

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

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 *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 perversée », 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 II 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'aubépinas au fragment précédent s'établit et l'amour du héros pour les aubépinas et l'ambiguïté fondamentale dans laquelle baigne ce signe, ne s'explique pleinement qu'à partir de la fin de l'épisode des aubépinas, le fragment: « Renoncement de tante Léonie aux aubépinas ». (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 aubépinas vivantes, posées sur l'autel de l'église, elle lui passe en même temps l'amour des aubépinas.

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 aubépinas 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'aubépinas, 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 originarie³⁴, 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 originarie 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.