

Title	Papillons et libellules : Marcel Proust et Emile Gallé
Sub Title	
Author	牛場, 暁夫(Ushiba, Akio)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1982
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.44, (1982. 12) ,p.186(109)- 203(92)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	白井浩司教授記念論文集
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00440001-0203">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00440001-0203</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# Papillons et libellules

—Marcel Proust et Emile Gallé—

Akio USHIBA

## I

L'apparence du monde est chez Proust souvent mise en question ; au lieu de représenter l'aspect des choses tel qu'il est, Proust est souvent préoccupé par le besoin de transfigurer le décor des choses quotidiennes et de lui restituer une autre dimension en y ajoutant un décor plus profond et plus mystérieux. Dans l'œuvre de Proust il y a des moments où le monde n'est plus immédiat, ni spontané. Proust essaie alors d'aller au-delà de la perception. Dans la *Recherche*, lors des scènes où le narrateur se sent profondément ému, surgissent souvent des images d'une *aile de papillon* ou de *libellule*, images qui révèlent bien cette façon typiquement proustienne de regarder les choses. Proust nous invite à voir ce qui transparait au travers de ces ailes. Le *papillon* et la *libellule* qui, en Europe, n'étaient pas souvent utilisés dans les beaux-arts jusqu'à cette époque, se voient aussi dans les œuvres d'Emile Gallé, chez qui Proust allait de temps en temps d'ailleurs.

Regardons tout d'abord le passage de la *Recherche* où Proust décrit les petits étangs que forme la Vivonne, de véritables jardins de nymphéas. Sur une «véritable plate-bande flottante», écrit Proust, «on eût dit des pensées des jardins qui étaient venues poser comme des *papillons* leurs *ailes bleuâtres et glacées* sur l'obliquité transparente de ce parterre d'eau ; de ce parterre céleste aussi : car il donnait aux fleurs un sol d'une couleur *plus précieuse, plus émouvante* que la couleur des fleurs elles-mêmes ; et, soit que pendant l'après-midi il fit étinceler sans les nymphéas le kaléidoscope d'un bonheur

attentif, silencieux et *mobile*, ou qu'il s'emplit vers le soir, [...] de rose de la *rêverie* du couchant, [...] avec ce qu'il y a de plus *profond*, de plus fugitif, de plus *mystérieux*—avec ce qu'il y a d'infini—dans l'heure, il semblait les avoir fait *fleurir en plein ciel.*» (Sw., I, pp. 199–170)<sup>1)</sup>

Ici les choses sont doubles : notre regard est d'abord attiré nécessairement à la surface de la Vivonne où les pensées se posent comme des *papillons*, mais le sol s'étend en-dessous en un monde plus *précieux*, plus *émouvant*, *mobile*, *profond* et *mystérieux*. Notre attention ne se contente pas de s'arrêter à la surface, elle la troue en quelque sorte pour nous plonger dans un autre univers. Au lieu de nous arrêter uniquement au monde tel qu'il est, utile dans la pratique, conventionnellement et socialement accepté, nous pénétrons dans un autre monde plus imaginaire. Ce sont les «ailes de papillons» qui, à travers leur fragilité mobile, en nous délivrant du joug de notre perception quotidienne et concrète, nous offrent le moyen d'acquérir une vision neuve et précieuse.

Et c'est dans ces conditions que la nature transparait pleinement et que ce parterre d'eau fait «fleurir en plein ciel» les fleurs. Paradoxalement, la communication s'établit pleinement, s'il y a entre les deux côtés une sorte d'obstacle mobile<sup>2)</sup>. Proust écrit d'ailleurs lui-même : «Il s'agit d'aller bien au-delà de ce qu'on voit.»<sup>3)</sup>

Cette façon de voir les choses à travers les apparences fragiles et mobiles se retrouve toujours dans les passages où le narrateur se sent plus ou moins ému. En voici un autre exemple. Il s'agit du passage où le narrateur pense avoir enfin approché de l'âme d'Albertine. Les jours où la peau d'Albertine devient «fluide et vague» (J.F., I, p. 946), Proust compare ses yeux avec une agate opaline polie à deux places seulement, à ces deux endroits «où, au milieu de la pierre brune, luisaient, comme les *ailes transparentes d'un papillon d'azur*, les *yeux* où la chair devient miroir et nous donne l'illusion de nous laisser, plus qu'en les autres parties du corps, *approcher de l'âme.*» (J.F., I, p. 946)

C'est en pénétrant et en franchissant, non sans difficulté, cette apparence que le narrateur approche enfin de l'âme d'Albertine. C'est

exactement le cas de la citation précédente où «ce qu'il y a de plus profond, de plus fugitif, de plus mystérieux» ne peut être saisie qu'en s'infiltrant dans les «ailes bleuâtres et glacées» des «papillons». Ces *ailes* sont à la fois concrètes et symboliques. C'est en transperçant les *ailes* que le narrateur arrive à entrevoir le charme secret d'Albertine d'une manière fugace mais authentique. Les lecteurs sont aussi invités à y participer.

