

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

## 9. Combray et l'introduction des couleurs

### Introduction : La palette proustienne

Après le « kaléidoscope de l'obscurité » qui domine l'avant-scène, le romancier proposera l'enseignement esthétique que poursuivra son porte-parole, le narrateur, comme une exploration systémique des couleurs. Ce dernier va déployer sa palette sur une blancheur initiale, non seulement de la feuille blanche qu'il faut remplir de figures noires, le blanc comme une sorte d'anti-couleur<sup>1</sup>, synthèse de toutes les couleurs du spectre, mais encore le blanc comme couleur première<sup>2</sup>, associée à la thématique du printemps, des aubépines et des fêtes religieuses. La blancheur des fleurs des aubépines, la première couleur qui se détache dans la noire église Saint-Hilaire, « implique et bloque provisoirement en elle tout l'éclat futur des bigarrures »<sup>3</sup>, même si le blanc des pétales trahit déjà une première érotisation du désir. Les taches plus blondes anticipent sur la découverte de la première Epine rose dans le petit raidillon de Tansonville.

A côté du rose qui va s'imposer du côté de chez Swann, le côté ensoleillé de Guermantes baigne d'ores et déjà dans la lumière dorée de sa dernière syllabe : jaune-or(angé) à laquelle s'ajoute le bleu. Cette complémentarité du jaune et du bleu éclipsera un long moment le rouge : couleur ambiguë, signe de l'inquiétude, de la cruauté et du sang au début du cycle, mais qui revient, sublimé, au cours de la vocation du héros, comme signe essentiel du triomphe artistique. Le narrateur fait de l'apothéose du passage de Mme de Guermantes dans l'église Saint-Hilaire une composition en rose, rouge, bleu et jaune. Il réunit en une « phrase longue » (L149), déjà citée, la palette gothique, associée au rose<sup>4</sup> : « Ses yeux bleuissaient comme une pervenche impossible à cueillir [...] et qui font comprendre que Baudelaire ait pu appliquer au son de la trompette l'épithète de délicieux » (R<sup>2</sup> I, 175-176).

Ainsi les deux côtés combraysiens introduiront à côté des trois couleurs primaires du vitrail gothique : le rouge, le bleu et le jaune, le rose, qui serait, selon Boyer, « la couleur unique du désir de Marcel ». Cependant ce rose, véhicule en effet de la pulsion narcissique du désir, peut rehausser le ton jusqu'au « rouge géranium » ou au « rouge écarlate », mais aussi tourner maladivement à la « couleur cyclamen, corail ou crevette », voire au pourpre. Ce phénomène se produit dans un portrait d'Albertine, où ses joues prennent une teinte malsaine pour traduire des désirs plus pervers : « la sombre pourpre de certaines roses d'un rouge presque noir » (R<sup>2</sup> II, 299). Tout au long de l'aventure intériorisée que l'auteur nous propose comme un récit de vocation, et qui s'oppose au récit romanesque traditionnel, le lecteur devient un lecteur de son propre moi profond. Selon Zima : « Il ne lit pas pour communiquer, pour mieux connaître l'Autre, mais pour mieux se connaître lui-même<sup>5</sup>. Au narcissisme de l'écriture correspondrait celui de la lecture et le rapport par Proust établi entre la production et la réception, révèle l'impossibilité de la communication. Si chaque lecteur est en réalité quand il lit, le propre lecteur de soi-même, il est bien possible qu'il ne voie que ses propres couleurs<sup>6</sup>.

Proust eut été fasciné, malgré la dominance d'autres couleurs, par une sorte de lumière pourpre dans laquelle baignerait *Sylvie*, tandis que le mot « pourpre » y figure une seule fois,

---

<sup>1</sup> Richard, op. cit., p. 98, « Le blanc comme une sorte d'anti-couleur qui marquerait le moment préalable à la naissance ».

<sup>2</sup> Avant Newton, le blanc était considéré comme une véritable couleur.

<sup>3</sup> Richard, op. cit. p. 98.

<sup>4</sup> La palette gothique, associée au vitrail des Guermantes, éclipse même la robe nuptiale de la mariée Mlle de Percepied.

<sup>5</sup> Zima, op.cit., p. 330.

<sup>6</sup> Le lecteur ou spectateur de certaines adaptations récentes, inspirées de la *Recherche*, se demande parfois s'il regarde les couleurs du peintre proustien ou celles du réalisateur. Nous pensons plus particulièrement aux bandes dessinées des premiers tomes de la *Recherche*, réalisées par Stéphane Heuet. Malgré la réussite des dessins et des textes choisis, nous avons l'impression de regarder les couleurs du dessinateur au lieu de celles de Proust.

sous la forme d'une fleur, la « digitale pourprée ». Aussi Rey<sup>7</sup> s'interroge-t-il sur la subjectivité de l'impression proustienne et s'il faut voir dans l'obsession pour cette touche de couleur spécifique un masque fragile du rose (R<sup>2</sup> II, 299) ? « Porter au rose<sup>8</sup> », signifie donc avant tout traduire la mutation du désir « nomadique », l'errance du désir sans objet particulier, (sens qui se cache derrière le signe des épines blanches), au désir qui se cristallise, « monadique », (avec la découverte de l'épine rose). Le rose semble le signe par excellence dont le sens oscillera constamment entre sublimation et profanation.

Aussi n'est-il pas étonnant de trouver dans l'inventaire des occurrences des couleurs principales dans la *Recherche* une dominance de teintes rougeâtres : le rose, le rouge et le roux font ensemble 470 occurrences. Toutefois, il faut aussitôt remarquer que le nombre d'occurrences n'est pas un critère en soi pour juger de l'importance d'une couleur, comme les occurrences du nom d'un personnage ne disent rien sur sa présence « réelle ». La mère a une place prépondérante, même si elle est peu nommée en comparaison avec le nom d'Albertine, le nombre plutôt restreint des occurrences pour le jaune (53) (et le doré (76)), comparé à celles du bleu (239) et du rougeâtre (470) semble surtout souligner la préciosité de cette couleur associée au côté de Guermantes qui se présente d'emblée comme celle qui relie le côté de la littérature à la peinture. La tâche du narrateur sera d'aller au-delà d'un art de la touche à un art du construit, incarné par la structure de la rosace, bref non seulement dépasser l'art de Bergotte, mais ensuite de rivaliser avec l'art de Vermeer, dont le jaune du petit pan est inégalable<sup>9</sup>. Bergotte comprend devant le pan vermeerien, qu'il aurait fallu mettre plus de couleurs ; leçon que le narrateur semble assumer en contemplant la rosace de Rivebelle. Le narrateur réussit là où Bergotte réalise son échec.

Or, si l'on se base uniquement sur les données des inventaires établies par des calculs mécaniques, on pourrait juger comme relativement pauvre la répartition des noms et des adjectifs de couleur, disposée sur trois mille pages. Cependant, ce jugement concernant les sensations colorées dans la *Recherche* serait peut-être aussi faux que de reprocher aux peuples anciens et primitifs, comme on l'a fait, d'avoir eu une perception plus réduite des couleurs que les artistes modernes<sup>10</sup>. Comme pour la composition et la distribution des phrases longues, qui se révèle un système restreint mais savamment élaboré, le système chromatique proustien semble relever d'un même travail conscient et délibéré sur l'esthétique. La couleur sert à classer et à rêver, car elle est toujours un art de la mémoire. L'environnement quotidien des hommes, ceux du Moyen Age comme ceux du XX<sup>e</sup> siècle, est constamment soumis à cette fonction taxinomique de la couleur. Après avoir découvert à la fin du *Temps retrouvé François le Champi* sous sa couverture rouge, le narrateur explique le rôle primordial accordé à la couleur qui semble constituer l'élément le plus autonome dans les résurrections du passé. Selon Houppermans : « elle sera en effet le principal élément qui servira de lien entre la matérialité des choses et des personnes, leur essence et l'expression artistique »<sup>11</sup>. La couleur d'un artiste, nous permet « de

---

<sup>7</sup> Pierre Louis Rey, dans « Proust, lecteur de Nerval », *BIP*, N° 30, 2000, examine si Proust a lu Nerval et quelles traces de cette lecture trahiraient chez Proust une relation littéraire entre les deux auteurs. Voir également Michel Bernard, « Sylvie ou le pourpre proustien », *BMP* N° 46, 1996.

<sup>8</sup> Les occurrences des couleurs principales dans la *Recherche*, inventaire établi à l'aide du CD-ROM Champion, pourvu du logiciel « Hyperbase » d'Etienne Brunet : blanc 301 ; bleu 239 ; blond 81 ; brun 44 ; doré 76 ; gris 80 ; jaune 53 ; mauve 43 ; noir 244 ; rose 253 (adj. + 96 subst.) ; rouge 192 ; roux 25 ; vert 66 ; violet 66 [déclinaisons incluses] ; citées également par Sjeff Houppermans dans « Proust et les couleurs », *MPA-I*, 2003, p. 161.

<sup>9</sup> On ne retrouve ce jaune spécifique que dans l'aile du petit *Chardonneret*, peinte par Fabritius à Delft. Il est possible que ce soit dans l'atelier de Fabritius, maître de Vermeer, que ce dernier a appris à produire ce jaune inégalable.

<sup>10</sup> Le Rider, op. cit., p. 380.

<sup>11</sup> Houppermans, dans *Marcel Proust Constructiviste*, op. cit., p. 90.

connaître cette essence qualitative des sensations d'un autre où l'amour pour un autre être ne nous fait pas pénétrer » (R<sup>2</sup> III, 665).

## 9.1 Combray

### 9.1.1 *Le doigt levé du jour*

Nous quittons dans ces paragraphes l'obscurité de l'avant-scène et le rouge dramatique de la scène œdipienne, qui sont des scènes nocturnes, pour pouvoir entamer le blanc, associé de prime abord au lever du jour et le matin de la création. Dans le paragraphe conclusif aux deux chapitres de Combray, le narrateur fait allusion à cette blancheur initiale qui va se détacher sur l'obscurité et dissipera l'incertitude du réveil :

Mais à peine le jour – et non plus le reflet d'une dernière braise sur une tringle de cuivre que j'avais pris pour lui – traçait-il dans l'obscurité, et comme à la craie, sa *première raie blanche* et *rectificative*, que la fenêtre avec ses rideaux, quittait le cadre de la porte où je l'avais située par erreur, tandis que pour lui faire place, le bureau que ma mémoire avait maladroitement installé là se sauvait à toute vitesse, poussant devant lui la cheminée et écartant le mur mitoyen du couloir ; une courette régnait à l'endroit où il y a un instant encore s'étendait le cabinet de toilette, et la demeure que j'avais rebâtie dans les ténèbres était allée rejoindre les demeures entrevues dans le tourbillon du réveil, mise en fuite par ce pâle signe qu'avait tracé au-dessus des rideaux le doigt levé du jour. (R<sup>2</sup> I, 184 – nous soulignons)

Ce qui frappe dans ce tableau, qui reprend le tourbillonnement de l'avant-scène et qui semble avoir partie liée avec la profondeur de l'obscurité que le souvenir doit traverser, c'est le dynamisme de la mise en perspective. Cet aspect que Proust emprunte à l'art pictural forme un contraste saisissant avec la fixité statique du *Pan lumineux*, souvenir-écran qui n'éclate que par la saveur de la madeleine trempée dans le tilleul. Par cette figuration scénique, le narrateur fait allusion aux erreurs de nos sens qui faussent l'aspect réel du monde. Ces erreurs, corrigées après coup par l'intelligence, l'artiste doit les respecter en quelque sorte, car :

[...] « faire chanter doucement la pluie au milieu de la chambre et tomber en déluge dans la cour l'ébullition de notre tisane ne dût pas être en somme plus déconcertant que ce qu'ont fait si souvent les peintres quand ils peignent très près ou très loin de nous, selon que la loi de la perspective, l'intensité des couleurs et la première illusion du regard nous les font apparaître, une voile ou un pic que le raisonnement déplacera ensuite de distances quelquefois énormes. (R<sup>2</sup> IV, 622)

Dans le chapitre précédent, nous avons relevé que le début du parcours initiatique du héros-narrateur, partant d'une obscurité presque totale, semble justement mettre en scène l'une des grandes directions de recherche, prise par la peinture abstraite, qui commence par la question de la lumière et de son rayonnement. C'est que la propagation de la lumière, associée au motif de la lanterne magique et des vitraux, anticipe l'éclat de la couleur. La fascination de l'obscurité, de l'absence de lumière, est le prélude aux monochromes des peintres modernes. Certains tableaux de Friedrich, de Turner et de Van Gogh<sup>12</sup> montrent la dissolution de la forme

---

<sup>12</sup> *Aux Origines de l'Abstraction*, op. cit., p. 10. Les responsables de l'exposition au Musée d'Orsay vont à l'encontre d'une lecture classique de Van Gogh, en situant sa *Nuit étoilée* du côté de l'obscurité, même s'il s'agit d'une « obscurité scintillante ».

dans ce que Goethe appelait le « Trube », c'est-à-dire les milieux troubles, le brouillard, la fumée. Nous avons signalé déjà la fascination de Proust pour les « brumes du Nord » et dans L'esquisse « Pour Maria quand je dis qu'elle est hollandaise », la jeune fille est associée aux « grands brouillards blancs de la Zélande »<sup>13</sup>, comme la petite bande sur la côte normande avant leur différenciation.

Combray va jaillir de l'obscurité initiale de l'avant-scène, du temps incolore, où un *moi* se trouve dans l'incertitude de l'espace et du temps et qui ne voit que le pan lumineux, reliant les deux étages de la maison combraysienne. Ce n'est qu'après l'expérience de la madeleine qu'on assistera à une véritable libération des couleurs de Combray et de ses côtés. Toute la *Recherche* surgira comme une fleur d'un bol blanc de porcelaine.

### 9.1.2 Au commencement était le blanc

Le début du cycle romanesque va s'ouvrir sur le blanc, une blancheur initiale dont il faut relever la dimension particulière. Après le grand « kaléidoscope de l'obscurité » qui marque l'avant-scène et le premier chapitre du roman, le blanc se détachera sur le sombre décor de Combray, dont la face obscure correspond à la première étape du parcours initiatique du narrateur.

Lire le texte proustien signifie suivre la vocation du héros qui est un apprentissage, une interprétation de signes de différents mondes, notamment des signes sensibles qui précèdent l'art. Si dans la *Recherche*, le blanc se manifeste d'abord « en tant qu'unité reconnue de toutes les couleurs possibles », cette blancheur initiale sera une teinte fondamentale sur la palette proustienne. Dans le système chromatique et sémiotique que l'auteur greffe sur la tradition, les signes qu'il encode et que le narrateur doit décoder, le blanc, comme toutes les couleurs-signes, se révélera une teinte ambiguë dont le sens, à l'opposé d'un symbolisme conventionnel, évolue au cours de l'œuvre et dépendra des circonstances de son apparition. Tandis que le « rouge dramatique » évoluera vers un « rouge sublimé et triomphant » à la fin du cycle, le trajet du blanc se fera en apparence en sens inverse. Signe du printemps, de la virginité et de la candeur au début du cycle, cette blancheur, associée aux fleurs des aubépines, s'oppose à celle du *Temps retrouvé*, où le blanc des cheveux des personnages vieilliss devient synonyme de vieillesse et de menace de mort.

Comme le héros, le blanc semble perdre de plus en plus son innocence. Melville, poursuivant le monstre blanc *Moby Dick* (1850), souligne également « l'ambiguïté féroce » de cette couleur, « qui dans son essence, n'est pas tant une couleur que l'absence de couleur, et en même temps la fusion de toutes les couleurs »<sup>14</sup>. Selon Goethe et les romantiques, « le phénomène du blanc prend une valeur absolue non seulement par rapport à la lumière mais par rapport à l'obscurité, qui ne pourrait exister que dans la peinture et la poésie »<sup>15</sup>. Dans l'évocation des jeunes filles dans la roseraie de Balbec, annoncée par les aubépines dans l'Eglise, elles apparaîtront avant leur différenciation, leur individualisation, comme une « sorte de blanche et vague constellation », voire confondues comme au sein d'une « nébuleuse indistincte et lactée » (R<sup>2</sup> II, 180).

Etant un maître du clair-obscur lui-même, Proust a bien vu que l'éclat des teintes, notamment du blanc, est inégalable chez les maîtres du clair-obscur comme Rembrandt et Le Caravage. L'auteur s'en souvient notamment dans la *Scène de la Baignoire*, où il se servira de nouveau de la technique du clair-obscur et de la palette antique pour mettre en scène la genèse du monde mondain. Il semble que la couleur blanche ne soit jamais si éclatante que quand elle

---

<sup>13</sup> Nell de Hullu-van Doeselaar, « A la recherche de la fille zélandaise. Marcel Proust, Piet Mondrian et la Zélande », *MPA-VIII*, 2011, pp. 201-222.

<sup>14</sup> Brusatin, op. cit., p. 129.

<sup>15</sup> Ibid., p. 130.

se détache sur la pénombre, ce qui explique la prédominance du blanc pour parer les Nymphes dans le royaume obscur de leurs baignoires. Cet « apprêt blanc », qu'on voit réapparaître également chez les Fauves entre 1905 et 1907, souligne la primauté du blanc, connotée pour sa pureté. On trouve cette conception du blanc déjà chez Proust dans les avant-textes, associée également à la propreté littérale de grands draps blancs.

