



HAL
open science

La nourriture chez Marcel Proust

Junko Meguro

► **To cite this version:**

Junko Meguro. La nourriture chez Marcel Proust. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2015. Français. NNT : 2015USPCA072 . tel-01485900

HAL Id: tel-01485900

<https://theses.hal.science/tel-01485900>

Submitted on 9 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ED 120 – Littérature française et comparée
EA 3423 – Centre de Recherche sur les Poétique du XIX^e siècle
Centre d'Études Proustiennes de Paris 3

Thèse de doctorat
Langue, littérature et civilisation françaises

Junko MEGURO

LA NOURRITURE CHEZ MARCEL PROUST

Thèse dirigée par
Monsieur le Professeur Pierre-Edmond Robert
Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Soutenue le 19 juin 2015

Jury :

M. Pierre-Louis REY (Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle)

M. Pierre-Edmond ROBERT (Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle)

Mme Anne SIMON (Chargée de recherches HDR, CNRS)

M. Stéphane CHAUDIER (Maître de Conférence HDR, Université de Saint-Étienne)

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à M. Pierre-Edmond Robert qui m'a constamment accompagnée tout au long de ces années de travail de ses conseils aussi avisés qu'éclairants et de ses encouragements, qui m'a apporté un soutien indéfectible en m'accordant une confiance qui m'a considérablement aidée à mener à bien cette recherche.

Je remercie vivement M. Pierre-Louis Rey, Mme Anne Simon et M. Stéphane Chaudier de m'avoir fait l'honneur d'être les membres de mon jury et d'avoir bien voulu juger mon travail.

Mon travail doit beaucoup au soutien de ma famille et aux encouragements de mes amis et de mes collègues.

Qu'ils reçoivent ici l'expression de ma reconnaissance et de mon amitié.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- BIP* : *Bulletin d'information proustiennes*, Paris, Presse de l'École normale supérieure de 1975 à 1998, Édition rue d'Ulm depuis 1999.
- BMP* : *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, Illiers-Combray, paru depuis 1950, devenu *Bulletin Marcel Proust* en 1990.
- Corr.* : Marcel Proust, *Correspondance*, édition établie et annotée par Philip Kolb, Paris, Plon, 21 volumes, 1970-1993.
- CSB* : Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* dans *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- EA* : *Essais et articles* (pp. 313 - 677 de *CSB*)
- PM* : *Pastiches et mélanges* (pp. 1 - 207 de *CSB*)
- JS* : Marcel Proust, *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, éditions établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- PJ* : *Les Plaisirs et les jours* (pp. 1 – 178 de *JS*)
- I, II, III, IV : Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 volumes. Les chiffres romains indiquent le tome.

SOMMAIRE

| | |
|------------------------------|---|
| REMERCIEMENTS | 3 |
| LISTE DES ABRÉVIATIONS | 4 |
| SOMMAIRE | 5 |
| | |
| INTRODUCTION | 9 |

PREMIÈRE PARTIE

| | |
|--|-----------|
| LE BŒUF À LA CASSEROLE DE COMBRAY : MATRICE D'À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU | 23 |
|--|-----------|

| | |
|--|----|
| CHAPITRE I : LA RELATION ENTRE LE DRAME DU COUCHER ET LE BŒUF À LA CASSEROLE | 24 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| § 1. Genèse de l'épisode du bœuf à la casserole | 24 |
| § 2. Deux identifications | 33 |
| § 3. Une nuit passée avec la mère : questions de chronologie | 35 |
| § 4. Malheur de la mère et crime du fils | 41 |
| § 5. Références et symboles chrétiens | 49 |
| § 6. Le bœuf à la casserole selon Françoise | 54 |
| § 7. Françoise : mère ou mère nourricière | 57 |

| | |
|--|----|
| CHAPITRE II : LE BŒUF À LA CASSEROLE ET LE VENTRE MATERNEL | 74 |
|--|----|

| | |
|---------------------------------------|----|
| § 1. Retour à l'utérus maternel | 74 |
| § 2. La cuisine combraysienne | 83 |
| § 3. Lieu de pré-création | 92 |
| § 4. La lecture par la mère | 99 |

DEUXIÈME PARTIE

| | |
|---|-----|
| LA PETITE MADELEINE ET LES POMMES DE TERRE PAS ASSEZ CUITES : SYMBOLES DE NAISSANCE ET DE MORT DANS <i>À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU</i> | 111 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| CHAPITRE III : LE GOÛT DANS LA LITTÉRATURE | 112 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| § 1. L'art et les cinq sens | 113 |
| § 2. Le parcours de l'apparition du goût dans la littérature | 120 |
| § 3. La nourriture dans les œuvres du XIX ^e siècle | 126 |

| | |
|--|-----|
| CHAPITRE IV : PACOURS DE L'ÉPISODE DE LA MADELEINE | 133 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| § 1. La matière de la mémoire involontaire avant la madeleine | 133 |
| § 2. L'apparition de la petite madeleine | 151 |

| | |
|---|-----|
| CHAPITRE V : LA RELATION ENTRE L'ÉPISODE DE LA MADELEINE ET LA MORT DE BERGOTTE | 160 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| § 1. La peinture flamande chez Proust | 160 |
| § 2. La nécessité de l'épisode de la mort de Bergotte: l'ajout à la fin de la vie de Proust | 171 |
| § 3. Aliments caractérisés par la couleur jaune | 200 |
| § 4. Boissons de couleur ambrée ou rousse | 214 |
| § 5. La relation entre la mort et le repas | 231 |

TROISIÈME PARTIE

| | |
|--|-----|
| LA PLACE DE LA NOURRITURE DANS LA LITTÉRATURE : MIROIR DES PERSONNAGES ET DE LA SOCIÉTÉ | 253 |
| | |
| CHAPITRE VI : LA NOURRITURE, LA TABLE ET LES PERSONNAGES DANS LES ROMANS DU XIX ^e SIÈCLE | 256 |
| § 1. La table dans les romans de Balzac | 256 |
| § 2. L'appétit chez Flaubert | 272 |
| § 3. Les personnages à table et leur physique dans les romans de Zola et les nouvelles de Maupassant | 282 |
| | |
| CHAPITRE VII : LA NOURRITURE ET LES FEMMES | 300 |
| § 1. La nourriture et le désir | 300 |
| § 2. Les gâteaux et Albertine | 303 |
| § 3. Les fruits et les femmes : transposition de la sexualité | 328 |
| | |
| CHAPITRE VIII : REPAS PRIS À L'EXTÉRIEUR | 348 |
| § 1. Le restaurant parisien chez les romanciers avant Proust | 350 |
| § 2. Le restaurant dans la <i>Recherche du temps perdu</i> | 356 |
| § 3. Les repas avec Saint-Loup en Normandie | 374 |
| | |
| CONCLUSION | 389 |
| | |
| BIBLIOGRAPHIE | 395 |
| | |
| TABLE DES MATIÈRES | 405 |

Introduction

Plaisir d'être seul à se faire la cuisine...¹

On constate, à lire les romans français, qu'un grand nombre de scènes sont consacrées à la nourriture. C'est depuis la Renaissance que les écrivains en France montrent un intérêt pour la table. D'abord, Rabelais décrit humoristiquement l'action et le plaisir humains les plus importants, à savoir manger et boire à l'époque où la modération des désirs humains, ceux liés à la sexualité et à l'appétit en particulier, est prêchée par la religion qui les stigmatise parmi les sept péchés capitaux. Il expose dans *Gargantua et Pantagruel* que l'action de manger et de boire, comme d'assouvir ses besoins naturels, est une façon humaniste de connaître le monde avec contentement. Les géants qui mangent et boivent figurent le rassasiement gourmand auquel les peuples du Moyen Âge aspirent, mais souvent cette image est extravagante et parfois carnavalesque, éloignée du réel, fictive et fantastique. Puis l'époque vient où l'on passe de l'aspiration à la gourmandise à l'intérêt pour la gastronomie, et cette évolution satisfait entre autres Voltaire, « partagé entre sa passion de jeunesse pour la nouvelle cuisine et son goût pour les dindes truffées qu'il juge aussi démodées que délicieuses, depuis qu'il s'est installé comme " aubergiste de l'Europe ", à Ferney² ». Dans *Candide* dont le héros subit successivement tous les vices humains et les catastrophes tout en voyageant, Voltaire décrit des scènes de table fantastiques. Au pays d'El Dorado, utopie unique de

¹ Marcel Proust, *Carnets*, Édition établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon, Gallimard, 2002, p. 80.

² Antony Rowley, *À table! La fête gastronomique*, Gallimard, p. 1994, p. 85.

son voyage, on invite Candide et Cacambo à un grand repas : « on servit quatre potages garnis chacun de deux perroquets, un contour¹ bouilli qui pesait deux cents livres, deux singes rôtis d'un goût excellent, trois cents colibris dans un plat, et six cents oiseaux mouches dans un autre ; des ragoûts exquis, des pâtisseries délicieuses² » ; à Venise où Candide, à la fin du voyage, vient chercher Mlle Cunégonde, il propose à un jeune théatin et à sa fiancée rencontrés sur la place Saint-Marc de venir à son hôtellerie « manger des macaronis, des perdrix de Lombardie, des œufs d'esturgeon, et à boire du vin de Montepulciano, du lacrima-christi, du chypre et du samos³ ». Les repas de Voltaire sont extravagants comme ceux de Rabelais. Il est pourtant rare qu'on décrive concrètement le menu des repas dans les romans de cette époque.

À la différence de Voltaire qui met en scène la gourmandise, Rousseau nie la gastronomie, surtout celle des plats de viande, et valorise le végétarisme dans ses œuvres. Il affirme que l'homme devrait naturellement être rangé dans la classe des animaux frugivores, et que s'il est violent et aime la lutte, c'est parce qu'il mange de la viande, à la manière des animaux carnivores⁴. Dans *Emile*, il refuse la cuisine raffinée et demande qu'on donne aux enfants une nourriture simple, comme les produits laitiers qui, « bien qu'élaborés dans le corps de l'animal, sont une substance végétale⁵ ». Son goût pour les laitages et les gâteaux apparaît dans *La nouvelle Héloïse* dont l'héroïne les préfère à la viande et au vin : « Julie elle-même pourrait me servir d'exemple : car quoique sensuelle et gourmande dans ses repas, elle n'aime ni la viande ni les ragoûts ni le sel, et n'a jamais goûté du vin pur. D'excellents légumes, les œufs, la crème, les fruits ; voilà sa nourriture ordinaire, et sans le poisson qu'elle aime aussi beaucoup, elle serait une véritable pythagoricienne⁶ ». Le goût de Julie ou de la femme en général est tout à son avantage : « le lait et le sucre sont un des goûts naturels du sexe et comme le

¹ un vautour bouilli. Cf. Voltaire, *Romans et contes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 871

² *Ibid.*, pp. 185, 186.

³ *Ibid.*, pp. 211, 212.

⁴ Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes III*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 199.

⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes IV*, *op.cit.*, p. 275.

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes II*, *op.cit.*, p. 453.

symbole de l'innocence et de la douceur qui font son plus aimable ornement¹ ». Mais cette mise en valeur du végétarisme peut comporter une signification sociale. Rousseau refuse les cerises en plein hiver au nom du respect de l'ordre de la nature². Il refuse une conduite insouciant de cet ordre car il pense qu'elle n'est pas naturelle.

Ainsi les écrivains considèrent-ils activement la relation entre la nourriture et la vie humaine et discutent-ils sur ce sujet. En même temps, la culture culinaire se développant rapidement grâce à la diffusion de la restauration, on commence à s'intéresser à la gastronomie, à l'encontre des idées du penseur genevois.

Dans le domaine littéraire, c'est au XIX^e siècle, et dans sa deuxième partie jusqu'à la Belle Époque en particulier, que la table et la nourriture elle-même jouent un rôle important. Les écrivains réussissent alors à représenter la société, la hiérarchie des personnages selon divers registres sensoriels et en décrivant, sur le mode métaphorique, les aliments et la table. La nourriture s'unit ainsi fortement à la littérature.

Proust hérite de cette tendance récente. Dans ses romans, *Jean Santeuil* et *À la recherche du temps perdu*, comme chez les écrivains réalistes et naturalistes, les scènes de la table familiale, du dîner et du souper aristocratiques et les descriptions détaillées de la nourriture foisonnent. Il y ajoute une nouvelle perspective avec l'épisode de la petite madeleine, qui met l'accent sur les ressources du goût dans la littérature. Ce gâteau, uni à la réminiscence, semble métaphoriser la création romanesque. Aussi la nourriture ne saurait-elle manquer dans la composition de l'œuvre. Cependant, il nous semble que les critiques proustiennes s'intéressant au thème de la nourriture sont peu nombreuses par rapport à celles concernant, par exemple, la musique, la peinture, l'architecture ou les arts de la mode.

Certes un grand nombre d'analyses sont consacrées à l'épisode de la madeleine, en particulier celle de Philippe Lejeune, « Écriture et Sexualité », qui mérite d'être remarquée. Serge Doubrovsky, dans *La place de la madeleine*, développe ainsi cette analyse. Julia Kristeva mentionne encore cet épisode et traite également du sujet de l'orangeade. Quant à celui des cris des marchands parisiens et des glaces figurant dans

¹ *Ibid.*, p. 452.

² Antony Rowley, *À table ! La fête gastronomique*, Gallimard, 1994, p. 85.