Beaucoup de notations ici utilisées sont répétées de nouveau lors d'une scène où la vue du narrateur est brouillée par son très grand désir d'embrasser Albertine et où, de son visage, il prolonge «chaque surface au-delà» (*P.*, III, pp. 382-383) de ce qu'il peut en voir. Et «les yeux [...] devenus plus résistants que du métal [...], faisaient apparaître, au milieu de la matière aveugle qui les surplombe, comme les *ailes de soie mauve d'un papillon qu'on aurait mis sous verre.*» (*P.*, III, p. 383)

Lors de cette scène où le narrateur s'approche du charme d'Albertine, les *ailes d'un papillon* s'interposent, ici aussi, entre le narrateur et les yeux d'Albertine, et cela attire d'autant plus le narrateur. Tout en résistant à l'approche de la part du narrateur, la voile que forment les *ailes du papillon* permet au narrateur de faire la communication avec l'intérieur avec une lenteur pleine d'attente. L'apparence n'est pas objective, ni décisive, ni précise. La mise en perspective oblige notre attention à faire un va-et-vient entre la surface et la profondeur. Le point de vue n'est pas unique. En traversant les apparences, nous faisons plusieurs suppositions possibles.

Les yeux d'Albertine sont d'ailleurs étroitement liés à la notion aquatique. Quand elle ferme les yeux, Proust écrit : «c'était comme quand avec des rideaux on empêche de voir la mer.» (*P.*, III, p. 18)

Or la répétition des termes *ailes — liquide* dans ces scènes importantes n'évoque-t-elle pas les vases d'Emile Gallé ? Cela d'autant plus qu'à la fin de la citation précédente, il y a la notation «ailes de soie mauve d'un papillon qu'on aurait mis sous verre». De plus, on sait déjà que l'une des caractéristiques d'Emile Gallé est d'utiliser

les papillons et les libellules, motifs qui jusqu'alors n'étaient presque pas adoptés dans le domaine artistique<sup>4)</sup>.

Et lorsque Proust parle lui-même du verre de Gallé, celui-là emploie une tournure qui a beaucoup de similitude avec la fin de la citation précédente ; Proust écrit ici à Robert de Billy : « Savez-vous [...] si l'on a jamais gravé [...] des choses dans les pierres plus ou moins précieuses, non pas à la surface, mais à *une certaine profondeur, comme Gallé dans ses verreries ?* »<sup>5)</sup> Nous en préciserons le rapport plus tard.

Voici une autre description, qui concerne cette fois Mlle de Stermaria, ne serait-ce qu'indirectement : « Les rideaux de tulle de la fenêtre, vaporeux et friables [...] avaient ce même mélange de douceur et de cassant qu'ont les *ailes de libellules* et les *verres de Venise*. Il me pesait d'autant plus d'être seul ce dimanche-là que j'avais fait porter le matin une lettre à Mlle de Stermaria. » (G., II, p. 347) Les ailes de libellules, translucides et mobiles, recouvrent et protègent une présence qui se laisse pourtant deviner. Cette relation est éphémère mais vivace. Ici encore ces images incitent le narrateur à se rapprocher du secret qui ne cesse de l'attirer, charme qui évoque au narrateur Mlle de Stermaria.

Or Mlle de Stermaria est, elle aussi, liée à la notion d'eau, parce que « c'est eau, qui en breton se dit Ster, Stermaria, Sterlaer, Sterbouest, Ster-en-Dreuchen » (S. G., II, p. 933), et que, réciproquement, pour le narrateur, « *l'atmosphère maritime et brumeuse* avait toujours entouré pour moi comme un vêtement la pâle silhouette de Mlle de Stermaria. » (G., II, p. 385)

D'autre part, les « ailes de libellules et les verres de Venise » de la citation précédente semblent vouloir dire « les verres de Gallé et ceux de Venise », car dans la correspondance à Robert de Billy, Proust fait un rapprochement entre les verres de Gallé (dont l'un des thèmes principaux est, comme nous l'avons déjà indiqué, la libellule) et ceux de Venise : « Des coupes mauresques peuvent-elles avoir des reflets rosés ou roses jaunes ? Est-ce en terre ou en faïence (j'aimerais mieux verre, verre *genre de Venise ou Gallé*, mais hispano-mauresque) [...] ? »<sup>6)</sup>

Mais pour le moment poursuivons plutôt les *ailes* qui, comme cela arrive souvent dans la *Recherche*, malgré une apparence banale, à force de répétitions dans des contextes importants, se transforment en un thème qui sous-tend en quelque sorte cette oeuvre.

Lorsque le narrateur se rend à l'atelier d'Elstir, ses marines lui révèlent une beauté artistique, que le narrateur n'avait pas su voir jusqu'alors. Proust utilise le mot *papillon* pour expliquer cette beauté apparue inouïe au narrateur : «D'autres fois se dégageaient de cette même toile comme [...] la grâce lilliputienne des voiles blanches sur le *miroir bleu* où elles semblaient des *papillons endormis*, et certains contrastes entre la profondeur des ombres et la pâleur de la lumière.» (*J.F.*, I. p. 839) D'ailleurs le «miroir bleu», c'est-à-dire la mer d'après le contexte, évoque les «ailes bleuâtres et glacées» qui se posent sur le parterre d'eau de la première citation.