### 9.1.3 Le blanc dans « Sur la lecture »

Dans la *Recherche*, le premier blanc qui apparaît est associé à l'amour de l'aubépine, dont les branches en fleurs sont exposées sur l'autel dans l'église Saint-Hilaire. Cependant, dans la préface à *Sésame et les Lys*, cette fleur est encore liée à la chambre combraysienne. La blancheur des aubépines est associée à celle des rideaux, de la nappe sur l'autel et des draps », transformant la chambre en sanctuaire, en chapelle. (*JdL*, 247) Dans le texte définitif, l'auteur semble ne retenir que la purification spirituelle, l'appel à la vocation, le jour de la création, en dégageant de ce signe la dimension de purification trop littérale<sup>16</sup>, liée à l'idéal du blanc qui va s'imposer « comme le sceau moral de l'hygiène et de la propreté à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle »<sup>17</sup>. Dans le passage suivant, nous trouvons tous les motifs du début du cycle mêlés : le motif du soleil couchant, de la lumière traversant les carreaux intercalés aux fenêtres, c'est-à-dire le compartimentage, les étranges lueurs anticipant la lanterne magique, l'analogie entre les épines blanches et roses et le motif des vitraux, préfigurant l'incrustation des couleurs dans la cathédrale future :

Elles [les pensées] la remplissaient d'une vie silencieuse et diverse, d'un mystère où ma personne se trouvait à la fois perdue et charmée ; elles faisaient de cette chambre une sorte de chapelle où le soleil – quand il traversait les petits carreaux rouges que mon oncle avait intercalés au haut des fenêtres – piquait sur les murs, après avoir rosé l'aubépine des rideaux, des lueurs aussi étranges que si la petite chapelle avait été enclose dans une plus grande nef à vitraux [...]. (*JdL*, 242-249)

Bref, dans cette chambre, préfigurant la chambre d'écriture, toute la poétique initiale de la blancheur, associée aux fleurs de l'aubépine, faisant partie du mystère des fêtes religieuses, est déjà là, mais de façon plus compacte, plus condensée et moins subtile. Dans le passage cité, toutes les associations concernant l'analogie entre le blanc et le rose sont évoquées pendant quelques pages sans quitter la maison : « le blanc de la propreté » et « le blanc printanier, lié au signe des aubépines », « l'oncle qui mêle la crème et les fraises :

dans des proportions toujours identiques, s'arrêtant juste au rose qu'il fallait avec l'expérience d'un coloriste et la divination d'un gourmand »<sup>18</sup>. (*JdL*, 239)

Dans la *Recherche* tous ces éléments sont développés sur plusieurs épisodes et plus difficilement repérables, se trouvant dispersés sur une quarantaine de pages, tandis que le *leitmotiv* des épines blanches et roses se poursuit au fond tout au long du cycle. L'analogie entre le rose et le blanc, annoncée dès la scène des tilleuls, mène par plusieurs intervalles : les aubépines et la découverte de l'épine rose dans le petit raidillon de Tansonville, la roseraie de Balbec, la rosace de Rivebelle, à l'apparition de la dernière Rose de la *Recherche*, l'emblème de l'œuvre comme nous l'avons montré dans la deuxième partie. Avec Mlle de Saint-Loup, le narrateur

---

<sup>16</sup> On y retrouve plusieurs traces.

<sup>17</sup> Brusatin, op. cit., pp. 123-135.

<sup>18</sup> Notons que cette médiation masculine sera transférée aux père(s) dans la *Recherche*.

renoue avec Combray et les aubépines, car le cycle se clôt sur une blancheur finale, celle de la robe nuptiale de la fille de Gilberte et de Robert, car :

Cette fille, dont le nom et la fortune pouvaient faire espérer à sa mère qu'elle épouserait un prince royal et couronnerait toute l'œuvre ascendante de Swann et de sa femme, choisit plus tard comme mari un homme de lettres obscur<sup>19</sup>.

#### 9.1.4 La genèse des épines blanches

Dès le début de l'épisode, le narrateur souligne l'aspect sacré, cérémoniel, nuptial et festif de son amour : « C'est au mois de Marie que je me souviens d'avoir commencé à aimer les aubépines ». Celles-ci ne sont pas « seulement dans l'église si sainte », mais posées sur l'autel même :

Inséparables des mystères à la célébration desquels elles prenaient part, elles faisaient courir au milieu des flambeaux et des vases sacrés leurs branches attachées horizontalement les unes aux autres en un apprêt de fête, et qu'enjolivaient encore les festons de leur feuillage sur lequel étaient semés à profusion, comme sur une traîne de mariée, de petits bouquets de boutons d'une blancheur éclatante. (R<sup>2</sup> I, 110/111)

Des aubépines, posées aux pieds de la Vierge, le narrateur nous mène vers les jeunes filles à l'intérieur de l'église. D'abord le glissement des fleurs vers les filles reste implicite : « Elles prenaient part » ; « elles faisaient courir » ; « mais, sans oser les regarder qu'à la dérobée » ; puis ouvertement : « en essayant de mimer au fond de moi le geste de leur efflorescence, je l'imaginai comme si c'avait été le mouvement de tête étourdi et rapide, au regard coquet, aux pupilles diminuées, d'une blanche jeune fille, distraite et vive » (R<sup>2</sup> I, 112). Le romancier nous montre au fond comment le sens, le désir naissant de jeunes filles, se coule dans la matière : les épines blanches, où il restera captif jusqu'à ce que le narrateur ait fait l'apprentissage nécessaire pour interpréter le sens du signe. Le signe : « les fleurs » et « le sens » : « les filles », parées toutes les deux d'une blancheur éclatante, se confondent à tel point dans l'église de Combray que c'est là que naît une notion de base : les filles de la *Recherche* seront toujours des « filles en fleurs ».

Les regards du héros dans l'église se partagent entre les signes célestes, qui émanent de la *Virgo intacta* avec son fils qu'elle tient dans le cercle de ses bras, symbolisant l'union primitive et parfaite du paradis perdu, et les signes terrestres qui cachent le mystère des taches de rousseur sur les joues des demoiselles environnantes. Même Mlle Vinteuil, malgré son « air de garçon » et sa « figure hommasse », n'échappe pas tout à fait à l'enchantement qui émane du signe des épines blanches. Aussi celles-ci se présentent-elles comme le signe d'un premier partage des désirs du héros, ne visant plus exclusivement la mère, le premier objet de désir, mais anticipant les amours futures avec les jeunes filles en fleurs, substitués de la mère. Le rose de la scène originaire, signe du désir interdit, se trahit par la découverte de « places plus blondes sur les fleurs ».

A la vue de cette blancheur éclatante des fleurs, s'ajoute leur odeur, quand le héros s'agenouille devant l'autel en quittant l'église : « Je sentis tout d'un coup s'échapper des aubépines une odeur amère et douce d'amandes » (R<sup>2</sup> I, 113). L'odeur « amère et douce » reprend la

---

<sup>19</sup> Butor, op. cit., pp. 42-43. L'auteur évoque également le blanc final de cette robe à laquelle l'œuvre est enfin comparée et qui correspond, selon lui, à l'œuvre inachevée, et pourtant qu'il ne désespère point de parfaire sous sa forme actuelle, l'œuvre en sept parties, prisme et septuor, l'autre la cathédrale, un Saint Marc fabuleux, à l'œuvre inachevable, telle que la mort l'interrompt nécessairement.

dualité profonde qui se trouve au cœur même de la fleur, voire au cœur même de tout amour « épineux », tandis que l'amande est un symbole riche depuis l'âge des temps, qui répond ici non seulement à sa première notion d'élément caché, de secret, de trésor, vivant dans l'ombre et qu'il convient de découvrir afin de s'en nourrir et de trouver son salut, mais encore dans un sens plus large à la notion de printemps, de vie nouvelle, voire d'immortalité. L'amande ou mandorle dans l'iconographie traditionnelle est l'ovale dans lequel s'inscrivent les personnages sacrés comme dans une gloire immortelle. Plus tard, à Venise, le narrateur réinscrira l'image de la mère « le visage contenu dans une voilette en tulle d'un blanc aussi déchirant que celui de ses cheveux pour moi » dans une phrase longue de trente lignes, consacrée à la fenêtre ogivale arabe. C'est que la mère ne perdra jamais sa place immanente de Vierge dans l'église Saint-Hilaire. Cependant, le blanc ne sera plus associé à la blancheur printanière du côté de chez Swann, mais au signe du deuil, de la vieillesse et de la mort. Le crépuscule des fleurs de tilleul engendre celui des personnages et transforme profondément le sens du blanc lors du *Bal de têtes*, le dernier défilé des personnages, même si maman n'y participera pas, échappant au sort du commun des mortels.

### 9.1.5 Un blanc tacheté

Les fleurs des aubépines ont l'ambiguïté d'être tantôt le signe de solennité mystique, voire de virginité ; tantôt le signe du désir naissant qui, trahissant une première touche de rose, se particularise, se transforme en signe d'Eros<sup>20</sup>. L'intermittente odeur des aubépines rend la perception plus profonde :

Je remarquai alors sur les fleurs des places plus blondes sous lesquelles je me figurai que devait être caché cette odeur comme, sous les parties gratinées, le goût d'une frangipane ou, sous leurs taches de rousseur, celui des joues de Mlle Vinteuil. (R<sup>2</sup> I, 112)

Cette rêverie précieuse à travers trois registres sensuels différents : odorat, goût, toucher, introduit le motif du « tachetage » qui marquerait non seulement « le lieu d'intensification de la qualité uniformément répartie sur une surface (blond plus blond, gratin plus épais, grains de rousseur sur une peau rousse), mais encore la zone d'accès à un en-dessous dérobé », comme le formule Richard<sup>21</sup>. Ces « places plus blondes » sont le signe d'une première intensification du désir qui peuvent être imaginées comme des lieux d'ouverture vers l'intériorité désirée : « des trous par où substance et chair laisserait passer le plus pur de leur qualité profonde »<sup>22</sup>. Les taches de rousseur sur les joues de Mlle Vinteuil, objet quelque peu providentiel du désir nomadique du héros flottant dans l'église cherchant un objet de fixation, anticipent déjà celles de Gilberte se partageant entre le rose et le roux. Ce premier tachetage sur les épines blanches est le signe d'une première érotisation du désir qui annonce la découverte de l'épine rose et l'apparition de Gilberte dans le petit raidillon de Tansonville, où la première dame en rose, la mère de Gilberte, apparaîtra en blanc. Ensuite, dans la roseraie de Balbec, le narrateur exprimera le même désir en regardant Albertine, dont « les joues mates comme une blanche cire à la surface étaient roses par transparence, ce qui donnait tellement envie de les embrasser, d'atteindre ce teint différent qui se dérobait » (R<sup>2</sup> II, 298).

---

<sup>20</sup> Selon Lojkin, l'enjeu profond de la scène n'est pas le rituel, la puissance symbolique de la fête religieuse, mais la profanation de ce rituel ; dans le Ch. « Gilberte derrière les aubépines... », op. cit., pp. 187-218.

<sup>21</sup> Richard, op. cit., pp. 109-110.

<sup>22</sup> Ibid.



## 9.2 Du côté de chez Swann – analogie entre le blanc et le rose, la complémentarité de l'enfance

### 9.2.1 Les épines blanches dans le petit raidillon de Tansonville

La première phase des signes sensibles, parmi lesquels on compte également les réminiscences, se manifeste comme une joie prodigieuse, un sentiment de félicité, dont on ignore la cause, mais dont la rencontre est toujours fortuite. Ce sont ces rencontres selon la roue de la fortune qui vont jalonner la quête des Roses et qui expliquent la fascination de Proust pour la définition de la rosace par Lucien Daudet.

Ainsi, le jour où les pères décident de profiter de l'absence annoncée des Swann<sup>23</sup> pour raccourcir la promenade habituelle, le héros se trouvera tout d'un coup, dans le petit raidillon de Tansonville, devant une haie d'aubépines blanches : « Je le trouvai tout bourdonnant de l'odeur des aubépines ». Cette odeur ramène le héros aussitôt dans l'église et la phrase longue qui suit reprend la même métaphorisation des filles-fleurs en soulignant leur « blanche chair de fleur de fraisier ». On assiste au même jeu entre sublimation et profanation, sauf que dans ces parages, « la soie unie » du « corsage rougissant » des églantines<sup>24</sup>, reprend le « tachtage » sur les fleurs des épines blanches. suggérant, mais de façon plus prononcée, une ouverture sur le monde érotique :

La haie formait comme une suite de chapelles qui disparaissaient sous la jonchée de leurs fleurs amoncelées en reposoir ; au-dessous d'elles, le soleil posait à terre un quadrillage de clarté, comme s'il venait de traverser une verrière ; leur parfum s'étendait aussi onctueux, aussi délimité en sa forme que si j'eusse été devant l'autel de la Vierge, et les fleurs, aussi parées, tenaient chacune d'un air distrait son étincelant bouquet d'étamines, fines et rayonnantes nervures du style flamboyant comme celles qui à l'église ajouraient la rampe du jubé ou les meneaux du vitrail et qui s'épanouissaient en *blanche chair de fleur de fraisier*. (R<sup>2</sup> I, 136 ; L108)

Or malgré la délimitation de cette scène, la haie transformée en scène délinéamentée, révélant l'obsession formelle et constante de l'auteur : clôturer pour mieux donner à voir, le héros sera incapable de comprendre cet appel, de pénétrer le secret du signe : « Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait pas ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur, [...] elles m'offraient indéfiniment le même charme, mais sans me laisser approfondir davantage [...] » (R<sup>2</sup> I, 136). Comme pour interpréter le goût de la madeleine (« Je bois une seconde, une troisième gorgée [...] »), le *je*, malgré des efforts multiples : « Je me détournais d'elles un moment [...] », « j'avais beau me faire un écran de mes mains pour n'avoir qu'elles sous les yeux », le sentiment qu'elles éveillaient en moi restait obscur et vague, cherchant en vain à se dégager, à venir adhérer à leurs fleurs » (R<sup>2</sup> I, 137).

---

<sup>23</sup> En passant devant la barrière blanche, grand-père profite pour raconter une fois de plus l'anecdote concernant M. Swann le père : Grand-père avait réussi à faire sortir M. Swann, - tout en pleurs -, le jour de la mort de sa femme pour qu'il n'assistât pas à la mise en bière. Tout d'un coup, M. Swann s'était écrié : « Ah, mon vieil ami, [...] Vous ne trouvez pas ça joli, tous ces arbres, ces aubépines et mon étang dont vous ne m'avez jamais félicité ? Ah ! on a beau dire, la vie a du bon tout de même, mon cher Amédée ! » C'est la première évocation de la force émotive des aubépines, de leur capacité de provoquer une joie qui peut dissiper un instant la pensée à la mort, mais il transparait également l'idée d'une première profanation. Voir également Lojkine, op. cit., p. 200.

<sup>24</sup> Dans la deuxième partie, nous avons vu que l'exaltation du héros devant les fleurs des aubépines, signe privilégié, l'appel à la vocation, résulte dans une « phrase longue », selon la distinction de Milly, tandis que la « phrase moyenne » suivante sur les églantines « naïves et paysannes » avec laquelle la première forme une unité, un morceau qui termine le paragraphe, atteint à peine cinq lignes.

Comme pour le goût de la madeleine, le héros est incapable de comprendre la cause de sa félicité, qui sera la phase ultime du signe sensible, révélée seulement dans *Le Temps retrouvé*. L'épisode des épines blanches et roses reprend l'expérience de la madeleine, mais en expliquant de façon plus développée son fonctionnement. Les recherches du héros pour dévoiler le mystère des épines blanches échouent parce qu'il attribue aux fleurs, à « l'objet » le signe dont il est porteur ; tendance naturelle ou habituelle que nous nommons « objectivisme » et qui se présente comme une erreur de jeunesse. Le côté objectif, c'est le côté de la jouissance immédiate et de la pratique : « nous engageant dans cette voie, nous avons déjà sacrifié le côté *vérité* », selon l'analyse de Deleuze<sup>25</sup>. Chaque signe a deux moitiés : « il *désigne* un objet, il *signifie* quelque chose de différent ». A la fin de son apprentissage, le narrateur expliquera la cause des vaines tentatives du héros pour interpréter le secret des aubépines :

Dans les moments mêmes où nous sommes les spectateurs les plus désintéressés de la nature, de la société, de l'amour, de l'art lui-même, comme toute impression est double, à demi engainée dans l'objet, prolongée en nous-mêmes par une autre moitié que seul nous pourrions connaître, nous nous empressons de négliger celle-là, c'est-à-dire la seule à laquelle nous devrions nous attacher, et nous ne tenons compte que de l'autre moitié qui, ne pouvant pas être approfondie parce qu'elle est extérieure, ne sera cause pour nous d'aucune fatigue : le petit sillon que la vue d'une aubépine ou une église a creusé en nous, nous trouvons trop difficile de tâcher de l'apercevoir. (R<sup>2</sup> IV, 470)

Cette mise en abyme de l'interprétation, qui fait partie de la révélation finale, n'est pas du tout essentielle dans cet épisode, concentré sur la mise en rapport de l'analogie entre le blanc et le rose ou l'écart entre non couleur et couleur. Lors de ses tentatives pour approfondir le sens qui se dérobe, le narrateur court jusqu'aux champs, « l'immense étendue où déferlent les blés », puis revient sur ses pas pour aborder encore une fois l'espace circonscrit des aubépines. Ce détour ne livre pas non plus le sens du signe, la vérité est évitée, tandis que l'éblouissement du héros va atteindre son apogée quand son grand-père lui dit : « Toi qui aimes les aubépines, regarde un peu cette épine rose ; est-elle jolie ! » Et le petit-fils répond : « En effet, c'était une épine, mais rose, plus belle encore que les blanches » (R<sup>2</sup> I, 137). L'épine rose, intercalée au milieu des aubépines, « déclenche la révélation et cristallise le sens ». Le sens du signe des épines roses, c'est le désir qui se particularise, anticipant la découverte de Gilberte sous l'épinier rose et l'engagement du héros dans le monde amoureux. Cette descente dans le monde épineux de l'amour, pleines d'illusions et de désillusions, semble éloigner le moi pour longtemps de la révélation artistique.

