*, op. cit. Voir l'Introduction à ce travail, pp. 17-18.

² Pastoureau, op. cit., p. 64.

³ Ibid., p. 64.

personnages, « enveloppes closes qui par l'intérieur accèdent à l'infini », sont réduits le plus souvent à leur fonction poétique primaire : « de n'être que le reflet d'un verre de lanterne magique ou d'un vitrail d'église » et qui ne deviennent des « projections lumineuses » qu'au moment où l'imagination de l'auteur les transcende en images vivantes et colorées (R² II, 311).

Une composition en rosace

L'exaltation du héros, contemplant la rosace de Rivebelle, dissimule à peine celle du narrateur qui reformule, de façon plus « abstraite », la révélation esthétique essentielle au cœur de la scène des tilleuls d'une œuvre basée sur le rapport métaphorique par analogie. Ce rapport entre « les parties de l'arbre qui avaient été en couleur et celles qui ne l'avaient pas été » anticipe la première métaphore florale, offerte par grand-père : épines roses pour épines blanches. Derrière la première Epine Rose (Gilberte), intercalée dans la haie des aubépines à Tansonville, se cache le désir qui se particularise, qui de nomadique devient monadique. Cette structure se renouvelle dans la roseraie de Balbec, où le héros choisit finalement la rose Albertine parmi la blanche constellation que forment les jeunes filles de la bande. Lors du *Bal de têtes*, Gilberte proposera sa propre fille comme succédané d'Albertine⁴ (R² IV, 605-609). La symbiose avec Mlle de Saint-Loup permet de retrouver la blancheur pure des premières aubépines du côté de chez Swann.

L'idéal d'une « composition en rosace » se manifeste aussi bien dans la construction de l'ensemble que dans les unités narratives plus réduites. La découverte de cette figure comme idée de perfection formelle fut le seul ornement du livre-cathédrale capable de synthétiser unité et compartimentage infini, dont la résultante est la « constellation dynamique » que nous connaissons aujourd'hui comme la *Recherche*. Edifice « moderniste », inachevé et inachevable puisque en perpétuel devenir et qui rend toute idée de « texte définitif » illusoire⁵, mais en même temps monument circonscrit, dont la façade gothique conserve les vestiges d'un retour aux valeurs classiques. La composition en rosace fut la forme propice, qui mit fin à la linéarité des récits antérieurs, tandis que la structure circulaire explique la cohérence et le succès du cycle romanesque dans sa forme actuelle. Rien ne pouvait faire éclater le grand pourtour du cycle, qui mène de l'éclosion de la première Rose à la floraison de la Dernière, même si Proust aurait enchâssé encore mille morceaux à l'intérieur de son allégorie de la Rose.

Le Roman de la Rose moderne

Ce rosaire⁶ permet de lire la *Recherche* comme l'allégorie médiévale qui exige une double lecture. Le procédé de la personnification y est combiné étroitement à celui de l'invention métaphorique. La « quête de la Rose » est la métaphore directrice de l'œuvre qui non seulement accompagne le mouvement du désir amoureux, mais qui préfigure à un niveau plus profond l'esthétique de déploiement à laquelle le narrateur veut aboutir. Le leitmotiv des Epines roses, synthèse de l'odyssée amoureuse et de l'épopée florale, éclaire le clivage intrinsèque dans le roman entre théorie et démonstration. L'esthétique idéale, exposée par le narrateur théoricien, le premier volet de l'Adoration perpétuelle dans le salon-bibliothèque de Guermantes, et l'esthétique originale, déployée en filigrane par le poète-peintre, qui aboutit à la Rosace, grande figure de l'Adoration perpétuelle. Mlle de Saint-Loup est le « véritable fruit des amours infernales si longtemps

⁴ (R² IV, 608) : « [...] Avec quel charme je pensais à tous nos voyages avec cette Albertine dont j'allais demander à Mlle de Saint-Loup d'être un succédané ».

⁵ Yvan Farron, « Les à-côtés de la *Recherche* ou la traduction perpétuelle », dans *BMP* N° 57, 2007, Farron commente le volume *Nachgelassenes und Wiedergefundenes de Marcel Proust*, édition établie par Luzius Keller, Francfort, Suhrkamp, 2007. Cette édition de textes antérieurs frappe par son aspect fragmentaire, mais « le choix opéré par Keller montre que tous les thèmes importants de l'œuvre à venir sont présents dans ces textes, auxquels manque encore une forme propice à les mettre pleinement en valeur », pp. 23-29.

⁶ *Rosarium* : latin médiéval : guirlande de roses dont on couronnait la Vierge (en bleu), (Le Petit Robert, mise à jour de l'édition, juin 2001, p. 2241).

stériles », comme le formule Butor⁷, car le narrateur ne peut rejoindre le « véritable objet de son désir » que par la catharsis de l'œuvre d'art (R² IV, 609). La fin de l'odyssée amoureuse s'achève sur la même complémentarité du rose et du bleu qui entourait les rêves sur les grappes de fleurs sans nom du côté de Guermantes (R² I, 170).

Le poète à l'école de la peinture moderne

Du point de vue pictural, le contraste simultané du rose et du bleu marque, aussi bien chez Proust sur la côte normande, que chez Mondrian sur la côte zélandaise, une rupture avec la tradition du XIX^e siècle. Dans leur recherche de critères nouveaux, les peintres, réunis généralement sous le nom « d'Art moderne »⁸, abandonnent la palette réaliste et naturaliste avec ses ocres, bruns et verts sombres, pour utiliser de nouvelles couleurs, grâce à des innovations techniques et les théories du chimiste Eugène Chevreul⁹. Dans l'esthétique proustienne, évoluant du classicisme moderne au modernisme classique, cette complémentarité de l'adolescence correspond à la rénovation de la palette de base des premiers peintres impressionnistes suivis par les fauves, prélude dans la vocation du héros d'une période de grande créativité, étape intermédiaire vers un art plus abstrait.

La touche rose, qui se manifeste dès le début du cycle comme le signe de la passion, se détache invariablement sur le fond bleu de la scène artistique. Cette dominance du bleu, le signe de l'infini et de l'illimité, semble bien une étincelle de la massive promotion du bleu au Moyen Age et qui dure dans l'Occident jusqu'à nos jours. Le bleu représente le durable, puis qu'il ne connaît pas de succédanés, ne change pas d'objet, étant emblématique du désir de la Mer(e), sans bornes et sans cadres. En même temps le bleu ou l'azur indique l'océan, voire la mer ou l'eau plus en général, se confondant parfois avec le lait, l'élément matriciel de l'imaginaire du romancier¹⁰. Et *last but not least*, des visions d'azur, de « vif et de profond azur » traduisent l'éblouissement, lié au sentiment de félicité qui accompagne la naissance de l'amour¹¹ et le premier moment de l'épiphanie, notamment dans les expériences des pavés et de la serviette empesée, qui ramènent au narrateur, réparti dans leurs pans et leurs cassures, les jours oubliés de Venise et de Balbec (R² IV, 445-447).

Proust et Mondrian : une « position intermédiaire »

Le clivage entre esthétique théorique, basée sur l'essentialisme, et esthétique originale, qui suit son cours et subit les influences de l'esthétique contemporaine, explique le rapprochement de l'œuvre proustienne de celle de Mondrian et d'autres artistes comme nous avons relevé dans l'introduction¹². Compagnon¹³ constate chez les fondateurs de l'art abstrait, Kandinsky, Mondrian et Malevitch, la même « relation déroutante », cette même « tension », parce que « ces peintres auraient recouru à la plume pour justifier par des théories surannées ou des philosophies démodées

⁷ Butor, op. cit., pp. 42-43.

⁸ Gombrich, op. cit., Ch. 26 *A la recherche de critères nouveaux . La fin du XIX^e siècle*, pp. 536-538. Selon Sir Ernest : « On pourrait considérer les impressionnistes comme les premiers « modernes » parce qu'ils ont défié certains principes essentiels enseignés dans les académies. Mais à y bien réfléchir, ils continuaient à admettre les idées traditionnelles depuis la Renaissance sur le véritable but de l'art. [...] C'est Cézanne, au début maître impressionniste lui-même, qui trouve des solutions aux problèmes artistiques renouvelés. Il poursuivait seul (comme Proust en littérature) une lutte constante et passionnée pour exprimer dans sa peinture l'idéal de perfection artistique qui l'habitait ».