Dans le chapitre «marine» des *Plaisirs et les jours*, on trouve un passage presque identique : «Des voiles blanches comme des *papillons* seraient posées sur l'eau *immobile*, sans plus vouloir bouger, comme pâmés de chaleur.» (*Jean Santeuil*, p. 144)<sup>7)</sup>

L'espace ainsi constitué, perspective à plans, nous amène dans un univers où la réalité réside non pas dans les objets, mais plutôt dans leur perspective. Proust écrit lui-même : «la littérature qui se contente de «décrire les choses», d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité [...], car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence, et l'avenir, où elles nous incitent à la goûter de nouveau.» (*T.R.*, III, p. 885)

Les *ailes d'un papillon*, tout en gardant une étanchéité précaire, nous permettent de passer au-delà. Et lorsque Proust crée cette perspective où les plans sont superposés, le narrateur ressent une certaine émotion. Pour en citer un exemple, parmi les différents tableaux que décrit la mer de Balbec, ce sont les soirs où la mer se reflète sur la fenêtre que le narrateur éprouve le plus de joie : «Et parfois, sur le ciel et la *mer* uniformément gris, un peu de rose

s'ajoutait avec un raffinement exquis, cependant qu'un petit *papillon* qui s'était endormi au bas de la fenêtre semblait apposer avec ses *ailes*, au bas de cette «harmonie grise et rose» dans le goût de Whistler, la signature favorite du maître de Chelsar.» (*J.F.*, I, p. 805)

Bien qu'il s'agisse ici d'ailes réelles, et non métaphoriques, la manière dont elles sont utilisées est identique. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà constaté lors de la citation de Mlle de Stermaria, les eaux, métaphoriques ou non, tiennent un rôle identique. La mer, élément aquatique qui plaît au narrateur, est présentée ainsi non pas directement telle qu'elle est, mais comme ayant des plans superposés qui ne constituent pas nécessairement d'obstacle entre la mer et le narrateur. Et c'est à ce moment-là que le narrateur découvre le secret de la mer.

Ce passage exprime à merveille la notion de la beauté typiquement proustienne, mais il est basé, de plus, nous semble-t-il, sur un fait réel; ce n'est pas une pure invention imaginaire; Whistler utilisait en effet comme signature favorite un petit papillon. Or Proust s'est rendu à l'exposition de Whistler qui a été tenue le 13 et le 14 juin 1905 au palais de l'École des Beaux-Arts<sup>81</sup>). A part Emile Gallé et Whistler, contemporains de Proust, il y avait par exemple Puccini qui aimait les papillons à cette époque «art nouveau» et qui, lors de l'adaptation en opéra de *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti, a changé ce titre en *Madame Butterfly*, joué pour la première fois à Milan en 1904.

Pendant son voyage en train à Balbec, lorsque le narrateur se sent en rapport étroit avec «l'existence profonde de la nature» (*J.F.*, I, p. 655), autre scène de l'émotion, la mise en perspective apparaît de nouveau: «[...] dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d'un petit bois noir, je vis des nuages échanrés dont le doux duvet était d'un rose fixé, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes de l'aile qui l'a assimilé ou le pastel sur lequel l'a déposé la fantaisia du peintre. Mais je sentais qu'au contraire cette couleur n'était ni inertie, ni caprice, mais nécessité et vie. Bientôt s'amoncellèrent derrière elle des réserves de lumière. Elle s'aviva, le ciel

devint d'un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir, car *je le sentais en rapport avec l'existence profonde de la nature*, [...]» (J.F., I, p. 655)

Tout en s'agissant peut-être ici de l'aile d'un oiseau, il n'en est pas moins vrai qu'elle intervient entre le narrateur et «*l'existence profonde de la nature*». C'est en ôtant et en dévêtant en quelque sorte *l'aile*, le recouvrement, que le narrateur sent se rapprocher de l'intérieur jusqu'alors voilé des choses et de «l'existence profonde».

Dans *Jean Santeuil*, Proust écrit d'ailleurs : «les œuvres humaines à force d'être fixées dans un endroit de la nature finissent par en faire partie, de sorte que [...] et qu'on aime plus les peintures d'avoir à jamais fixé leurs *ails pourpres et bleues* dans la petite église revêtue de pierres grises.» (pp. 187-188) A la valeur intrinsèque des choses, Proust préfère celles qui ne se situent qu'en rapport avec d'autres choses ; il ne délaisse ni les *ails* qui sont ici les peintures, ni l'arrière qui est ici la petite église. Ainsi Proust est-il attiré à la fois à l'apparence et à ce qui s'étend au travers de cette surface mobile.

Lors de la scène des trois clochers de Martinville, où le narrateur ressent la première joie de la création littéraire, Proust se sert de cette perspective devenues déjà chère : «En constatant, [...] la forme de leur flèche, le déplacement de leurs lignes, l'ensoleillement de leur surface, je sentais que je n'allais pas au bout de mon impression, que quelque chose était derrière ce mouvement, derrière cette clarté, *quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois*.» (Sw., I, p. 180)

La surface est ambiguë : tout en empêchant la pénétration vers le dedans, elle arrive, comme ici, à céder et à permettre au jeune narrateur de se diriger vers l'intérieur.<sup>9)</sup>

S'il n'y avait pas de plan mobile à travers lequel on puisse s'approcher du centre intérieur des choses, le narrateur ne réussirait pas à reconnaître les choses : «Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liséré spirituel qui m'empêchait de jamais toucher directement sa matière ; elle se volatilisait en quelque sorte avant que je

prise contact avec elle [...]» (Sw., I, p. 84)