Au niveau de la narration, les recherches pour explorer le secret des épines blanches seront suspendues, tandis que la force émotive du signe s'intensifie encore :

Elle aussi avait une parure de fête – de ces seules vraies fêtes que sont les fêtes religieuses [...], – mais une parure plus riche encore, car les fleurs attachées sur la branche, les unes au-dessus des autres [...], étaient « en couleur », par conséquent d'une qualité supérieure selon l'esthétique de Combray », [...] où étaient plus chers ceux des biscuits qui étaient roses. Moi-même j'appréciais plus le fromage à la crème rose où l'on m'avait permis d'écraser des fraises. (R<sup>2</sup> I, 137-138)

---

<sup>25</sup> Deleuze, dans *Proust et les signes*, op. cit. p. 37.

Rappelons la métaphore précitée qui rapproche les épines blanches dans le petit raidillon des aubépines dans l'église où les fleurs « s'épanouissaient en blanche chair de fleur de fraiser »<sup>26</sup>. Cette blanche chair<sup>27</sup> des fleurs masque dans l'église le rose du désir interdit, car c'est la couleur des fruits qui révèle dans ce passage la gourmandise enfantine<sup>28</sup>. Au rose raffiné et gourmand de l'enfance vient se superposer un rose de jouissance plus pervers, ce qui souligne une fois de plus l'ambiguïté du signe des aubépines.

### 9.2.2 La découverte de l'épine rose

Le cycle romanesque s'ouvre donc sur une blancheur florale pour évoquer le paradis combraysien et le symbolisme de la fête pascale<sup>29</sup>. Ce blanc, se détachant sur les ténèbres, sera bientôt partagé par le rose. Non seulement couleur de l'interdit sexuel avec laquelle le héros s'ébat dans la chambre à Combray (les « (D)ébats roses »), mais également comme promesse faite à la gourmandise. Pour le héros, comme pour tous les enfants, la couleur rose garde quelque chose de plus vif et de plus naturel que d'autres teintes parce qu'elle semble promettre une dimension supplémentaire à leur gourmandise : « les fleurs avaient choisi justement une de ses teintes de chose mangeable » (R<sup>2</sup> I, 138). Jean-Pierre Richard<sup>30</sup> montre la charge affective, voire libidinale du fait alimentaire : « sa présence signale et consacre, de manière quasi nécessaire, chaque grand moment d'expansion sensuelle ».

Or, tandis que la libido du neveu est en plein éveil à Combray, celle de la tante est au point le plus bas, car la seule personne qui n'y mange plus, c'est la tante Léonie. Elle ne se nourrit que de tilleul, de pepsine et de vèpres, en passant à son neveu, dans sa chapelle ardente, lieu clos et secret, intermédiaire entre l'église et le reste de la maison, non seulement la madeleine « si grassement sensuelle » trempée dans le tilleul, mais encore l'amour pour l'épinier rose. Le *magnificat* de cet arbuste éclipse non seulement les églantines « rougissantes », mais également d'autres fleurs évoquées à l'intérieur du parc qui préparent l'apparition de Gilberte. Les églantines sont des roses sauvages qu'un « souffle défait »<sup>31</sup>, mais dont la couleur « rougissants » sert de relais au tableau des épines roses.

Dans ces pages, tout est concentré sur la couleur rose de l'épine, qui reviendra récurrente, voire obsessionnelle, trahissant l'émotion forte du héros, quoiqu'il en dise : « Le départ de Mlle Swann qui – en m'ôtant la chance terrible de la voir apparaître dans une allée – me rendait la contemplation de Tansonville indifférente la première fois qu'elle m'était permise » (R<sup>2</sup> I, 135). Cette remarque semble due au décalage entre le je-narrateur et le je-narré, entre « le savoir » du narrateur et l'émotivité du héros. L'évocation des épines roses, où l'exaltation du héros est à son comble, traduit la cristallisation du désir du héros en jouant sur le registre du rose, rehaussant le ton du « rose pâle » jusqu'au « rouge sanguine » :

Au haut des branches, comme autant de ces petits rosiers aux pots cachés dans des papiers en dentelles, dont aux grandes fêtes on faisait rayonner sur l'autel les minces fusées, pullulaient mille petits boutons d'une teinte plus pâle qui, en s'entrouvrant, lais-

---

<sup>26</sup> Les fleurs des fraisiers, plante basse appartenant à la famille des rosacées, sont blanches, mais leurs fruits succulents, sensuels et roses.

<sup>27</sup> Richard, op. cit., pp. 17-20. L'auteur rappelle, dans « Topologie de l'aliment », que la seule nourriture, c'est la maternelle; comme la seule vraie demeure, c'est le corps de la mère, et la seule vraie consistance, celle de sa chair.

<sup>28</sup> Déjà dans le passage cité des *Journées de Lecture*, l'oncle (Adolphe ?) mêlait les fraises et le fromage blanc. La même gourmandise, associée à l'épine rose, est évoquée dans *Jean Santeuil*, op. cit., pp. 330-333 [L'épine rose].

<sup>29</sup> Miguet Ollagnier, op. cit., pp. 307-313.

<sup>30</sup> Richard, op. cit., p. 19 ; Avec une avidité d'enfance à Combray, chez tante Léonie ; plus tard avec l'ardeur d'un désir adolescent chez les Swann à Paris, ou à Balbec parmi les jeunes filles ; dîners à Rivebelle, aux côtés de Saint-Loup, marqués par une jouissance plus nettement érotique et clandestine.

<sup>31</sup> Incomparable aux « roses de Pennsylvanie », espèce cultivé avec soin à Balbec.

saient voir, comme au fond d'une coupe de marbre rose, de rouges sanguines, et trahissaient, plus encore que les fleurs, l'essence particulière, irrésistible de l'épine, qui, partout où elle bourgeonnait, où elle allait fleurir, ne le pouvait qu'en rose. (R<sup>2</sup> I, 138)

Comme plus tard dans la roseraie de Balbec, toutes les fleurs évoquées, qui transforment le parc défendu en un véritable jardin paradisiaque, semblent servir de décor multicolore, pour mieux faire ressortir l'efflorescence du rose. Du « rose minaret » des lilas à l'extérieur du parc jusqu'aux giroflées, qui servent à leur tour de relais dans l'organisation des couleurs rose, jaune et rousse qui mène des épines roses à Gilberte :

Tout à coup, je m'arrêtai, [...] Une fillette d'un blond roux, [...] nous regardait, levant son visage semé de taches roses. (R<sup>2</sup> I, 139/1165)

L'aspect particulier des giroflées rappelle « l'éclat rose, lunaire et doux » des fleurs de tilleul et sert de transition entre les fleurs de tilleul et l'épinier rose sous lequel apparaîtra Gilberte » :

La haie laissait voir à l'intérieur du parc une allée bordée de jasmins, de pensées et de verveines entre lesquelles des giroflées ouvraient leur bourse fraîche, du rose odorant et passé d'un cuir ancien de Cordoue [...]. (R<sup>2</sup> I, 138)

Notons l'importance que le romancier attache dans cet épisode à bien définir la teinte rose, se référant au cuir de Cordoue : « généralement rehaussé de dorures, mais ici ancien et pâli »<sup>32</sup>.

Au moment le plus inattendu : « Tout d'un coup » , qui souligne la cristallisation du sentiment amoureux (comme dans la réminiscence elle est toujours la formule magique, le sésame qui ouvre la porte vers l'essence des choses) - , le héros se trouve devant l'objet de ses rêves, dont la coloration est préparée avec soin dès les « places plus blondes » sur les fleurs des aubépines et les taches de rousseur sur les joues de Mlle Vinteuil. La référence aux « reflets roses » des giroflées permet à définir le « blond roux » des cheveux de Gilberte, car l'introduction du roux fera dévier le rose de l'épine à une ambiguïté dont il faut relever la dimension.

A première vue, le choix de la chevelure de Gilberte semble synthétiser l'idéal classique d'une chevelure Renaissance et un type moderne de beauté féminine qui fait penser aux femmes de la génération des peintres préraphaélites. Dante Gabriel Rossetti créa une femme rousse et sensuelle, Apollinaire consacre un poème à sa « jolie Rousse » et Baudelaire un « tableau parisien » à « Une mendicante rousse ». Mondrian, dans le tableau *Dévotion*, justifie le choix de la chevelure « rougissante » de son modèle de la façon suivante : « J'ai seulement voulu montrer par cet objet, une fillette vue d'un côté dévot, ou vue dévotement, ou encore pleine de dévotion, et en donnant à la chevelure cette teinte « rougeâtre » , j'ai voulu mettre en relief le côté spirituel et chasser le côté matériel, c'est-à-dire l'idée de « chevelure », de « costume », etcétera »<sup>33</sup>. Or, le narrateur proustien qui, lui aussi, ne caractérise souvent ses déesses juvéniles que par quelques touches de couleur, va révéler le sens caché du signe des épines roses. En empruntant certains aspects à la symbolique chromatique du Moyen Age, le narrateur soulignera encore une fois l'ambivalence première de l'arbuste « catholique et délicieux » :

---

<sup>32</sup> Le cuir de Cordoue fut dans la vieille Espagne du XI<sup>e</sup> siècle un joyau rare (*Corr.* VII, 66).

<sup>33</sup> Mondrian dans une lettre à Querido, à propos de son tableau *Dévotion*, appartenant à la série rose-bleu 1908-1909 (Haags Gemeentemuseum à La Haye), cité par C. Blok., dans *Piet Mondriaan*, Amsterdam, Ed. Meulenhoff, 1974, p. 31.

Intercalé dans la haie, mais aussi différent d'elle qu'une jeune fille en robe de fête au milieu de personnes en négligé qui resteront à la maison, tout prêt pour le mois de Marie, dont il semblait faire partie déjà, tel brillait en souriant dans sa fraîche toilette rose, l'arbuste catholique et délicieux. (R<sup>2</sup> I, 138)

### 9.2.3 *Gilberte entre le rose et le roux*

Dans le choix d'un « blond roux » pour la chevelure de Gilberte, on pourrait voir un vestige de la teinte antique connue sous le nom de *rufus*, - couleur rougeâtre des roches et des cheveux, dans la Renaissance, définie par Tilesio<sup>34</sup>. En même temps, l'auteur semble se souvenir du fait que le roux depuis l'âge du temps est la couleur des démons, du renard, de la fausseté et de la trahison, aussi bien chez les Hébreux, les Romains, les Grecs et les Germains. La référence textuelle à la rousseur des cheveux de la mendicante de Baudelaire est significative, selon Keller, car Proust se souvient de son Dieu tutélaire, « chaque fois qu'il s'agit de pénétrer dans les zones obscures et honteuses de l'âme et du corps »<sup>35</sup>. La rousseur de Gilberte Swann souligne non seulement qu'elle est juive, mais encore sa relation avec Roussainville-le-Pin.

Le Moyen Age chrétien, doté de l'héritage antique, prolonge et renforce la tradition de donner la couleur rousse aux êtres cruels, laids, inférieurs ou ridicules<sup>36</sup>. Dans l'iconographie médiévale, il était de tradition de distinguer par une chevelure ou barbe rousse non seulement Judas, le traître par excellence, mais également Caïn, Dalila, Saul, Ganelon et Mordret<sup>37</sup>. Pastoureau explique que « la trahison avait en Occident ses couleurs, ou plutôt sa couleur, celle qui se situe à mi-chemin entre le rouge et le jaune, qui participe de l'aspect négatif de l'une et de l'autre et qui, en les réunissant, semble les doter d'une dimension symbolique exponentielle ». En même temps le mélange positif du rouge et du jaune : l'*orangé* serait une nuance pratiquement inconnue de la sensibilité médiévale. Cependant, il est significatif qu'on retrouve dans le système chromatique proustien cet « orangé » ou « dorée », pour colorer la race des Guermantes, celle des fées et des personnages légendaires. Ce mélange positif, s'opposant au roux à connotation négative, sert une fois de plus à opposer les deux côtés.

Le roux est donc d'une part le signe de la trahison et d'autre part, dans toute société, y compris les sociétés celtiques ou scandinaves, il est la couleur de « celui qui n'est pas comme tout le monde, celui qui fait écart, celui qui appartient à une minorité et qui donc dérange, inquiète ou scandalise »<sup>38</sup>. La rousseur connote la coloration sexuelle de Gilberte dans le parc interdit, transgressé par le grand-père qui ne pointe pas seulement l'épine rose parmi les blanches, mais qui révèle sans équivoque « « Et cette petite, mêlée à toute cette infamie ! » (R<sup>2</sup> I, 140).

Proust y ajoute également les deux autres attributs indispensables pour caractériser le juif roux et félon au Moyen Age: le « tacheté » de la peau et le « vice de la gestualité »<sup>39</sup>. Or, le sens du geste indécent que fait Gilberte lors de la première rencontre, « ambigu et incompris » par le héros, ne sera révélé qu'aux confins du roman par Gilberte, devenue Mme de Saint-Loup. Dans l'épisode de Tansonville, elle révèle non seulement que les deux côtés n'étaient pas aussi inconciliables qu'il avait cru, mais que son geste fut une invitation aux jeux érotiques qui avaient lieu à *Roussainville-le Pin*. Ce donjon, que le héros vit s'élever dans le cadre de la petite fenêtre du cabinet sentant l'iris et qu'il scrutait en vain dans les bois dans le désir d'y voir

---

<sup>34</sup> Brusatin, op. cit., pp. 86-87 Le discours sur la théorie des couleurs fut inauguré en 1528 par Antonio Tilesio dans *De Coloribus*, précédé par Mario Equicola, qui ouvrait avec son *Libro de natura de amore* (Venise, 1525), la veine féconde des petits traités sur le thème amour et couleur.

<sup>35</sup> Luzius Keller, « Proust devant Vermeer », *MPA-VII*, 2009, p. 22.

<sup>36</sup> Pastoureau, op. cit., pp. 69-75.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid..

apparaître une jeune paysanne, cachait en réalité un paradis de plaisir à jamais perdu. Ces révélations, qui interviennent au moment où tout le rose de Méséglise a été englouti dans la scène bleue de l'art, font comprendre au narrateur qu'il a raté aussi bien « la vraie Gilberte » devant l'épinier rose et la « vraie Albertine », rose sauvage sur la plage, telles quelles s'étaient au premier instant livrées dans leur regard (R<sup>2</sup> IV, 267-271). Dans un petit tableau, que Keller intitule *Vue de Roussainville sous l'orage*, Proust met explicitement en parallèle la judéité et l'homosexualité :

Devant nous, dans le lointain, terre promise ou maudite, Roussainville, dans les murs duquel je n'ai jamais pénétré. Roussainville, tantôt, quand la pluie avait déjà cessé pour nous, continuait à être châtié comme un village de la Bible par toutes les lances de l'orage qui flagellaient obliquement les demeures de ses habitants, ou bien était déjà pardonné par Dieu le Père qui faisait descendre vers lui, inégalement longues, comme les rayons d'un ostensor d'autel, les tiges d'or effrangées de son soleil reparu. (R<sup>2</sup> I, 150)

Il n'est pas surprenant que le romancier pour évoquer la première apparition de cette jeune fille omet tout détail vestimentaire pour ne souligner que cette chevelure rousse, associée au rose de l'épine et aux taches de son sur son visage. C'est que la couleur est le lieu de la révélation.

Comment le coloriste proustien arrive-t-il quand même à changer cette évocation de sa connotation négative, qui remonte à l'iconographie médiévale, mais repérable déjà dans des traditions plus anciennes, à une connotation positive plus concevable avec la cristallisation de l'amour, où l'objet n'a en principe aucune importance ? C'est par l'efflorescence florale où domine le rose, rehaussant quelquefois le ton jusqu'au rouge, signe de la culmination des sentiments du héros. Proust arrive à dériver la connotation de la rousseur de sa valeur normative et générale, mais en faisant allusion à elle en même temps, et en y ajoutant une dimension personnelle, originale en adaptant la jeune fille rousse dans le système sémiotique romanesque qu'il crée pour la vocation de son protagoniste. En adaptant la jeune fille à la chevelure rousse dans son système sémiotique, il rehausse l'image médiévale de la laideur et de la couleur symbolique, mais en gardant intacte, par l'aspect du « tacheté » l'ambiguïté sexuelle, suggérant une ouverture sur un monde caché, la scène de Montjouvain, voire le monde de Gomorrhe. Cette ambiguïté, liée à l'épine rose et à la rousseur, ne disparaîtra définitivement de la scène dans l'apparition rose sublimée et désincarnée de la fille de Gilberte, Mlle de Saint-Loup, la synthèse des deux côtés, où le « bon orange » remplace définitivement le « mauvais jaune ».