⁹ Eugène Chevreul, « De la loi du contraste simultané des couleurs... », Paris, 1839, cité par Brusatin, op. cit., p. 183.

¹⁰ Miguet-Ollagnier, op. cit., Ch. IV L'eau, l'élément matriciel de l'imagination proustienne, pp. 177-195. L'auteur y analyse les constellations mythiques qui se rattachent plus ou moins clairement à l'eau.

¹¹ « Le souvenir de leur éclat (des yeux de Gilberte) se présentait aussitôt à moi comme celui d'un vif azur, puis qu'elle était blonde [...] » (R² I, 139).

¹² Voir l'Introduction à cette étude, p. 18.

¹³ Compagnon, dans *Les cinq paradoxes de la modernité*, op. cit., p. 12.

leur pratique moderne », le passage du cubisme vers l'art abstrait. Or, ce décalage asymétrique serait justement la caractéristique qui distingue les « modernistes classiques » de l'avant-garde (historique), comme le surréalisme par exemple qui suit immédiatement la période que nous avons essayé de mieux définir et qui se situe à l'horizon du troisième paradoxe de « l'esthétique du nouveau » avec le premier *Manifeste du surréalisme*¹⁴.

Cependant, à l'horizon du second paradoxe, certains artistes occupent une position intermédiaire, car le rapprochement cité nous semble poussé trop loin dans le cas de Kafka et de Malevich. On pourrait rapprocher la *Rosace sur fond blanc*¹⁵, le titre à valeur emblématique que nous avons choisi pour définir l'esthétique proustienne à cheval entre classicisme moderne et « modernisme classique », au *Carré noir sur fond blanc*. Mais l'écart entre ce *Carré noir* (1915) de Malevitch et son *Carré blanc sur fond blanc*¹⁶ de 1918, où l'art « suprême » aboutit, sous l'influence du nihilisme russe, à sa limite « extrême », nous semble trop grand. La figure de la rosace peinte sur le mur blanc reste classique par sa forme géométrique, le motif du cercle dans le carré destiné à exprimer l'harmonie universelle. La relation entre lignes et dessin, reste conforme à l'idéal exprimé par Aristote : « Celui qui jetterait au hasard les couleurs les plus belles ne charmerait jamais la vue comme celui qui a simplement dessiné une figure sur un fond blanc »¹⁷. Cependant, ce qui fait la modernité de cette figure, c'est la synthèse entre la Rose, comme Fleur, Femme, Vitrail et Couleur. Le rose indomptable, comparable à la « folle du logis, fille du rêve et de l'inconscient »¹⁸ revient « sublimé » et « désincarné » en tant que couleur-signe esthétique à la fin du roman pour rendre visible le temps incolore.

Par contre le rapprochement établi dans le dernier paragraphe de notre étude entre l'esthétique proustienne et celle de Mondrian, montre une voie parallèle vers l'abstraction. Par un besoin constant de composition et la volonté de créer des mondes clos, des pans disposés dans l'espace, assemblés dans des plans que l'on peut regarder mais ni connaître, ni mesurer, les deux artistes, après une période assez longue de pastiches et de tâtonnements avant de se libérer des contraintes de la tradition du XIX^e siècle, aboutissent au sommet de leur art, dont les *Compositions au rose, rouge, jaune et bleu* ressemblent encore le plus à des vitraux modernes.

Or, l'art de Proust, même en flirtant avec l'avant-garde, reste greffé sur la tradition. L'on ne pourrait jamais couper sa modernité de l'épithète « classique », ni de « gothique » ou de « baroque »¹⁹. Par sa forme démesurée, la phrase proustienne est considérée comme une « phrase baroque », pas « une monstruosité », selon la conception ancienne du baroque, ou une *varietà del brutto*, mais selon la révision théorique du concept baroque²⁰. Ensuite la place accordée au jeu, au théâtre et à la thématique des fleurs desséchées, de la flamme et des ruines, rattache le roman proustien à l'art baroque. La recherche du héros est placée dès le début sous le signe de l'épine rose qui fleurit sur les ténèbres du tilleul. Ce *tenebroso* baroque semble bien mettre en scène une vie où, selon Buci-Glucksmann, « qui voyant la rose en voit aussi l'épine »²¹. La cathédrale gothique illustre et renferme le dualisme de l'entreprise romanesque proustienne : les formes qui

¹⁴ Ibid.

¹⁵ La « rosace peinte sur le mur blanc » du restaurant à Rivebelle sera l'emblème de l'œuvre à venir.

¹⁶ Brusatin, op. cit., p. 142. L'auteur cite ici, à tort nous semble-t-il, « l'intention préabstraite qu'eut Van Gogh de peindre du blanc sur un mur blanc ».

¹⁷ Ibid., p. 80.

¹⁸ Houppermans, dans « Proust et les couleurs », *MPA-I*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2003, p. 157. C'est ainsi que les partisans de la netteté considéraient la couleur.

¹⁹ Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, op. cit., pp. 77-85 ; Worringer découvre des parentés insoupçonnées entre des manifestations historiques, tenues jusqu'alors pour irréductibles, entre le gothique et le baroque.

²⁰ Ibid.

²¹ Buci-Glucksmann, op. cit., p. 176. Voir aussi Ernst van Alphen, *Barokke vertellingen*, Universiteit van Leiden, 2001 (oratie).

pèsent, qui consolident, et les formes qui s'envolent²². Si l'on conçoit la *Recherche* comme le roman de l'entre-deux, ce n'est pas seulement la tension entre deux siècles qui marque l'esthétique proustienne, mais encore celle entre classicisme et baroque. La rosace fut la figure par excellence pour opérer une synthèse entre Rome et Babel²³, entre unité et vision compartimentée.

Un roman inimitable et inclassable

Malgré les références à toutes les époques, Proust appartient avant tout à la sienne : à ce début tumultueux du XX^e siècle, marqué, après l'optimisme de la Belle Epoque finissante, par l'incertitude, le doute, la tentation du Néant et un nouveau mal de siècle. La réponse à cette époque de crises qu'on formulait au sein de la *NRF*, c'était de rester au-delà de la mêlée en créant l'œuvre d'art comme monde autonome, régi par ses propres règles. La poétique du classicisme moderne, qui marque les débuts du roman, change au cours de l'écriture sous l'influence de l'esthétique contemporaine, notamment par la peinture d'avant-garde, pour devenir une esthétique où la modernité a la dernière parole. « Glorieuse osmose » ou « fissuration infinie » ?²⁴ : « Quel faux problème ! » dirait Tadié, comme pour répondre à la question si Proust met en scène des « drames » ou des « spectacles »²⁵. Avec la composition en rosace, Proust réalise une synthèse disjonctive : osmose glorieuse dans l'égrenage des fleurs rosacées, qui aboutit à la révélation de la Rosace, véritable apothéose du roman, mais fissuration infinie dans l'entre-deux, la partie de la divergence, car une structure n'est jamais inséparable de sa thématique à ordonner.

Mais revenons à la question concernant la périodisation du roman de Proust et si le concept *Modernisme classique* proposé serait la meilleure notion pour classer un roman qui, en faisant partie d'une période de domination européenne, constitue un des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale. Que *l'opus magnum* de Proust soit « inimitable », nous serons la dernière à le nier, répétant avec Tadié « qu'un chef-d'œuvre est un désastre »²⁶, mais « inclassable », nous semble une notion inacceptable dans l'histoire littéraire d'une période européenne complexe mais, dans sa première acception, bien délimitée : le *Modernisme classique*.

L'ambiguïté du roman proustien réside dans une tension toute intérieure entre classicisme et modernité. Comme pour Flaubert, préoccupé de style, de qualité intrinsèque, avant toute chose, l'écriture devient au fur et à mesure de sa progression un travail potentiellement inachevable, une torture qui allait jusqu'à l'épuisement physique. Ce dont rêvait Proust, l'idéal classique du grand cercle, et ce sur quoi il a tenu jusqu'à la fin, c'était l'œuvre englobante, structurée à l'image de la Rosace. Rainer Warning met également l'accent sur « cette volonté de structure fermée, qui embrasse tout », reflétant la profonde admiration de Proust pour l'art classique, omniprésent dans la *Recherche*, mais il souligne en même temps que le roman est saturé de ce XX^e siècle qui s'ouvre : « double polarité qui confère à ce texte son caractère excitant »²⁷.