D'autre part, on pourrait relever l'image de la *queue de paon*, «si chère à Proust»<sup>10)</sup>, comme un thème identique à celui des *ailles*. C'est parce que la mise en perspective de la *queue de paon* est pareille à celle des *ailles* que nous pouvons interpréter cette construction spatiale de la même façon. Lors de la mémoire involontaire déclenchée par le toucher d'une serviette, on peut trouver un exemple de la *queue de paon*: sur la mer de Balbec, le narrateur perçoit «le plumage d'un océan vert et bleu comme la *queue d'un paon*». (T.R., III, p. 869)

Ici aussi, la *queue d'un paon*, sorte de couche fragile et vivante, étalée à la surface marine, s'interpose entre la mer et le narrateur et ce n'est qu'à ce moment-là que l'attention du narrateur peut pénétrer et saisir la richesse intérieure de la mémoire. En analysant ce fragment, J.-P. Richard écrit: «La queue de paon ouvre en effet, elle fait vibrer ou palpiter en elle toute la richesse dissimulée de l'eau: une eau qui nous y regarde, et qui nous y voit la regarder.»<sup>11)</sup>

Dans *Jean Santeuil* on trouve le passage suivant: «En ce moment un *paon* arrêté sur son toit et y faisant étinceler toutes les couleurs qu'à centaines de lieues devait avoir la *pleine mer* par un si beau soleil, en était le *plus riche, le plus merveilleux ornement*» (p. 463). Ici les trois éléments communs sont déjà présents: *aile*, *liquide*, et *émerveillement*, bien que le paon ne se pose pas ici à même l'eau. Et J.-P. Richard pense que «ce paon debout sur son toit annonce la poule retroussée par le vent devant la mare de Montjouvain»<sup>12)</sup>. Et la mare de Montjouvain est l'endroit où le narrateur éprouve de l'exaltation dans la solitude d'automne et où il voit la scène de sadisme.

De la même manière, les vitraux de l'Église de Combray sont censés prendre «l'éclat changeant d'une *traine de paon*» (Sw., I, p. 60), lorsque de l'intérieur on peut deviner à travers ce vitrail la richesse de l'extérieur. Derrière les petits vitraux, «on sentait, plus aimé que toutes ces richesses, un sourire momentané du soleil.» (Sw., I, p. 60) Lorsque la richesse de l'objet finit par se dévoiler pleinement, la *traine de paon* s'interpose ici aussi entre le sujet et l'objet.

Or le *paon* était, comme le *papillon* et la *libellule*, l'un des thèmes favoris de l'époque «art nouveau», comme l'indique Philippe Jullian, dans son *Esthètes et Magiciens — L'art fin du siècle* — et il cite comme écrivains qui se servaient des images de *paon*, P. Verlaine, G. de Nerval et G. Kahn<sup>13)</sup>. Whistler, à la même époque à Londres, a composé tout un décor d'appartement en jaune et bleu, sa fameuse «Chambre de paon», et l'ornementation du paon dépassait la porte et atteignait le plafond<sup>14)</sup>. Comme nous l'avons déjà noté, Proust partageait l'esthétique de son temps : *papillon*, *libellule* et *paon* ne sont pas de sa pure invention.

Pour que le regard du narrateur soit comblé, il faut donc qu'il ait le sentiment de la profondeur traversée, en pénétrant et transperçant un seuil mobile, dont le rythme est alternatif : ouverture et occlusion.<sup>15)</sup>

Et nous contentons maintenant d'analyser brièvement deux images de variation qui, avec les mêmes caractéristiques que celles des *ailes*, créent des perspectives aussi importantes.

Le narrateur ressent un «bonheur ineffable» à la vue d'une «toile verte»<sup>16)</sup>, généralement voilant un carreau, et, qu'il s'agisse de la *lustrine* (S.G., II, pp. 944, et 949), tissu de coton d'armure croisée, fortement apprêtée, de la *percale*<sup>17)</sup>, tissu de coton, fin et serré, du *vélum* (F., III, p. 645)<sup>18)</sup>, ou des *stores* de l'atelier d'Elstir (J.F., I, p. 834), il est toujours pris de félicité.<sup>19)</sup> Pendant la soirée à la Raspelière chez les Verdurin, par exemple, le narrateur, enchanté par la *lustrine*, montre un contraste net avec les gens snobs : «[...], je m'arrêtais avec extase à renifler l'odeur d'un vent coulis qui passait par la porte. «Je vois que vous aimez les courants d'air», me disent-ils. Mon éloge du morceau de *lustrine verte bouchant un carreau cassé* n'eut pas plus de succès : «Mais quelle horreur !» s'écria la marquise.» (S.G., II, p. 944)

Contrairement au carreau, la *lustrine*, qui bouche un carreau cassé, est une matière légère et mobile ; et si paradoxal que cela puisse paraître, elle permet la communication entre l'extérieur et l'intérieur ; elle n'est donc pas loin de l'*aile* du point de vue de l'imagination

matérielle.

Nous prouvons reconnaître d'autre part des notations identiques, lorsque la petite phrase de Vinteuil apparaît devant Swann. La petite phrase se découvre, elle aussi, en traversant un «rideau sonore» (*Sw.*, I, p. 211), un «rideau transparent, incessant, sonore» (*Sw.*, I, p. 264), cela bouleverse Swann comme on le sait déjà : «[...] il vit approcher, s'échappant de sous cette sonorité spontanée et tendue comme un *rideau sonore* pour *cacher le mystère* de son *incubation*, il reconnut, *secrète*, bruisante et divisée, la phrase aérienne et *odorante* qu'il aimait.» (*Sw.*, I, p. 211) Ce rideau métaphorique intervient entre Swann et la petite phrase, et ce passage montre l'ambiguïté du rôle de ce rideau : d'un côté, il essaie de cacher le *mystère*, mais de l'autre, ce qui est *secret* s'infiltré au dehors, en s'échappant de ce rideau.