#### 9.2.4 Du rose aux Roses

Comme dans l'art du vitrail, les « reflets roses » du cuir de Cordoue introduiront la mouvance dans la chevelure de la jeune fille : une diversion entre le rose, le jaune et le rouge. La gamme des « rougeâtres » sert comme véhicule du désir et de l'émotion. Du côté de chez Swann, le rose, qui se superpose au blanc, apparaît comme la teinte spécifiquement proustienne du désir interdit. Cette couleur extra-spectrale introduit dans l'œuvre, selon Boyer, « un effet de transgression ». Proust en ferait l'attribut exclusif de la fonction centrale qui régit toute la logique de l'œuvre<sup>40</sup>. Cependant, le rose ne semble pas « la couleur unique du désir de Marcel », ni « sans partage » non plus. Le rose ne peut pas seulement changer de ton, se rehausser jusqu'au rouge, voire incidemment au noir<sup>41</sup>, ou descendre jusqu'au pâle dans la même intention (Eros et Thanatos), mais également embrasser toutes les formes.

---

<sup>40</sup> Boyer, op. cit., pp. 32-33.

<sup>41</sup> Comme nous l'avons signalé dans l'introduction à ce chapitre.

Or, la touche rose ne figurera presque jamais comme « touche libre » comme dans une toile impressionniste : tantôt elle est bitonale, formant un contraste simultané, juxtaposé, une complémentarité avec le blanc ou le bleu ; tantôt l'épithète rose est déterminé par sa forme, synthétisée par la structure du deux-en-un : « Débats roses », « épine rose », « rose minaret », coupe de « marbre rose », « bourse rose », « robe rose ». D'une part cette forme aura la tâche d'encadrer, d'enfermer, voire d'immobiliser la couleur dans son syntagme, mais d'autre part elle souligne la mobilité, la vibration et la fugacité, suggérant l'effet transparent de la lumière comme dans le syntagme « reflets roses ». La carnation rose du désir, le flux libidinal n'aura pas libre cours, elle trouvera partout des contraintes, des obstacles, des cadres auxquels adhérer. La couleur apparaît comme dans un vitrail, sertie entre les plombs, le héros voit la rose fille de ses rêves intercalée dans la haie, comme il verra à Balbec les mamelles bleues de la mer dans le cadre de sa fenêtre, toujours des segments de la réalité, des « pans », des « vues », la totalité n'étant envisageable que par fragments.

L'unité du texte proustien s'établit dans la récurrence de ses figures et de ses formes, de ses motifs et de ses couleurs, dans les liens transphrastiques et transfragmentiques qui se tissent au-delà du texte et qu'il faut démêler, en explorer les sens, comme on peut déployer une fleur pétale par pétale. Les couleurs, en tant que système de signes dans la composition, fonctionnent comme le nom propre, dont Barthes a démontré l'hypersémantique. Le narrateur expliquera cette fonction poétique dans le cas du nom de Guermantes en nous ramenant aux jardins de Combray, le royaume de la figure de prédilection : l'objet herméneutique de la fleur qui réunit les deux mouvements fondamentaux qui régissent aussi bien la métaphore florale que le texte proustien : condensation et déploiement, métaphore et métonymie, discontinuité et continuité, implication et explication, enveloppement et développement :

Ainsi, à tous les moments de sa durée, le nom de Guermantes, considéré comme un ensemble de tous les noms qu'il admettait en lui, autour de lui, subissait des déperditions, recrutait des éléments nouveaux comme ses jardins où à tout moment des fleurs à peine en bouton, et se préparant à remplacer celles qui se flétrissent déjà, se confondent dans une masse qui semble pareille, sauf à ceux qui n'ont pas toujours vu les nouvelles venues et gardent dans leur souvenir l'image précise de celles qui ne sont plus. (R<sup>2</sup> IV, 548)

A côté des réminiscences qui dépendent de la mémoire involontaire, on distingue donc les signes sensibles qui renvoient à l'imagination telle qu'elle naît du désir. Le signe des aubépines – véritable ouverture du printemps et lié dès le début au périple sentimental, le désir nomadique - renvoie tantôt à l'imagination, tantôt rapporte des souvenirs involontaires ; tandis que le signe des épines roses – le désir qui se particularise, monadique, - fera presque tout le temps appel à l'imagination et se trouve par conséquent plus proche de l'art<sup>42</sup>. Aussi la touche rose spécifiquement proustienne<sup>43</sup>, se révèle-t-elle un signe sensible, qui change de dimension au cours du parcours du narrateur. Proust fait évoluer cette teinte de simple signifiant du désir du héros pour revenir, comme les autres teintes fondamentales d'ailleurs, désincarnées, sublimées, sur la scène d'écriture.

---

<sup>42</sup> Deleuze, op. cit., p. 108. Des signes mondains aux signes sensibles, le plus proche de l'art et de la révélation des Essences, se dessine une « dialectique ascendante ».

<sup>43</sup> Boyer, op. cit., p. 102. « La marque du fabrique dans la vue » .

### 9.2.5 La dernière Rose de la Recherche

Lors du *Bal de têtes*, le rose revient une dernière fois, se détachant sur le blanc et le noir, la complémentarité de la mort, dans l'apparition de Mlle de Saint-Loup pour colorer le temps : « Le temps incolore et insaisissable s'était, pour que pour ainsi dire je puisse le voir et le toucher, matérialisé en elle, il l'avait pétrie comme un chef-d'œuvre [...] » (R<sup>2</sup> IV, 608-609).

Lors de la *Matinée*, après le « rendez-vous urgent, capital », fixé avec lui-même, cette mutation est rendue sensible dans la demande à Gilberte de l'inviter parfois avec des jeunes filles : « [...] de légères amours avec des jeunes filles en fleurs seraient un aliment choisi que je pourrais à la rigueur permettre à mon imagination semblable au cheval fameux qu'on ne nourrissait que de roses » (R<sup>2</sup> IV, 565). Ces jeunes Roses ne fonctionneront désormais que comme des muses, nourriture imaginaire du poète. Ce rôle des filles-fleurs-muses est anticipé par la scène des adieux aux aubépines, juste après la naissance de l'amour pour Gilberte (R<sup>2</sup> I, 143), ensuite par la conversation entre le héros et les aubépines défleurées, au moment où le roman d'Albertine va débiter dans la roseraie de Balbec (R<sup>2</sup> II, 274). Le parcours initiatique se change en destin à la lumière rétrospective de *l'Adoration perpétuelle* en aboutissant à la dernière Rose de la *Recherche*.

Il n'est pas tout à fait clair où Proust a trouvé l'histoire de ce « cheval fameux » nourri de roses. Il semble qu'on assiste une fois de plus au jeu allusif et collusif qui marque l'intertextualité proustienne. S'agit-il de l'âne d'or d'Apulée, qui recouvre la forme humaine en mangeant une couronne de roses ou d'une référence picturale implicite au tableau de Mantegna *Mars et Vénus*, dit *Le Parnasse* ? Le cheval Pégase y figure à droite, tandis qu'au centre, neuf muses, des jeunes filles en fleurs à la chevelure tirant sur un blond roux, dansent en rond au son de la lyre d'Apollon. La liberté que Mantegna a pris avec ce tableau mythologique semble se refléter dans le jeu citationnel proustien. L'auteur a peut-être pensé à ce tableau qu'il a dû regarder maintes fois dans la grande galerie des peintures italiennes au Louvre<sup>44</sup>.

Yasué Kato affirme que Proust connaît bien ce tableau, car il écrit en réponse à l'annonce du mariage de Georges de Lauris : « Tout cela est bien beau et il faudrait un Mantegna pour peindre ces noces du chevalier de l'Idéal et de la Princesse rose » (*Corr.* X, 165). Or, l'auteur de « Proust et Mantegna » ne lit pas *Le Parnasse* selon la voie de la sublimation, c'est-à-dire comme une allégorie de Roses, mais selon la voie de la profanation, comme une « allégorie de la maison de passe » : la scène principale se déroule sur une roche : Mars en armure et Vénus nue se regardent, avec leurs bras entrelacés. Derrière le couple se trouverait le long canapé, meuble de Léonie, offert par le héros à l'entremetteuse. Mars est un client qui monte dans la chambre avec une femme choisie (Vénus) dans le salon de l'entrée où dansent les Muses. A droite, un autre client, Mercure, semble arrêter son cheval Pégase<sup>45</sup>.

Mais revenons au signe des épines blanches et roses, qui se révèle de même nature que celui des références picturales ou autres. Leur sens n'est pas nécessairement lié, comme le note Sophie Bertho, à la mémoire involontaire : « revoir inopinément, souvent après de longues années, le même tableau, c'est revivre tel moment du passé et lui conférer un sens jusque-là inconnu »<sup>46</sup>. Cependant, selon la plupart des auteurs dans le recueil *Proust et les peintres*, l'effet de la réapparition d'une allusion au même peintre, ou du même portrait, dépasse souvent une épiphanie métaphysique ou cognitive, comme dans la scène de la madeleine<sup>47</sup>. Certains critiques y voient une relation plus trouble, plus secrète, pleine d'érotisme et d'ambiguïté sexuelle,

---

<sup>44</sup> Dans l'Esquisse LV [Gilberte est sollicitée pour être entremetteuse], Proust note entre parenthèses (chercher le fait exact), après un « capitalisme » : « quand je demande à Gilberte de connaître de jeunes filles [...] Il faut des jeunes filles en fleurs au poète comme à ces coursiers qu'on ne nourrissait que de roses » (R<sup>2</sup> IV, 935).

<sup>45</sup> Kato Yasué, article cité, *BMP* N° 59, 2009, p. 57.

<sup>46</sup> Sophie Bertho, dans *Proust et ses Peintres*, op. cit., Avant-propos, p. 5.

<sup>47</sup> Ibid.



avant tout un moyen exceptionnel de mieux connaître les personnages proustiens, mais en même temps un moyen pour mieux pénétrer le sens de l'œuvre proustienne qui intègre les autres arts à la littérature.

### 9.2.6 *Les aubépines et la blanche sonate*

Or, parmi les arts non-littéraires que Proust intègre à l'intérieur de son cycle, la peinture et la musique occupent une place privilégiée. Celles-ci auront la tâche - par l'intermédiaire des deux artistes-modèles - d'éclairer la scène de l'art et d'expliquer la composition de l'œuvre qui se construit sous nos yeux. Est-ce que l'art ne consiste pas précisément, chez Elstir comme chez Vinteuil, à retrouver et à déployer dans des œuvres la différence ultime et qualitative des essences, « extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais ? ». (R III, 258)

Quel est le parallèle entre les aubépines et la sonate de Vinteuil par rapport aux épines roses et le quatuor, qui existe comme première version du fragment sur le septuor ? Le partage entre le blanc et le rose fonctionne de la même façon : « La couleur, et à plus forte raison, l'ensemble des couleurs du spectre est ressenti par rapport à la blancheur comme un enrichissement »<sup>48</sup>. C'est cette même impression d'accroissement que l'épine rose fait éprouver au jeune héros par rapport aux aubépines. L'analogie entre les fleurs préfigure déjà celle entre les deux compositions musicales, mais ce qui est capital, c'est que la relation qu'elle entretient avec la sonate est rattachée à la différence de couleur qui existe entre l'épine rose et l'aubépine, et que les deux couples : aubépines – épines roses et sonate-quatuor, sont directement associés aux couples majeurs producteurs de souvenirs et d'essences<sup>49</sup>, de sorte qu'ils soient clairement présentés, dans cet état du roman, comme des éléments fondamentaux de la construction et de l'esthétique de l'œuvre.

La sonate exprime une vision fragmentaire, remontant jusqu'à des éléments inanalysables, tandis que le septuor, le chef d'œuvre triomphal et complet de Vinteuil reconstruit une vision englobante et synthétique à l'image de la rosace, ce qui constitue un fait important pour éclaircir la construction romanesque<sup>50</sup>. Nous avons déjà montré l'autonomie de la scène des tilleuls, véritable scène-étoile et microcosme du roman, scène-rosace dans l'œuvre-rosace, anticipant l'écart entre les épines blanches et roses, comme la scène à l'Opéra constitue un chef-d'œuvre dans le grand chef-d'œuvre qu'est la *Recherche*. Les compositions musicales du compositeur-modèle trouvent leur apogée et leur unité dans le rouge Septuor, car le rose, en tant que signe sensible, peut rehausser le ton jusqu'au rouge dont le sens est le triomphe artistique. Ce glissement du blanc au rouge via le rose est récurrent dès l'enfance et revient dès l'introduction des deux côtés dans plusieurs tableaux du narrateur lui-même, par exemple dans le portrait des « nymphéas au cœur écarlate, blanc sur les bords », anticipant l'apparition de Mme de Guermantes, vêtue de blanc, dans la loge de sa cousine à l'Opéra.

Le blanc se révèle donc fondamentalement comme achromatisme, matière première qui demande d'être colorée, avant de se détacher sur la palette proustienne comme première couleur, signe du printemps, de la performance symbolique des fêtes religieuses et de nuptialité. Au moment où le narrateur évoque les vaines tentatives pour pénétrer le secret des épines blanches, il se réfère à la structure musicale :

---

<sup>48</sup> Milly, dans *La phrase de Proust*, op. cit., pp. 143-150. Ch. III De Bergotte et de la « petite phrase » au septuor de Vinteuil : le déploiement.

<sup>49</sup> Ibid., Milly évoque ici l'exemple de la série des réminiscences dans la Bibliothèque des Guermantes.

<sup>50</sup> Ibid.

[...] comme certains intervalles musicaux, elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me le laisser approfondir davantage, comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret. (R<sup>2</sup> I, 136) (L109)

Le signe des aubépines, qui est au fond un appel à la vocation, se révèle à ce moment de la narration une essence manquée comme la réminiscence des arbres d'Hudimesnil. Sans avoir la possibilité d'approfondir son impression et comprendre le signe, grand-père lui montre une épine rose qui marque le début de l'odyssée amoureuse : « la différence dans la même qui a tant de force sur notre esprit »<sup>51</sup>.

Cependant, au moment de la découverte de l'épine rose, le narrateur se réfère aussi bien à l'art pictural qu'à la musique pour indiquer les deux disciplines qui jalonnent comme des bornes le parcours initiatique du héros et où les sept couleurs du spectre deviennent l'expression de la vision intérieure de l'œuvre artistique, aidant à en définir la qualité unique, qui ne devient visible qu'en comparant les différents morceaux d'un même artiste :

Alors me donnant cette joie que nous éprouvons quand nous voyons du peintre préféré une œuvre qui diffère de celle que nous connaissions, ou bien si l'on nous mène devant un tableau dont nous n'avions vu jusque-là qu'une esquisse au crayon, si un morceau entendu seulement au piano nous apparaît ensuite revêtu des couleurs de l'orchestre, mon grand-père en m'appelant et me désignant la haie de Tansonville, me dit : « Toi qui aimes les aubépines, regarde un peu cette épine rose ; est-elle jolie ! ». (R<sup>2</sup> I, 137)

La quête littéraire se fera à travers l'odyssée amoureuse qui prend racine aussi bien du côté de chez Swann que du côté de Guermantes. Combray correspond au niveau du règne végétal, à l'art du jardin. Aussi n'est-il pas étonnant que l'expérience de la madeleine fait ressortir de la tasse de tilleul d'abord les fleurs avant les maisons et les personnages (R<sup>2</sup> I, 47). L'incompatibilité des deux côtés est illustrée par une différence de couleurs, on n'y retrouve ni les mêmes fleurs, ni les mêmes couleurs. Tandis que le blanc et le rose, la complémentarité de l'enfance domine du côté de chez Swann, la complémentarité du jaune et du bleu domine du côté de Guermantes. Cependant, malgré les côtés irréconciliables, les promenades auront une même structure : les différentes fleurs rencontrées préparent l'apparition de la femme aimée, même si du côté de Guermantes cette rencontre reste une apparition rêvée.

### 9.3 Du côté de Guermantes

#### 9.3.1 *Le jaune*

Nous avons vu que la complémentarité du blanc et du rose, annoncée dans l'épisode des tilleuls, ne devient possible qu'après l'expérience de la madeleine. Ce petit « gâteau court et dodu, qui semble avoir été moulé dans la valve rainurée d'une coquille Saint-Jacques », constitue le premier objet herméneutique du cycle proustien, et sa couleur est jaune après avoir été dans les avant-textes une simple biscotte sans couleur spécifique. Sans insister sur les implications érotiques<sup>52</sup> de cette transformation littéraire, nous ne relèverons que la teinte dorée, anticipant l'aspect ensoleillé du côté de Guermantes, qui se présente d'emblée comme le côté des rêves littéraires.

---

<sup>51</sup> Richard, op. cit., p. 215.

<sup>52</sup> Serge Doubrovsky et Julia Kristeva ont proposé une telle lecture de la madeleine.

Les objets jaunes apparaissent comme des cristallisations ou instantanés, où la zone de bonheur, le positif, sait vaincre temporairement sur le négatif, la zone de tristesse, liée au coucher de soleil et la disparition de l'être aimé. La couleur unique du jaune ou doré de tous ces objets transformés en morceaux littéraires illustre la victoire du soleil sur les ténèbres sans lesquelles d'ailleurs celui-ci ne peut atteindre son éclat, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. La zone du bonheur doit l'emporter sur la zone de tristesse, les retrouvailles du temps sur la perte du temps, bref la création, le lumineux, sur l'oubli des profondeurs.