Aussi les notions « modernité » et « moderne », que la critique d'expression française adopte pour caractériser une œuvre dont la force réside justement dans les grandes rénovations que Proust a réalisées dans le genre romanesque, ne sont-elles pas si mal choisies. Ces termes ont l'avantage qu'ils peuvent inclure par la largeur du concept tous les traits « modern – ismes », inhérents à une œuvre éclectique d'une telle envergure, mais en même temps celles-ci ont le désavantage d'exclure justement les vestiges de la tradition classique « au sein de laquelle et grâce à laquelle Proust est devenu grand »²⁸. Ces termes ont donc, malgré leur utilité globalisante,

²² Ibid.

²³ Ibid., p. 74 ; Rome, ou le principe d'unité, affronte Babel, le symbole éternel de la dispersion.

²⁴ Houppermans, dans « Les poses de Marcel Proust dans l'œuvre de Renaud Camus », *MPA-VI*, 2008. L'auteur y pose cette même question pour *Les Eglogues* de Camus, p. 221.

²⁵ Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., p. 394.

²⁶ Ibid., p. 435.

²⁷ Rainer Warning, dans *Marcel Proust, Ecrire sans fin*, CNRS Editions, 1996, p. 19.

²⁸ Ibid.

l'inconvénient de ne pas indiquer clairement une période littéraire bien délimitée, pour laquelle la critique anglo-saxonne inventa un nom et établit un code afin de pouvoir réunir un certain nombre de grands écrivains européens et américains, ayant comme trait dominant la conception de l'autonomie de l'œuvre d'art.

Le manque d'une notion univoque et adéquate pour classer des écrivains comme Proust, Gide, Valéry et Cocteau, explique non seulement les rubriques disparates dans les manuels de littérature française, mais également le *hiatus* dans l'historiographie européenne citée, où manque justement la période du *classicisme moderne*, précurseur du *modernisme classique*. Notons aussitôt que les notions anglo-saxonnes *Modernism/modernism* ont également le désavantage d'être vagues. En mettant l'accent sur la modernité des œuvres, le retour aux valeurs classiques n'est pas toujours évident pour ceux qui abordent l'histoire de la littérature. Un terme comme « Modernisme européen » gagnerait aussi en clarté en y ajoutant l'épithète « classique ».

En réservant « modernisme classique » comme notion transhistorique définie plus haut, nous résumons pour conclure les avantages de la notion « Modernisme classique », avec majuscule, pour indiquer la période littéraire entre 1910 et 1940, définie au début de cette étude²⁹ : 1. Elle éclaire la dichotomie inhérente à la période littéraire, définie dans la première partie de cette étude ; dialectique entre classicisme et modernité qui est aussi celle de la *Recherche* ; 2. En remplaçant la notion ancienne de la *NRF* : « classicisme moderne » ou « nouveau », excellente en soi, mais tombée en désuétude ces dernières années, l'accent se déplace du classicisme à la modernité, ce qui, dans le cas de Proust, permet d'accentuer la modernité du roman proustien, marqué par la rénovation continue de procédés anciens 3. Une acception du concept « Modernisme classique », aussi bien par la critique anglo-saxonne que francophone, pourrait mettre fin à une divergence de concepts qui complique une historiographie européenne univoque. Dans une future historiographie européenne, malgré les difficultés qu'une telle entreprise représentera, Modernisme classique comme période intermédiaire, entre le Symbolisme d'une part et l'Avant-garde de l'autre, permettrait justement de combler la lacune constatée, aussi bien dans le *Précis* que dans le schéma de Weisstein³⁰, et de rassembler en pleine lumière et sous le même label les grandes réussites littéraires des romanciers et poètes cités au début de cette étude.

²⁹ Le concept « modernisme classique » comme notion transhistorique semble correspondre à celui de « modernisme antimoderne », le seul modernisme digne de ce mot au début de notre siècle, selon Milan Kundera (*Le Monde*, 4-7-2001). Compagnon défend et démontre la vérité historique de cette notion dans son étude *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Editions Gallimard, 2005. Il y propose de nommer *antimodernes* : « cette tradition essentielle parcourant les deux derniers siècles de notre histoire littéraire, c'est-à-dire les écrivains français « modernes en délicatesse avec les Temps modernes, le modernisme ou la modernité, ou les modernes qui le furent encore à contrecœur : modernes déchirés ou encore modernes intempestifs ». Ce « jeu antimoderne », « jeu français, mais aussi jeu européen » eût été rompu, au milieu du XX^e siècle, par les horreurs de la deuxième Guerre mondiale, mais en relisant Barthes, Compagnon reconnaît en lui un « antimoderne classique », à la Baudelaire, à la Flaubert ». Voir l'Introduction, p. 32.

³⁰ Cité à la fin de la première partie, Ch. 2.

BIBLIOGRAPHIE

I Œuvres de Marcel Proust

A la recherche du temps perdu, édition établie par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954 (3 vol.).

A la recherche du temps perdu, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989 (4 vol.).

Jean Santeuil, précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

Contre Sainte-Beuve, suivi de *Nouveaux Mélanges*, Paris, Gallimard, 1954.

Sur Baudelaire, Flaubert et Morand, Collection « Le regard littéraire », Préface d'Antoine Compagnon, Bruxelles, éditions Complexe, 1987.

Correspondance, édition établie par Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993 (21 vol.).

II Ouvrages généraux sur l'histoire de la littérature

Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

Brunel Patrick, *La littérature française du XX^e siècle*, Paris, Nathan, VUEF, 2002.

Brunel Pierre, *Histoire de la littérature française (Tome 2)*, Nancy, Bordas, 1983.

Buci-Glucksmann Christine, *La folie du voir : de l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986.

Buuren Maarten van & Jongeneel Els, *Moderne Franse Literatuur. Van 1850 tot heden*, Groningen, Martinus Nijhoff, 1996.

Chedozeau Bernard, *Le Baroque*, Paris, Nathan, 1989.

Clair Jean, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1989.

Combe Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.

Compagnon Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

Deleuze Gilles, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.

Fernandez Ramon, *Proust ou la généalogie du roman moderne*, Paris, Bernard Grasset, 1979.

Girard René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette, « Pluriel », 1985.

Herman Jan, « Jalons de la production littéraire en France avant 1945 », dans *La littérature française et contemporaine, Questions et perspectives*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1993.

Koffeman Maaïke, *La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Faux Titre N° 239, Amsterdam, Rodopi, 2003.

Kristeva Julia, *Soleil Noir*, Paris, Paris, Gallimard, 1987.

Moderne Encyclopedie van de wereldliteratuur, Bussum, Unieboek BV, 1980, T. Low-Nol.

Ors Eugénio d', *Du baroque*, Paris, Gallimard, 1968.

Poulet Georges, *La conscience critique*, Paris, Corti, 1971.

Précis de littérature européenne, sous la direction de Béatrice Didier, Presses Universitaires de France, 1998.

Raimond Michel, *Le roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1971.

Rincé Dominique, *La Littérature française au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1978.

Tadié Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, Paris, Bordas, 1970.

Schoots Fieke, « Passer en douce à la douane », *L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Faux Titre N° 131, Amsterdam, Rodopi, 1997.

Smith Paul J. , *Réécrire la Renaissance, de Marcel Proust à Michel Tournier*, Faux Titre N° 330, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009.

Thumerel Fabrice, *Le champ littéraire français du XX^e siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002.

Tonnet-Lacroix Eliane (I), *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991.

Tonnet-Lacroix Eliane (II), *La littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Paris, Nathan, 1993.

Walzer Pierre-Olivier, *La Littérature Française. Le XX^e siècle I, 1896-1920*, Arthaud, 1975.

III Ouvrages généraux sur le(s) Modernisme(s), le(s) Modernité(s) et les Avant-gardes

Calinescu Matei, *Five faces of modernity, Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Post-modernism*, Durham, Duke University Press, 1987.

Compagnon Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.

Compagnon Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

Compagnon Antoine, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes, NRF*, Paris, Gallimard, 2005.

Eysteinsonn Astradur, *The Concept of Modernism*, Ithaka and London, Cornell University Press, 1990.

Fokkema Douwe & Ibsch Elrud, *Het Modernisme in de Europese Letterkunde (Le Modernisme dans la littérature européenne)*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1984.