Au-delà de cette cloison fragile et mobile, l'odorat et l'ouïe arrivent à prendre part à cette recherche du secret intérieur. La vue, sensation la plus intellectuelle, doit ainsi avoir recours à d'autres sensations plus charnelles mais plus riches en évocations pour s'infiltrer au-delà. Dans la citation précédente, le narrateur s'arrête, rappelons-le, «avec extase à renifler l'odeur d'un vent coulis qui passait par la porte». D'ailleurs chez Proust les impressions qui sont les «amorces pour la construction d'une vie véritable» sont considérées comme «tranchant avec tout le reste de ma vie, avec le *monde visible*». (*p.*, III, p. 261)

Dans cet autre passage, «l'air national» de l'amour entre Swann et Odette, apparaît de la même façon : «Il commençait par la tenue des trémolos de violon que pendant quelques mesures on entend seuls, occupant tout le *premier plan*, puis tout d'un coup ils semblaient s'écarter et, comme dans ces *tableaux de Pieter de Hooch* qu'approfondit le cadre étroit d'une *porte entr'ouverte*, tout au loin, d'une couleur autre, dans le velouté d'une lumière interposée, la petite phrase apparaissait, [...]» (*Sw.*, I, p. 218)

Le premier plan mobile, que forment les trémolos, cède pour nous inciter à découvrir une profondeur plus intéressante et à traverser

une doublure plus riche en secrets. Cela ne s'effectue qu'à travers un seuil entr'ouvert et mobile : la communication n'est jamais directe. Le lecteur doit s'obliger à faire des efforts pour pouvoir dépasser le seuil, instrument d'une dialectique d'alternative ici aussi, et pour réussir à entendre le charme de la petite phrase de Vinteuil.

La mise en relation à travers un plan n'est pas toujours une issue heureuse chez Proust, à moins qu'il n'ait de fragilité mobile comme dans le cas des ailes ; par exemple, lorsqu'il s'agit d'un carreau de fenêtre ou d'un volet qui, d'une façon rigide et fixe, s'interpose entre l'observateur et les êtres, G. Matoré et I. Mecz indiquent : «La tentative de communication que s'efforcent d'établir fenêtres et volets se solde, on le constate, par un double échec. Ni la réalité que nous dévoilent les volets ouverts, ni la société exposée au public derrière les vitres fermées ne détiennent le secret de «la vraie vie».<sup>20)</sup>

Les snobs, par exemple, sont en général observés directement, si l'on peut dire, à travers les vitres des fenêtres ; par exemple, au salon des Verdurin où se rassemblent les grands bourgeois, «on ne fermait jamais les volets» (*Sw.*, I, p. 226). Rien aux «grandes fenêtres» des Verdurin, quai Conti, rien chez la marquise de Saint-Euverte, rien non plus dans les salons de Mme de Villeparisis et de la duchesse de Guermantes. Les vitres éclairées des salons et des salles à manger des hôtels luxueux suscitent, sans les mérites, des sentiments d'envie.<sup>21)</sup> Quand il y a un seuil transparent et rigide entre le sujet et l'objet, celui-ci n'est pas prometteur pour celui-là. Proust préfère la translucidité mobile à la transparence dure.

Les détails, qui paraissent accessoires à première vue, prennent un sens plus important à force de répétition dans les scènes importantes, en se reliant toujours avec les autres éléments constants. Et cette sorte de décor, banal en apparence, participe activement à la *Recherche* et, selon les cas, révèle l'œuvre virtuellement mais sûrement.

## II

M. Proust et R. de Montesquiou connaissaient bien Emile Gallé

et, quand ils avaient des cadeaux à faire, ils choisissaient parfois des verres de Gallé<sup>22)</sup>. Proust fréquentait Gallé<sup>23)</sup> et il est possible que Proust ait fait la connaissance des œuvres de Gallé par l'intermédiaire de Marie Nordlinger, que travaillait chez Bing ; on y vendait du Gallé et du Whistler, qui n'étaient pas encore bien connus à cette époque-là<sup>24)</sup>.

Or en lisant attentivement les *Ecrits pour l'Art : Floriculture—Art décoratif—notices d'exposition (1884-1889)* d'Emile Gallé, édités par H. Laurens, nous apercevons qu'il souligne lui-même l'importance des images comme l'*aile*, le *voile* qu'il utilisait, et que les effets qu'il voulait y créer ont beaucoup de points communs avec les images proustiennes analysées ci-dessus.

Comme fleurs, utilisées à l'époque en décoration, Gallé cite dans cet ouvrage le diélytra, qui selon lui «si élégante et si *suggestive*, par ses tendres coloris, par le *pli ailé de ses deux pétales externes*, s'imposera aujourd'hui comme symbole d'amour et de cordialité.»<sup>25)</sup> E. Gallé se sert ici de l'image de l'*aile* pour exprimer le charme du dessin ; celui-ci, suggestif selon lui, évoque l'amour et la cordialité.