Moins souvent cité que les visites de Swann, le drame du coucher est également lié au côté de Guermantes et son coucher de soleil, car « c'était de règle les jours où nous étions allés du côté de Guermantes et où le dîner était servi plus tard, [...] de sorte que ma mère, [...] ne monterait pas me dire bonsoir dans mon lit » (R<sup>2</sup> I, 180). Le narrateur s'exprime par les couleurs pour traduire l'émotion du héros :

La zone de tristesse où je venais d'entrer était aussi distincte de la zone où je m'élançais avec joie il y avait un moment encore, que dans certains ciels une bande rose est séparée comme par une ligne d'une bande verte ou d'une bande noire. (R<sup>2</sup> I, 180)

Selon l'analyse de Gang Bai : « les zones sont comme le mouvement d'apparition et de disparition du soleil et le problème d'identité propre à la régulation des rapports entre soi et l'autre<sup>53</sup> ».

C'est que le romancier réserve le jaune et ses variantes jusqu'à l'orangé pour le côté de Guermantes, le côté qui baigne littéralement et au figuré dans le soleil de son nom. Cependant, ce jaune qui mène du « pan lumineux et immobile » de la scène incestueuse à Combray au jaune génial du pan vermeerien dont l'éclat tue Bergotte, reste un phénomène rare, signe d'une préciosité que le narrateur souligne à plusieurs reprises. Est-ce que l'écrivain-modèle, qui réalise trop tard ce qui manque à sa prose, serait victime de l'ancienne rivalité entre peinture et littérature, notamment la peinture de l'époque où Vermeer réalisa son chef d'œuvre *Vue de Delft* ? Pourquoi l'œil de Bergotte reste-t-il attaché à « ce petit pan si bien peint en jaune » ?

Il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. « C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune ». (R<sup>2</sup> III, 692)

La référence à la *Vue de Delft*, dont le pan apparaît comme un détail idéal, ne veut pas dire que Bergotte aurait dû passer plusieurs couches de couleur, mais qu'il faut tailler le style, « rendre la phrase en elle-même précieuse », car aussi bien la peinture que la musique se révèlent des métaphores du langage littéraire. La mutation de « simple biscotte » en « gâteau grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot », engendrant une multiplicité de sens<sup>54</sup> au-delà du langage, illustre la façon dont Proust travaille sur les différents morceaux de son texte afin d'atteindre à une perfection stylistique. Comme Swann et Odette se contentent de la petite phrase de Vinteuil, Bergotte commet en principe également un péché contre l'art, en préférant dans l'œuvre d'art le morceau interpolé, ce que Proust nomme idolâtrie<sup>55</sup>. C'est pour avoir dépassé cette erreur que le héros découvrira les secrets du *Rouge Septuor*, dont l'un est la loi de cohérence, signalant toute œuvre vraiment originale, et révélant la supériorité de l'art sur la

---

<sup>53</sup> Gang Bai, « L'Hexagramme Tai et la madeleine: la genèse du temps », *BMP* N<sup>o</sup> 51, 2001, pp. 35-52.

<sup>54</sup> Luzius Keller, « Proust devant Vermeer », *MPA-VII*, 2009, p. 19.

<sup>55</sup> Fraïsse, dans *Le Processus*, op. cit., p. 115 ; voir également Yoshikawa sur l'idolâtrie, op. cit., pp. 273-282.

vie<sup>56</sup>. Le morceau vaut autant que le tout, mais au-delà de la vision compartimentée la construction doit garantir l'autonomie et la cohérence de l'ensemble.

Or, les couleurs, et en particulier la complémentarité de deux couleurs, comptent parmi les figures ou tropes qui permettent la superposition de plusieurs couches de significations qui font partie de la méta-poétique de l'œuvre. Keller note que la petite madeleine correspond à « l'esthétique du petit », caractéristique de Combray, la leçon de Chardin, qui s'oppose à « l'esthétique du grand » de l'épisode de Venise, la leçon de Véronèse. La complémentarité du blanc et du rose du côté de chez Swann, et celle du jaune et du bleu du côté de Guermantes correspondent au niveau de la sonate de Vinteuil, dont la phrase si particulière se construit sur deux notes :

La petite phrase était encore là comme une bulle irisée qui se soutient. Tel un arc-en-ciel dont l'éclat faiblit, s'abaisse, puis se relève et avant de s'éteindre, s'exalte un moment comme il ne l'avait pas encore fait, aux deux couleurs qu'elle avait jusque-là laissées paraître, elle ajouta d'autres cordes diaprées, toutes celles du prisme, et les fit chanter<sup>57</sup>.

Malgré une structure identique : le paysage fleuri mène à la femme désirée, à l'objet amoureux, les deux côtés sont dominés par différentes couleurs complémentaires pour mieux marquer leur incompatibilité.

### 9.3.2 La complémentarité du jaune et du bleu

En première instance, ce côté est dominé par la complémentarité du jaune et du bleu, car on ne faisait la promenade par la petite porte que sous un soleil éclatant et un ciel invariablement bleu se reflétant dans l'eau de la Vivonne. A cette complémentarité s'ajoutera en dernière instance le rouge par la rencontre du beau nymphéa « au coeur écarlate, blanc sur les bords », qui anticipe les apparitions futures de Madame de Guermantes.

La caractéristique la plus saillante du côté de Guermantes, c'est qu'il s'agit du côté toujours ensoleillé : la terre de Guermantes, comme la lande où rêve Geneviève de Brabant, baigne dans le jaune, la même couleur chaude « mordorée » qui émane de la dernière syllabe de son nom. Il ne faut pas confondre ici le mauvais jaune de l'iconographie médiévale déjà cité avec la troisième couleur de la palette gothique : « l'or » ou le « doré », particulièrement en vogue dans la peinture et les miniatures au Moyen Age. L'auteur réserve cette teinte précieuse pour la race privilégiée, qui prend ses racines dans l'époque mérovingienne. La dominance du jaune et du bleu, à laquelle s'ajoute des variations du rouge pour parfaire le vitrail gothique, est aussi celle qui domine la plupart des tableaux du maître vénéré Vermeer<sup>58</sup>. Or, le paysage fluvial du côté de Guermantes, opposé à première vue jusque dans le plus infime détail au côté de Méséglise, prépare également l'éclosion d'un grand amour.

Dans ce qu'il est convenu d'appeler la « littérature de notations », perspective réaliste héritée du XIX<sup>e</sup> siècle, la description du paysage a, en général, pour fonction de préparer l'esprit du lecteur à la présentation des personnages « en situation ». Comme dans la réalité définie par Taine, les êtres de fiction sont le produit de la « race, du milieu, du moment », le romancier attache donc un soin particulier à peindre le « milieu », l'atmosphère, le cadre en parfaite cohérence avec les caractères, les « types » qui vont y évoluer<sup>59</sup>. Un reste de cette tradition, bien qu'il transforme profondément ce procédé, se retrouve chez Proust dans la présenta-

---

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Christan Bourgeois éditeur, 1999, p. 24.

<sup>58</sup> Keller cite plusieurs tableaux « rougeoyants » de Vermeer que Proust appréciait dans la Collection de Rodolphe Kahn, cité par Keller (2009), op. cit., p. 23.

<sup>59</sup> Borrel, op. cit., p. 113.

tion de protagonistes féminins, c'est-à-dire les filles/femmes qui sont ou deviendront « objet » de désir et d'amour. Dans toutes les fleurs le long de la Vivonne qui ouvrent leurs cœurs vers lui, le héros amoureux sent palpiter, d'enclos en enclos, la possibilité de la brusque apparition de la châtelaine de Guermantes. Même si de ce côté, il s'agit d'une possibilité rêvée, les rêves imaginaires se nourrissent de « nouveaux aliments, dans de multiples supports visuels et topographiques ».

Tout au long de la *Recherche*, la « géographie réelle » se verra reconfigurée au profit d'une « géographie sentimentale », selon l'analyse de Lisa Gabaston, car c'est bien le désir, et plus particulièrement le désir amoureux, qui joue « le plus grand rôle » dans la représentation que l'on peut se faire d'une ville ou région. Désirer une femme, dans le roman de Proust, c'est presque toujours désirer un lieu, et réciproquement. La femme doit apparaître comme un « produit nécessaire et naturel du sol » : « J'avais le désir d'une paysanne de Méséglise ou de Rous-sainville, d'une pêcheuse de Balbec, comme j'avais le désir de Méséglise et de Balbec » (R<sup>2</sup> I, 154-155). Genette caractérise cette « individuation réciproque, fondée sur un fantasme tellurique » de « fétichisme du lieu » qu'il définit comme une erreur charmante de jeunesse<sup>60</sup>, tandis que Gabaston note : « La femme et le pays sont deux figures essentielles, et complémentaires, de cette individualité que le héros poursuit inlassablement avant de comprendre tardivement, qu'il doit y renoncer »<sup>61</sup>.

Gabaston montre que la « rhétorique amoureuse », dans laquelle Genette ne vit qu'un exemple de relation métonymique, est en réalité essentielle à la définition de l'espace proustien :

Seul l'amour peut conférer à l'espace un tel enjeu affectif et narratif ; seul le désir, qui toujours cherche à fixer son objet, peut expliquer le fantasme d'enracinement auquel les femmes se voient soumises<sup>62</sup>.

Le paysage est donc capable de rendre les moindres nuances de la vie affective, tandis que la radicale singularité du côté de Guermantes se trouve nourrie par le désir amoureux. Nous avons affaire à un glissement du réel vers l'imaginaire concernant surtout les femmes désirées avant même d'être rencontrées. Ces rencontres seront introduites par des fleurs et des couleurs spécifiques qui traduisent l'émotion, voire l'exaltation du héros. Proust ravive l'ancien topos tel la femme-paysage ou jeunes filles-épinés roses. Si le côté de Swann sera le côté de l'amour naissant, le côté de Guermantes, baignant dans la lumière dorée du nom des personnes ducales, est avant tout le côté des premiers rêves littéraires et mondains. La complémentarité du jaune et du bleu revient dans les fleurs que le héros retrouve chaque printemps près de la Vivonne :

Dès le lendemain de notre arrivée, le jour de Pâques, [...] je courais [...] voir la rivière qui se promenait déjà en *bleu ciel* entre les terres encore *noires et nues*, accompagnée seulement d'une *bande de coucous* arrivés trop tôt et de *primevères en avance*, cependant que ça et là une violette au *bec bleu* laissait fléchir sa tige sous le poids de la goutte d'odeur qu'elle tenait dans son cornet. (R<sup>2</sup> I, 165- nous soulignons)

La bande des « coucous », ainsi que l'espèce cultivée des fleurs voisines, les primevères, introduisent imperceptiblement le jaune, prolongeant avec les violettes bleues la complémentarité

---

<sup>60</sup> Genette, dans *Figures III*, op. cit., p. 46.

<sup>61</sup> Liza Gabaston, « Les formes spatiales de l'amour dans *A la recherche du temps perdu* », *BMP* N° 54, 2004, pp. 159-180.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 178.

esthétique voulue pour colorer ce jour férié de Pâques. Le blanc pascal des aubépines, associé au mystère des fêtes religieuses, est remplacé par une complémentarité plus profane.

Plus on s'engage dans le sentier de halage, c'est-à-dire plus on s'approche du parc de Guermantes, plus l'éclat du jaune deviendra intense pour se cristalliser dans les boutons d'or qui couvrent tout un passé des personnes ducales que le héros aimerait connaître. Le jeu allusif à la race légendaire des Guermantes, mi-humaine, mi-oiseau retentit dans l'évocation des fleurs, à partir du signifiant « coucou ». Ce nom provoque un moment de doute lorsqu'il s'agit de savoir si le narrateur évoque ici des coucou-oiseaux ou des coucou-fleurs. Moins familier que l'oiseau, le mot coucou désigne également la primevère sauvage à haute tige et à fleurs jaunes, tandis que le signifié « oiseau » semble retentir dans le « bec bleu » de la violette laissant « fléchir sa tige sous le poids de la goutte d'odeur qu'elle tenait dans son cornet ». Passage qui semble faire allusion aux « gouttes d'or de chaleur » que le son du clocher fait tomber à intervalles réguliers.

Nous avons tranché cette hésitation entre oiseau<sup>63</sup> et fleur en faveur des fleurs. Combray est non seulement associé au règne végétal et à l'art des jardins, où l'oiseau reste un phénomène plus rare, mais encore la bande des coucous évoque celle des jeunes filles sur la côte normande. Néanmoins, l'auteur semble faire allusion aux deux registres. L'oiseau revient surtout dans les portraits de la race Guermantes, la tête d'Oriane et celle de sa cousine, la princesse de Guermantes, sont souvent comparées à celle d'un oiseau. Mais l'exemple le plus remarquable est sans doute la première apparition de Robert de Saint-Loup à Balbec, qui se construit sur la même complémentarité du jaune et du bleu et qu'on pourrait intituler *L'oiseau lumineux* par analogie à d'autres portraits du jeune marquis<sup>64</sup>, où l'aspect ornithologique est encore plus prononcé :

Une après-midi de grande chaleur j'étais dans la salle à manger de l'hôtel qu'on avait laissé à demi dans l'obscurité pour la protéger du soleil en tirant les rideaux qu'il jaunissait et qui par leurs interstices laissaient clignoter le bleu de la mer, quand dans la travée centrale qui allait de la plage à la route, je vis, grand, mince, le cou dégagé, la tête haute et fièrement portée, passer un jeune homme aux yeux pénétrants et dont la peau était aussi blonde et les cheveux aussi dorés que s'ils avaient absorbé tout le soleil. (R<sup>2</sup> II, 88)

Le côté de Guermantes est celui de l'altérité qui se dérobe, car tandis que le héros connaît l'identité de tout le monde dans l'enclos de Combray, le cercle protecteur de la famille, du côté de Guermantes les plus grands désirs ne peuvent jamais se réaliser : « Jamais nous ne pûmes remonter jusqu'aux sources de la Vivonne [...] et « jamais non plus », rêve encore plus intense, « nous ne pûmes pousser jusqu'au terme que j'eusse tant souhaité d'atteindre, jusqu'à Guermantes » (R<sup>2</sup> I, 169). Cette inaccessibilité qui règne autour de Guermantes se révèle par le morcellement : la juxtaposition des bouts de paysage fluvial presque autonomes qui, d'enclos en enclos, soulignent la non-correspondance, comme nous avons démontré dans la scène du nénuphar.

Cette idée de « mondes inconnus », renforcée par les personnes rencontrées, inconnues et inidentifiables, est condensée dans le tableau des boutons d'or, qui cachent à demi

---

<sup>63</sup> Le coucou, même arrivé trop tôt, ne peut pas être là à Pâques, même s'il s'agit de Pâques tardives et encore il s'agit d'un oiseau solitaire qui ne vit pas en bande.

<sup>64</sup> Comparons le dernier portrait de Robert : « [...] Il avait des redressements de tête si soyeusement et fièrement huppée sous l'aigrette d'or de ses cheveux un peu déplumés, des mouvements de cou tellement plus souples, plus fiers et plus coquets que n'en ont les humains, que devant la curiosité et l'admiration moitié mondaine, moitié zoologique qu'il vous inspirait, on se demandait si c'était dans le faubourg Saint-Germain qu'on se trouvait ou au Jardin des Plantes et si on regardait un grand seigneur traverser un salon ou se promener dans sa cage un oiseau » (R<sup>2</sup> IV, 281-282).

les restes de l'ancien château des comtes de Combray<sup>65</sup>, refoulant tout un passé que le narrateur aimerait connaître. En même temps nous trouvons le même jeu allusif aux jeux d'enfance que dans le tableau des coucous :

Ils étaient fort nombreux à cet endroit qu'ils avaient choisi pour leurs jeux sur l'herbe, isolés, par couples, par troupes, jaunes comme un jaune d'œuf, brillants d'autant plus, me semblait-il, que ne pouvant dériver vers aucune velléité de dégustation le plaisir que leur vue me causait, je l'accumulais dans leur surface dorée, jusqu'à ce qu'il devînt assez puissant pour produire de l'inutile beauté [...]. (R<sup>2</sup> I, 165)

Les boutons d'or, comme les « minarets roses » des lilas du côté de chez Swann, évoquent par leur origine la féerie des *Mille et Une Nuits*, le livre-modèle dont les contes se confondent avec la genèse de Combray et l'influence de l'orientalisme. Cependant, tandis que le lilas et le jasmin sont des arbustes qui ont encore une connotation orientale, le bouton d'or, renoncule âcre à fleurs jaune doré, est devenu une fleur d'une espèce assez commune qui ne semble emprunter sa féerie orientale qu'à l'imagination du héros, ébloui surtout par sa couleur « dorée ».

Ce jaune ne fait appel à aucune velléité de dégustation comme la couleur rose des fraises, voire des joues des demoiselles, du côté de Méséglise. Voilà pourquoi le narrateur évoque leur « inutile beauté », car autour de Combray tout objet par sa forme, sa couleur et son odeur est associé aussitôt au plaisir du palais, à la jouissance orale. Ainsi le bouton d'or devient-il chez Proust la fleur privilégiée, le signe par excellence qui immatérilise, à elle seule, le nom, le passé illustre des personnes ducales, voire tout ce côté ensoleillé de Guermantes.

C'est en de tels moments que Proust semble dénoncer l'idolâtrie ruskinienne, le maître longtemps vénéré, mais qui, selon lui, confond le beau et le vrai, pour suivre son esthétique personnelle qui rend au bouton d'or, malgré sa « simplicité populaire », son poétique « éclat d'orient ». De la même façon Proust poétisera les épines blanches et roses du printemps, début du leitmotiv qui fait partie de l'odyssée amoureuse : « Non, je ne trouverai pas un tableau plus beau parce que l'artiste aura peint au premier plan une aubépine, bien que ne je connaisse rien de plus beau que l'aubépine, car je veux rester sincère et que je sais que la beauté d'un tableau ne dépend pas des choses qui y sont représentées » (R<sup>2</sup> I, XXIII).