La Prisonnière, plusieurs chercheurs, comme Jean Milly, Serge Gaubert, Philippe Lejeune, Jean-Pierre Richard, Gérard Genette, Emily Eells, l'étudiant. Dans les *Bulletins de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray* sont insérés quelques articles : « Proust et les métamorphoses du goût » par Michel Erman¹, « Les cuisines de la création » par Anne Borrel² et « La table de *Jean Santeuil*, Parcours initiatique d'une sexualité » par Frédérique Bué-Proudom³. De plus, les pages décrivant la cuisine de Françoise sont souvent citées pour rendre compte du caractère de cette cuisinière. Michel Sandras a traité la question de la nourriture dans *Proust ou l'euphorie de la prose* et, plus récemment, Davide Vago dans *Proust en couleur* étudie la relation entre les aliments et la couleur. La réédition de *La cuisine retrouvée*, après l'édition originale en 1991, *La cuisine selon Proust* en 2009 prouvent que la relation entre Proust et la cuisine se fait à nouveau remarquer. Cependant, peu de chercheurs se focalisent sur le thème de la nourriture, de la table et de la cuisine sinon Jean-Pierre Richard, qui associe les aliments aux cinq sens. Son traitement de la nourriture, dans *Proust et le monde sensible*, est très riche, mais il ne s'agit que d'un thème parmi d'autres.

Bien que Proust ait choisi un aliment, la madeleine, comme clef de la *Recherche*, il semble qu'on examine insuffisamment la relation entre l'écrivain et la nourriture. Ses prédécesseurs Balzac, Flaubert, Zola réservent beaucoup d'anecdotes à la table car ils aiment avant tout manger, ce qui ne fait aucun doute quand on voit leur physique au ventre proéminent. Proust, dont la santé est fragile depuis son enfance, mange peu, surtout à la fin de sa vie. À l'été 1901, ses parents sont à Zermatt ; lui, qui ne quitte guère Paris, profite des très bons plats que lui prépare sa cuisinière, Marie à cette époque-là. Il écrit à sa mère : « Pour la cuisine je n'ai jamais si bien déjeuné que depuis qu'Arthur et Marie s'en occupent. À mon point de vue l'envoi d'une cuisinière serait donc superflu ou nuisible. J'ai tous les jours un beefsteak où tout est à manger, et qui est immense, des plats de pommes de terre frites, gruyère, fromage à la crème, pêches et bière⁴ ». À l'époque il fréquente Bertrand de Fénélon et Antoine Bibesco, mais quand il

¹ *BMP*, N°38, 1988, pp. 64 - 73.

² *BMP*, N°39, 1989, pp. 76 - 85.

³ *BMP*, N°44, 1994, pp. 109 - 119.

⁴ *Corr.*, t. II, pp. 441, 442.

ne peut avoir rendez-vous avec eux, il dîne tout seul au restaurant, chez *Larue*, *Durand*, *Weber*, comme pour se distraire¹. Dans une lettre à sa mère, il écrit : « Mes nombreux dîners au restaurant ont remis mon estomac à neuf. J'y mange pourtant beaucoup plus. Mais beaucoup plus lentement. Et puis c'est mon Évian, mon déplacement, ma villégiature à moi qui n'en ai pas² ». Cependant, comme on le sait par le témoignage de sa gouvernante, Céleste Albaret, il mangera ensuite très peu. Il décrit, en 1904, au Dr Linossier le seul repas qu'il prend par jour : « [...] (deux œufs à la crème, une aile entière de poulet rôti, trois croissants, un plat de pommes de terre frites, du raisin, du café, une bouteille de bière) et pendant l'intervalle des vingt-quatre heures la seule chose que je prends est en me couchant un quart de verre d'eau de Vichy³ ». Céleste porte témoignage sur les repas de son maître⁴. Nicolas et Céline Cottin, qui étaient auparavant au service de l'écrivain, avaient l'habitude de lui préparer une sole ou un plat, mais une fois par mois ou par quinzaine et de faire venir un plat de chez *Larue*, restaurant situé dans le quartier de la Madeleine. Céline y commande parfois « la petite marmite » (morceaux de bœuf choisis et gésiers de poulet mijotés longtemps à feu doux) dont il ne mange que quelques bouchées à même le pot avant de faire aussitôt desservir. En 1913, il se contente parfois de deux bols de café au lait et de deux croissants par jour. Pendant la guerre, il supprime les croissants que Céleste tente vainement de remplacer par des sablés. Puis il ne boit plus que du café avec du lait qui est sa vraie nourriture : il ne boit pas même une tasse de café noir. A la fin de sa vie, à partir environ de 1917, *Le Ritz* et le *Crillon* deviennent le centre de la vie de Proust. En 1918, quand Odilon Albaret est revenu malade chez lui, Proust fréquente le *Ritz* tous les deux jours⁵. Il reste cette anecdote : « Un garçon du restaurant a raconté le premier dîner de Proust auquel il ait assisté : celui-ci, arrivé vers onze heures trente dans la salle déserte, commanda un poulet rôti, des pommes de terre, des légumes frais, suivis d'une

¹ Cf. Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust Biographie*, t. I, Gallimard, coll. « folio », 1996, pp. 661 - 664.

² *Corr.*, t. III, p. 109.

³ *Corr.*, t. IV, p.250.

⁴ Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, Robert Laffont, 1973, pp. 96 - 101.

Cf. Philippe Michel-Thiriet, « Quid de Marcel Proust » in *À la recherche du temps perdu*, t. I, Robert Laffont, 1978, pp. 66, 67.

⁵ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust Biographie*, t. II, *op.cit.*, p. 327.

salade et d'une glace à la vanille. Il se fit ensuite servir dans un petit salon une grande cafetière, et but seize demi-tasses d'un excellent café¹ ».

Sans doute Proust n'ignore-t-il pas la gastronomie ; il a des envies mais craint toujours d'être déçu. Il n'apprécie pas la viande, mais accepte un peu de poulet ; il préfère les soles que Céleste achète chez *Félix Potin*, place Saint-Augustin et qu'elle fait frire. C'est le seul plat qu'il termine. Céleste ne le verra déguster des rougets chez *Prunier* qu'une seule fois. Par deux fois, il grignotera une friture d'éperlans. Il mange quelquefois de la salade russe, de chez *Larue*, et des frites bien égouttées présentées sur une serviette double. Il apprécie parfois les œufs brouillés.

Son goût semble naturellement obéir à la théorie de Rousseau : éviter la viande, préférer le lait, les œufs, les fruits et les sucreries. S'il a envie de petits fours, Céleste doit aller les chercher chez *Rebattet* (le fournisseur de sa mère), de brioches, chez *Bourbonneux*, de chocolat, chez *Latinville*, et d'une poire Bourdaloue, chez *Larue*. Il semble aimer la glace, son parfum préféré étant fraise ou framboise.

Dans sa jeunesse, il donne de grands dîners chez sa mère, mais ne touche lui-même à aucun plat². Quand sa santé est bonne, surtout vers 1900, il va encore manger à l'extérieur, parfois seul. S'il y va, ce n'est pas seulement pour savourer de bons plats, mais parce que pour lui le café, la brasserie et le restaurant, « ouverts à toute heure sur la vie sociale, sur les amis autant que les inconnus, sur les précieux agents de renseignements que sont les membres du personnel, sont des centres de rencontre et d'observation³ ». Plus tard, il organisera de grands dîners chez *Larue*, au *Crillon* ou au *Ritz*⁴. Un convive (il n'invite pas plusieurs personnes en même temps) lui rend parfois visite, mais à ce moment-là aussi, il ne mange rien.

Les repas pour lui, ce n'est ni « il faut manger pour vivre » comme parole d'un Harpagon ni, à l'inverse, « il faut vivre pour manger ». Alors, quelle signification la

¹ *Ibid.*, p. 286

² En 1896, le 22 décembre, à Fontainebleau, « il se plaint que Léon Daudet le fasse beaucoup parler en mangeant, ce qu'il déteste (c'est pourquoi, lorsque Proust recevra, plus tard, il ne mangera pas lui-même) ».

Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust Biographie*, t. I, *op.cit.*, p. 470.

³ *Ibid.*, pp. 546, 547.

⁴ Philippe Michel-Thiriet, « Quid de Marcel Proust » in *À la recherche du temps perdu*, t. I, *op.cit.*, p. 67.

nourriture et la table ont-elles pour lui ? Certes, il préfère le souvenir des mets à leur réalité : ainsi en est-il du bœuf mode ou de la sole frite¹. Il découvre dans la madeleine le gâteau du souvenir, exemple merveilleux d'une association d'images et d'odeurs pour retrouver le passé. Les aliments toutefois n'ont pas pour seule fonction de ressusciter le souvenir. Ils sont envisagés sous leurs divers aspects. Proust assurément s'intéresse au moins autant à la nourriture et à la cuisine que les écrivains du XIX^e siècle. Les indications sur les plats et la table, même brèves, sont partout présentes dans ses œuvres, non seulement dans la *Recherche* mais aussi dans *Jean Santeuil* et *Contre Sainte-Beuve*.

Des scènes de table et des descriptions de nourriture dans le premier roman inachevé se superposent à celles de son grand roman représentatif ; il peut s'agir du fromage à la crème rose écrasé de fraises, de petits pois pareils à des billes vertes sur la table de la cuisine, du travail préparatoire de la cuisinière de la famille, Ernestine, Catherine ou Félicité (parfois Félicie), les ébauches de Françoise. Elles sont donc à considérer comme faisant partie de la genèse de la *Recherche*. Elles se limitent à l'histoire d'Illiers, les scènes de table et les dîners mondains de la vie parisienne étant rares. Dans *Contre Sainte-Beuve*, de telles descriptions ne sont pas plus nombreuses. Mais la découverte de la puissance évocatrice de la saveur qui est à l'origine de l'épisode de la madeleine, contribue à la richesse du futur roman.

Il semble donc que l'écrivain ait une réelle connaissance de la cuisine et du nom des plats. Dès le début de la *Recherche*, la cuisine intervient avec l'apparition de Charles Swann. La grand-tante du narrateur, qui n'apprécie pas entièrement ce voisin, convoque celui-ci chez elle et lui demande « une recette de sauce gribiche ou de la salade à l'ananas pour des grands dîners » [I, 18]. La mère du narrateur fait sans doute faire par Françoise une salade presque pareille pour le dîner avec M. de Norpois : elle sert à son invité « la salade d'ananas et de truffes » [I, 451]. La cuisine excellente de Françoise que Norpois apprécie, ce n'est pas seulement le fameux bœuf froid aux carottes, mais aussi le soufflé et le pudding à la Nesselrode. Cependant les passages concernant la cuisine, la nourriture et la table sont surtout présents dans le récit de l'enfance du héros, et renvoient comme en reflet, semble-t-il, à l'enfance de l'écrivain. Décrivant les

¹ *Ibid.*, p. 68.

souvenirs d'Illiers dans ses romans, Proust évoque les endroits qui intéressent l'enfant en proie aux rêveries gourmandes : la salle à manger et la cuisine où règnent les cuisinières¹.

Il connaît aussi des spécialités régionales « comme les rillettes de Tours ou les biscuits de Reims » [II, 749]. On met sur la table, à La Raspelière en Normandie, « des galettes, des feuilletés normands, des tartes en bateaux, remplis de cerises comme des perles de corail, des « diplomates », entremets sucrés préparés avec des biscuits à la cuiller imbibés de kirch ou de rhum [III, 389]. On sert des asperges sauce mousseline [II, 790] et le poulet financière [II, 793] au dîner chez les Guermantes.

Proust n'oublie pas d'évoquer un plat figurant dans une œuvre littéraire. Dans le salon de Mme de Verdurin, on parle de la salade japonaise dont il est question dans *Francillon*² d'Alexandre Dumas fils : « on ne parle naturellement que de cette malheureuse salade japonaise [...] », dit Mme Cotard à Swann, « j'ai une de mes amies qui est très originale [...] et qui prétend qu'elle a fait faire chez elle cette salade japonaise, mais en faisant mettre tout ce qu'Alexandre Dumas fils dit dans la pièce » [I, 252].

Sont cités également plusieurs magasins d'alimentation et de pâtisseries, mais il est fort possible que ce soient les fournisseurs de l'auteur lui-même. La cousine de la mère de Swann, qui lui demande d'aller chercher des fruits comme cadeau pour la princesse de Parme, prend les raisins chez *Crapote*, les poires chez *Chevet*, les fraises chez *Jauret* [I, 304] ; Françoise demande à sa fille de cuisine de prendre le jambon chez *Olida* [I, 437] ; les demoiselles de chez Gouache où la mère du narrateur fait une commande offrent à ce garçon des bonbons (mais celle-ci lui interdit de les accepter) [I, 484] ; quand Odette lui sert des gâteaux, Mme Cottard dit : « chez vous, Odette, on n'est jamais à court de victuailles. Je n'ai pas besoin de vous demander la marque de fabrique, je sais que vous faites tout venir de chez *Rebattet*. [...] Pour les petits fours, pour les friandises, je m'adresse souvent à *Bourbonneux*. Mais je reconnais qu'ils ne savent pas ce que c'est qu'une glace. *Rebattet* pour tout ce qui est glace, bavaroise ou sorbet, c'est

¹ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust Biographie*, tome I, *op.cit.*, pp. 37, 38.

² Alexandre Dumas Fils, *Francillon*, Calmann Lévy, 1887, p. 11.

grand art » [I, 593]. Il en va de même pour les restaurants surtout parisiens, à la façon dont procèdent les écrivains du XIX^e siècle ; ainsi, *La Maison Dorée*, *Tortoni*, *Café Anglais* et *Prévost* que Swann parcourt à la recherche d'Odette [I, 227, 228] ; *Henry*, *Weber* et *Cirro* que Françoise dénigre contrairement au *Café Anglais* [I, 476, 477] ; le *Café de la Paix* où Saint-Loup va souper avec le duc d'Uzès et le prince d'Orléans [II, 391].