Dans le cas suivant, E. Gallé avoue lui-même son intention volontaire de parer ses œuvres de *névroptères*, insectes aux ailes transparentes sillonnées de nombreuses nervures : «[...] notre art contemporain ira pour support d'une console, choisir dans la grande ménagerie des êtres la cambrure de l'hippocampe ou les *frémissements ailés d'un Névroptère*, n'ayant cure d'un vain reproche, [...]» (E.G., p. 257)<sup>26)</sup> E. Gallé, lui aussi, essaie de saisir les choses à travers l'apparence et la couche de surface, qui cèdent en quelque sorte pour que le regard puisse s'infiltrer dans un monde plus intérieur. D'autre part E. Gallé se sert également des images de tissage et de voilage pour décrire son coffret et ses gobeletteries, et cela nous évoque la toile verte ou le rideau sonore, utilisés dans la *Recherche* et relatés ci-dessus, qui sont tous les deux des tissages : «Je vous signalerai un coffret, des gobeletteries qui paraissent *tissés* et *brochés*, une immense veilleuse comme *voilée d'une gaze de soie* noire, brodée de caractères franco-arabes en émail bleu traslucide et or mat, traçant

cette devise : «Espoir me luit au travers des maux». (*E.G.*, p. 347)

Le contour des récipients n'est pas considéré, chez E. Gallé, comme quelque chose d'étanche et de dur ; et comme nous l'avons déjà constaté plus haut, Proust évite les fenêtres et les volets qui empêchent la pénétration à l'intérieur et toute tentative d'approche<sup>27)</sup>. A propos du *scarabée sacré*, E. Gallé écrit : «le bel artiste penseur, statuaire d'Égypte sut le premier, *par delà les apparences*, découvrir le reflet d'une image auguste.» (*E.G.*, p. 214) Et après avoir indiqué que le scarabée soutenait à une époque plus reculée le globe solaire de «*ses ailes éployées*», il écrit que c'est un symbole artistique, cosmographique et «*divinateur*», et cite «Dans le grossier symbole éclate l'idéal» de Maurice Bouchor.

L'intérêt d'E. Gallé se dirige donc vers les «*dessous mystérieux*» (*E.G.*, p. 116)<sup>28)</sup>, expression fréquente chez lui, mais comme Proust, il n'oublie jamais l'existence de l'apparence. L'essentiel est, chez E. Gallé aussi, «le dialogue animé entre le motif sculpté et la matière dont il est la floraison» ; «je n'applique jamais l'élaboration précieuse de masses en relief sur des fonds privés des *dessous mystérieux* qui seuls font le charme de ces ciselures, leur doux accompagnement, le dialogue animé entre le motif sculpté et la matière dont il est la floraison.» (*E.G.*, p. 346)<sup>29)</sup> Soit dit en passant, Proust emploie ce mot *dessous* pour expliquer le secret de l'art de la Berma, qui est pourvue de «ces *dessous profonds* du présent qui se laissent creuser et d'où l'on peut tirer véridiquement quelque chose de nouveau». (*J.F.*, I, p. 561) L'art d'E. Gallé consiste à faire le «mariage de deux matières en général bien peu faites pour s'accorder : les ligneux aux sourdes opacités, liés au cristal translucide, éclatant et dur, à la cassure sèche.» (*E.G.*, p. 209)<sup>30)</sup>

E. Gallé n'aime pas l'appareil photographique (*E.G.*, p. 217), comme Proust n'aime pas les films cinématographiques (*T.R.*, III, p. 890) et, au lieu de la reproduction minutieuse et la décalque de l'objet «*bien fait*» (*E.G.*, p. 193), celui-là installe dans ses œuvres des écrans translucides pour attirer l'attention de celui qui les regarde vers l'intérieur.

Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les verriers découvrent beaucoup de nouvelles techniques ; les procédés de matage et de gravure sur verre par l'acide et le jet de sable permettent ainsi à E. Gallé d'inventer un verre, qui n'est plus «conventionnel et entravé». (*E.G.*, p. 256)<sup>30)</sup>

La façon dont Proust apprécie les œuvres de Gallé épouse notre analyse ; témoin la lettre suivante que Proust a adressée à Robert de Billy : «[...] Savez-vous (ceci sans rapport avec les choses précédentes sur l'Espagne) si l'on a jamais gravé (ou tel autre procédé) des choses dans les pierres ou moins précieuses, *non pas à la surface, mais à une certaine profondeur, comme Gallé dans ses verreries?*»<sup>31)</sup> Ce passage ne montre-t-il pas que l'intérêt que porte Proust au verre d'E. Gallé se rapporte non pas à la surface, mais à la superposition des différentes couches ?<sup>32)</sup> Et cette façon de voir devine, ce nous semble, l'art d'E. Gallé.

Robert de Montesquiou, qui est le «professeur de beauté» de Proust et d'E. Gallé<sup>33)</sup>, écrit, lui aussi, sur les vitraux de Böcklin, «le Jeu des Nāïades» : «toutes ces queues de poissons luisantes et moites ont des tons d'*ailes de papillon* et de pétales de fleurs»<sup>34)</sup>. D'autre part dans «*Orfèvre et verrier (Gallé et Lalique)*» contenu dans ses *Roseaux pensants*, il compare les œuvres d'orfèvrerie aux *plumes de paon*. L'image du *paon*, qui était en vogue à cette époque, est, rappelons-nous, utilisée chez Proust<sup>35)</sup>.