### 9.3.3 La rêverie sur les Guermantes

Or, cette rêverie sur les Guermantes et leur nom, qui parcourt tout Combray, fait partie, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, de la rêverie mondaine : une expérience majeure pour l'écriture proustienne qui « engage d'une manière résolument moderne, mallarméenne, une réflexion sur l'écriture qui définit en même temps l'écriture poétique »<sup>66</sup>. Oyhanto montre que la rêverie sur les Guermantes est une expérience initiatique, véritable sol mental de l'imaginaire de Proust et origine d'une pensée capitale du *Temps retrouvé*, qui fait de la lecture une des facettes de la création. La lecture lance l'imagination : « Lire, et du reste aussi bien regarder, même regarder en soi-même, c'est mettre en œuvre son esthétique » (R<sup>2</sup> I, 752).

Pour sa démonstration, Oyhanto se base sur un avant-texte du passage sur la lecture, l'Esquisse XXXI, qui explique de façon trop claire sans doute car ce passage n'a pas été retenu par le romancier, la relation entre lecture et écriture. Le rapprochement du passage de la pêche à la truite (inspiré par Bergotte) avec l'évocation de la crypte de l'église Saint-Hilaire (reprise d'un extrait presque entier des *Récits des temps mérovingiens*), lui permet de préciser la nature du lien qui unit le livre au paysage de Combray. Elle conclut en mettant au point la définition

<sup>65</sup> Le duc et la duchesse de Guermantes sont aussi « comtes de Combray ».

<sup>66</sup> Manuelle Oyhanto, « Proust, la rêverie mondaine et les enjeux esthétiques », *MPA-II*, 2004, pp. 103-120.

connue de Jean-Pierre Richard : « Si le paysage confirme le livre, c'est en quelque sorte *parce que* le livre informe le paysage, à condition de garder à l'esprit que la lecture ne met pas en œuvre la vision d'Augustin Thierry ou de Bergotte mais celle d'un héros appelé à être écrivain »<sup>67</sup>.

Tandis que je lisais un livre de Bergotte qui se passait dans le Jura, [...] le paysage du roman s'élevait au milieu du paysage réel, [...]. Quand j'eus entendu le curé dire que Guermantes était une petite Suisse, j'y vis les ruisseaux d'argent, les bois pourris par l'eau, les *grappes violettes et jaunes* au ras d'un mur tacheté d'humidité. Maintenant Mme de Guermantes n'était plus seulement pour moi la fille de son nom, née de sa sonorité et de sa légende. Parfois je la voyais tirant à la carabine des truites le long des chutes d'eau, [...] et vers le soir allant à pas lent regarder les petits enclos de ses fermes où sur les murs humides se collaient des épis *rougeâtres* des grappes de fleurs *jaunes et violettes*. (R<sup>2</sup> I, 753-754 – nous soulignons)

Bref, la leçon de cette Esquisse concernant la tâche de l'écrivain reprend celle définie dans les *Journées de lecture* déjà citée. Elle permet également d'analyser l'évolution de la palette proustienne qui reprend dans la version « définitive », après avoir opté pour la palette gothique, associée à la race des Guermantes, la complémentarité classique du rouge et du bleu qui accompagne traditionnellement la Vierge ou Madone, aussi bien chez les peintres flamands que dans la Renaissance italienne.

Ce qui nous intéresse avant tout dans cet avant-texte, c'est la présence de la complémentarité qui caractérise la promenade du côté de Guermantes : le « jaune et le violet ». Ensuite, tandis que le violet et le rougeâtre sont présentés comme des teintes changeantes, le jaune semble étalé comme une couleur pure ou primaire, mais c'est justement celui-là qui disparaîtra de la scène. Dans le dernier alinéa du passage, le narrateur évoque à cinq reprises : « des grappes de fleurs violettes et jaunes », en y ajoutant à trois reprises « des épis rougeâtres ». En même temps, le narrateur note : « En reprenant aujourd'hui le livre de Bergotte je ne peux trouver nulle part une phrase où il soit question d'épis rougeâtres, de grappes de fleurs violettes et jaunes, retombant le long d'un mur suintant d'eau », ce qui confirme que la lecture ne met pas en œuvre la vision de Bergotte mais celle du héros (R<sup>2</sup> I, 753).

L'Esquisse XXXI qui rétablit la relation entre lecture et paysage va plus loin que le texte « définitif » dans l'explication de l'expérience poétique du nom et de la vision des couleurs. Le texte définitif montre que le poète a volontairement abandonné le jaune, peut-être non seulement pour réserver cette teinte pour la scène artistique, l'essence en or, mais aussi pour la séparer du domaine de l'amour, qui aura comme décor additionnel la complémentarité du « violet et du rougeâtre », c'est-à-dire une couleur hésitant entre le rouge et le bleu. Monde de l'amour, épineux, piège mensonger, qui détournera longtemps le héros de sa vocation : l'écriture pour laquelle les filles-fleurs-modèles doivent se transformer en filles-fleurs-muses.

Même si la duchesse de Guermantes fait partie de la rêverie mondaine, elle deviendra aussi un des amours successifs du héros, en gardant bien une position particulière car elle n'entre pas non plus dans la série des Epines roses comme Gilberte et la bande des jeunes filles en fleurs sur la côte normande. Lors de la promenade du côté de Guermantes, c'est le nymphéa au cœur écarlate, blanc sur les bords qui anticipe sur l'apparition d'Oriane.

---

<sup>67</sup> Ibid., p. 119.



#### 9.3.4 *Le Nymphéa au cœur écarlate, blanc sur les bords*

Au fond, les boutons d'or par leur « jaune inconsommable », la métaphore alimentaire du jaune d'œuf n'y change rien, sont le signe d'une convoitise frustrée, de la « défaite du désir », comme le formule Richard<sup>68</sup>. Malgré leur prolifération de dorure intense, ils forment contraste avec « le petit étang à la surface duquel rougissait comme une fraise une fleur de nymphéa au cœur écarlate, blanc sur les bords », scène où le narrateur reprend l'écart entre le blanc et le rose. Ce Nymphéa fait pâlir les espèces communes et voisines, car le désir qui se particularise ne s'exprime pas seulement en rose, mais rehausse nécessairement le ton jusqu'au rouge pour exprimer la poussée libidinale du héros. Le rouge est la couleur par excellence pour anticiper la reine lacustre et introduire la dernière couleur de la palette gothique. Nous retrouverons cette « carnation de géranium », signe du triomphe artistique, dans le passage de la duchesse dans l'Eglise, où elle apparaît sur les plates tombes, « dorées et distendues comme des alvéoles de miel » de ses ancêtres dans le flot bleu des vitraux de la chapelle (R<sup>2</sup> I, 172). Le jardin aquatique, l'enclos du nymphéa, semble superposer à la palette gothique, le rouge et le blanc de la palette antique pour mieux anticiper la scène de la Baignoire.

Lors des promenades, les rencontres seulement rêvées sont de véritables rêves d'initiation amoureuse, dans lesquels dominent la complémentarité du rouge et du bleu, car Oriane est en général entourée des couleurs du vitrail gothique :

Depuis le jour où j'imaginai Mme de Guermantes comme j'imaginai Parme à l'aide de sa seule couleur de son nom, sur ce qu'on avait dit que c'était une reine de l'ancien temps, sur la puissance antique de sa race qui se confondait avec la légende des planchettes de la lanterne magique et avec les vitraux de l'église, ce nom avait tant de fois changé pour moi que cette couleur première était presque entièrement effacée. (R<sup>2</sup> I, 887-888)

L'odyssée amoureuse prend son origine dans les rêves du côté de Guermantes, dans le « décor maternel de la Vivonne » qui est également associé aux rêves littéraires ou plutôt au manque de noms, de titres ou de sujets que la duchesse, substitut de la mère, est censée lui livrer :

Et le soir [...], elle me montrait le long des murs bas, les fleurs qui y appuient leurs quenouilles violettes et rouges<sup>69</sup> et m'apprenait leur nom<sup>70</sup>. (R<sup>2</sup> I, 170)

Tandis que du côté de chez Swann, les père(s), en l'absence de la mère, médiatisent le secret des fleurs, l'analogie entre le blanc et le rose ; du côté de Guermantes, c'est la médiation du docteur Percepied qui rendra possible, non seulement la perception de Mme de Guermantes dans l'Eglise, mais également le don de transformer l'impuissance d'écrire en la réalisation d'un premier morceau de texte : les clochers de Martinville.

---

<sup>68</sup> Richard, op. cit., pp. 48-49.

<sup>69</sup> Dans l'Esquisse précitée, les trois couleurs de la palette gothique reviennent dans l'évocation des grappes de fleurs non-nommées : « Là où des grappes de fleurs violettes et jaunes s'élèvent à côté d'épis rougeâtres le long d'un mur bas et humide » (R<sup>2</sup> I, 887). Le narrateur ne retiendra que le rose et le bleu pour l'odyssée amoureuse de son héros, complémentarité plus conforme à la disparité entre les promenades/côtés à cet endroit du contexte.

<sup>70</sup> Richard, op. cit., pp. 122-127. Le fleuri, p. 123, note 3 : sur le sens de la non-nomination des grappes de fleurs ou des quenouilles de fleurs « violettes et rouges ». « Seul le personnage paternel serait capable de donner, avec la loi (et avec la castration qui l'accompagne), le nom, le pouvoir d'écrire, pas d'écrire directement le nom, mais *sur* le nom, autour, à partir de lui ».

Or, la promenade du côté de Guermantes sera marqué par la complémentarité du jaune et du bleu qu'on cite souvent comme l'apanage des Guermantes et où le rouge apparaît sur le tard avec l'introduction du nymphéa. La palette gothique ne sera pas uniquement réservée pour vêtir la duchesse de Guermantes : elle portera au cours du cycle des robes de toutes les couleurs du spectre selon la dernière élégance. Lors de la scène d'adieu de Swann, Oriane est habillée de sa robe rouge, tandis que son mari découvre frustré qu'elle a oublié d'assortir ses souliers de même couleur. C'est que dans la société du Faubourg, l'élégance de la femme rejaillit en premier lieu sur l'époux comme nous le verrons dans le paragraphe suivant. Le rouge n'est pas seulement ici le signe de l'appartenance à la race antique ou au monde mythologique, mais plutôt le signe de la cruauté, voire de l'indifférence mondaine où tout est concentré sur l'art de paraître.

Dans la dernière partie de ce chapitre, nous analyserons de quelle façon le narrateur met en scène le spectacle de la mondanité, la première fois qu'il a l'autorisation d'aller au théâtre. Au début du *Côté de Guermantes*, le narrateur recourt à la même obscurité qui règne dans l'avant-scène du roman et à la technique du clair-obscur pour évoquer la genèse du monde mondain. Le « beau nymphéa », rencontré du côté de Guermantes, montre bien que le « rose proustien est un blanc marbré de rouge ».

## 9.4 La genèse du monde mondain ou la Scène de la Baignoire<sup>71</sup>

### 9.4.1 Du rouge dramatique au « velum rouge » du spectacle

Dans *Une Scène à l'Opéra* (R<sup>2</sup> II, 338-358), le héros est avant tout fasciné par ce qui se passe dans la pénombre des loges aristocratiques, car c'est le désir d'apercevoir la duchesse de Guermantes, qui l'a entraîné au théâtre, plutôt que le jeu de La Berma, dont l'art ne l'intéresse plus. L'évocation des « ténèbres initiales » qui règnent dans ces fameuses « baignoires » : royaumes clos, célestes et obscurs, permet de rapprocher la genèse du monde mondain de l'avant-scène du monde fictif : *Les Réveils* (R<sup>2</sup> I, 3-9).

Cependant, tandis qu'aux confins du préambule, les « reflets rouges » du couchant apparaissent comme la première manifestation de la couleur pour anticiper le drame du coucher, cette couleur par excellence de la palette antique s'est réfugiée dans les rideaux et les canapés au théâtre, où apparaissent les deux reines incontestées du Faubourg comme de « blanches Néréides ». Du rouge de la scène dramatique, nous voilà « sous le *velum* rouge » du spectacle :

Et quand je portais mes yeux sur cette baignoire, bien plus qu'au plafond du théâtre où étaient peintes des froides allégories, c'était comme si j'avais aperçu, grâce au déchirement miraculeux des nuées coutumières, l'assemblée des Dieux en train de contempler le spectacle des hommes, sous un velum rouge, dans une éclaircie lumineuse, entre deux piliers du ciel. (R<sup>2</sup> II, 357)

L'analyse de la *Scène de la Baignoire*, qui est au fond un « spectacle dans le spectacle » comme nous avons signalé dans le chapitre cinq, permettra non seulement de mieux définir l'art théâtral, le premier art de la *Recherche* qui se confond avec la genèse du roman, mais encore l'enjeu esthétique, c'est-à-dire la vision compartimentée et l'évolution et la distribution des couleurs, car le narrateur semble se souvenir de la technique du clair-obscur chaque fois qu'on assiste à la genèse d'un nouveau monde.

---

<sup>71</sup> Nell de Hullu-van Doeselaar, «Le théâtre dans le théâtre ou La scène de la Baignoire », *MPA-IV*, 2006, pp. 71-95.

La « mise en scène » et toutes ses implications se révèlent une obsession constante dès Combray, notamment dans la façon d'évoquer les différents mondes de la *Recherche*. A propos d'une phrase paternelle, l'écrivain en herbe notera : « Peut-être faire une scène de cela »<sup>72</sup>. Si « tout est dans le regard du peintre », selon les dires du narrateur lui-même, ce dernier sera d'abord un spectateur, intérieur ou extérieur, mobile ou immobile, devant la scène de la vie : la Nature, le monde bourgeois et mondain, la scène amoureuse et artistique ; scènes qu'il découpe et transforme en tableaux, voire en compositions, en y jouant avec les ombres et la lumière, les couleurs, les lignes, les formes et les perspectives. Cet enjeu esthétique proustien, qui s'ajoute à la théâtralité sous-jacente du texte, devient particulièrement visible à l'Opéra. Dans ce « temple » des illusions, des passions et des voluptés, longtemps un lieu interdit, le lecteur entre en même temps que le narrateur pour regarder le spectacle mondain par l'instrument optique qu'il nous offre.

L'amour du théâtre sera d'abord un amour platonique, nourri exclusivement par les noms et les couleurs sur les affiches, collées sur la colonne Morris près de la maison. Cet amour se confond avec la fascination du héros pour l'oncle Adolphe, qui est en contact avec des actrices/cocottes de la plus haute volée. Après la rencontre avec la dame en rose, son pavillon aux mystérieux parfums, ayant une relation avec la sexualité naissante du héros, sera fermé (R<sup>2</sup> I, 75-80). Or, ce cabinet des premières voluptés anticipe déjà tous les autres, notamment ce chalet de nécessité aux Champs-Élysées, dont l'odeur humide donnera au héros le même sentiment de félicité que le goût de la madeleine<sup>73</sup>. Cependant, si l'on approfondit le sens ambigu des aubépines, oscillant entre sublimation et profanation, on comprend que l'écart se réduit à nul entre l'odeur renfermée des cabinets et celle « douce et amère » qui émane des aubépines.

#### 9.4.2 L'avant-scène de l'Opéra

Toute notre attention sera donc braquée sur la scène mondaine, c'est-à-dire sur ce qui se passe dans les loges, littéralement sur « l'avant-scène », le devant de la scène, et au figuré avant la scène proprement dite. Mais également après, car la *Scène de la Baignoire* encadre, comme nous l'avons souligné<sup>74</sup>, l'analyse du jeu de la Berma, l'actrice préférée du héros, même si ce jeu n'attire plus comme à Combray son attention. Au début de la scène à l'Opéra, il explique son indifférence à la possibilité d'entendre la Berma, car entre-temps, par le déménagement dans un nouvel appartement dépendant de l'hôtel des Guermantes, l'ancien désir du héros est ranimé pour connaître enfin ce que le nom de Guermantes « enfermait réellement, objectivement, sous son enveloppe orangée et brillante » (R<sup>2</sup> II, 330).

A cette couche ancienne, qui fait partie de l'âge des noms, de la croyance, s'ajoute au début de *Guermantes*, la fascination pour le grand monde de la rive gauche et le désir d'y avoir accès. Ni les coups de maman, qui remarque que ce « merveilleux » paillason des Guermantes se trouve en réalité en bien « piètre état », ni ceux de Françoise, peuvent amener des brèches dans cette « dernière demeure », issue du nom prestigieux de Guermantes, depuis qu'un vieil ami de son père a remarqué que « la duchesse a la meilleure situation du faubourg Saint-Germain » (R<sup>2</sup> II, 328).

Bref, dans le nom de la duchesse sont condensés tous les plaisirs du Faubourg, tandis que les lieux où elle « transvase » sa vie : son hôtel, son jardin, son salon et la baignoire de sa cousine à l'Opéra, deviennent autant de lieux féériques qui excitent l'imagination et le désir du héros. D'ailleurs, Françoise, la nourrice-confidente, a aussi le culte de la noblesse, elle qui reste insensible devant le génie de Napoléon ou la télégraphie sans fil, s'écrie, en apprenant des par-

---

<sup>72</sup> Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., p. 387.

<sup>73</sup> Franc Schuerewegen, « Jansen en Janssen, ou Dupont et Dupond ou Marcel et Marcel », Conférence à Amsterdam pour la *Société Néerlandaise Marcel Proust* (18-3-2006).