Tout cela constitue un objet d'étude : que mangent les gens à cette époque ? : quels restaurants existent à Paris ? que se partagent les recherches littéraires et sociologiques qui s'intéressent aux œuvres romanesques de l'époque précédente. Nous y reviendrons dans notre thèse.

Proust assimile l'art, parfois la littérature et la musique, à la cuisine comme il compare Françoise à Michel-Ange. En appréciant les idées et les phases de Bergotte, le narrateur adolescent médite de préférence celles qui reflètent ses propos opinions. Et il conclut :

quand tout d'un coup je trouvais de telles phrases dans l'œuvre d'un autre, c'est-à-dire sans plus avoir de scrupules, de sévérités, sans avoir à me tourmenter, je me laissais enfin aller avec délices au goût que j'avais pour elles, comme un cuisinier qui pour une fois où il n'a pas à faire la cuisine trouve enfin le temps d'être gourmand. [I, 95]

La comparaison la plus célèbre, celle rapprochant le livre du narrateur lui-même du bœuf mode de Françoise apparaît à la fin du roman. La création littéraire ressemble étroitement à l'élaboration d'une cuisine raffinée : toutes les deux réclament de grandes qualités d'invention pour faire surgir une unité à partir d'une multitude d'éléments divers .

D'ailleurs, comme les individualités (humaine ou non) sont dans un livre faites d'impressions nombreuses qui, prises de bien des jeunes filles, de bien des églises, de bien des sonates, servent à faire une seule sonate, une seule église, une seule jeune fille, ne ferais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait ce bœuf mode, apprécié par M. Norpois, et dont tant de morceaux de viande

ajoutés et choisis enrichissaient la gelée ? Et je réaliserais enfin ce que j'avais tant désiré dans mes promenades du côté de Guermantes et cru impossible, [...]. [IV, 612]

Proust utilise souvent aussi la comparaison à la façon de la rhétorique classique entre la nourriture et des objets : l'obélisque de Louqsor ressemble à un nougat rose [III, 34], les tours du Trocadéro au crépuscule aux tours enduites de gelée de groseille des anciens pâtisseries [IV, 287, 288], ou des personnages : les visages de la bande des jeunes filles en fleurs se confondent dans la gelée d'une seule grappe scintillante et tremblante [II, 180], le garçon rouge d'*Aux Cerisiers*, ferme-restaurant, a l'air d'avoir une tête de tomate [III, 248].

Ainsi, si l'on cherche les passages et les phrases concernant la nourriture dans son œuvre, on découvre qu'ils sont nombreux. On peut voir de la sorte que la cuisine ou la nourriture sont un des thèmes importants qu'il convient d'analyser plus précisément.

Quand on considère les objets alimentaires et culinaires dans une œuvre littéraire, il ne faut pas manquer d'observer la relation entre le désir, que suscite l'appétit mais aussi la sexualité, le plaisir et la gastronomie. Proust, alors que les écrivains du XIX^e siècle mentionnent cette relation parfois crûment, le fait discrètement ou parfois indiscretement. Dans la *Recherche*, si l'on sait que les fruits ne sont pas une simple parure de la campagne, mais aussi des aliments délicieux et comestibles, on peut imaginer que la satisfaction du désir qu'ils éveillent puisse se confondre avec celui de prendre dans ses bras des jeunes filles, paysannes ou demoiselles [Cf. II, 71, 72] ; « le désir d'aimer dont il va procéder [...] erre voluptueusement dans une zone de charmes interchangeables – charmes parfois simplement de nature, de gourmandise, d'habitation [...] » [II, 269]. Le héros de la *Recherche* aime plusieurs femmes, pas seulement celles des classes supérieures comme la duchesse de Guermantes, mais aussi de la haute bourgeoisie comme Gilberte et encore Albertine ou de la classe populaire comme les paysannes qui vendent du lait ou du café au lait. Notamment, son désir s'oriente surtout vers Albertine qui devient parfois un simple objet sexuel. Lorsqu'elle lui rend visite à Paris, il se dit : « Certes je n'aimais nullement Albertine : fille de la brume du dehors, elle pouvait seulement contenter le désir imaginatif que le temps nouveau avait éveillé

en moi et qui était intermédiaire entre les désirs que peuvent satisfaire d'une part les arts de la cuisine et ceux de la sculpture monumentale, [...] » [II, 649]. Et juste après, quand il va enfin connaître le goût des joues de la jeune fille, il se dit encore :

je n'avais pas songé que l'homme [...] manque cependant encore d'un certain nombre d'organes essentiels, et notamment n'en possède aucun qui serve au baiser. À cet organe absent il supplée par les lèvres, et par là arrive-t-il peut-être à un résultat un peu plus satisfaisant que s'il était réduit à caresser la bien-aimée avec une défense de corne. Mais les lèvres, faites pour amener au palais la saveur de ce qui les tente, doivent se contenter, [...], de vaguer à la surface et de se heurter à la clôture de la joue impénétrable et désirée. [II, 659]

Proust utilise le mot « palais » comme désignant l'organe avec lequel on peut satisfaire un double appétit. Il s'attarde sur le souvenir du baiser d'Albertine au narrateur :

Je revoyais Albertine s'asseyant à son pianola, rose sous ses cheveux noir ; je sentais sur mes lèvres qu'elle essayait d'écarter, sa langue, sa langue maternelle, incontestable, nourricière et sainte, [...], que, même quand Albertine la faisait seulement glisser à la surface de mon cou, de mon ventre, ces caresses superficielles mais en quelque sorte faites par l'intérieur de sa chair, extériorisées comme une étoffe qui montrerait sa doublure, prenaient, même dans les attouchements les plus externes, comme la mystérieuse douceur d'une pénétration. [IV, 79]

Le baiser de son amante est assimilé à celui de sa mère. On pense ici bien entendu au drame du coucher au début du roman, dont des chercheurs, tout particulièrement des psychanalystes, analysent les scènes pour examiner la relation entre la mère et le fils.

Les passages concernant la nourriture et la table dans les œuvres de Proust comportent de très nombreux signes aux riches résonances, et notre travail se propose de les lire selon diverses approches, en s'inspirant de la psychanalyse, la sociologie, l'ethnologie, la diététique, la physiologie ou encore la rhétorique.

La première partie de notre développement sera consacrée à un plat, « le bœuf à la

casserole », qui apparaît au début de l'histoire de Combray, c'est-à-dire dans « le drame du coucher ». Ce drame contient de nombreux thèmes importants, notamment celui de la relation entre la mère et le fils, mais personne ne s'est encore soucié de s'attarder sur ce plat. Proust a déjà décrit ce drame dans son *Jean Santeuil*. Mais il n'avait pas encore eu l'idée d'une relation entre l'angoisse du garçon et le conte de *La Légende dorée*, car il décrit cette légende dans un autre épisode indépendant. Le plat en question n'apparaît ni dans le drame, ni dans l'épisode de « la lanterne magique ». Dans *Combray*, l'apparition du bœuf à la casserole a lieu juste après l'épisode de la lanterne magique, et l'on est en droit de supposer que ce plat entretient des rapports avec la légende tragique. Le drame du coucher, qui pose le problème de la relation de l'enfant à la mère, intéresse en particulier l'approche psychanalytique. En examinant d'abord la légende, surtout les personnages de Golo et de Geneviève de Brabant et puis ce drame jusqu'à la lecture de *François le Champi* par la mère, nous chercherons à comprendre la nécessité de ce plat relativement à ce drame du coucher.

Nous nous risquons, dans la deuxième partie, à réexaminer l'épisode de la madeleine, même s'il semble qu'on en ait épuisé la richesse. Proust contribue, dans la littérature, à attribuer une fonction importante au goût parmi les cinq sens. Ce petit gâteau joue un rôle essentiel, comme la nourriture à quoi on n'accordait jadis qu'une importance secondaire, objet de descriptions accessoires. Si c'est la madeleine qui déclenche la réminiscence, il n'est pas exagéré de dire que c'est elle qui donne naissance à toute la *Recherche* et également à un écrivain. Dans la *Recherche*, on décrit la mort de l'écrivain Bergotte. En fait, ces deux épisodes entretiennent des liens particuliers et il est peu mentionné que l'aliment qui joue un rôle dans cette mort, la pomme de terre, a des points communs avec le gâteau miracle, par exemple la couleur. Nous nous attarderons sur ces thèmes qui nous amèneront à réfléchir sur la vie et la mort dans ce roman.

Dans un troisième temps, nous analyserons des scènes de table et des aliments associables aux personnages proustiens, en établissant parfois un rapport avec certains romans du XIX^e siècle où la table, le restaurant et la nourriture apparaissent comme le miroir des personnages ou de la société. En effet, les aliments dans les romans sont

comme des signes qui caractérisent les personnages, notamment féminins chez Proust. Nous examinerons principalement les divers signes de la nourriture autour d'Albertine dont le caractère est lui-même multiforme. Et puis, nous envisagerons la fonction des restaurants, de la salle à manger de l'hôtel et d'un cabinet particulier où le narrateur prend ses repas avec son ami Saint-Loup. Dîner hors de chez soi est réservé le plus souvent à une certaine classe de la société, mais les femmes de l'aristocratie et de la hautes bourgeoisie ne fréquentent pas, d'ordinaire, de tels endroits : Mme de Guermantes et Mme de Villeparisis n'y vont pas. Le narrateur prend ses repas avec Saint-Loup non seulement dans un restaurant parisien mais aussi dans un hôtel de luxe à Balbec et dans un restaurant populaire à Doncières. Durant les vacances, le narrateur reste souvent en Normandie. À cette époque, la mode des vacances aux « bain de mer » débute à peine. Le narrateur qui, tout en fuyant le tumulte de la ville, est triste de se séparer de sa mère, passe un moment intime avec son ami et parfois les amis militaires de celui-ci. C'est un moment, qui se déroule dans un certain lieu, et qui ne se passe qu'avec des garçons. Nous considérerons cette atmosphère en nous intéressant tout particulièrement à leurs repas.

PREMIÈRE PARTIE

**LE BŒUF À LA CASSEROLE DE COMBRAY : MATRICE D'À LA
*RECHERCHE DU TEMPS PERDU***

CHAPITRE I : LA RELATION ENTRE LE DRAME DU COUCHER ET LE BŒUF À LA CASSEROLE

Après l'ouverture d'*À la recherche du temps perdu*, où sont évoquées les pensées, sensations, rêves ou rêveries et remémorations du narrateur pendant les nombreux et fugaces réveils nocturnes, une série de souvenirs combraysiens, avant l'épisode de la petite madeleine commence par la scène de la lanterne magique où un personnage effrayant, Golo dans *La Légende dorée*, et la transformation de la chambre angoissent le garçon. Elle est suivie par la visite de Swann puis par la lecture de *François le Champi* lu par la mère. Il s'agit là du « drame du coucher », souvenir traumatique fixé dans la mémoire consciente du narrateur. Avec la lanterne magique, c'est « un bœuf à la casserole » qui inaugure ce que l'on pourrait appeler une poétique du repas. Un grand nombre de chercheurs proustiens examinent dans cet épisode, selon une approche psychanalytique, la relation entre la mère et le fils et entre Proust enfant et sa mère dans la réalité, relation marquée par un profond choc émotionnel. Mais aucun ne se risque à aborder ce bœuf à la casserole, sinon Jean-Pierre Richard dans son *Proust et le monde sensible*¹. Tout en tenant compte plus loin des vues de ce critique, nous envisagerons d'autres interprétations de ce plat de viande : en suivant d'abord le parcours de son apparition et puis en réexaminant la présence de la mère dans le roman, nous considérerons la nécessité de ce plat et son rôle dans le fameux drame.

§ 1. Genèse de l'épisode du bœuf à la casserole

Quand le motif de la lanterne magique apparaît-il la première fois dans les textes proustiens ? Nous pouvons voir que lui est consacré un épisode d'« À Illiers », un chapitre de *Jean Santeuil* [JS, 316-321]. Au début de cet épisode, les choses décrites ne

¹ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Édition du Seuil, 1974, p. 18.

concernent pas apparemment la lanterne magique : la couleur de petits objets transformés peu à peu, au cours du temps, comme le vert des mousses recouvrant le tuyau dans l'eau ou le noir de suie du verre de la lampe, la chambre de la cuisinière où Jean va se chauffer les pieds, le parfum des fleurs au mois de Marie.

Le niveau du style ici est différent de celui de la *Recherche*, mais les éléments rapportés sont quasiment les mêmes. Avant le dîner, on installe dans la chambre d'enfant la lanterne magique en appliquant un réflecteur à la lampe une fois ôté son abat-jour de carton. Non seulement d'impalpables irisations et de surnaturelles apparitions multicolores projetées sur le mur, mais aussi des légendes mérovingiennes peintes charment l'enfant. Cependant, si l'on compare les deux versions, on remarque clairement la différence des sentiments des deux héros, Jean et le jeune narrateur de la *Recherche*.

C'est le vitrail de l'église qui a en fait inspiré à Proust le thème de la lanterne magique [I, 662]. Dans le premier roman, cela est visible car il y a quatre occurrences du mot vitrail dans une page et demie, contre une seule fois dans la *Recherche*. Dans *Jean Santeuil*, bien que la chambre de Jean et sa lampe de travail soient transformées, et donc les habitudes bouleversées, les reflets merveilleux et les personnages de la *Légende dorée*, Geneviève de Brabant et Golo, projetés sur le mur, captivent le petit garçon. On ne parle pas de l'angoisse de l'enfant devant l'apparence inquiétante du traître Golo et la rupture des usages, car cet épisode ne touche pas le drame du coucher.