Fokkema Douwe & Ibsch Elrud, *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910-1940*, London, C. Hurst & Company, 1987.

Gay Peter, *Modernism. The Lure of Heresy from Baudelaire to Beckett and Beyond*, London, Vintage, 2009.

Modernisme(n) in de Europese Letterkunde 1910-1940, (Modernisme(s) dans la littérature européenne), Comité de rédaction : Jan Baetens, Sjef Houppermans, Arthur Langeveld, Peter Liebrechts, Leuven, Peeters, 2003.

Musarra-Schröder Ulla, *Le roman-mémoires moderne : pour une typologie du récit à la première personne*. Amsterdam, APA-Holland University, 1981.

Quinones Ricardo J., *Mapping Literary Modernism, Time and Development*, New Jersey, Princeton University Press, 1985.

The Turn of the Century/Le tournant du siècle, Modernism and modernity in Literature and the Arts/Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts, edited by, édité par Christian Berg, Frank Durieux, Geert Lernout, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1995.

Vadé Yves, *Ce que modernité veut dire (I)*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1994.
The Turn of the century/Le tournant du siècle, Modernism and modernity in Literature and the Arts/Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts., Edited by, édité par Christian Berg, Frank Durieux et Geert Lernout, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1995.

Watson Peter, *Wrede Schoonheid (A Terrible Beauty)*, Utrecht, Het Spectrum/Manteau, 2001.

III Ouvrages généraux sur l'histoire de l'art

Aux origines de l'abstraction, Musée d'Orsay, Dossier de l'Art, N^o 102, décembre 2003.

Bockemühl Michael, *Rembrandt 1606-1669. Le mystère de l'apparition*, Köln, Taschen, 2003.

Brusatin Manlio, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1986.

Gombrich E.H., *Histoire de l'Art*, Paris, Gallimard, 1997.

Le Rider Jacques, *Les couleurs et les mots*, Paris, PUF, 1997.

Les mouvements de la peinture, Fride R. –Carrassat & Marcadé, Paris, Larousse-Bordas/ HER, 1999.

Van Os Henk, « Pionniers van de moderne kunst (Pionniers de l'art moderne), Matisse à Malevich, Catalogue exposition Hermitage Amsterdam, 2010.

Pastoreau Michel, *Couleurs, images, symboles*, éditions du Léopard d'or, 1989.

IV Etudes critiques sur Proust

Livres

Bal Mieke, *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust*, Toulouse, PUM, 1997.

Barthes Roland, « Proust et les noms », *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, « Collection Points », Paris, Seuil, 1953.

Bayard Pierre, *Le Hors-Sujet. Proust et la digression*, Paris, Minuit, 1996.

Bizub Edward, *La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, éditions de la Baconnière, 1991

Bizub Edward, *Proust et le moi divisé. La Recherche : creuset de la psychologie expérimentale*, Genève, Droz, 2006.

Bolle Louis, *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, Paris, Bernard Grasset, 1967.

Borrel Anne, *Voyager avec Marcel Proust. Mille et Un voyages*, La Quinzaine littéraire, Louis Vuitton, 1995.

Bouazis Charles, *Ce que Proust savait du symptôme*, Paris, Klincksieck, 1992.

Boyer Philippe, *Le petit pan de mur jaune*, Paris, Seuil, 1987.

Brunet Etienne, *Le Vocabulaire de Proust I, Etude Quantitative*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1983.

Butor Michel, « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964.

Buuren Maarten van, *Proust et l'imaginaire*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

- Coudert Raymonde, *Proust au féminin*, Paris, éditions Grasset & Fasquelle, /Le Monde de l'éducation, 1998.
- Deleuze Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.
- Descombes Vincent, *Proust philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987.
- Dominique Jullien, *Proust et ses modèles*, Paris, Corti, 1989.
- Dubois Jacques, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, 1997.
- Doubrovsky Serge, *La place de la Madeleine*, Paris, Mercure de France, 1974.
- Fraisse Luc, *L'esthétique de Marcel Proust*, Collection « Esthétique », Paris, SEDES, 1995.
- Fraisse Luc, *Le Processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Paris, Corti, 1988.
- Fraisse Luc, *L'œuvre-cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Corti, 1990.
- Genette Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
- Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Hassine Juliette, *Esotérisme et écriture dans l'œuvre de Proust*, Paris, Minard, 1990.
- Henry Anne, *La Tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, 2000.
- Houppermans Sjef, « Mouvements proustiens », dans *Lectures du désir*, Faux Titre N^o 126, Amsterdam, Rodopi, 1997.
- Houppermans Sjef, *Marcel Proust constructiviste*, Faux Titre, N^o 300, Amsterdam, Rodopi, NY 2007.
- Le Bidois Robert, *L'inversion du sujet dans la prose contemporaine (1900-1950), étudiée plus spécialement dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, éditions d'Artrey, 1952.
- Lojkine Stéphane, *La Scène du roman*, A. Colin, 2002.
- Marcel Proust. Ecrire sans fin*, textes réunis et présentés par Rainer Warning et Jean Milly, Textes et Manuscrits, CNRS éditions, 1996.
- Margerie Diane, *Proust et l'obscur*, Paris, Albin Michel, 2010.
- Mendelson David, *Le verre et les objets de verres dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, Toulouse, Corti, 1968.
- Miguet-Ollagnier Marie, *La mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.
- Milly Jean, *Proust et le style*, Paris, Minard, 1970.

- Milly Jean, *La Phrase de Proust*, des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil, Paris, Larousse, 1975.
- Milly Jean, *La Longueur des phrases dans « Combray »*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986.
- Milner Max, *On est prié de fermer les yeux*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1991.
- Mingelgrün Albert, *Thèmes et structures bibliques dans l'œuvre de Marcel Proust : étude stylistique de quelques interférences*, Lausanne, Editions l'Age de l'homme, 1978.
- Nattiez Jean-Jacques, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1999.
- Naturel Mireille, *Proust et Flaubert. Un secret d'écriture*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- Proust et les images, Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, sous la direction de Jean Cléder et Jean-Pierre Montier, Presses universitaires de Rennes, 2003.
- Proust et les peintres*, Chartres, Catalogue exposition Musée des Beaux-Arts, 1991.
- Proust et ses peintres*, Etudes réunis par Sophie Bertho, Amsterdam, Rodopi, *CRIN* 37, 2000.
- Raimond Michel, *Proust romancier*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1984.
- Richard Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974.
- Reille Jean-François, *Proust : le temps du désir*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1979.
- Rousset Jean, *Forme et Signification*, Paris, Corti, 1962.
- Schulte Nordholt Annelise, *Le Moi créateur dans A la recherche du temps perdu*, Paris, l'Harmattan, 2002.
- Spitzer Léo, *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970.
- Tadié Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, « Collection Tel », 1971.
- Uenishi Taeko, *Le Style de Proust et la peinture*, Paris, SEDES, 1988.
- Vallée Claude, *La Féerie de Marcel Proust*, Paris, Fasquelle, 1958.
- Wesemael van Sabine, *De receptie van Proust in Nederland*, Amsterdam, 1999.
- Yoshikawa Kazuyoshi, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- Zima Pierre V., *L'ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Paris, Le Sycomore, 1980.

Articles

Bai Gang, « L'Hexagramme Tai et la madeleine : la genèse du temps », *BMP* N° 51, 2001, pp. 35-52.

Bernard Michel, « Sylvie ou le pourpre proustien », *BMP* N° 46, 1996, pp. 72-108.

Bertho Sophie, « Asservir l'image, fonctions du tableau dans le récit », *CRIN* N° 23, 1990, pp. 25-36.

Bizub Edward, « La mémoire involontaire toujours au cœur du débat », *BMP* N° 57, 2007, pp. 97-108.

Bizub Edward, « Proust et Ribot. L'imagination créatrice », *BMP* N° 58, 2008, pp. 49-56.

Bizub Edward, « La reconnaissance proustienne : déjà lu ou déjà vu », *MPA-VII*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 125-137.

Bogousslavsky Julien, « La « poupée intérieure » de Proust : au-delà de la mémoire involontaire », *BMP* N° 58, 2008, pp. 57-68.

Boongja Woo Tomoko, *Lecture de Proust, à travers Freud, par les premiers critiques*, *BMP* N° 58, 2008, pp. 69-80.