D'ailleurs nous prouvons interpréter ces verres doublés partiellement et légèrement opacifiés du point de vue de l'imagination matérielle. Par exemple G. Durand écrit à propos du palais de cristal : «la limpidité aquatique laisse deviner la profondeur tout en constituant un infranchissable et minéral obstacle, défendant jalousement le coffre magique ou le trésor, noyau de cette intimité profonde.»<sup>36)</sup> Le verre lui-même est déjà pourvu de ce caractère ambigu : le verre est à la fois obstacle et ouverture. L'imagination finit par se débarrasser des contingences de la surface pour se déployer plus pleinement à l'intérieur, cela d'autant plus que du point de vue de «l'imagination matérielle» définie par G. Bachelard, le verre est doté, nous semble-t-il, des «quatre éléments» : eau, feu, terre et air.

### III

Ce qui s'étend sous les *ailes des papillons* qui se posent sur une plate-bande flottante de la Vivonne, c'est un sol d'une couleur «plus précieuse, plus émouvante» (*Sw.*, I, p. 170); Proust ressent donc le besoin de transpercer, de trouer le décor de la vie quotidienne et de lui restituer une autre dimension plus profonde et plus mystérieuse. Proust écrit : «La réalité n'est jamais qu'une amorce à un inconnu sur la voie duquel nous ne pouvons aller bien loin.» (*P.*, III, p. 24)<sup>37)</sup> Proust veut aller au-delà du monde immédiat, spontané de notre perception. En débarrassant non sans difficulté la vie «qui ne peut pas s'«observer»» (*T.R.*, III, p. 896)<sup>38)</sup>, Proust entre dans un monde possible et virtuel et il lit «plusieurs «épaisseurs» d'art» (*Sw.*, I, p. 40) dans ce monde où il n'y a pas qu'un sens<sup>39)</sup>.

Au lieu de s'arrêter aux apparences, utiles dans la pratique et conventionnellement acceptées, Proust essaie de se libérer de sa perception quotidienne et de plonger dans un monde où le regard est suppléé par d'autres sensations; sous le «rideau sonore» de la petite phrase de Vinteuil, le narrateur reconnaît une phrase «aérienne et odorante» (*Sw.*, I, p. 211)<sup>40)</sup> et celle-ci lui propose des «voluptés particulières». (*Sw.*, I, p. 209)<sup>41)</sup>

Ainsi l'attention de Proust essaie-t-elle de passer au travers des *ailes* dans un monde peu à peu dématérialisé. Et ce contact est vivace mais éphémère, prometteur mais fugace. Les lecteurs doivent avoir le sentiment de la profondeur traversée et arriver à «lire sur plusieurs plans». (*T.R.*, III, p. 924) D'ailleurs M. Merleau-Ponty écrit : «Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur.»<sup>42)</sup> Proust décrit parfois les souvenirs qui se superposent et cherche le temps «à travers des souvenirs contigue et superposés». (*G.*, II, p. 141)

Les scènes les plus importantes de la *Recherche*, ne sont pas les scènes à personnages, mais les scènes sans personnages. Nous par-

tageons l'interprétation de J.-Y. Tadié lorsqu'il écrit : «Les plus hautes rencontres avec le destin confrontent, non des héros entre eux, comme dans *Phèdre* ou *Le Père Goriot*, mais un héros avec l'invisible.»<sup>43)</sup>

D'ailleurs, les personnages de Proust ne se révèlent jamais pleinement dès leur première apparition, plusieurs rencontres sont nécessaires pour que le lecteur puisse saisir la richesse des personnages.

## NOTES

- 1) Abéviations: La *Recherche: A la Recherche du Temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 3 vol, 1954. C.S.B.: *Contre Sainte-Beuve*, précède de *Pastiches et Mélanges* et suivi d'*Essais et Articles*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

Chaque volume de *A la Recherche du Temps perdu* s'indiquera par les initiales principales de son titre, suivi du nombre du tome: *Sw: Du Côté de chez Swann*. *J.F.: A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*. *G.: Le Côté de Guermantes*. *S.G.: Sodome et Gomorrhe*. *P.: La Prisonnière*. *F.: La Fugitive*. *T.R.: Le Temps retrouvé*. *E.G.: Emile Gallé, Ecrits pour l'art floriculture-art décoratif-notices d'exposition*, Renouard, 1908. (Laffite Reprints, 1980)

Sauf les indications, c'est nous qui soulignons.

- 2) Dans ce passage, *les ailes bleuâtres et glacées* ne sont pas seulement décoratives et ornementales; G. Bachelard relate à propos des ailes: «cette parure, dans son élément décisif, ne doit pas être une surcharge de beautés multiples: un émerveillement peut, par la suite, être proluxe.» *L'Air et les songes*, José Corti, 1943, p. 80.
- 3) Cité par Claude Mauriac dans *Proust par lui-même*, Seuil, 1953, p. 56.
- 4) Léon Rosenthal commente la particularité des vases d'Emile Gallé: «C'est la vie de la plante, de l'algue et, par-delà la plante, l'algue ou le *papillon*, ce sont les palpitations de la terre même, de ses plaines, [...] les osseuses et mystérieuses agitations de l'âme marin qu'il prétend enserrer dans un vase; [...]» *La Verrerie française depuis cinquante ans*, G. Vanoest, 1927, p. 18.
- 5) Robert de Billy, *Marcel Proust—Lettres et conversations*, Portiques, 1930, pp. 32-33, cité par D. Mendelson, *Le verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, José Corti, 1968, p. 85.
- 6) *Id.*, *ibid.*, pp. 31-32.
- 7) Cf. p. 114.
- 8) *Album Proust*, Gallimard, 1965, p. 207.
- 9) Le secret se laisser entrevoir finalement à travers une sorte de filtre: «Dans le bloc de verdure devant lequel on me laissa, il fallait pour reconnaître une église faire un effort qui me fit serrer de plus près