La lanterne magique dans *Jean Santeuil*

Ce drame est déjà raconté au tout début du premier chapitre « Enfance et adolescence » de *Jean Santeuil* qui se situe non pas à Illiers mais à Saint-Germain, en réalité à Auteuil où l'enfant Proust passe ses vacances dans la maison de ses grands-parents maternels. La création de l'imaginaire Combray synthétise les expériences de l'enfance à Auteuil, alors un village à l'ouest de Paris, et celles à Illiers, dans l'Eure-et-Loir, qui est le bourg natal du père. Dans le premier roman, le souvenir de l'enfant porte sur les deux lieux différents, Paris ou la banlieue parisienne et Illiers.

Quant à Combray, on remarque que son petit univers ne peut naturellement être autre que le « paradis de l'enfance » et que malgré les quelques ombres qu'y projettent le « drame du coucher », l'épisode où Françoise tue avec cruauté un poulet dans sa cuisine et la scène de Montjouvain, il baigne dans une lumière heureuse. En revanche, l'enfance de Jean se passe dans les larmes, les cris de colère, la rébellion, à l'exception des épisodes, dans le chapitre «À Illiers»¹, où Jean passe ses vacances. Il est ému par les paysages colorés de la campagne et il jouit d'une oisiveté faite de lectures et de promenades tout en goûtant des plats délicieux et des repas copieux. Cette petite ville, comme Combray, est véritablement pour l'enfant un paradis où il vit avec ses parents, sa famille et ses domestiques. C'est pourquoi la scène de la lanterne magique dans *Jean Santeuil*, liée à l'histoire d'Illiers, ne concerne pas le drame du coucher ; ce spectacle familial, loin d'angoisser l'enfant, l'amuse. Voyons les derniers passages consacrés à cette scène.

Tel est le seul tableau dont se décore, et bien passagèrement (tableau apparition, tableau rien qu'en reflets, tableau fantôme), la chambre de Jean. Tableau qui ne durait pas longtemps et qui le frappait ainsi bien plus qu'une peinture décidément immobile et qu'il y aurait vue tous les jours. Sans goût pour le palais, mais de couleurs ainsi vives mais plus variées, comme les biscuits roses qu'on servait à Éteuilles² après le déjeuner, cette histoire de Barbe-Bleue projetée par la lanterne magique, Jean y adorait, dans son souvenir, de la vie, de cette vie qu'un collectionneur devant un tableau, un père devant son enfant, tel devant une étoffe, devant un chien, regarde, essaie d'embrasser, jusqu'à délirer en la sentant elle-même devant lui. Ici c'était plus, c'était sa vie, c'était ce goût que les choses ont eu pour nous et que pour nous seuls elles ont gardé. [JS, 317-318]

En même temps que l'histoire de Barbe-Bleue, des « biscuits roses » apparaissent ici. À la ligne précédente, bien que le héros affreux d'un conte donne à imaginer une robe

¹ Jean de Grandsaigne, *l'espace combraysien*, Libraire Minard, 1981, p. 23.

² Proust nomme Éteuilles, Étheuilles et Sargeau la même ville qu'Illiers. C'est qu'il est resté beaucoup d'incohérences dans les noms des personnages et des villes dans ce roman inachevé.

de sang, cette image n’effraie pas l’enfant mais au contraire le charme par son mystère coloré. La couleur projetée sur le mur anime l’esprit de l’enfant qui nage dans le bonheur avec le « goût que les choses ont eu », tels ces biscuits roses, lesquels, peut-on dire, réjouissent cet enfant par leur couleur et leur saveur.

Les biscuits roses symbolisent le bonheur. Et il nous paraît important que, dans cet épisode, l’image de la lanterne magique se lie à cet aliment enchanteur.

Les biscuits roses et le fromage blanc à la crème rose

Un biscuit intervient encore une fois dans une scène à Illiers. Il accompagne cette fois un autre aliment, le fromage à la crème avec de fraises écrasées.

Après avoir mangé un biscuit rose, Jean écrasait des fraises dans un fromage à la crème jusqu’à ce que la couleur lui fit toutes les promesses que traduirait dans un instant le goût rêvé et obtenu. En attendant, il remettait des fraises et de temps en temps un peu de crème, dans des proportions définies, avec des regards mêlés d’attention et de plaisir, toute l’expérience d’un coloriste et la divination d’un gourmand. [JS, 312-313]

La relation entre le biscuit rose et le fromage rose est déjà effectuée à ce moment-là dans l’idée de l’auteur. La couleur rose est toujours chez lui précieuse et comestible. Les aliments roses rendent le héros du roman heureux ou joyeux et satisfont sa sensation, favorisant la vision et le goût. Mais dans ce premier roman, il nous semble que ce n’est guère plus que cela.

Nous nous rappelons une scène dans *Du côté de chez Swann*. C’est à Combray, juste avant qu’il entrevoie pour la première fois Gilberte, que le jeune garçon, regardant une épine rose, est captivé par cette couleur, et ne pense plus qu’au privilège de cette couleur précieuse. C’est à ce moment-là que les biscuits roses lui reviennent à l’esprit :

En effet c’était une épine, mais rose, plus belle encore que les blanches. Elle aussi avait une parure de fête – [...] – mais parure plus riche encore, car les fleurs attachées sur la branche, les unes

au-dessus des autres, de manière à ne laisser aucune place qui ne fût décorée, comme des pompons qui enguirlandent une houlette rococo, étaient « en couleur », par conséquent d'une qualité supérieure selon l'esthétique de Combray, si l'on en jugeait par l'échelle des prix dans le « magasin » de la Place ou chez Camus où étaient plus chers ceux des biscuits qui étaient roses. [I, 137-138]

Le prestige de la couleur passe de la fleur à l'aliment. Mais le jeune narrateur ne goûte pas encore les biscuits, il en apprécie simplement les teintes. Après quoi, voici le fromage à la crème rose qu'il mange en effet et qui lui plaît :

Moi même j'appréciais plus le fromage à la crème rose, celui où l'on m'avait permis d'écraser des fraises. Et justement ces fleurs avaient choisi une de ces teintes de chose mangeable, ou de tendre embellissement à une toilette pour une grande fête, qui, parce qu'elles leur présentent la raison de leur supériorité, sont celles qui semblent belles avec le plus d'évidence aux yeux des enfants, et à cause de cela, gardent toujours pour eux quelque chose de plus vif et de plus naturel que les autres teintes, même lorsqu'ils ont compris qu'elles ne promettaient rien à leur gourmandise et n'avaient pas été choisies par la couturière. [I, 138]

Ce qui attire l'enfant ajoute l'aspect à la saveur. Si ce garçon est attiré par les fleurs roses, c'est parce que leur teinte est comme « mangeable », à la différence des choses dont la couleur bleue, violette ou noire est froide. Le séduisent celles dont le ton rouge, rose ou brun est chaud. (Le vert qui est la couleur naturelle des plantes est la couleur de la salade).

À Illiers mais dans une autre scène, l'auteur décrit le souvenir du fromage à la crème rose de Jean en y associant l'épine rose, comme à Combray. Ce dessert « resta pour lui la chose délicieuse qu'il jouissait le plus à manger et qu'il réclamait tous les jours de la cuisinière », car « peut-être cette ressemblance l'aida-t-elle à remarquer l'épine rose et à l'aimer et en conserva-t-elle le goût dans un impérissable souvenir de gourmandise, de jours chauds et de bonne santé » [JS, 332]. Bien que la couleur de

l'épine rose se lie à celle du fromage blanc où le héros de la *Recherche* a écrasé des fraises, une fillette qui, telle Gilberte, l'attire n'apparaît pas dans cette scène, à la différence de ce qui se passe à Combray.

En effet à Combray, la couleur rose est liée à la rencontre de Gilberte. Avant l'apparition de celle-ci, le narrateur semble attaché à cette couleur, car l'adjectif « rose » revient cinq fois après la contemplation de l'épine rose, signe évident d'une sorte de dévotion. Gilberte, fillette d'un blond roux, se révèle en « levant son visage semé de taches roses » [I, 139]. On peut deviner, étant donné la connotation érotique du rose, qu'elle sera pour lui un objet sexuel, et de fait elle sera son premier amour. En plus, le passage de la fleur rosée à la nourriture rosée stimule encore plus son désir sexuel. Comme le dit J-P Richard, « à côté de l'aliment, souvent à travers lui, c'est un corps de femme que vise en réalité la sensualité gourmande ¹ ». Mou et à la fois crémeux, c'est-à-dire laitier, le fromage blanc éveille la rêverie charnelle du narrateur. En fait, celui-ci montre partout sa prédilection pour les petites distributrices ou porteuses de lait. Mais arrêtons ici, pour l'instant, la considération de la riche relation entre les produits laitiers et la sexualité, que nous analyserons plus loin.

Les biscuits roses ne contentent que la vision du garçon dans la scène de la lanterne magique de *Jean Santeuil*. Nulle trace alors de sexualité car ces petits gâteaux ne s'associent pas au fromage blanc qui est un aliment moins innocent, ni ne s'accompagne de la vision de la fillette. Cette scène n'est ainsi qu'un moment heureux de l'enfance.

Or, les biscuits roses et le fromage blanc du bonheur enfantin sont éliminés de la même scène dans la *Recherche*. Ils ont été exclus, remplacés par le bœuf à la casserole.

L'apparition du bœuf à la casserole

Revenons à l'épisode de la lanterne magique dans la *Recherche*. Il fait partie de celui concernant le drame du coucher. Cet épisode est lié à un moment de tristesse, contrairement à ce que montre *Jean Santeuil*. Et ce moment touche profondément la relation entre la mère et le fils.

¹ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible, op.cit.*, p. 19.

On sait que Proust a élaboré, rédigé, corrigé et encore surchargé ses textes. La bibliothèque nationale de France conserve actuellement ses traces d'écriture, quatre carnets, soixante-quinze cahiers de brouillon, vingt cahiers de mises au net, dactylographies, placards, épreuves, feuilles volantes. Suivons ainsi les esquisses de la « lanterne magique » pour en revenir à l'apparition du fameux plat, le bœuf à la casserole.

Proust ayant évoqué la lanterne magique dans *Jean Santeuil*, en a gardé durablement l'idée. Les avant-textes comme le premier brouillon de cette scène de la *Recherche* se trouvent, d'abord, dans le *Cahier 6*, un des *Cahiers Sainte-Beuve*, que Proust a écrit pendant les premiers mois de l'année 1909. Deux versions sont mentionnées dans les Esquisses de l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » en 1987 [Cf. I, 662, 663]. Dans la première version, c'est « parfois avant dîner » [I, 662] que la scène de la lanterne magique a lieu dans la chambre de l'enfant. Dans la deuxième, après les descriptions des images légendaires multicolores, on découvre l'angoisse du petit garçon qui voit sa chambre transformée et ses habitudes brisées :

J'étais si triste, j'avais si peur, cette demi-obscurité et ces apparitions surnaturelles avaient tellement dans ma chambre brisé la douceur des habitudes, que c'était un soulagement quand il fallait aller dîner et que je pouvais embrasser Maman que les chagrins causés à Geneviève de Brabant me rendaient plus chère, et envers qui ils me faisaient examiner ma conscience avec plus d'angoisse. [I, 663]

On découvre que c'est une délivrance pour l'enfant d'aller dîner et de pouvoir embrasser sa mère, et l'on voit déjà ici l'identification de sa mère avec Geneviève de Brabant mais pas encore celle du narrateur avec Golo.

Il y a aussi de petits passages et de plus longs passages dans le *Cahier 8* qui est comme une rédaction suivie d'une première vision de *Combray*. Les premiers sont écrits au verso du folio 8, mais sont biffés : « De ma chambre de Paris, je ne me rappelais guère rien. Je revoyais parfois ma chambre d'enfant où souvent avant le dîner on ». Dans ces brouillons, l'épisode la lanterne magique a lieu à Paris, à la différence du

texte définitif. Une rédaction de la fameuse scène commence au verso du folio 9 et se prolonge jusqu'au verso du folio 11 :

Je revoyais la chambre où je couchais chez mon grand-père dans une triste maison que nous avions habitée il y a bien longtemps, mais où souvent avant le dîner, la lanterne magique dont on coiffait la lampe, substituait à l'opacité des murs comme firent les premiers architectes et verriers gothiques, de surnaturelles apparitions où se dépeignaient, avec des couleurs du vitrail, de mystérieuses légendes [...] Et j'avais hâte de courir dans la salle à manger où la bonne grosse lampe de la suspension donnait la lumière de tous les jours, retomber dans les bras de Maman que les malheurs de Geneviève de Brabant me rendaient plus chère tandis que les crimes de Golo me faisaient examiner ma propre conscience avec plus de scrupules. J'y trouvais bien du charme tout de même [...] [I, 663-664]

C'est toujours avant le dîner et cette fois aussi dans une maison parisienne qu'est organisé ce spectacle. Proust hésite plusieurs fois, à cette époque-là, sur le lieu de la mise en scène de cet événement quotidien, soit dans la chambre à Paris, soit à Combray. Dans *Jean Santeuil*, comme nous l'avons vu, le drame du coucher se déroule dans la banlieue parisienne et la lanterne magique à Illiers. Les deux épisodes ne se sont pas encore associés dans la tête du jeune Proust.