<sup>74</sup> Voir pp. 99-100.

ticularités sur la race des Guermantes : « C'est beau ça ! Et restait éblouie comme devant un vitrail » (R<sup>2</sup> II, 335). Ce commentaire du héros prépare la transition d'un autre motif combraisien dans la scène à l'Opéra : celui de la lanterne magique et les projections légendaires qui ont introduit la race de Guermantes, remontant à la nuit mérovingienne qui se confond également avec l'origine du roman (R<sup>2</sup> I, 9). Jusqu'au *Bal de têtes*, les Guermantes resteront des figures de lanterne magique, des projections imaginaires.

Passons maintenant à la scène de la Baignoire proprement dite pour mieux analyser les éléments constitutifs que Proust emprunte à l'art pictural, notamment à la technique du clair-obscur qui semble souligner, comme chez Rembrandt, la théâtralité du spectacle qu'il veut mettre en lumière.

#### 9.4.3 La scène de la Baignoire

Montons avec le narrateur le grand escalier de l'Opéra afin de voir s'ouvrir la baignoire de la princesse de Guermantes, ce « bloc de demi-obscurité » le plus célèbre du « temple de l'art lyrique ». Cette transposition du salon mondain inaccessible aux loges de l'Opéra, ressemblant à des « salons suspendus », des « petits cafés », dont on eût enlevé un pan, permettra au narrateur une première mise en scène du spectacle mondain. Au fond, il s'agit d'un monde où les signes sont vides, pour parler avec Deleuze, où tout est concentré sur l'art de paraître au lieu de l'être, mais c'est une leçon que le héros n'a pas encore apprise, se situant encore à l'âge des noms. L'époque où, « avec la soif et la nostalgie d'un fiévreux », il ne demande qu'à ces deux « poétiques créatures » de lui rendre « le charme des après-midi d'été du côté ensoleillé de Guermantes » (R<sup>2</sup> II, 356-357). Ces rêves donnent un « charme irrationnel » à la Dame du lac qui n'a été « pendant des années que le reflet d'un verre de lanterne magique et d'un vitrail d'église » (R<sup>2</sup> II, 311). L'enjeu esthétique proustien ne consiste pas seulement dans l'introduction des couleurs, si brillantes qu'elles soient, mais également dans l'art du compartimentage. La valeur emblématique du petit pan de mur jaune de Vermeer réside autant dans « l'esthétique du plombage qui fragmente le motif pictural » que dans l'éclat de la couleur<sup>75</sup>.

Or, le premier Noble rencontré aura la même allure que Golo : « Et bien qu'il fût seul, cette idée extérieure à lui, impalpable, immense et saccadée comme une projection, semblait le précéder [...] » (R<sup>2</sup> II 338). La polarité entre ombre et lumière, qui règne dans les baignoires, est la même que dans l'avant-scène du roman et l'épisode de la lanterne : « D'abord il n'y eut que de vagues ténèbres » ; « détaché sur un fond noir » ; « sombres séjours » ; « parois obscures » ; « restaient invisibles » ; « des profondeurs de la nuit » ; « la surface clair-obscur » ; « du sombre et transparent royaume » ; « disparaissaient dans la nuit ». Pendant deux pages, le narrateur continue le jeu du clair-obscur jusqu'à l'apparition de la princesse, qui « préside de loin comme une grande déesse aux jeux des divinités inférieures » (R<sup>2</sup> II, 339-340). L'obscurité, la nuit, les ténèbres initiales n'indiquent plus seulement la profondeur que les souvenirs doivent traverser pour remonter à la lumière, équivalent du spirituel dans le préambule, mais elles se confondent aussi avec la nuit mérovingienne d'où il faut tirer tous les protagonistes de la race des Guermantes. Avec le seul objectif d'ailleurs de les faire sombrer de nouveau, avec le reste du « grand monde », au sortir de la Guerre, car ce « fabuleux royaume », comme l'explique René Girard, n'existe que pour le snob qui désire y entrer et mourra en même temps que lui<sup>76</sup>.

#### 9.4.4 La genèse du royaume fabuleux

Dans *La Baignoire*, le lecteur assiste à la genèse de ce « fabuleux royaume », qui sortira de l'obscurité dans toute sa splendeur, car il ne s'agit plus ici de la mise en scène d'un drame mais d'un spectacle. Tadié remarque peut-être trop vite : « Drame ou spectacle. Quel faux pro-

<sup>75</sup> Fraisse, dans *Le Processus*, op. cit., p. 160.

<sup>76</sup> René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, « Pluriel », Paris, Hachette, 1985, pp. 248-250.

blème !<sup>77</sup> », car cette différence semble résider dans la distribution des couleurs. A ce jeu du clair-obscur s'ajoute dans ces parages un nouvel élément : le milieu aquatique, d'où émergent « les radieuses filles de la mer ». Mme de Guermantes, lanterne, vitrail, oiseau, est également associée à la région fluviale de la Vivonne. Le nymphéa anticipe déjà sur l'apparition de la duchesse dans la baignoire de sa cousine, car le couloir « humide et lézardé » dans lequel s'engage le prince de Saxe, donne accès aux « grottes marines, au royaume mythologique des nymphes des eaux » (R<sup>2</sup> II, 338).

Cette métaphorisation à partir de l'*origo*, « la baignoire », sera suivie pendant des pages par un narrateur, qui évoque, non sans ironie, son double narré, exalté et fasciné par le spectacle mondain, à demi invisible, qui se déroule dans « les sombres séjours des blanches déités » (R<sup>2</sup> II, 339). Il y a d'abord la transition des salons mondains inaccessibles du Faubourg aux loges mondaines, vases qui restent clos, car la zone de démarcation persiste entre « ces royaumes célestes » et le public de l'orchestre, ces « madrépores anonymes et collectifs », qui se trouvent entre les deux scènes, voire spectacles (R<sup>2</sup> II, 357). Il est évident que le lecteur assiste à un double jeu théâtral, car au fur et à mesure que le « spectacle s'avance », et le lecteur se demande lequel, on ne verra pas ce qui se passe sur la « véritable scène », la visibilité devient plus grande, ce qui permet d'admirer, dans le portrait de la princesse, le jeu des lignes, car Proust fait de « la ligne spirituelle » un « principe structurel, de la même manière que pour les couleurs »<sup>78</sup>.

Mais la ligne délicieuse et inachevée de celle-ci (sa taille) était l'exact point de départ, l'amorce inévitable de lignes invisibles en lesquelles l'œil ne pouvait s'empêcher de les prolonger, merveilleuses, engendrées autour de la femme comme le spectre d'une figure idéale projetée sur les ténèbres. (R<sup>2</sup> II, 341)

Sans passer sous silence la dimension mythique de cette scène, nécessaire à engendrer la race antique des Guermantes et créer l'éclairage glauque le plus propice pour illuminer le décor de *Phèdre*, nous voulons nous concentrer sur l'influence des grands maîtres du clair-obscur, où l'obscurité sert à rendre le coloris du tableau plus intense. Proust semble surtout se souvenir de la capacité de Rembrandt de « peindre les parures, les armures, les tissus et les fourrures au point de les rendre presque palpables »<sup>79</sup>. C'est justement le moment où les « blanches néréides » sortent de la pénombre pour s'élever vers le jour que l'analyse de leur parure devient possible.

#### 9.4.5 La palette antique

Le regard du narrateur à l'Opéra, qui contemple émerveillé le spectacle du monde mondain, est un regard baroque qui a besoin d'une obscurité assez épaisse pour mieux voir la lumière. C'est déjà le regard du « moi créateur » dans la chambre obscure initiale qui « théâtralise » le monde, « non seulement pour le rendre supportable, mais pour qu'il soit joui, en ses contractions de figures, son ordre rhétorique et métaphorique, conquis sur le chaos et l'obscur, en sa *métaphysique de la sensualité* pour parler avec Blanchot »<sup>80</sup>. Le regard baroque transforme, selon Buci-Glucksmann, « toujours le visible en Voyure, le tout en éclats fragmentés, le visuel en lumière »<sup>81</sup>. L'obscurité du préambule et celle qui règne dans la baignoire de la princesse repré-

---

<sup>77</sup> Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., p. 394.

<sup>78</sup> Houppermans, dans « Proust et les couleurs », *MPA-I*, p. 155.

<sup>79</sup> Le Rider, op. cit., p. 200.

<sup>80</sup> Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir : de l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986, p. 232.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 232.

sentent la quête éperdue de l'entrée en scène du regard : « Quelque chose qui rendait le théâtre et la peinture inséparables en leur commun « faire tableau »<sup>82</sup>. C'est cette relation que nous voulons accentuer dans la présentation de cette scène, où la palette antique semble dominer les autres influences picturales.

Le plus souvent dans la *Recherche*, la duchesse de Guermites sera vêtue de rouge, associée en plus à la lumière dorée qui émane de son nom et de sa chevelure blonde. L'exemple le plus frappant se trouve dans les scènes de la rue, qui suivent la scène à l'Opéra, où l'apothéose : son regard bleu, reconnaissant le protozoaire anonyme, et le salut de sa main gantée de blanc, transformant la Déesse mythique en femme humaine (R<sup>2</sup> II, 358). Cependant, elle restera encore longtemps une « apparition théâtrale » qu'on peut contempler, mais pas aborder, dans les rues parisiennes, où le rouge devient beaucoup plus que la couleur de sa robe, une extension de son corps, en même temps qu'une cloison entre elle et le reste du monde : « [...], je la rencontrai dans une robe d'un velours rouge clair, [...]. Le visage [...] paraissait rêveur sous ses cheveux blonds. [...] la mélancolie de son expression, l'espèce de claustration que la violence de la couleur mettait entre elle et le reste du monde, lui donnaient quelque chose de malheureux et de solitaire qui me rassurait » (R<sup>2</sup> II, 443).

Dans cette scène l'autonomie de la couleur est soulignée, le rouge qui est complet en soi, permet au héros de saisir une particularité de l'âme de la duchesse, son « état psychologique », comme le formule Uenishi. Proust rivalise avec le peintre moderne en restituant à la coloration sa « qualité expressive », sa « force intérieure », sa « vibration »<sup>83</sup>. Il s'agit de ce rouge dramatique moderne qu'on trouve déjà dans les figures de Rembrandt et celles du Caravage. Mais la différence essentielle entre les deux maîtres réside dans le traitement de la lumière : chez Le Caravage, la lumière glisse des objets, tandis que dans une toile de Rembrandt, la lumière mystique s'accroche aux objets comme dans ce tableau proustien, qui évoque non seulement le « nymphéa au cœur écarlate », mais aussi le velours mobile de la robe de la *Fiancée juive* : « Cette robe me semblait la matérialisation autour d'elle des rayons écarlates d'un cœur que je ne lui connaissais pas [...] ; réfugiée dans la lumière mystique de son étoffe aux flots adoucis elle me faisait penser à quelque sainte des premiers âges chrétiens » (R<sup>2</sup> II, 443).

#### 9.4.6 Le Blanc

La première couleur qui se détache sur l'obscurité de la baignoire, c'est le blanc. Toutes les nymphes émergent comme de « blanches déités » ; tandis que le rouge s'est réfugié, comme il convient au théâtre, dans les rideaux et les canapés. La princesse qui apparaît au fond de sa baignoire en blanc, repose sur un « canapé latéral, rouge comme un rocher de corail ». Tous les éléments du préambule se retrouvent ici : la création se fait à partir des ténèbres, de l'obscurité. Créer, c'est éclaircir, porter à la lumière pour que les objets et les personnes puissent retrouver leurs formes et leurs couleurs.

Les couleurs, qui dominent cette scène mondaine sont les couleurs de l'univers mythique : le blanc, le noir et le rouge. Ce rouge est doté, dans ces paysages marins, de la nuance paroxystique, le « pourpre », couleur archaïque et mystique, dont le narrateur se sert pour évoquer la coiffure des néréides : « [...] à la surface clair-obscur où leurs brillants visages apparaissaient derrière le déferlement rieur, écumeux et léger de leurs éventails de plumes, sous leurs chevelures de pourpre emmêlées de perles que semblait avoir courbée l'ondulation du flux » (R<sup>2</sup> II, 34). Or, « ce pourpre des Anciens inclinait plutôt vers le bleu », comme Goethe le définit dans son *Traité des Couleurs* : « Qui connaît la formation prismatique du pourpre ne

---

<sup>82</sup> Ibid., p. 214.

<sup>83</sup> Uenishi, op. cit., pp. 65-66.

verra aucun paradoxe dans cette affirmation, cette couleur contient toutes les autres en partie *actu*, en partie *potentia* [...] »<sup>84</sup>.

Retournons à la baignoire célèbre de la princesse, où arrive finalement la Cousine, appartenant à la même race mythologique, mi-humaine, mi-oiseau, pour écouter la deuxième pièce moderne. Son apparition ressemble à sa sortie majestueuse de l'église Saint-Hilaire, associée au rouge de géranium, tandis que dans ces parages, elle fait son entrée « tout enveloppée de blanches mousselines » (R<sup>2</sup> II, 352). Cette blancheur des déesses correspond à leur origine mythologique et classique et à leur naissance de la nuit. De même que le jour, dans la *Genèse*, succède à la nuit, la lumière succède à l'obscurité. Elle a pour signature la couleur *blanche*. Il s'agit d'une couleur symbolique qui se confond avec *la langue des couleurs*, intimement unie à la religion, selon Frédéric Portal<sup>85</sup>, et qui reparait, au Moyen Age, dans les vitraux des cathédrales gothiques. Dans la plupart des langues et des cultures, la couleur blanche a toujours désigné la noblesse, la candeur, la pureté, tandis que suivant le célèbre *Dictionnaire-Manuel hébreu et chaldéen* de Gesenius, *hur*, *heur*, signifie être blanc ; *hurim*, *heurim*, désigne les nobles, les blancs, les purs. En latin, en allemand, en anglais, les mots *Weiss*, *White*, signifient *blanc*, *heureux*, *spirituel*, *sage*<sup>86</sup>.

Bref, Proust en suivant la tradition, habille ces Déesses de blanc, c'est-à-dire quand elles restent dans la zone du clair-obscur car, au moment où elles sortent tout à fait de l'ombre ou plutôt de l'eau, elles changent de couleur et leur toilette de matière, pour devenir de simples « apparitions théâtrales » :

[...] la princesse cessant d'être une néréide apparut enturbannée de blanc et de bleu comme quelque merveilleuse tragédienne costumée en Zaïre ou peut-être en Orosmane ; [...] un immense oiseau de paradis. (R<sup>2</sup> II, 343-344)

Tant que les deux cousines restent dans la pénombre, leur apparition se fait en blanc, car la différence essentielle entre ces deux déesses mondaines réside dans le style de s'habiller :

Au lieu des merveilleux et doux plumages qui de la tête de la princesse descendaient jusqu'à son cou, au lieu de sa résille de coquillages et de perles, la duchesse n'avait dans les cheveux qu'une simple aigrette qui, dominant son nez busqué et ses yeux à fleur de tête, avait l'air de l'aigrette d'un oiseau. (R<sup>2</sup> II, 353)

Si pour un spectateur sans connaissance de cause, elles apparaissent comme un arrangement, une variation sur le même thème<sup>87</sup>, le narrateur évoque ce qui constitue leur style individuel

---

<sup>84</sup> Brusatin, op. cit., pp. 119/174.

<sup>85</sup> Frédéric Portal, *Des Couleurs Symboliques*, Paris, Treuttel et Würtz, 1857, p. 2

<sup>86</sup> Fulcanelli, *Le Mystère des Cathédrales*, Paris, J.-J. Pauvert, 1964, pp. 108-110. Cette transcription de l'hébreu plus ou moins variable conduit au mot *heureux*. Les *bienheureux*, - ceux qui ont été régénérés et lavés par le sang de l'Agneau, - sont toujours représentés avec des robes blanches.