Brun Bernard, « Le fauteuil magique », *MPA II*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004, pp. 11-28.

Chamard Julia-Bergeron, « L'Affaire Dreyfus dans le kaléidoscope d'*A la recherche du temps perdu* », *BMP* N° 57, 2007, 47-62.

Coudert Raymonde, « Cadres proustiens », dans *Proust et ses peintres*, Sophie Bertho (éd.), *CRIN*, 37, 2000.

Farron Yvan, « Les à-côtés de la *Recherche* ou la traduction perpétuelle », *BMP* N° 57, 2007, pp. 23-29.

Fraisse Luc, « Le langage des dédicaces : trois inédits de Proust », Amsterdam-New York, Rodopi, *MPA-VII*, 2009, pp. 73-87.

Gabaston Lisa, « Les formes spatiales de l'amour dans *A la recherche du temps perdu* », *BMP* N° 54, 2004, pp. 159-180.

Gouchan Yannick, « La scène du baiser maternel : Proust chez le poète italien Attilio Bertolucci », *BMP* N° 53, 2003, pp. 67-73.

Hasegawa Tomigo, « Le monde de la Belle Epoque dans *A la recherche du temps perdu* à travers la mode masculine », *BMP* N° 53, 2003, pp. 91-103.

Hassine Juliette, « La relation entre Rembrandt et Dostoïevski chez Proust », *BMP* N° 55, 2005, pp. 37-49.

Houppermans Sjef, « Proust et les couleurs », Amsterdam-New York, Rodopi, *MPA-I*, 2003, pp. 155-169.

Hullu-van Doeselaar Nell de, « Le théâtre dans le théâtre ou La scène de La Baignoire », Amsterdam-New York, Rodopi, *MPA-IV*, NY 2006, pp. 71-95.

Hullu-van Doeselaar Nell de, « A la recherche de la fille zélandaise. Marcel Proust, Piet Mondrian et La Zeelande », Amsterdam-New York, Rodopi, *MPA-VIII*, 2011, pp. 201-222.

Keller Luzius, « Proust devant Vermeer », Amsterdam-New York, Rodopi, *MPA-VII*, 2009, pp. 9-29.

Keller Luzius, « Proust au-delà de l'impressionnisme », *Proust et ses peintres*, CRIN 37, 2000.

Mahuzier Brigitte, *Proust écrivain de la grande Guerre. Le Front, L'Arrière et la question de la distance*, *BMP* N° 52, 2002, pp. 85-100.

Montfrans Manet van, « Péc, Roussel et Proust : trois voyages extraordinaires à Venise », Amsterdam-New York, Rodopi, *MPA-VII*, NY 2009, pp. 139-157.

Morichaud-Airaud Bérengère, « Le rythme épigrammatique des représentations de dire autre dans l'écriture proustienne », *BMP* N° 59, 2009, pp. 61-72.

Naturel Mireille, « Phrases longues dans *Le Temps retrouvé* : fonctions et limites », *BIP* N° 17, 1986.

Oliveira Antonio, « Eugénio de Andrade, lecteur de Proust », Amsterdam-New York, Rodopi, *MPA-VII*, 2009, pp. 51-71.

Oyhanto Manuelle, « Proust, la rêverie mondaine et les enjeux esthétiques », *MPA-II*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004, pp. 103-120.

Nitsch Wolfram, « Les automobiles de Proust à travers l'histoire du texte », *Marcel Proust. Ecrire sans fin*, textes réunis et présentés par Rainer Warning et Jean Milly, CNRS éditions, 1996, pp. 125-141.

Pappot Gemma, « *L'Inferno* de Proust à la lumière de Dante », *MPA-I*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2003, pp. 91-118.

Poncelet Dominique, « Le nom propre et son référent dans « Noms de pays : le Nom », *BMP* N° 52, 2002, pp. 47-54.

Rey Pierre Louis, « Proust, lecteur de Nerval », *BIP* N° 30, 2000.

Robert Franck, « Proust phénoménologue ? Merleau-Ponty lecteur de Proust », *BMP* N° 53, 2003, pp. 139-154.

Roger Alain, « Poétique du paysage proustien », *Jaarboek MPV 1989/1990*, N° 16/17, Oosterbeek, Bosbepers, 1991, pp. 68-84.

Schaller Peggy, « Theater in Proust, - the Fourth Art », *MPA-IV*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006, pp. 51-70.

Schuerewegen Franc, « Proust est-il Dadaïste ? (A propos d'un mystère encore non élucidé de l'histoire littéraire) », *MPA-V*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 137-160.

Yasué Kato, « Proust et Mantegna », *BMP* N° 59, 2009, pp. 47-59.

V Etudes critiques de/sur Mondrian

Livres/articles

Bax Marty, « Théosophie et art », dans *La Beauté exacte*, 1994, pp. 45-49.

Blok Cor, *Piet Mondriaan*, Amsterdam, Meulenhoff, 1974.

Blotkamp Carel, *Mondriaan. Destructie als kunst*, Zwolle, Waanders Uitgevers, 1994.

Briel Albert van den, *Piet Mondriaan. " 't Is alles een groote eenheid, Bert"*, Haarlem, Joh. Enschedé en zonen, 1988.

Damisch Hubert, « L'utopie du tableau », *La Beauté exacte. De Van Gogh à Mondrian, Art Pays-Bas XX^e Siècle*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1994, pp. 215-219.

Deicher Susanne, *Piet Mondriaan, Composities op het lege vlak*, Cologne, Taschen, 2001.

Donk Hesther van den, « Mondriaan en Toorop », *Reünie op 't Duin. Mondriaan en tijdgenoten in Zeeland*, Zwolle, Waanders Uitgevers, 1994.

Jaffé Hans L.C., *Mondriaan*, V+K Publishing/Immerc. 1985, Vianen ECI, Dutch language edition, 1980/1994.

Henkels Herbert, *Piet Mondrian. De la figuration à l'abstraction*, Fondation Maeght, Saint-Paul, 1985.

Leal Brigitte, « Mondrian à Paris : un cubiste très abstrait », dans *Mondrian*, Centre Pompidou, 2010-2011.

Mondrian Piet, *Ecrits français*, Edition et notes de Brigitte Leal, Centre Pompidou, 2010-2011.

Piet Mondrian : Catalogue Raisoné, vol. 1, Catalogue Raisoné of the Naturalistic Works (until early 1911), Robert P. Welsh, Blaricum, V+K Publishing/New York, Harry N. Abrams/ Paris, Cercle d'Art, 1998.

Piet Mondrian : Catalogue Raisoné, vol. 2, Catalogue Raisoné of the Work of 1911-1944, Joost M. Joosten, Blaricum, V+K Publishing/New York, Harry N. Abrams/Paris, Cercle d'Art, 1998.

Versteeg Coos, *Mondriaan. Een leven in maat en rythme*, 's Gravenhage, SDU Uitgeverij, 1988.

Welsh Robert P., « Mondrian : les années préparatoires à *DE STIJL*, particulièrement en Zélande », dans *La Beauté exacte*, 1994.

SAMENVATTING

La rosace sur fond blanc. Le parcours proustien : du classicisme moderne au modernisme classique

Dit literair-historisch proefschrift volgt het innovatieve proces van de romancyclus *A la recherche du temps perdu* die zich, mede onder invloed van de avant-garde schilderkunst, ontwikkelt van het ‘classicisme moderne’, de poëtica van de *Nouvelle Revue Française* die de roman kenmerkt in de beginfase, tot een literair modernisme. De korte, autonome passage uit de roman *Sodom en Gomorra*, waarin tot tweemaal toe het woord ‘rosace’ genoemd wordt, is ons uitgangspunt en speelt de hoofdrol bij de bestudering van de ideale compositie zoals die Marcel Proust voor ogen stond. Daarom ook lijkt de auteur deze figuur een rol te laten spelen in het roepingsverhaal van de verteller :

« Tout en vidant une dernière coupe je regardais une rosace peinte sur le mur blanc, je reportais sur elle le plaisir que j’éprouvais. Elle seule au monde existait pour moi ; je la poursuivais, je la touchais et la perdais tour à tour de mon regard fuyant, et j’étais indifférent à l’avenir, me contentant de ma rosace comme un papillon qui tourne autour d’un papillon posé, avec lequel il va finir sa vie dans un acte de volupté suprême ». (R² III, 405)