Au début de ces passages, l'auteur décrit les images de la lanterne magique sans expliquer la tristesse du petit garçon qui doit s'éloigner de sa grand-mère et de sa maman en allant au lit. En revanche, la phrase de la dernière esquisse « j'ai hâte de courir dans la salle à manger [...] » se rapproche du texte définitif. Cependant, le bœuf à la casserole n'apparaît pas encore à cette étape. L'épisode de la lanterne magique que nous pouvons actuellement lire dans la *Recherche* finit par ces mots : « ma propre conscience avec plus de scrupules », avant que ne soit racontée une petite histoire du jardin où la grand-mère fait ses tours même sous la pluie. Le texte du *Cahier 8*, après cette histoire, continue la description si poétique des images de la lanterne magique avec le sentiment de tristesse douloureuse de l'enfant.

Les brouillons du *Cahier 9* comme la mise au net ont été écrits en grande partie par un copiste, parfois sous la dictée de Proust. La plus grande partie de la scène en

question est reproduite, mais les phrases initiales et finales sont corrigées par Proust. Si l'on prête bien attention aux passages, on voit que l'auteur modifie le détail. Voici le folio 28 du *Cahier 9* écrit par le copiste :

Et j'avais hâte de courir dans la salle à manger où la bonne grosse lampe de la suspension, ignorante de Golo et ~~Geneviève de Brabant~~ de Barbe Bleue et qui ne connaissait que mes ~~grands~~ parents et le bœuf à la casserole, donnait sa lumière de tous les soirs ; et ~~je tombais~~ de tomber dans les bras de Maman que les malheurs de Geneviève de Brabant me rendait¹ plus chère, tandis que les crimes de Golo me faisaient examiner ma propre conscience avec plus de scrupules.

Le plat que nous attendons apparaît enfin ici. Proust a ajouté, pour mieux qualifier la lampe, « ignorante de Golo et de Barbe Bleue et qui ne connaissait que mes parents et le bœuf à la casserole ». Ces passages sont presque identiques au texte définitif. (Proust a par la suite enlevé l'adjectif « bonne » de la « bonne grosse lampe »).

Ce qu'il faut ici remarquer, c'est que le crime de Golo induit l'examen de conscience du narrateur. De quoi s'agit-il ? Dans *La Légende dorée*, Golo l'intendant fait des avances à sa maîtresse Geneviève de Brabant, en l'absence de son maître Siegfried, mais, devant ses refus, il l'accuse faussement d'adultère. Le crime de Golo est donc d'avoir désiré la femme de son prochain et d'avoir haï l'objet de son désir au point de souhaiter sa mort². On rencontre, dans cette histoire, la structure traditionnelle de l'amour-haine en tant que forme de l'amour fou.

Comme on l'a vu plus haut, il y a identification de la mère avec l'héroïne tragique dans le *Cahier 8* et, cette fois, dans le *Cahier 9*, Proust y ajoute l'identification du fils avec Golo. L'apparition du bœuf à la casserole concerne-t-elle étroitement ces deux identifications ? Avant toute analyse, examinons quelques points : ces deux identifications, la place de l'épisode de la lanterne magique dans l'enfance du narrateur, le malheur de la mère.

¹ *Sic.* Dans le texte définitif, c'est « rendaient » [I, 10]

² Jean-François Reille, *Proust : Le temps du désir*, Les Éditions François Réunis, 1979, p. 46.

§ 2. Deux identifications

La mère et Geneviève de Brabant, le fils et Golo ou Barbe-bleue

Il semble que ces deux identifications nous indiquent le rapport de l'enfant à sa mère sous l'angle d'un sentiment de culpabilité. Au personnage épouvantable de Golo, Proust ajoute Barbe-Bleue pour souligner la culpabilité de l'enfant. Il pressentait déjà, dans *Jean Santeuil*, que le rôle de ces deux personnages, Golo et Barbe-Bleue, était équivalent :

Était-ce à ces belles couleurs comme Jean en avait souvent admiré sur les piliers des églises, quand les vitraux y rabattaient un jour multicolore et précieux, que les personnages de Barbe-Bleue, de Geneviève de Brabant, du traître Golo, de la sœur Anne, de la plaine verte qui s'étendait devant sa tour devaient la poésie fantastique qu'ils gardèrent dans son imagination ? Ou est-ce parce qu'elle était portée par Barbe-Bleue que cette barbe d'azur, que cette robe de sang revêtirent le prestige qu'elles empruntaient à une telle légende ? [JS, 316]

Et quelques années après, le *Cahier 6* présente le passage suivant : « [...] on projetait sur le mur en apparitions bleues, rouges et vertes l'histoire de Barbe-Bleue et de Geneviève de Brabant [I, 662] ». Nous comprenons ici que Proust connaît bien non seulement l'histoire médiévale mais aussi le conte de Perrault dont il nomme un des personnages, « la sœur Anne ». Mais, il a accumulé, dans le *Cahier 8*, des réflexions sur la synesthésie des couleurs (la sonorité de Brabant), les changements de la chambre sous l'effet de la lumière et l'indentification de la mère avec Geneviève de Brabant, si bien que Barbe-Bleue a été effacé. Or, dans le folio 28 du *Cahier 9*, comme on l'a vu : « ignorante de Golo et ~~Geneviève de Brabant~~ de Barbe Bleue », a biffé Geneviève de Brabant, et à sa place, il a réintroduit le personnage de Barbe-Bleue en mettant en parallèle le caractère de Golo et celui de Barbe-Bleue.

Depuis l'œuvre de Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, l'analyse structurale des

contes de fées s'est imposée. La plupart des contes du monde entier ont la même structure et leurs personnages jouent les mêmes rôles. Dans la scène de la lanterne magique, on a l'impression que Golo et Barbe-Bleue partagent la même image, celle du personnage affreux qui tente de tuer une ou plusieurs personnes qu'il aimait ou aime encore. La dernière édition de la *Recherche*, dans la Pléiade, souligne le fait que le nom de Golo est accolé à celui de Barbe-Bleue [I, 1093].

« Barbe-Bleue » est une histoire inventée par Perrault et est généralement plus connue que celle de Geneviève de Brabant comme conte enfantin. Selon Bruno Bettelheim, dans sa *Psychanalyse des contes de fées*, « Barbe-Bleue » et « L'Oiseau d'Ourdi », un des contes des frères Grimm, « représentent, sous la forme la plus extrême, le thème de la femme qui est soumise à une épreuve tendant à montrer qu'elle n'essaie pas de percer les secrets masculins »¹. Quand Barbe-Bleue remet à sa femme la clé d'une chambre en lui donnant l'ordre de ne pas s'en servir, il s'agit pour lui, en fait, de tester son obéissance, de vérifier la fidélité de sa partenaire. Ce qui lui apprend quel a été le comportement de sa femme pendant son absence est une clé qui a été en contact avec du sang qui ne peut être enlevé.

Que signifie le thème du sang indélébile ? Il est ancien dans les contes. C'est le signe qu'un forfait, souvent un meurtre, a été commis. Par exemple, dans la *Gesta Romanorum*, qui date de l'an 1300 environ, une matricide garde sur les mains des traces de sang indélébiles. Selon Bruno Bettelheim, « la clé qui ouvre la porte de la chambre interdite suggère des associations avec l'organe sexuel mâle, particulièrement lors de la défloration, qui s'accompagne d'un saignement », bref, « le sang sur la clé symbolise que les héroïnes ont eu des relations sexuelles »².

À la différence d'autres contes analogues où les héroïnes, qui prévoient qu'elles seront tuées par leur partenaire, tentent de se cacher et de fuir, l'héroïne, dans ce conte de Perrault, malgré l'état d'urgence où elle se trouve, n'appelle au secours d'autres personnes que ses frères, qui doivent arriver au château. Son comportement laisse entendre deux choses : que les cadavres qu'elle a vus dans la chambre interdite ne sont

¹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, 1976, p. 441.

² *Ibid.*, pp. 441, 442.

que ses fantasmes et que, ayant été infidèle, elle a voulu tromper son mari. Ces sentiments, toujours selon Bettelheim, sont « certainement familiers à l'enfant : l'amour jaloux, d'abord, qui fait que l'on est prêt à détruire ceux qu'on aime, pour ne pas les voir devenir infidèles, tant on désire les garder éternellement ; ensuite, les sentiments sexuels, qui peuvent être terriblement tentants, fascinants, et également très dangereux »¹. Les enfants comprennent, au fur à mesure qu'ils grandissent, que posséder ceux qu'on aime est impossible, et que si on tente cela, on ne peut manquer d'être puni à la façon de Barbe-Bleue.

Quant à Geneviève de Brabant, pendant l'absence de son mari, sa fidélité est mise à l'épreuve par les avances de Golo. Mais alors que dans l'autre conte l'héroïne a transgressé, dans celui-ci, elle ne succombe pas à la tentation et garde sa vertu. On apprécie sa dignité de femme par rapport à l'épouse de Barbe-Bleue qui en fait a trahi son mari. Geneviève restant fidèle, Golo, frustré dans son désir, en vient à la haïr, puis à l'accuser d'adultère, malgré l'évidence de son innocence. Bien que sa pureté soit soulignée, la problématique sexuelle reste au centre de l'épisode, comme dans le conte de Perrault.

Au-delà de la structure classique de l'amour-haine, les deux identifications de Geneviève de Brabant à la mère et de Golo au fils, dans le récit de la *Recherche*, comportent-elles une signification sexuelle ? Golo a désiré la jeune femme de Siegfried et l'a accusée d'adultère quand elle l'a repoussé, de même le jeune narrateur exige sa mère et il en résulte que non seulement il lui cause du souci, un souci qui risque de la vieillir prématurément. Aussi nous faudra-t-il examiner avec prudence le grand thème de la relation entre la mère et le fils, qui culmine dans la fameuse scène du coucher.

§ 3. Une nuit passée avec la mère : questions de chronologie

La scène de la lanterne magique appartient au drame du coucher. Dans l'ordre du texte, elle précède cet événement qui a lieu un soir où le jeune narrateur guette sa mère dans l'escalier pour recevoir son baiser, alors que Swann est en visite à la maison

¹ *Ibid.*, p. 443.

familiale de Combray. L'enfant passe avec sa mère dans sa chambre où elle lui fait la lecture de *François le Champi*. Un tel événement n'arrive qu'une seule fois, comme le précise le narrateur : « une telle nuit ne pourrait se renouveler » [I, 43]. Par contre, on a l'impression que le spectacle familial de la lanterne magique se répétait en faveur de l'enfant, les soirs où il avait l'air triste :

À Combray, tous les jours dès la fin de l'après-midi, longtemps avant le moment où il faudrait me mettre au lit et rester, sans dormir, loin de ma mère et de ma grand-mère, ma chambre à coucher redevenait le point fixe et douloureux de mes préoccupations. On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique. [I, 9]

Dans le récit, la scène des tours de jardin de la grand-mère sous la pluie suit celle de la lanterne magique. On sait que ces tours de jardin sont une habitude de la grand-mère car « elle, par tous les temps, même quand la pluie faisait rage [...], on la voyait dans le jardin vide et fouetté par l'averse » [I, 11]. En expliquant les coutumes familiales, le narrateur raconte les événements qui ont lieu à Combray. Le principal, tandis que Swann visite souvent la tante Léonie, depuis longtemps, car il a connu le grand-père du narrateur avant son mariage, est celui du soir en question, exception unique.

Si le malheur de Geneviève de Brabant et celui de la mère se superposent ainsi que le crime de Golo et celui de l'enfant, le jeune narrateur a dû connaître l'événement exceptionnel. En effet, les sentiments — « Maman que les malheurs de Geneviève de Brabant me rendaient plus chère, tandis que les crimes de Golo me faisaient examiner ma propre conscience avec plus de scrupules » — semblent supposer l'expérience du drame du coucher. L'auteur n'expliquant pas la cause du malheur de la mère à ce moment-là, on ne peut guère comprendre ce qui a pu le provoquer.

La chronologie du roman de Proust

On sait que la structure du récit de Proust est très complexe, surtout au point de vue de l'analyse de la chronologie, comme l'affirme Gérard Genette : « en ce qui concerne

la chronologie, la tâche est un peu plus délicate, celle de la *Recherche* n'étant dans le détail ni claire ni cohérente¹ ».

La narration de ce roman commence par l'état de demi-sommeil d'un homme qui est à la fois le héros et le narrateur, et la période des insomnies du héros, nécessairement postérieure au séjour à Tansonville, car il a raconté ce séjour dans le demi-sommeil, pourrait coïncider avec l'une ou l'autre des cures en maison de santé qui font suite, et qui encadrent l'épisode de Paris en guerre vers 1916². Le narrateur, homme d'insomnie, raconte ses souvenirs de Combray, mais il distingue ceux relevant de la mémoire volontaire et ceux relevant de l'involontaire, c'est-à-dire avant et après la révélation de la Madeleine. L'enfance à Combray se situe entre 1883 et 1892³, mais seulement pendant les vacances. Il y a un flou quant à la date exacte de chaque événement. Ainsi, quand nous lisons : « l'année où nous mangeâmes tant d'asperges », nous ne savons pas de quelle année il s'agit ni quel âge l'enfant narrateur avait alors. Nous savons juste que c'était avant la mort de la tante Léonie.