l'idée d'église.» (*J.F.*, I, p. 715) Dans sa correspondance, Proust indique que «le contraire de l'art muflé» est «celui des architectes des cathédrales qui faisaient des sculptures aussi raffinées derrière une statue, [...]» (*Correspondance générale de Marcel Proust* 4 Plon, 1933, p. 249 C'est Proust qui souligne).

- 10) J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Seuil, 1974, p. 105.
- 11) *Id. ibid.*, p. 107.
- 12) *Id. ibid.*, p. 106.
- 13) Librairie académique Perrin, 1969, pp. 312-313.
- 14) Beardsley, lui, a été beaucoup impressionné par ce paon, et a eu l'idée de s'en servir comme dessins de costumes pour sa *Salomé*.
- 15) Cf. J.-Y. Tadié, *Proust et le roman* Gallimard, 1971, p. 42.
- 16) *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1971, p. 214, «Le Temps retrouvé dans les Cahiers», in *Cahiers Marcel Proust*, 6, Gallimard, 1973, p. 128.
- 17) *Essais de critique génétique*, Flammarion, 1979, p. 182.
- 18) *Choix de lettres*, Plon, 1965, p. 195.
- 19) En ce qui concerne le thème du rideau, voir G. Matoré et I. Mecz, «Le thème de la communication dans «La Recherche du temps perdu» : Le volet et le rideau», in *Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*, Klincksieck, 1973, pp. 323-346.
- 20) *Id. ibid.*, p. 341.
- 21) *Id. ibid.*, pp. 336 et 341.
- 22) Proust a donné par exemple un vase d'E. Gallé à la comtesse de Noailles en 1910 (*Correspondance générale* 2, p. 185 *Correspondance générale* 4, p. 302), et la mère de M. Proust aimait les œuvres de Gallé. (*Correspondance avec sa mère*, p. 272. Plon, 1953).
- 23) *Les Cahiers Marcel Proust* 4 *Au bal avec M. Proust*, p. 76.
- 24) *Correspondance générale* 4, p. 50.
- 25) pp. 223-224. Voir, *supra*. p. 203. note 1).
- 26) Cf. *Id. ibid.*, pp. 214 et 217.
- 27) Voir, *supra.*, p. 193.
- 28) C'est E. Gallé qui souligne. Cf. p. 346.
- 29) Cf. p. 116. D. Mendelson indique que l'impression finale que donne le jeu de la Berma est comparée chez Proust au verre doublé d'E. Gallé : «tout cela, voix, attitudes, gestes, voiles, n'était de ce corps d'une idée qu'est un vers [...], que des enveloppes supplémentaires qui, au lieu de la cacher, rendaient plus splendidement l'âme qui se les était assimilées et s'y était répandue, que des coulées de substances diverses, devenues translucides, dont la superposition ne fait que réfracter plus richement le rayon central et prisonnier qui les traverse et rendre plus étendue, plus précieuse et plus belle la matière imbibée de flamme où il est engainé.» (*G.*, II, pp. 48-49)
- 30) Cf. *Trois millénaires d'Art verrier à travers les collections publiques et privées de Belgique, Catalogue général de l'exposition*, Liege, 1958, p. 320, cité par D. Mendelson, *op. cit.*, p. 36.
- 31) Robert de Billy, *op. cit.*, pp. 31-32.

- 32) Le narrateur reconnaît sa façon de regarder les choses en lisant le journal inédit des Goncourt : «ce qu'il poursuivait alors [...] était situé à *mi-profondeur, au delà de l'apparance elle-même*, dans une zone un peu plus en retraite. Aussi le charme apparent, copiables, des êtres m'échappait [...]» (*T.R.*, III, p. 718)
- 33) D. Mendelson, *op. cit.*, p. 46.
- 34) R. de Montesquiou, *Autels privilégiés*, Fasquelle, 1898, p. 225.
- 35) Voir, *supra*, p. 196.
- 36) *Structure anthropologique de l'imaginaire*, Bordas, 1973, p. 260.
- 37) Cf. *J.F.*, I, p. 555. *F.*, III, p. 682, *T.R.*, III, p. 889. *Correspondance générale* 4, p. 249. Claude Mauriac, *op. cit.*, p. 56.
- 38) En ce qui concerne «observer», voir aussi *J.F.*, I, p. 769.
- 39) Cf. J.-Y. Tadié, *op. cit.*, p. 37.
- 40) Cf. *Sw.*, I, p. 212.
- 41) Cf. G. Bachelard, *op. cit.*, p. 83, et *Sw.*, I, p. 347. *J.F.*, I, pp. 445-447.
- 42) *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964, p. 195.
- 43) *Op. cit.*, p. 391.