De Roos van Rivebelle

Deze passage, die het embleem van het te construeren literaire bouwwerk lijkt te openbaren en ingeleid wordt door de zin : ‘Het gebeurde weleens dat ik weer in Rivebelle kwam, maar alleen en dat ik er teveel dronk, zoals ik al eerder had gedaan’, noemde ik ‘De Roos van Rivebelle’. De ‘Roos’ niet alleen in de botanische betekenis van de bloemen, behorend tot het geslacht *Rosa*, zinnebeeld van schoonheid, vergankelijkheid en liefde, maar tevens in de architectonische en Franse betekenis van de grote Roos van de kerk oftewel het cirkelvormige roosvenster. Het is een wat minder opvallende passage en qua faam zeker niet te vergelijken met de episode van de madeleine, de klokkentorens van Martinville of de bomen van Hudimesnil. Toch vormt deze contemplatieve scène een essentiële schakel in het leidmotief van de witte en roze meidoorns, een reeks waarin ook de kleur roze een belangrijke plaats inneemt. Verder lijkt er een analogisch verband te bestaan tussen de verteller die met een glaasje op zijn ideale vorm aanschouwt en de episode waarin Bergotte zich verliest in de aanblik van het kleine stukje gele muur (le petit pan de mur si bien peint en jaune) op het schilderij *Gezicht op Delft* van Vermeer. Als je het stukje gele muur beschouwt als het persoonlijk accent van de schilder, typerend voor een kunstvorm waarin het detail even belangrijk is als de som der delen, kun je de Roos, geschilderd op de witte muur van het restaurant in Rivebelle beschouwen als het persoonlijk accent van Proust.

Deze vrijwel autonome tekst, die de auteur in een later stadium, middels twee ‘paperoles’, toevoegt aan het tweede verblijf van de verteller in Balbec, staat ogenschijnlijk los van de onmiddellijke context : de overtuiging dat de relatie met Albertine in een impasse is terecht gekomen. De betekenis wordt pas duidelijk door de verwijzing naar een aantal gelukzalige momenten in hetzelfde restaurant in Rivebelle met Robert de Saint-Loup tijdens het eerste verblijf in Balbec - het betreft al een verloren paradijs - wanneer de ondergaande zon roze weerkaatst op de witte muur. Overigens spreekt de verteller tijdens het eerste verblijf in Balbec enkel over ‘roze reflectie’ (reflets roses) en ook op het eind van de cyclus is sprake van ‘roze weerschijn’ en niet van een Roos in de Franse betekenis van de paradijselijke bloem (‘Fleur du paradis’) die een centrale plaats inneemt op de façade van de gotische kathedraal. Die dinertjes met Saint-Loup behoren tot de meest kostbare herinneringen van de verteller, momenten waarop hij niet meer de kleinzoon is van zijn grootmoeder, zich onbekommerd in de champagne

stort en even de druk kan vergeten dat hij eigenlijk moet werken om een groot schrijver te worden. En ondanks de geuite fascinatie voor de welvende décolletés om hem heen, geniet hij vooral van de intieme aanwezigheid van Robert, een bijzonder geslaagd mannelijk exemplaar van het beroemde ras van de Guermantes.

Jaren geleden koos ik dit citaat als *exergue* voor het hoofdstuk *La Rosace* in mijn doctoraal scriptie 'Rosace et rosacées dans le cycle romanesque *A la recherche du temps perdu*' (1994). Ik volg daarin het leidmotief van de meidoorns of eigenlijk van de bloemen behorend tot de roosachtigen, vanaf de oorsprong van het teken in de Saint-Hilaire kerk, via de rose meidoorn in het laantje van Tansonville en de verschijning van Gilberte, de Rozentuin van Balbec op de falaisekust, waar de verteller de roze bloei van de jonge meisjes bestudeert en uiteindelijk de roos bij uitstek Albertine verkiest, tot het verschijnen van Mlle de Saint-Loup tijdens het *Balder hoofden*. Deze laatste Roos van de *Recherche*, aangekondigd door de Roos van Rivebelle, 'la rosace peinte sur le mur blanc', is een meer abstracte variatie op de witte meidoornhaag in Tansonville, waar de verteller, door toedoen van zijn grootvader een roze bloem, een 'épine rose' ontdekt die nog mooier is dan de witte, hetgeen de extase van de jonge Marcel alleen maar doet toenemen.

Het teken van de meidoorn luidt het begin van het florale epos in dat nauw verbonden is met de amoureuze zoektocht en het ontluikend verlangen van de verteller. Dit erotisch verlangen wordt stilaan gesublimeerd en evolueert tot een verlangen om onophoudelijk te schrijven. Liefde en het mondaine leven zijn aangelegenheden die de ik-figuur slechts ogenschijnlijk afleiden van zijn ware roeping : de creatie van het literaire kunstwerk. Het contrast tussen de kleuren wit en roze legt de esthetische wet van de metafoor, gebaseerd op analogie, bloot : 'Het verschil van het andere in hetzelfde dat zoveel invloed heeft op onze verbeeldingskracht'. (*JS*, 331) De Roos van Rivebelle kondigt de apotheose van de roman aan: de verschijning van het bloeiende jonge meisje, de incarnatie van de jeugd die de verteller verloren heeft. Zij is de dochter van Gilberte Swann en Robert de Saint-Loup, kleindochter van Charles Swann en Odette de Crécy, de dame in het roze. Alle verhaallijnen van de roman komen samen in dit personage, deze stervormige roos (Etoile-Fleur) waarmee de verteller besloten heeft om van de artistieke scène te verdwijnen door een daad van ultieme symbiose zoals blijkt uit bovenstaande passage.

Pas jaren later ontdek ik dat Luc Fraisse in zijn studie *L'oeuvre-cathédrale*¹ tot dezelfde conclusie komt over Mlle de Saint-Loup, ondanks het feit dat hij onder de rubriek 'Rosace' noteert : 'Aanwezig in de brieven, afwezig in het werk' (Présente dans les lettres, absente dans l'oeuvre)². Met en citaat uit een brief aan Gide, bevestigt Fraisse de fascinatie van de auteur voor dit ornament, de grote Roos van de kerk, die het klassieke ideaal lijkt te incarneren dat Proust voor ogen had voor de structuur van z'n roman : 'Het betreft de knapste compositie die ik ken, maar ik heb waarschijnlijk geen recht van spreken omdat ik er zorg voor gedragen heb de te zichtbare contouren van mijn constructie uit te wissen' (*Corr.* XIII, 108). En hoewel Fraisse erkent dat Mlle de Saint-Loup, tijdens de laatste *Matinée*, deze structurering van het werk als een roosvenster symboliseert, concludeert hij toch : 'Je zou denken dat de Grote Roos aan het eind van de *Tijd hervonden* een aangrijpende en magistrale verschijning zou hebben kunnen vormen als embleem van de 'Eeuwige Aanbidding (l'Adoration perpétuelle)'. Maar die plus-que parfait van de subjonctief moet gewoon een 'présent' zijn, want de Roos in de gedaante van Mlle de Saint-loup maakt haar opwachting als stralend embleem van het te construeren bouwwerk.

Deze laatste Muze in de serie van de 'Epines roses' (Dooornroosjes) is overigens een opvolger van Albertine, want het narcistische verlangen van de verteller prevaleert boven het

¹ Luc Fraisse, *L'oeuvre-cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Corti, 1990.

² *Correspondance*, édition établie par Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993 (21 vol.).

exacte object van verlangen dat niet relevant is : hoe middelmatiger en onbetrouwbaarder de minnares, hoe groter het lijden van de held, want het stelt hem in staat dieper af te dalen in het eigen innerlijk volgens een bekend Proustiaans aforisme : ‘Het geluk is heilzaam voor het lichaam, maar het is het verdriet dat de geestkracht bevordert’ (R² IV, 484). Via de Roos van Rivebelle poneert de auteur een centrale waarheid over de ideale vorm van het te construeren kunstwerk, maar hij maskeert deze revelatie moedwillig door de extase van de held toe te schrijven aan de euforie veroorzaakt door een te grote dosis alcohol.