Il semble, donc, que la chronologie de Combray soit assez confuse. Selon la mémoire volontaire, Swann visitait moins souvent qu'auparavant la maison de Combray, car les parents du narrateur pensaient qu'il avait fait un mauvais mariage avec Odette qu'ils ne voulaient pas recevoir. Mais les lecteurs ne connaissent pas à ce moment-là la cause du mauvais mariage de Swann et avec qui il s'est marié. Une figure qu'on peut appeler la prolepse temporelle, qui est manifestement beaucoup moins fréquente que l'analepse, au moins dans la tradition narrative occidentale⁴, apparaît souvent dans ce roman. Entendons l'anticipation ou l'allusion sous le récit, ou les annonces qui créent une attente dans l'esprit du lecteur. *La Recherche* fait de la prolepse un usage dans toute l'histoire du récit, même de forme autobiographique⁵.

¹ Gérard Genette, *Discours du récit*, Édition du Seuil, coll. « Points », 2007, p. 85.

² *Ibid.*, p. 33.

Dans la Chronologie de la *Recherche* telle que l'a reconstituée Willy Hachez, le narrateur va souvent en maison de santé entre 1904 et 1914 et il y revient en mai et juin 1914. Ici, il ne s'agit pas d'une chronologie exacte du séjour en maison de santé.

Philippe Michel-Thiriet, « Quid de Marcel Proust » in *À la recherche du temps perdu*, t. I, *op.cit.*, p. 156.

³ Genette, *Discours du récit*, *op.cit.*, p. 87.

⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵ *Ibid.*, p. 60.

En analysant la chronologie embrouillée du récit proustien, Genette déclare :

l'importance du récit « anachronique » dans la *Recherche du temps perdu* est évidemment liée au caractère rétrospectivement synthétique du récit proustien, à chaque instant tout entier présent à lui-même dans l'esprit du narrateur qui — depuis le jour où il en a perçu dans une extase la signification unifiante — ne cesse d'en tenir tous les fils à la fois, d'en percevoir à la fois tous les lieux et tous les moments, entre lesquels il est constamment à même d'établir une multitude de relations « télescopiques » : ubiquité spatiale, mais aussi temporelle, [...].¹

Les épisodes de la lanterne magique et du baiser du soir dans *Jean Santeuil*

Dans *Jean Santeuil*, Proust décrit la scène de la lanterne magique et l'épisode du baiser du soir, mais dans des chapitres différents. Dans le chapitre « Enfance et adolescence », le baiser du soir est décrit comme un événement unique de l'enfance de Jean qui avait sept ans. Le spectacle de la lanterne magique a lieu à plusieurs reprises dans la chambre de Jean, à Illiers : « Quelquefois le soir avant le dîner, on jouait dans la chambre de Jean à la lanterne magique » [JS, 316]. Nous savons seulement que ce petit spectacle familial a lieu pendant les vacances de l'enfance, et nous pouvons supposer que Jean a vu plusieurs fois cette projection après l'expérience du baiser du soir, autrement dit après sept ans. Mais lors de la rédaction de ce roman, puisque Proust n'a pas encore noué l'épisode du baiser du soir et celui de la lanterne magique, n'importait guère la question de la place de ces deux épisodes. En fait, on a l'impression que l'enfance de Jean oppose les moments et les lieux, ceux du malheur ou de la souffrance à Paris et ceux bonheur du paradis à Illiers.

Jean Santeuil, œuvre de jeunesse, serait plus proche de la réalité vécue par l'auteur que la *Recherche*. Mais l'enfant Proust a-t-il réellement fait l'expérience du baiser du soir et vu ce spectacle ? Quant au drame du coucher, Jean-Yves Tadié, un des biographes de Proust, dit qu'« aucune lettre, aucun document externe n'évoque la scène du coucher à laquelle *Du côté de chez Swann* donne une telle importance qu'en

¹ *Ibid.*, p. 72.

découlent la capitulation des parents et la faiblesse de volonté du Narrateur¹ ». Cependant, on a l'impression que l'aspect du jardin de la maison dans l'épisode du baiser nocturne ressemble à celui du jardin réel de la maison à Auteuil de la famille de Proust. Fernand Gregh a présenté cette maison dans *L'Âge d'or* :

L'été venu, ce fut à Auteuil, au 94 si je ne me trompe de la rue Lafontaine, où les parents de Proust possédaient une maison de campagne, que je fus maintes fois invité à dîner. Auteuil était encore le reste d'un village où subsistaient des morceaux de campagne, en particulier de fort beaux jardins, presque des parcs. On s'y rendait comme on va aujourd'hui à Versailles, je veux dire dans le même temps, en vingt minutes ; mais au lieu de dévorer l'espace en auto, on roulait nonchalamment dans une de ces voitures découvertes, de ces victorias qui dispensaient un plaisir dont on ne se blasait pas, et qui avait enivré de leur temps aussi bien Hugo que Lamartine. [...] Le 94 de la rue Lafontaine était juste situé au tournant de cette rue, un peu avant qu'elle se jette, à un carrefour de plusieurs autres très vieilles, dans l'avenue Mozart. Un grand jardin s'étendait derrière la maison, nous y dinions au crépuscule sous de hauts arbres qui retenaient toujours un peu de l'humidité des arrosages. On mettait sur la table des flambeaux de jardin, et on restait longuement à causer dans le silence où s'éloignait le grelot attardé d'un cheval. ²

Dans *Jean Santeuil*, le Docteur Surlande, en visite, apprécie le jardin de la maison : « l'air est extraordinairement doux. Vous avez là un joli jardin, avec une source qui paraît pure » [JS, 203], et le père de Jean, M.Santeuil, lui dit : « c'est pour avoir ce jardin aux portes de Paris que j'ai gardé longtemps un petit appartement, que je suis resté longtemps sans avoir [de] voiture. Aucun luxe ne m'aurait remplacé le plaisir de prendre le frais le soir sous ces grands marronniers et de venir le matin à Paris dans ma petite charrette par la forêt » [JS, 204].

En outre, on sait, par une lettre adressée par Marcel à sa mère, que l'événement du soir a eu lieu à Auteuil. Il lui a écrit : « Elle [la Pcesse de Polignac] m'a fait penser rétrospectivement à la fatigue que tu prenais ma pauvre petite Maman à Auteuil la nuit

¹ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust Biographie*, t. I, *op.cit.*, pp. 92, 93.

² Fernand Gregh, *L'Âge d'Or*, Grasset, 1947, pp. 155, 156.

près de moi en me racontant les nuits qu'elle passait près de son mari où ils causaient de Mark Twain à 3 heures du matin¹. »

En fait, lorsqu'on a percé l'avenue Mozart depuis Passy jusqu'à Auteuil en 1881, le jardin de cette maison a d'abord été démoli, puis la maison elle-même a été vendue en 1897 avant d'être détruite. Dans un manuscrit, Proust parle à plusieurs reprises de « la maison détruite de nos jours »².

On sait que, dans ses souvenirs de Combray, le narrateur mêle ceux d'Illiers avec ceux d'Auteuil. Proust, bien entendu, n'a pas transcrit directement dans son roman cet événement qui s'est peut-être répété dans son enfance, car, en fait, il l'a créé, à la manière d'une fiction. Nous ne pouvons négliger le fait des répétitions de ce thème dans les esquisses proustiennes, ce qui induit à penser qu'il enveloppe la structure mentale de l'écrivain.

Nous pouvons découvrir quelques faits significatifs entre la mère et le fils dans une autre lettre que Proust écrit à Barrès en janvier 1906 :

« Tout notre vie n'avait été qu'un entraînement, elle à m'apprendre à me passer d'elle (la mère) pour le jour où elle me quitterait, et cela depuis mon enfance, quand elle refusait de revenir dix fois me dire bonsoir avant d'aller en soirée, quand je voyais le train l'emporter quand elle me laissait à la campagne, quand plus tard à Fontainebleau et cet été même où elle était allée à Saint-Cloud sous tous les prétextes je lui téléphonais à chaque heure. Ces anxiétés qui finissaient par quelques mots dits au téléphone, ou sa visite à Paris, ou un baiser, avec quelle force je les éprouve maintenant que je sais que rien ne pourra plus les calmer. »³

Nous apprenons par cette lettre non seulement l'existence de la fameuse scène du baiser mais aussi celle de plusieurs autres scènes où le fils exigeait la présence de sa mère. Un tel comportement n'a pu que provoquer une frustration, et il semble bien que Proust ait réduit une telle frustration répétée au drame du baiser du soir.

¹ *Corr.*, t. II, p. 444.

² Jo Yoshida, *Étude sur les manuscrits d'À la recherche du temps perdu*, Heibonsya, 1993, p. 295.

³ *Corr.*, t. VI, p. 28.

C'est ainsi que ce drame, véritable événement traumatique, n'a cessé de hanter Proust. Dans *Jean Santeuil*, l'auteur n'a pas encore songé à développer cette scène ; selon Philip Kolb, ce roman « est la matière brute que l'auteur n'a pas pris le temps de polir ¹ ». Par contre, dans la *Recherche*, le drame du coucher qui a été peint comme une histoire relevant de la mémoire volontaire est parfaitement développé. Tous les événements dans cette histoire, lanterne magique, tours de jardin de la grand-mère, visite de Swann, se condensent dans la scène du coucher.

Même si l'on suppose que cette scène précède celle de la lanterne magique, il semble que cela ne fasse pas problème. Autrement dit, quand le narrateur a vu le spectacle de la lanterne magique, il connaissait déjà le malheur ou la tristesse de sa mère.

§ 4. Malheur de la mère et crime du fils

Pareille relation entre la mère et le fils au travers de l'épisode du drame du coucher est privilégiée par les études proustiennes depuis longtemps, surtout par l'approche psychanalytique. Mais cette relation est-elle si exceptionnelle, n'existe-t-il pas de scènes semblables dans d'autres familles à la fin du XIX^e siècle ?

La famille bourgeoise au XIX^e siècle

Le concept de l'enfant n'existe pas au Moyen Âge, car des enfants qui grandissent travaillent comme apprentis, et on les prend pour de petits adultes. C'est Rousseau qui distingue l'enfant et l'adulte. La reconnaissance de la présence de l'enfant, non pas du petit adulte, commence en France au XIX^e siècle. L'enfant est, depuis, au centre de la famille et il est l'objet d'un investissement de tous ordres : affectif, certes, mais aussi

¹ Philip Kolb, « Historique du premier roman de Proust », in *Saggi e ricerche di letteratura francese* [Torino], n° IV, 1963, p. 276.

économique, éducatif, existentiel. Il devient, donc, l'avenir de la famille. La plupart des parents prennent soin de leurs enfants et les éduquent dans la famille, surtout la prime éducation de l'enfant est la tâche des mères, y compris l'apprentissage de la lecture¹. Les relations quotidiennes entre parents et enfants sont différentes selon que la famille habite en ville ou à la campagne, et selon la classe sociale de la famille. Les échanges tendres entre parents et enfants, dans la famille bourgeoise du moins, sont tolérés, voire recherchés. Caresses et câlins font partie du climat propice à l'épanouissement d'un jeune corps. Par exemple, Caroline Brame, jeune fille du faubourg Saint-Germain, soupire d'en être privée après la mort de sa mère. Edmond About, voyageant en Grèce en 1860, souligne la froideur des relations intimes à Athènes, comparativement à la chaleur française². De ce point de vue, les manifestations de tendresse à l'égard de l'enfant narrateur de la *Recherche* sont tout à fait normales dans ce contexte.

Par contre, il y a une autre figure, faite de sévérité cette fois, de la relation entre parents et enfants au XIX^e siècle. Les gens à cette époque désirent la promotion sociale et, notamment, les bourgeois en rêvent. Les enfants qui sont l'objet de l'investissement, comme on l'a dit, se voient imposer par leurs parents, désireux d'ascension sociale, un modèle éducatif parfois très sévère. Beaucoup d'enfants souffrent de l'égoïsme de leurs parents, souffrent d'un manque d'amour, ne recevant jamais de caresses ni de mots tendres de la part de l'entourage familial immédiat. Dans ces conditions négatives, l'enfant ne peut faire en sorte de réaliser les ambitions de la famille et se sent coupable³.

Il nous semble que la famille des romans proustiens correspond au modèle de la famille bourgeoise au XIX^e siècle. À propos du baiser du soir dans *Jean Santeuil*, Madame Santeuil affirme au docteur Surland son intention de s'opposer à cette déplorable habitude :

Mais j'espère que ce n'est pas moi qui vous empêche d'aller dire bonjour à votre fils, madame, dit

¹ *Histoire de la vie privée*, sous la direction de Philippe Ariès et de Georges Duby, Seuil, 1987, pp. 146, 154.

² *Ibid.*, p. 157.

³ *Ibid.*, p. 160.