<sup>87</sup> Le narrateur semble répéter de façon comique le couple tragique qui hante la « scène originaire » : le couple, formé par la mère et la grand-mère. Voir Lojkine, op. cit., pp. 191-194. Ce sont les mères qui gardent la Loi et détiennent la sphère symbolique, s'opposant au couple des père(s), identifié au réel. Cette scène originaire renvoie à une situation banale, qui en soi ne comporte rien de pervers : le fils n'accepte pas de voir sa mère préférer sa grand-mère à son père. Il s'agit d'une scène qui est investie, imaginativement, d'une signification terrible il y a un couple transgressif formé par la mère et la grand-mère, que la fiction tournera tantôt en image sublime, tantôt transposera en succédané horrifiant, en couple pervers, homosexuel, incestueux. Ce couple, frappé du rose de l'interdit, est répété par d'autres couples féminins : Gilberte et sa mère, Mlle de Vinteuil et son amie, Albertine et Andrée, bref, l'obsession du monde de Gomorrhe.

très différent : « le jeu du même et de l'autre se joue dans l'analyse de leur élégance »<sup>88</sup>. Sans vouloir insister sur les extravagances des deux toilettes, l'une associée à l'eau et celle de la duchesse à l'air, l'aspect commun qui nous retient, c'est la prédominance du blanc, car il s'agit au fond de deux oiseaux de différent plumage, mais d'un œuf semblable. La façon trop « costumée » de la princesse aux yeux de sa cousine, dont la toilette se marque par « la stricte sobriété d'un raffinement exquis ». Selon Miguet-Ollagnier, il s'agit d'une antithèse entre « emprise charnelle » et « spirituelle », entre « éclat » et « sagesse », qui s'exprime par la référence au couple mythique Junon/Minerve, comme si Proust : « voulait montrer le caractère archétypique de cette opposition par-delà la note humoristique du style » :

[...] l'oiseau de paradis me semblait inséparable de l'une, comme le paon de Junon; je ne pensais pas qu'aucune femme pût usurper le corsage pailleté de l'autre plus que l'égide étincelante et frangée de Minerve. (R<sup>2</sup> II, 357)

#### 9.4.7 Une scène comique

La scène devient comique au moment où le narrateur, « happé par le schéma dioscurique », va doubler ses jumelles mondaines et parfaitement distinguées d'autres jumelles. La baronne de Morienvall et Mme de Cambremer imitent les cousines sur « le mode grotesque, celui de l'imitation bouffonne et ratée »<sup>89</sup>. Proust aurait retrouvé chez Shakespeare le motif de « l'intrigue jumelée comique » en révélant ainsi exactement le contenu et les limites d'un imaginaire heureux<sup>90</sup>, car le spectacle des Nymphes adultes dans leurs baignoires que le narrateur donne à voir, comme dans un vitrail, n'est pas associé dans ce décor à Lesbos, comme seront plus tard Albertine et ses amies à Balbec. Comme le spectacle mondain à l'Opéra, ce défilé mobile devant la mer, se révèle un spectacle de satisfaction esthétique certes, sauf que la fenêtre à Balbec donne finalement sur la scène de Montjouvain. Dans la scène de la Baignoire, l'opposition entre jumelles mondaines supérieures et inférieures semble ne pas avoir d'autre but que de faire comprendre le caractère particulier et unique du talent de l'actrice.

Retournons aux baignoires pour y étudier le rôle des hommes, les « tritons barbus », les « monstres marins », les « demi-dieux aquatiques » tant convoités par le héros, qui jouent aux bonbons avec les Néréides. Si pour mettre en scène les « créatures poétiques », le lecteur-spectateur assiste à un festin esthétique et multicolore auquel il peut encore croire, malgré l'ironie qui naît du décalage entre le héros exalté et le narrateur raffiné, la mise en scène des compagnons des nymphes : « ayant pour crâne un galet poli sur lequel le flot avait ramené une algue lisse et pour regard un disque en cristal de roche », est explicitement comique, voire farcesque (R<sup>2</sup> II, 340).

Les hommes n'émergent pas en couples, mais en figures individuelles, voire caricaturales. Leur jeu reste énigmatique pour les spectateurs, comme le marquis de Palancy, qui se déplace lentement, « le col tendu, la figure oblique, son gros œil rond collé contre le verre du monocle ». Il ressemble à « un poisson qui passe [...] derrière la cloison vitrée d'un aquarium » :

Par moments, il s'arrêtait, vénérable, soufflant et moussu, et les spectateurs n'auraient pu dire s'il souffrait, dormait, nageait, était en train de pondre ou respirait seulement. (R<sup>2</sup> II, 343)

---

<sup>88</sup> Miguet-Ollagnier, op. cit., pp. 214-215.

<sup>89</sup> Ibid., p. 215.

<sup>90</sup> Ibid., p. 216.



La silhouette du duc de Guermantes, se détachant, quelques pages plus loin, sur l'obscurité de la Baignoire, semble présentée de façon plus avantageuse. Par quelques dénominations bien choisies, le narrateur montre l'élégance du vestiaire du duc : « son monocle, la blancheur de son plastron plissé, son frac ». Or, le frac désigne une « tenue de cérémonie » comme l'habit noir, qui doit traditionnellement s'opposer à la splendeur de la toilette féminine, car la femme était l'emblème de l'homme. Elle représente, selon Tomiko Hasegawa : « le statut social ou la puissance pécuniaire du père, du mari ou de l'amant »<sup>91</sup>. A première vue, le narrateur ne fait que l'éloge de cet homme le plus illustre du Faubourg, dont la « distinction » est inégalable<sup>92</sup>. Le narrateur admire également la volontaire et artiste simplicité du frac du baron de Charlus qu'il compare à une *Harmonie en noir et blanc* de Whistler<sup>93</sup> (R<sup>2</sup> III, 52).

Il est fort probable que Proust, dans cette zone entre ombre et lumière, a trouvé son inspiration une fois de plus chez les maîtres du clair-obscur, car le narrateur ajoute à ce portrait de Charlus : « noir, blanc et rouge plutôt, car M. de Charlus portait, suspendue à un large cordon au jabot de l'habit, la croix en émail blanc, noir et rouge de chevalier de l'ordre religieux de Malte (R<sup>2</sup> III, 52-53). Le portrait du baron évoque celui du chevalier maltais Fra Antonio Martelli lors d'une exposition à Amsterdam, qui confronta Rembrandt au Caravage. Deux portraits d'hommes sont mis côte à côte, vêtus de costumes noirs, sur lesquels les plastrons, dont un en forme de croix maltaise, se détachent avec une blancheur éclatante<sup>94</sup>. Mais il ne s'agit pas de révéler la source exacte des éléments que Proust emprunte à la peinture pour souligner la dernière élégance de la mode masculine, mais l'idée que nous sommes toujours en train de regarder un « spectacle dans le spectacle », un compartiment illuminé enchâssé dans un édifice plus grand qui reste dans l'ombre.

Par quels procédés le narrateur se moque-t-il de cette distinction extrême et sobre des hommes face au faste des femmes ?

Le duc suivait sa femme, *les reflets* de son monocle, *le rire de sa dentition*, la blancheur de son œillet *ou* de son plastron plissé, écartant pour faire place à leur lumière ses sourcils, ses lèvres, son frac : [...]. (R<sup>2</sup> II, 353)

D'abord, par la façon de présenter l'arrivée du duc que le narrateur condense à l'extrême en juxtaposant les éléments constitutifs qui se succèdent étroitement et presque en parallèles, tandis que l'élément le plus illustre, le frac, est mis à la fin pour recevoir toute la lumière. Cette technique de présentation chère à Proust semble empruntée non seulement aux maîtres de l'école hollandaise, qui « avec leur passion de l'exactitude et du détail multipliaient les surfaces de l'objet »<sup>95</sup>, mais également à la période du cubisme analytique. Cependant, il ne s'agit pas d'une *Harmonie en noir et blanc*, mais d'une « *Dissonie* ». Deux intrus ou fausses notes entravent le sérieux du portrait ducal : « le rire de sa dentition » et la conjonction « ou » au lieu de « et » entre deux attributs indispensables à l'élégance masculine : « son œillet ou son

---

<sup>91</sup> Tomiko Hasegawa, « Le monde de la Belle Epoque dans *A la recherche du temps perdu* à travers la mode masculine », *BMP*, N<sup>o</sup> 53, 2003, pp. 91-103 ; Voir également l'analyse des souliers rouges de la duchesse de Guermantes de Yolande Jansen, *Stuck in a Revolving Door. Secularism, Assimilation, and Democratic Pluralism*, Amsterdam, F&N Eigen Beheer, 2006. Ch. 7 The Red Shoes : Reading Proustian Memory in the Context of Secularism, pp. 223-260.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 94. Baudelaire évoque déjà la beauté de l'habit noir avec la chemise blanche, le blanc immaculé des plastrons, des cols, des cravates ou des manchettes qui en rehaussent la beauté.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> *Rembrandt-Caravaggio*, Catalogue exposition Musée Van Gogh, Amsterdam, (janvier-juin 2006). Il s'agit du portrait du pasteur Johannes van Wtenbogaert par Rembrandt (1633) et du *Chevalier maltais Fra Antonio Martelli*, par Caravaggio (ca. 1608).

<sup>95</sup> Le Rider, *op. cit.*, p. 199.

plastron plissé ». Ensuite dans le prélude à cette *Dissonance*, petite pièce de circonstance, l'accent est mis sur « les reflets » du monocle, porté par simple souci d'élégance à la Belle Epoque, et non pas sur le verre optique lui-même (R<sup>2</sup> II, 353).

#### 9.4.8 *La palette de la mort et le rouge sublimé*

Lors du *Bal de têtes*, le déclin irrémédiable du clan illustre, voire de l'aristocratie tout court, est mis en scène par une palette où dominant le blanc, le gris et le noir : « [...] Je compris que le gris plombé des joues raides et usées, le gris presque blanc et moutonnant des mèches soulevées, [...] étaient des teintes non pas irréelles, trop réelles au contraire, mais fantastiques, et empruntées à la palette, de l'éclairage, inimitable dans ses noirceurs effrayantes et prophétiques, de la vieillesse, de la proximité de la mort » (R<sup>2</sup> IV, 594-595). Mais tandis que le duc, n'étant « plus qu'une ruine, mais superbe » a encore droit à un portrait apocalyptique, la duchesse semble avoir perdu toute couleur. Comme dans ses anciens rêves du côté de Guermantes, elle le prend par la main pour le mener à un petit salon intime pour lui révéler enfin les noms des fleurs encore innommables pendant sa jeunesse :

Dans un petit salon Empire, où quelques rares habits noirs écoutaient assis sur un canapé, on voyait à côté d'une psyché supporté par une Minerve une chaise longue, placée de façon rectiligne, mais à l'intérieur incurvée comme un berceau et où une jeune femme était étendue. La mollesse de sa pose, que l'entrée de la duchesse ne lui fit même pas déranger, contrastait avec l'éclat merveilleux de sa robe Empire en une soierie nacarat devant laquelle les plus rouges fuchsias eussent pâli et sur le tissu nacré de laquelle des insignes et des fleurs semblaient avoir été enfoncées longtemps, car leur trace y restait en creux. (R<sup>2</sup> IV, 601)

Cette Mme de Sainte-Euverte, « fière de ses belles soies rouges » est la nouvelle fleur de la société et son gisement dans le salon obscur, où l'on avait mis sur « un trépied une urne où s'irisait une faible lueur » rappelle la crypte de l'Eglise Saint-Hilaire, le tombeau de la petite fille Sigebert que Théodore et sa sœur éclairaient d'une bougie (R<sup>2</sup> I, 61). Cette réincarnation de la petite Sigebert aidera le narrateur à exprimer dans l'œuvre d'art à venir la quatrième dimension : «

Elle ne se rendait pas compte qu'elle donnait pour moi la naissance à un nouvel épanouissement de ce nom Saint-Euverte, qui à tant d'intervalle marquait la distance et la continuité du Temps. C'est le Temps qu'elle berçait dans cette nacelle où fleurissaient le nom de Saint-Euverte et le style Empire en soies de fuchsias rouges ». (R<sup>2</sup> IV, 602)

Comme Gilberte servira d'intermédiaire pour le mener vers le rose sublimé de Mlle de Saint-Loup, incarnation de la jeunesse du héros, Oriane servira d'entremetteuse, non pas pour mener le narrateur définitivement vers la Femme-Fleur, mais vers son expression poétique et sa couleur : le rouge sublimé, équivalent du chef-d'œuvre artistique. En quelques bonds, le narrateur descend la pente à la soirée Saint-Euverte, où Swann manque le message de la blanche sonate, pour remonter jusqu'à la soirée Verdurin, où l'écoute du rouge Septuor, synthèse de l'œuvre de Vinteuil, révèle au narrateur l'esthétique de déploiement qui caractérisera sa dernière étape. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

Rappelons le début de l'odyssée amoureuse, liée intimement à l'épopée florale, qui prend naissance du côté de Guermantes : ces « grappes de fleurs violettes et rougeâtres » (R<sup>2</sup> I, 85), qui n'auront pas de nom dans aucun langage, mais dont la complémentarité accompagne invariablement la florescence des jeunes filles dans la roseraie de Balbec. Leur coloration est

essentielle, car la couleur, comme la saveur et le parfum, sont des signes sensibles sensoriels donnant accès à l'essence des choses.

Il est tentant de suivre l'hypothèse de Richard, qui s'imagine un instant que ces fleurs sans nom de la Vienne s'appellent des « amarantes » selon la coalescence anagrammatique qu'elle opère entre des signifiants tels que amante, mère, amère et associées au nom de Guermantes. Ce dernier serait défini par le narrateur comme « rouge amarante » selon le jeu supposé de la synesthésie. Bref, une association aussi semblable qu'entre Gilberte et les rousses giroflées. Seulement, en cherchant la citation exacte dans son contexte, il faut remarquer que Proust ne parle pas de « rouge amarante » mais de la « couleur amarante de la dernière syllabe de son nom, cette couleur que je m'étais dès le premier jour étonné de ne pas trouver dans sa personne », et qui peut donc aussi indiquer le jaune ou doré plutôt que le pourpre (R<sup>2</sup> II, 506).

Pourquoi ne pas nous imaginer, en faussant peut-être à notre tour légèrement le contexte, que le nom de cette fleur que la duchesse fait découvrir finalement au héros, c'est le fuchsia. Cette fleur rouge, dont le narrateur, répète presque obsessionnellement le nom pendant plusieurs pages : « arbrisseau exotique aux fleurs pourpres, roses, en clochettes pendantes » est probablement encore plus importante par sa couleur que par sa fleur, capable comme le géranium d'incarner la joie céleste associée au sommet artistique. La teinte aurorale du rose, signe de l'éveil à la vocation, visible dès *Le lever du soleil* dans le train à Balbec, se rehausse une dernière fois à sa tonalité paroxystique du rouge. Le fuchsia dans le salon-bibliothèque permet également de renouer avec ceux de Mme Loiseau à Combray, qui allaient, mais sans devenir « sacrés » pour cela, « rafraîchir leurs joues violettes et congestionnées contre la sombre façade de l'église » (R<sup>2</sup> I, 62).

#### 9.4.9 L'art du théâtre

Au début du chapitre huit, nous avons vu que le *moi* qui s'éveille au milieu des ténèbres dans *Les Réveils*, l'avant-scène du monde fictif de la *Recherche*, n'aura gardé que deux souvenirs volontaires de la petite ville, où il a passé une partie de sa jeunesse : le théâtre et le drame du coucher et seulement une couleur : le « rougeâtre ». Le thème du soleil couchant introduit non seulement la couleur de l'angoissé, mais également un « point de vue » sur les choses, un moment de réminiscence qui embrasse le passé dans toute sa plénitude. Les reflets rouges du couchant anticipent « la transfiguration du monde vu au travers le plombage d'un vitrail »<sup>96</sup>. L'art théâtral, la mise en scène du drame et l'introduction du rouge comme première couleur de la palette proustienne se confondent donc avec le début et la fin du cycle romanesque.

Or, la place accordée au théâtre dans le roman proustien est indéniable. Proust se révèle dès Combray un grand metteur en scène du spectacle du monde et pour souligner la théâtralité de celui-ci, il emprunte également à d'autres domaines artistiques, notamment à l'art pictural. En même temps, il y a dans la *Recherche* un motif théâtral qui revient dans le parcours initiatique du héros-narrateur : l'art interprétatif de la Berma dans le rôle de *Phèdre*. Nous avons vu que la révélation de son génie dans la « scène d'interprétation » aura des conséquences importantes pour la suite de la narration, même si au début de la scène de la Baignoire, toute l'attention du héros est braquée sur la scène mondaine.

Bergotte, Elstir et Vinteuil, chacun dans leur domaine, jouent un rôle essentiel dans la vocation du héros, celle d'un homme de lettres. Avant d'aboutir à la dernière *Matinée*, la scène d'écriture, le parcours initiatique du narrateur connaîtra trois grandes étapes : Combray, qui constitue le *substratum* du roman et qui correspond au stade de l'architecture, la composition et la « mise en scène » ; Balbec, l'étape qui permet de rompre avec la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle et qui sera dominée par l'influence de la peinture moderne et le rôle d'Elstir ; finalement,

---

<sup>96</sup> Fraisse, dans *Le Processus*, op. cit., p. 154.

l'épisode de Venise, se confondant avec le sommet de l'art proustien et la révélation du rouge Septuor de Vinteuil. Mais avant d'être un peintre ou un musicien, étapes indispensables pour pouvoir réussir pleinement dans la littérature, Marcel se révélera dès le début un grand metteur en scène, en même temps qu'un spectateur plus qu'intéressé. Tadié note avec justesse : « L'art de la scène est d'abord un art plastique, et c'est bien comme spectacle que le théâtre est présent dans la *Recherche* : pour être regardé, non pour être fait »<sup>97</sup>.

Le vitrail, c'est ce qui donne à voir, l'écriture proustienne est avant tout un art visuel. En isolant des motifs et en empruntant des éléments constitutifs à l'art pictural, le narrateur crée des tableaux, voire des compositions, qui forment des unités textuelles cohérentes auxquelles on peut donner un titre. Or, les effets visuels de cet « ensemble de couleurs et de formes que l'on a sous les yeux » ne se manifestent que si le lecteur, intuitivement et intellectuellement, accepte d'entrer dans le jeu des possibilités qu'offre l'œuvre d'art. Cela veut dire que la mise en scène proustienne réserve un rôle particulier au lecteur qui, au-delà de la compréhension du contexte, doit « saisir les éléments et l'ensemble de l'œuvre pour les relier selon les règles que le tableau lui dicte ».

Pour mieux définir la place de Proust dans l'histoire de la littérature, nous étudierons, dans le chapitre suivant, la mise en scène intentionnelle de l'enseignement esthétique que poursuivra le porte-parole de l'auteur, le narrateur, à travers trois étapes importantes qui se greffent sur celles de l'auteur et qui correspondent avec trois moments décisifs de la vocation artistique.

---

<sup>97</sup> Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., p. 394.