De hoofdtitel van dit werk luidt dan ook *De Roos op het witte vlak* (*La rosace sur fond blanc*). Dat is enerzijds een verwijzing naar een opmerking van Aristoteles over de kleuren : ‘Degene die zomaar toevallig de mooiste kleuren op het doek zou gooien, zou nooit zo de blik kunnen bekoren als degene die simpelweg een figuur tekent op een witte ondergrond’. Anderzijds is deze titel een knipoog naar een schilderij van Malevitsj *Zwart vierkant op een wit vlak* (*Carré noir sur fond blanc*). Ik bedoel niet de ‘suprematistische’ versie uit 1932, simpelweg *Zwart vierkant* (*Carré noir*) getiteld, maar een versie uit 1915. Zo is de *Roos op het witte vlak* voor ons ook het modernistische embleem geworden van de ontwikkeling van de *Recherche* naar een *modernisme classique* via un ‘rite de passage through the avant-garde’, een van de essentiële voorwaarden, volgens de definitie van Weisstein³ om een kunstwerk als modernistisch te kunnen karakteriseren :

To be Modernist, one must meet three basic conditions, namely : an emphasis on formal, as contrasted with thematic values ; an aesthetic compatible with the notion of classicism; and a *rite de passage* through the avant-garde.

³ Ulrich Weisstein, “How useful is the Term ‘Modernism’ for the Interdisciplinary Study of Twentieth Century Art?”, *The Turn of the Century/Le tournant du siècle, Modernism and modernity in Literature and the Arts/Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*, edited by, édité par Christian Berg, Frank Durieux, Geert Lernout, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1995, pp. 409-441..

I MODERNISME of MODERNITEIT

In het theoretisch kader bespreken wij de divergerende opvattingen tussen de Engelstalige en Franstalige kritiek over de concepten *Modernisme* (*modernisme/modernism*) en *Moderniteit* (*modernité/modernity*). Deze divergentie leidt enerzijds tot vruchtbare debatten, zoals aan *The Netherlands Research School for Literary Studies (OSL)*, maar lijkt anderzijds een eenduidige Europese literatuurgeschiedenis in de weg te staan.

Het begrip *Modernisme* (*modernism*), rond 1950 uitgevonden door de Engelstalige kritiek om een select aantal Europese schrijvers, waaronder James Joyce en Virginia Woolf, Thomas Mann en Robert Musil, Menno ter Braak en Eduard du Perron, Italo Svevo en Luigi Pirandello, André Gide en Marcel Proust, te periodiseren, wordt vaak met hoofdletter geschreven om een gedetermineerde literaire periode aan te duiden, soms ook met kleine letter om een transhistorische beweging te suggereren die in staat stelt actuele teksten nog steeds als ‘modernistisch’ te classificeren⁴. *Modernisme* blijkt één van de meest invloedrijke stromingen te markeren in het literaire veld van de twintigste eeuw, waarvoor de definities verre van eensluidend zijn. Het enige dat men met zekerheid kan zeggen is dat het een periode betreft met een classicistische en intellectuele poëtica die de autonomie van het kunstwerk hoog in het vaandel heeft en duurt van 1910 tot 1940, hoewel bepaalde fenomenen, bekend als ‘the high or classical modernism’, al zichtbaar waren rond de eeuwwisseling.

In Frankrijk heeft men het concept *modernisme* altijd afgewezen, hoewel men het wel tegenkomt in andere disciplines dan de literatuur. In Franse handboeken voor de literatuur worden schrijvers als Proust, Gide, Valéry en Larbaud of hun Europese homologen, bijeengebracht in kleine hoofdstukjes onder variabele titels, terwijl het begrip *classicisme moderne* of *classicisme nouveau* in zwang tijdens de hoogtijdagen van de *Nouvelle Revue Française (NRF)* in onbruik is geraakt. Kortom er lijkt geen eenduidig concept te bestaan om de geciteerde schrijvers onder één label te brengen, waardoor er, bijvoorbeeld in een handboek van de Europese literatuur (*Précis de littérature européenne*), een lacune lijkt te ontstaan tussen een stroming als het Symbolisme enerzijds en de Avant-garde anderzijds. Proust wordt gerangschikt aan de einder van het Symbolisme door het ontbreken van een specifieke term als *classicisme moderne* of *modernisme* tout court, want de literaire vernieuwingspogingen van de *NRF* leggen namelijk de basis voor het modernisme van het interbellum. Een van de meest opmerkelijke uitkomsten van de interdisciplinaire en comparatistische aanpak van Maaïke Koffeman⁵ na haar onderzoek van de rol van dit toonaangevende tijdschrift op zoek naar een vruchtbare balans tussen vernieuwing en traditie, is de conclusie dat, door een internationale kruisbestuiving, de *NRF*, binnen de Europese literatuurgeschiedenis heeft bijgedragen aan een modernistische romanpoëtica. Na de oorlog zal Jacques Rivière in de *Recherche* de meest geslaagde uitwerking van zijn ideeën herkennen, ondanks het feit dat Proust lange tijd een soort marginale figuur is gebleven in de kringen van de *NRF* door de aanvankelijke weigering van het manuscript *Du côté de chez Swann* door André Gide.

Het probleem is dat Proust en zijn geciteerde tijdgenoten nooit een officiële school gevormd hebben, noch een literair manifest het licht hebben doen zien, hun werk bleek slechts achteraf een aantal karakteristieke overeenkomsten te vertonen, die door Fokkema en Ibsch⁶ als eersten zijn gedefinieerd als het Europese Modernisme. In de introductie hebben we voorgesteld naast het globalere begrip ‘moderniteit’, *Modernisme* te gebruiken maar hier het adjectief

⁴ *Modernisme(n) in de Europese Letterkunde 1910-1940*, Jan Baetens, Sjef Houppermans, Arthur Langeveld en Peter Liebrechts (red.), Leuven, Peeters, 2003, pp. 1-4.

⁵ Maaïke Koffeman, *La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Faux Titre N° 239, Amsterdam, Rodopi, 2003.

⁶ Douwe Fokkema & Elrud Ibsch, *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910-1940*, London, C. Hurst & Company, 1987.

‘classique’ (klassiek) aan toe te voegen, omdat *modernisme classique* een geschikte werkdefinitie leek om het proza van Proust te duiden en dit concept tevens de fundamentele dialectiek, zowel van het begrip als de periode, in één oogopslag duidelijk maakt.

II Het *classicisme moderne* van de *Recherche* : AUTONOMIE en COMPOSITIE

Met de formule van het *classicisme moderne* combineert de NRF de heersende classicistische tendensen met de mogelijkheid tot literaire vernieuwingen. In het tweede deel bestuderen we de invloed van de romanpoëtica van het tijdschrift op het ontstaan van de *Recherche*. Na de autonomie van het kunstwerk onder de loep genomen te hebben en de gevolgen van dit begrip voor de vertellende instantie en de manier waarop de auteur de Dreyfusaffaire en de Eerste Wereldoorlog aanpast in het kader van zijn romancyclus, analyseren we de formele autonomie die deel uitmaakt van de compositie. Deze laatste heeft te maken met een terugkeer tot de klassieke waarden en uit zich bij Proust in een streven naar formele perfectie en het zoeken naar een figuur die deze ideale vorm zou kunnen incarneren. Deze vorm lijkt belichaamd te worden door de opvatting van een oeuvre-rosace, een compositie als een roosvenster, de geordende structuur van een veelheid in een eenheid.

Geen enkel onderdeel van de gotische kathedraal lijkt de auteur zo bekoord te hebben als de grote Roos die op perfecte wijze lijkt te beantwoorden aan de constructie die de schrijver voor ogen had : het klassieke ideaal van de grote cirkel, de geordende structuur van de compartimenten binnenin en het spel van licht en kleur veroorzaakt door de transparantie van de ramen. Kortom het roosvenster vormt de dynamische constellatie waarbinnen alle secties van de roman hun bestek vinden : hoofdstukken, episodes, scènes en lange zinnen, de zogenaamde ‘vases’ of ‘mondes clos’, autonome of quasi autonome onderdelen waarin vaak de hele cyclus gereflecteerd wordt. De contemplatieve scène van de gedroogde lindebloesem bestemd voor de ‘tisane’ van tante Léonie, die via een grote boog verwijst naar de verdorde personages tijdens het *Bal der hoofden* aan het eind van de roman, is zo’n voorbeeld van een scene als roosvenster.