Cf. Catherine Rollet, *Les enfants au XIX^e siècle*, Hachette littérature, 2001, p. 72.

gracieusement le docteur. — Oh ! non, s'écria M^{me} Santeuil, nous ne voulons pas qu'il garde ces habitudes de petite fille. Trop longtemps sa mauvaise santé nous a obligés à des ménagements qui lui rendraient plus tard la vie impossible, et nous voulons, mon mari et moi, l'élever virilement »
[JS, 202]

Ils discutent aussi de l'avenir de Jean :

Que comptez-vous faire de lui ? demanda le docteur. — Il n'a que sept ans, docteur, répondait M^{me} Santeuil. Mais nous avons pourtant sur son avenir des idées très arrêtées. Non que nous voulions contrecarrer en rien les désirs de notre fils qui sera toujours libre ici, du moment que ses préférences n'iront qu'à une carrière véritable, comme la magistrature, les Affaires étrangères ou le barreau. — Mais je croyais qu'il avait de grandes dispositions pour la musique et la poésie ? demanda le docteur. — Tous les parents, docteur, dit M^{me} Santeuil avec vivacité, croient leurs enfants de petits prodiges. Ils les élèvent à ne rien faire et à se croire des génies méconnus, parce qu'un petit morceau qui fait les délices de la famille et que le professeur trouve étonnant, n'est pas joué pour le public et payé par les éditeurs. C'est une carrière si l'on est Mozart ou Beethoven. Et encore, ajouta M^{me} Santeuil avec décision, je ne souhaite pas à mon fils d'être un artiste de génie. Je préférerais, avec son intelligence réelle et toutes les relations de son père, le voir parvenir un jour, dans les ambassades ou dans la haute administration, à une situation importante, rémunératrice et considérée. Pourtant j'essaie d'éveiller en lui le goût de la poésie. — Vous ne songez pas à la médecine ? demanda le professeur. — Oh ! non, docteur. C'est bien beau, ajouta-t-elle avec une timidité enthousiaste, quand on arrive à se faire un nom comme le vôtre. Mais... — Ah ! Il faut travailler ferme, dit le docteur avec un regard rétrospectif » [JS, 202, 203]

Le père de Jean est envisagé ici comme un haut fonctionnaire du ministère des Affaires étrangères, mais, dans d'autres scènes, comme le directeur du ministère de l'Intérieur ou comme l'ancien sous-directeur des Lettres [JS, 990]. Dans la *Recherche*, l'attente des parents concernant l'enfant est la même : quand M. de Norpois, ancien ambassadeur, rend visite aux parents du narrateur, on découvre les intentions du père qui désire toujours que son fils devienne diplomate et qui s'oppose à ce qu'il se destine à la

carrière des lettres qu'il estime, selon l'opinion de Norpois, inférieure à la diplomatie [I, 431]. Le père est directeur de cabinet dans un ministère qui semble être celui des Affaires étrangères¹, car il a assisté à une Commission où Norpois se trouvait aussi. C'est presque le même métier que celui du père de *Jean Santeuil*.

Les parents de Proust eux-mêmes sont un exemple de promotion sociale réussie. Côté famille paternelle, les grands-parents tenaient une épicerie en face de l'église de Saint-Jacques à Illiers. Leur fils unique, Adrien Proust, a poursuivi ses études comme boursier méritant au collège de Chartres, puis, bachelier ès lettres et ès sciences, il est parti pour Paris faire ses études de médecine. Avant ce père, personne parmi les ancêtres de la famille n'est sorti de la Beauce. Comme chez Balzac et Zola où des jeunes hommes de province tels Desplein ou Horace Bianchon montrent à Paris, la carrière médicale s'est prêtée à l'ascension sociale².

Du côté de la famille maternelle, d'origine juive, le grand-père, saint-simonien, s'est tourné très jeune vers les affaires et a fondé une société en commandite. Il a financé plusieurs projets dont un bureau d'agents de change³. Son frère est homme d'affaires. Bref, la famille maternelle fait partie de la bonne société juive de Paris. Le mariage des parents de Proust semble opérer la conjonction des intérêts des deux familles ; d'un côté la réussite d'une promotion sociale en l'absence d'une famille riche, de l'autre, le souhait d'une intégration dans la société française. Il est normal que le père qui a acquis une bonne situation sociale souhaite la soutenir. De fait, le frère de Proust, Robert, devient comme son père médecin.

Les attitudes contradictoires des parents marquent l'éducation de l'enfant dans la famille bourgeoise au XIX^e siècle. D'un côté, les enfants sont gâtés, d'un autre côté, ils sont éduqués sévèrement pour la promotion sociale. Ainsi, la mère de l'enfant narrateur manifeste son affection pour son fils, mais en même temps, elle doit lui donner une éducation qui lui permette d'assurer l'avenir de la famille. Cela correspond au cadre familial typique de cette époque.

¹ *Dictionnaire de Marcel Proust*, publié sous la direction de Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Honoré Champion Éditeur, 2004, p. 755.

² Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust Biographie*, t. I, *op.cit.*, p. 69.

³ Philippe Michel-Thiriet, « Quid de Marcel Proust » in *À la recherche du temps perdu*, t. I, *op.cit.*, p. 82.

Le sentiment de culpabilité de l'enfant

Pourquoi le drame du coucher a-t-il lieu dans une famille modèle ? Si le drame du coucher a lieu, c'est qu'il ne tient sans doute pas à l'éducation familiale mais au caractère de l'enfant lui-même, soit Jean, soit le narrateur de la *Recherche*.

Restons-en à cette question, car ce drame concerne fortement la présence du bœuf à la casserole.

Il semble que Proust ait eu conscience du problème d'un tel enfant depuis longtemps. Ce problème était-il celui de la mère et de son fils Marcel ? Il n'est pas exagéré de dire que la mère, Jeanne Proust, était un objet d'amour absolu pour son fils. Elle a toujours gâté ce fils aîné sensible et nerveux. Marcel s'est tenu à distance de son père et de son frère, mais sa mère et lui se sont compris. Mais à son amour pour sa mère se mêlait quelque peu de la haine. Car ayant toujours besoin d'elle à cause de sa maladie, il avait pour elle un désir de possession exclusive, qui le poussait à accaparer tout son amour, alors que sa mère prenait aussi son mari et son autre fils Robert en grande affection, d'où cette composante de haine jalouse.

En fait, Proust a analysé le sentiment de culpabilité de l'enfant envers la mère dans une nouvelle et un article. Il a écrit du vivant de sa mère *La confession d'une jeune fille*, qui comporte une forte charge autobiographique. C'est la première fois qu'il a tenté d'écrire à la première personne du singulier. Il semble que l'auteur superpose la nature de l'héroïne à la sienne. Cette héroïne aime trop, avant tout, sa mère. Dans cette nouvelle, il y a déjà une scène ressemblant à celle du drame du coucher :

Les deux soirs qu'elle passait aux Oublis, elle venait me dire bonsoir dans mon lit, ancienne habitude qu'elle avait perdue, parce que j'y trouvais trop de plaisir et trop de peine, que je ne m'endormais plus à force de la rappeler pour me dire bonsoir encore, n'osant plus à la fin, n'en ressentant que davantage le besoin passionné, inventant toujours de nouveaux prétextes, mon oreiller brûlant à retourner, mes pieds gelés qu'elle seule pourrait réchauffer dans ses mains... [PJ, 86]

Proust reconnaît ici que ce qui caractérise cette fille est le manque de volonté : « Ce qui désolait ma mère, c'était mon manque de volonté » [PJ, 89]. Ce serait justement l'aveu de Proust sur lui-même. Cette jeune fille commet un jour envers sa mère le plus grand des crimes. S'étant déjà abandonné au plaisir coupable et bien que tentant de se reprendre, elle succombe à nouveau avec le jeune homme, partenaire complice de la faute passée. Le drame éclate. Regardant la scène maudite du balcon, la mère, dans sa surprise, tombe morte. Cet accident accable la jeune fille de remords et la pousse enfin au suicide. Elle ne peut toutefois pas immédiatement mourir et survit pendant huit jours en souffrant énormément de sa mauvaise conscience. Ce dénouement est assurément plus cruel qu'une mort instantanée. Ce drame de l'héroïne renvoie sans doute au sentiment de culpabilité de l'écrivain lui-même.

Un autre écrit de Proust concerne ce même sentiment. Un an après la mort de sa mère, en 1907, une tragédie a lieu près de lui : un jeune homme, Henri van Blarenberghe, avec qui Proust a parfois dîné chez des amis communs, tue sa mère dans un accès de démence, et se suicide. Proust publie dans *Le Figaro* un article, « Sentiments filiaux d'un parricide »¹. Il y présente, d'abord, les lettres aimables et courtoises que Henri van Blarenberghe a écrites à Proust. En fait, cet homme charmant et visiblement sans histoire a commis un meurtre incroyable.

En comparant ce drame avec les tragédies grecques, notamment, Ajax et Œdipe, Proust montre que ce drame n'est pas un simple fait divers mais révèle en quelque sorte l'action du destin. Comme dans la tragédie d'Ajax, le massacre démentiel fait place à la douleur. Quand les agents ont trouvé Henri van Blarenberghe qui s'était tiré un coup de fusil dans la tête, son œil pendait sur l'oreille. Ce n'est plus ici à Ajax que Proust pense, mais à Œdipe. Le dernier héros tragique, qui tue son propre père et accule sa mère au suicide, se crève les yeux avec les agrafes d'or des vêtements de sa mère qui est sa femme pour ne plus voir son malheur. Henri van Blarenberghe aimait sa mère et celle-ci aussi son fils. Mais l'échange d'affection excessive se renverse, par moment, en haine, et la dévotion peut faire place à la profanation. Il doit être difficile de contrôler un tel sentiment.

¹ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust Biographie*, t. II, *op.cit.*, pp. 12, 13.

Il est intéressant que Proust cite le mythe d'Œdipe dans l'article sur le parricide. Or, connaît-il la théorie freudienne, le complexe d'Œdipe, au moment de le rédiger ? Jacques Rivière parle de la relation entre Proust et Freud dans une conférence au Vieux-Colombier le 17 janvier 1923 : « Il y a d'abord l'ignorance où ils ont vécu l'un de l'autre. [...] je sais que Proust ne connaissait de Freud que le nom, et peut-être le sens général de sa doctrine. Mais il n'avait été informé de l'un comme de l'autre que tout récemment, et je peux affirmer qu'aucune influence n'en était résultée sur son œuvre¹ ». Il est hors de question d'expliquer et de discuter ici la théorie du complexe d'Œdipe dans les romans proustiens ; notons seulement que Proust rapproche la relation familiale, surtout celle entre la mère et le fils, et la légende d'Œdipe quasiment au moment même où le fondateur de la psychanalyse propose son principe théorique. L'association entre le drame de la mère tuée par son propre fils et la tragédie provoquée par le destin dans le mythe d'Œdipe semble permettre à Proust d'intensifier encore son sentiment de culpabilité l'égard de sa mère.

L'écrivain se présente, dans ses romans, hanté par le sens de la faute. Il montre que le drame du coucher est fatalement causé par la maladie, la névrose. Dans l'épisode du baiser du soir du premier roman, le problème du caractère de Jean, qui revient plusieurs fois voir sa mère malgré l'heure tardive, est pointé dès l'abord par le docteur Surlande :

Il est un peu triste, docteur, dit M^{me} Santeuil avec douceur en se tournant vers le professeur Surlande, pour excuser son fils. C'est la première fois que je ne dois pas aller lui dire bonsoir dans son lit, et cela l'agite beaucoup. Il est si impressionnable. – C'est [ce] que nous appelons un nerveux, dit le docteur, en souriant comme après un bon mot. Son faciès l'indique assez d'ailleurs. [JS, 202]

Bien que la mère ait choisi l'adjectif « impressionnable », le docteur appelle franchement cet enfant « un nerveux ». Jean qui ne peut maîtriser son excitation nerveuse adresse la parole à sa mère de sa chambre. La mère inquiète dit à son père qui se refuse à ce que l'on gêne l'enfant : « Mais papa, pour sa santé même, il faut lui éviter

¹ « Quelques progrès dans l'étude du cœur humain » par Jacques Rivière in *Cahiers Marcel Proust nouvelle série 13*, Gallimard, 1985, p. 107.

ces énervements prolongés. [...] mais il est si nerveux, ce n'est pas tout à fait sa faute » [JS, 205]. Elle suggère à son père ou au docteur que cette nervosité est une maladie congénitale ou héréditaire. C'est pourquoi elle ne reproche pas à son fils son comportement enfantin. Elle vient l'embrasser et frotter ses jambes froides dans ses mains. Il semble un moment s'être calmé, mais quand elle tente de s'en aller, Jean éclate en sanglots, désespéré. Sentant que la maladie des années précédentes est revenue en lui, elle s'installe avec résignation au chevet de son fils. Elle dit au vieux domestique qui a entendu les cris de Jean et se fait du souci pour cet enfant : « [...] M. Jean ne sait pas lui-même ce qu'il a, ce qu'il veut. Il souffre de ses nerfs » [JS, 208]. Ce qui compte ici, c'est que le drame du coucher soit lié aux « nerfs », et que l'extrême dépendance de l'enfant à la mère ainsi que sa faible volonté expliquent ce drame par la maladie.

Certes sa volonté était déjà bien faible alors. Ce n'est que peu à peu, à la longue¹ de ces efforts constants, qu'elle aurait pu entamer ces nerfs qui se dressaient toujours menaçants en face d'elle et contre lesquels elle venait se briser, mais plus forte et plus belle, comme la mer contre les rochers. [JS, 210]

Dans *Du côté de chez Swann*, le déroulement de cet épisode est presque identique. Cette fois-là, c'est le père qui déclare « nerveux » le tempérament de son fils tout en considérant que sa femme a la même tempérament que lui : « moi qui ne suis pas si nerveux que vous » [I, 36]. Obéissant à son mari, la mère, bien que désireuse d'élever l'enfant dans le sens d'une volonté responsable, passe la nuit dans la chambre de son fils. Elle lui fait « une première concession » [I, 38], amorce de son premier malheur. Depuis cette nuit dramatique, « sa tristesse n'était plus considérée comme une faute punissable mais comme un mal involontaire qu'on venait de reconnaître officiellement, comme un état nerveux dont il n'était pas responsable » [I, 37]. Le narrateur sent que « le mal était fait » [I, 38] et il se sent aussi coupable de « tracer dans son âme [de sa mère] une première ride et d'y faire apparaître un premier cheveu blanc » [Ibid.].

