

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

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-créateur ». 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-créateur »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 Féerie 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'amuse 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 enchantée 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 enchantée. 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.