Het proza van Proust is niet gemakkelijk te karakteriseren, want ondanks een gedegen kennis van de Latijnse retoriek en de klassieke auteurs waarvan de auteur blijk geeft, is de *Recherche* bovenal een ‘moderne’ roman geworden. Hoe en of deze moderniteit nader gedefinieerd wordt hangt af van het taalgebied en de terminologie van de onderzoeker. Volgens de definitie van Antoine Compagnon dankt de *Recherche* zijn originaliteit aan het feit dat Proust breekt met de gangbare literaire praktijk en zijn gading zoekt bij allerlei uiteenlopende tijdperken en stromingen. Hierdoor zou hij een niet te imiteren meesterwerk geschreven hebben dat tevens niet te classificeren is. Overigens is dat laatste niet de bedoeling van de studie *Proust entre deux siècles* : Compagnon wil enkel trachten de grote paradoxen van de romancyclus te belichten. De breuk tussen twee eeuwen openbaart zich in de roman als een intrinsieke tegenstelling tussen de idealistische esthetiek, behorend tot de 19^{de} eeuw, geformuleerd door de verteller in de rol van theoreticus en de originele esthetiek, toegepast door de verteller in de hoedanigheid van dichter, schilder en componist, die correspondeert met de vernieuwende opvattingen uit het begin van de 20^{ste} eeuw.

Deze dialectiek, die garant staat voor bepaalde successen in de moderne kunst, brengt Compagnon er toe het werk van Marcel Proust en dat van Piet Mondriaan met elkaar in verband te brengen : ‘hybride creaties’ die hij situeert aan de horizon van hetgeen hij, in 1913, de ‘tweede paradox van de moderniteit’ noemt, met de *collages* van Picasso en van Braque, de *calligrammen* van Apollinaire en de *ready-mades* van Duchamp⁷. In de epiloog van deze studie

⁷ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Editions du Seuil, 1989, p. 12.

gaan we nader in op de parallellen die, ons inziens, bestaan tussen het fictieve parcours van de protagonist in de *Recherche* enerzijds en de evolutie van de Nederlandse schilder van figuratieve kunst in de stijl van de Haagse School tot het neoplasticisme of de Nieuwe Beelding anderzijds. De vergelijking tussen deze twee constructivisten stelt ons in staat in de conclusie terug te kunnen komen op de plaats van de *Recherche* in de literatuurgeschiedenis en na te gaan of het concept *modernisme classique* (klassiek modernisme) een geschikt label is om de roman van Proust te definiëren.

III Naar een *modernisme classique* (klassiek modernisme)

De emblematische figuur van de grote Roos of het roosvenster is niet alleen ideaal door de cirkelvormige structuur en de fragmentatie (compartimentering) binnenin, maar tevens door de breking van het licht en het palet van de kleuren, onderwerp van het derde deel ‘Naar een *modernisme classique*’. De verteller bewondert deze aspecten sinds de toverlantaarn en de glas-inloodramen van de Saint-Hilaire kerk in Combray, die evenzovele prefiguraties zijn van het toekomstig oeuvre. De ‘gecompartimenterde’ visie wordt niet enkel ontleend aan de kunst van de Middeleeuwen en bepaalde schilderijen van Giotto, Carpaccio en Memling, maar ook aan contemporaine schilders als Cézanne, Kandinsky, Picasso, Braque en Mondriaan. Ofschoon het juist is dat Proust refereert aan kunstuitingen uit allerlei periodes en stromingen, blijkt zijn esthetiek vooral gedomineerd door de gotiek van de Middeleeuwen met zijn palet van rood, geel en blauw en de avant-garde schilderkunst, die in kleur een fenomeen van absolute waarneming zag, zoals de tekening vroeger gold als criterium voor de vorm en de artistieke modellen.

Na een hoofdstuk over de oorsprong van de *Recherche* en de techniek van het clair-obscur in de inleiding van de roman die aan de creatie van de fictieve wereld vooraf gaat, bestuderen wij de introductie van de kleuren in Combray en de tegenstelling tussen de complementaire kleuren aan de kant van Swann en die van Guermantes. Evenals bij Rembrandt, lijkt het contrast tussen licht en donker te dienen om de kleur beter te doen uitkomen. Door het analyseren van het semiotische en chromatische kleurgebruik bij Proust, net zo doordacht als het systeem van de onomastiek, kan men constateren dat het palet van Proust in de romancyclus de chronologische geschiedenis van de kleuren veelal op de voet volgt, van de antieke wereld tot contemporaine schilders aan het begin van de 20^{ste} eeuw. Bij moderne schilders als Van Gogh, Munch en Mondriaan worden de kleuren soms de uitdrukking van individuele neuroses. Het rode licht van de ondergaande zon dat het drama rond het slapengaan aankondigt en geassocieerd is met de verlatingsangst van de jonge Marcel komt aan het eind gesublimeerd terug als de kleur van artistieke triomf en het voltooiën van een meesterwerk. (*De Rode Septuor* van Vinteuil) Het wordingsproces van de verteller kent drie grote etappes die geënt lijken op het parcours van de auteur zelf, zonder dat de reële geografische plaatsen eenduidig zijn : Combray, Balbec en Venetië.

Na de breuk met de traditie van de 19^{de} eeuw en de school van Barbizon met zijn aardse kleuren (Combray), kent het parcours van de protagonist een overgangsetappe aan de Normandische kust (Balbec) die gedomineerd wordt door de complementaire kleuren roze en blauw onder invloed van de Fauves, een esthetisch debuut dat tot volledige wasdom komt in Venetië en culmineert in een poëtica van v(1)akken, lijnen en kleuren. Dit traject vertoont overeenkomsten met de evolutie van het creatieve proces van Mondriaan van figuratief werk tot neoplasticisme : Winterswijk/Amsterdam, Domburg, Parijs/NewYork. Deze modernistische poëtica, beïnvloed door de segmentatie van grote metropolen is terug te vinden in de latere *Composities* van Mondriaan met drie primaire kleuren, grijs, wit en zwart (1920-1942). Een absoluut hoogtepunt van Mondriaan is het laatste onvoltooid schilderij *Victorie Boogie Woogie*, waarin de schilder zich weet te bevrijden van de zwarte rasters, een meesterwerk dat te bewonderen is in het Haags Gemeentemuseum en dat een enorme blijheid uitstraalt. Ondanks het feit dat litera-

tuur en schilderkunst verschillende disciplines zijn en de neiging tot abstractie zich niet op dezelfde manier manifesteert en laat analyseren, lijken beiden door hun hang naar constructie en compartimentering (fragmentatie) en het gebruik van de drie primaire kleuren rood, geel en blauw te komen tot de creatie van moderne glas-in-loodramen. Bij klassieke modernisten, behorend tot het interbellum, sleept de vorm de inhoud mee en niet andersom. De overeenkomsten, die we menen aan te kunnen tonen tussen de schilder en de romancier, vloeien voort uit het feit dat, ondanks een zeker solipsisme dat zowel het werk van Proust als dat van Mondriaan kenmerkt, het kunstwerk niet de gesloten, autonome wereld is geworden waar beiden misschien van droomden in de aanvangsfase maar een creatie die ontstaat op een bepaald moment in de tijd en om die reden beïnvloed is geworden door de turbulente tijdgeest van de *roaring twenties*.

Curriculum Vitae

Nell de Hullu-van Doeselaar (Axel, 1949) deed in 1967 eindexamen MMS aan het RK Jansenius Lyceum te Hulst. In juni 1979 haalde zij de Akte van bekwaamheid (MO.A) tot het geven van middelbaar onderwijs in de Franse taal via staatsexamen te Utrecht. Vervolgens studeerde zij Franse taal- en letterkunde aan de Katholieke Leergangen te 's Hertogenbosch en Eindhoven (Faculteit Educatieve Opleidingen Tilburg) en behaalde in 1988 cum laude de Akte van bekwaamheid (MO.B). In 1994 studeerde zij met het judicium 'zeer veel genoeg' af aan de Universiteit van Leiden op de scriptie *Rosace et rosacées dans le cycle romanesque 'A la recherche du temps perdu'*. Naast het geven van lessen, zowel privé als aan verschillende instellingen (ROC, Alliance Française) is zij al jaren bestuurslid van de Marcel Proust Vereniging (Maison Descartes, Amsterdam) en, sinds de oprichting in 2003, redactielid van het tijdschrift *Marcel Proust Aujourd'hui*.