Jean-Yves Tadié, dans *Le roman au XX^e siècle*, montre que le sentiment de

¹ Sic (entendre : après une longue suite de). [JS, 991]

culpabilité caractérise bien des personnages romanesques au XX^e siècle, par exemple, chez Joseph Conrad ou Graham Greene. Mais cette tendance apparaît déjà, avant la Belle Époque, dans le monde littéraire russe, surtout dans les œuvres de Dostoïevski. Le narrateur de la *Recherche* se présente donc comme l'un des premiers grands coupables du XX^e siècle, de cette culpabilité sans cause apparente, de ce sentiment à moitié inconscient¹.

Dans la conscience coupable de l'enfant interfère la légende que raconte la lanterne magique. Selon Jean-François Reille, « du moment que Marcel-Golo a pu nourrir de « noirs dessins » contre maman-Geneviève de Brabant, tout ce qui arrive de malheureux à maman (et grand-mère) entraîne la culpabilisation par Marcel² ».

Nous comprenons maintenant que les malheurs de Geneviève de Brabant et les crimes de Golo qui l'aimait correspondent aux malheurs de la mère et aux crimes du fils. Le fils a profané la mère, après quoi, conscient de son crime, il éprouve des remords en raison de sa conduite.

§ 5. Références et symboles chrétiens

L'espace du salut

La lanterne magique détruit non seulement les habitudes du narrateur avec ses images mystérieuses et le contenu de la légende que sa grand-tante lui raconte, mais elle éveille aussi un sentiment douloureux d'agressivité contre la mère et de culpabilité. Comment pourrait-il atténuer sa souffrance ? Voyons le texte définitif : après que le jeune narrateur a vu le spectacle de Geneviève de Brabant et Golo, quel est son comportement ? :

Et dès qu'on sonnait le dîner, j'avais hâte de courir dans la salle à manger où la grosse lampe de la

¹ Jean-Yves Tadié, *Le roman au XXe siècle*, Pierre Belfond, 1990, pp. 71, 72.

² Jean-François Reille, *Proust : Le temps du désir*, *op.cit.*, p. 47.

suspension, ignorante de Golo et de Barbe Bleue, et qui ne connaissait que mes parents et le bœuf à la casserole, donnait sa lumière de tous les soirs ; et de tomber dans les bras de Maman que les malheurs de Geneviève de Brabant me rendaient plus chère, tandis que les crimes de Golo me faisaient examiner ma propre conscience avec plus de scrupules. [I, 10]

Il semble que l'importante fonction de la salle à manger protectrice soit d'atténuer les chagrins du petit garçon. Voyons tout d'abord l'interprétation de Jean-Pierre Richard :

Essentiellement attaché, on le verra, à satisfaire une certaine appétence substantielle, il (le privilège) peut aussi, en rapport étroit d'ailleurs avec ce premier désir, aider à marquer la constitution du *lieu*. Consummé à Combray, au centre de la table familiale, sous la clarté rassurante de la grosse lampe à huile, après le baiser donné à la mère, le bœuf à la casserole cuisiné par Françoise consacre par exemple une clôture heureuse du foyer. Il exorcise les fantasmes nés de la lanterne magique (dissipation des parois de la chambre, cruautés médiévales, sadismes archaïques, désirs condamnés, sentiment d'une agressivité et d'une culpabilité dirigées en fin de compte vers l'unique objet désiré et interdit, la mère), et il regroupe autour de lui le cercle protecteur de la famille. Communiant dans le bœuf aux carottes, le groupe parental peut alors se reconnaître, se célébrer, presque se consommer lui-même ; par la dégustation collective de cet aliment focal il retrouve son lien, et sans doute aussi son lieu, son *agora*, le plus original.¹

Cette analyse contient des allusions religieuses et psychanalytiques. Il s'agit ici d'un *lieu* : la salle à manger où la lampe suspendue qui émet une clarté rassurante, dissipe le malaise du garçon. Le bœuf à la casserole sur la table « consacre une clôture heureuse du foyer », si bien que sa culpabilité est comme exorcisée. On a là une sorte de suggestion métaphorique de la table sacrée au centre de l'église chrétienne. La famille du narrateur serait protégée dans les limites de cet espace qui voit le père (ou le Père) accomplir un rite et observer un ordre.

Cette figuration du monde chrétien est plutôt paternelle que maternelle. L'image du repas sacré qu'elle offre ne peut pas ne pas évoquer la « Cène » (du latin *cena* : le repas

¹ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible, op.cit.*, pp. 17, 18.

du soir). La Cène désigne le dernier repas que Jésus prit avec les apôtres la veille de son martyre, et par lequel il institua l'Eucharistie¹. Les apôtres qui se trouvent au dernier repas avec Jésus sont considérés comme les Douze : Pierre, André, Jacques, Jean (le premier groupe) Philippe, Barthélemy, Thomas, Matthieu (le douzième), Jacques fils d'Alphée, Thaddée, Simon et Judas (le troisième)². Les apôtres sont tous des hommes, il n'y a pas de femmes dans ce premier cercle, mais l'Évangile de Jean ne parle pas du sexe des tous les disciples.

L'iconographie de la Cène existe depuis le Moyen Âge et les représentations en sont très nombreuses et variées selon les artistes. La plus célèbre est celle de Léonard de Vinci. On peut voir que la figure de Jean y est un peu féminine car cet apôtre était plus jeune et n'avait pas de barbe. Mais, selon l'opinion officielle, le peintre n'a pas dessiné une femme, par exemple Marie-Madeleine de Magdala, mais Jean. En effet, dans un tel monde religieux, les hommes dominent.

Comme on l'a vu plus haut, les remords du narrateur à l'égard de sa mère évoquent le mythe grec d'Œdipe, où il s'agit d'expier une faute grave contre la mère : Œdipe, son forfait accompli, se crève les yeux. En revanche, dans le christianisme, la faute peut être pardonnée, si elle est confessée avec sincérité. Et nos péchés sont pardonnés, parce que le Christ les a rachetés par sa mort et sa résurrection.

Quant au bœuf à la casserole, s'il peut rassurer la famille du narrateur, cela tient-il à la couleur qu'il donne à ce repas ? Celui qui parle du « bœuf aux carottes » n'est pas Proust mais J-P Richard. Ce que le critique entend souligner en ajoutant « aux carottes », c'est peut-être leur couleur, c'est-à-dire, la rousseur, le mélange de bordeaux et d'orange. Cette couleur évoque le sang. Dans l'Eucharistie, le prêtre distribue aux fidèles l'hostie consacrée et il boit le vin béni. Comme le Christ a distribué à ses disciples du pain et du vin identifiés à son corps et à son sang, le groupe parental, qui compte le père comme chef du foyer, se partage le bœuf rouge aux carottes dans la salle à manger à Combray, commue pour, en une sorte d'auto-célébration, voire

¹ Cf. *Nouveau Testament* : Matthieu, XXVI, 1-20 ; Marc, XIV, 17-25 ; Luc, XXII, 14-20 ; Jean, XIII, 1-20 ; XIV, 1-16

² Cf. *Dictionnaire de la Bible et des religions du Livre*, sous la direction de R.- Ferdinand Poswick et Guy Rainotte, Brepols, 1985, p. 70.

d'auto-consommation, renforcer le lien sacré qui le constitue et le défend des dangers du monde extérieur.

Le narrateur, l'auteur et le christianisme

Cette analyse laisse entendre que le narrateur de la *Recherche* adhère au christianisme. Croit-il en Dieu ; est-il même pratiquant ? Considérons d'abord l'attitude de l'auteur vis-à-vis de la croyance. La famille maternelle était juive, et la mère ne s'étant pas convertie au catholicisme, religion d'origine de son mari, elle était restée juive après le mariage, mais de façon laïque. La famille paternelle était de tradition catholique. Le docteur, Adrien Proust, n'était pas croyant et nous ne savons presque rien sur les sentiments religieux des autres membres de cette famille. Au lycée, le jeune Marcel se définira « décadent », et il subira l'influence des œuvres de Schopenhauer revisitées à travers l'esthétique du symbolisme. Il refusera, toutefois, l'anticléricalisme avant même de lire les ouvrages de Ruskin. On peut dire cependant qu'il ne se confrontera pas de manière approfondie à la question du christianisme, à la différence d'autres écrivains de son temps, marqué par le retour au catholicisme¹ : Proust n'est pas un auteur chrétien comme le sont par exemple, dans sa génération, Paul Claudel et François Mauriac².

Proust apprécie davantage l'aspect esthétique que spirituel du christianisme. La sympathie de l'écrivain pour le culte chrétien se renforce grâce aux longues périodes d'immersion dans la pensée de Ruskin. L'idée d'une beauté de la religion naît chez Proust de la religion ruskinienne de la beauté³.

Chez Proust, on voit souvent apparaître le vocabulaire religieux ; par exemple, dans la scène du drame du coucher, le baiser de la mère, baiser de paix, est vu comme « une communion de paix » [I, 13]. D'après Stéphane Chaudier, le vocabulaire religieux permet « d'exprimer de façon poétique ou imagée ce que l'écrivain pourrait formuler en

¹ *Dictionnaire Marcel Proust, op.cit.*, p. 195.

² Stéphane Chaudier, *Proust et le langage religieux – La cathédrale profane –*, Honoré Champion, 2004, p. 13.

³ *Dictionnaire Marcel Proust, op.cit.*, p. 195.

termes plus abstraits ; le vocabulaire religieux serait donc un moyen parmi d'autres de « traduire » une doctrine esthétique préalablement constituée. Il est indéniable que la métaphore religieuse renvoie, entre autres, au thème de la création littéraire »¹.

Nous pouvons lire quelques-unes des considérations proustiennes sur le catholicisme dans « La mort des cathédrales », article publiée en 1904 dans *le Figaro*. La loi nouvelle de séparation de l'Église et de l'État qui impose la laïcité risque de provoquer la désaffection des églises, parce que le clergé, ne recevant plus de subsides de la part de l'État, risque de ne plus pouvoir soutenir la dépense de leur entretien. Les grands chefs-d'œuvre que sont les cathédrales resteraient comme des musées sans âme². Proust écrit :

Quand le sacrifice de la chair et du sang du Christ ne sera plus célébré dans les églises, il n'y aura plus de vie en elles. La liturgie catholique ne fait qu'un avec l'architecture et la sculpture de nos cathédrales, car les unes comme l'autre dérivent du même symbolisme. On a vu dans la précédente étude qu'il n'y a guère dans les cathédrales de sculpture, si secondaire qu'elle paraisse, qui n'ait sa valeur symbolique » [PM, 144].

Après quoi, il parle de la signification symbolique du rite chrétien et du paysage autour des cathédrales, beau comme un tableau. De ce point de vue, nous comprenons qu'il admire les cathédrales comme des œuvres d'art, pour leur valeur esthétique. Il tient à la beauté plus qu'à la croyance dans le domaine religieux.

L'église à Combray apparaît comme une composante essentielle de l'identité française. Elle fonde celle de Combray dans la mesure où elle résume cette ville :

Combray, de loin, à dix lieues à la ronde, vu du chemin de fer quand nous y arrivions la dernière semaine avant Pâques, ce n'est qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle aux lointains, et, quand on approchait, tenant serrés autour de sa haute mante sombre, en plein champ, contre le vent, comme une pastoure ses brebis, les dos laineux et gris des maisons

¹ Stéphane Chaudier, *Proust et le langage religieux – La cathédrale profane –*, op.cit., p. 10.

² *Dictionnaire de Marcel Proust*, op.cit., pp. 195, 196.

rassemblées qu'un reste de remparts du Moyen Âge cernait çà et là d'un trait aussi parfaitement circulaire qu'une petite ville dans un tableau primitif. [I, 47]

Les expressions usant de la métaphore ou de la référence esthétique produisent l'illusion d'une homogénéité provinciale et religieuse.

La tante Léonie surveille l'air des combraysiens qui vont et viennent à l'église pour se distraire, et quand il y a dans le village des changements, même de petites choses, elle interroge Françoise ou Eulalie sur la cause de ces changements. Son monde gravite autour de l'église. Son neveu, le jeune narrateur, aime beaucoup cette église de Combray. Il porte son regard sur la forme, la décoration ou le paysage saisonnier, c'est-à-dire qu'il la perçoit comme une œuvre d'art, un tableau primitif. Le clocher de Saint-Hilaire, « doré et cuit lui-même comme une plus grande brioche bénie, avec des écailles et des égouttements gommeux de soleil, pique sa pointe aiguë dans le ciel » [I, 64]. La description de l'église est esthétique, mais dépourvue de sentiment religieux. La pointe sacrée du clocher de Saint-Hilaire n'est pas le signe d'un rapprochement entre le Ciel et la Terre, elle représente plutôt la brioche qui est une chose usuelle, une substance simplement matérielle.

C'est ainsi que les valeurs religieuses de Proust et aussi du narrateur ne consacrent pas la foi mais sont soutenues par la beauté des arts religieux. L'esthétique de l'architecture de l'église leur paraît sublime, alors que la cérémonie et le sermon du Curé à l'intérieur de l'église semblent avoir la même valeur que la vie provinciale.

§ 6. Le bœuf à la casserole selon Françoise

Revenons à la scène en question. Si le narrateur n'a pas la foi et si Dieu n'existe guère dans sa vie quotidienne, l'interprétation religieuse associant au sang du Christ le bœuf à la casserole et à la Cène la table combraysienne n'est guère pertinente. Autrement dit, l'image paternelle peut être exclue de cette scène, mais par quoi la remplacer ? Quelles fonctions remplissent respectivement la table baignant dans une

clarté rassurante, le bœuf à la casserole et la couleur de ce plat ? Si l'enfant ne peut soulager sa culpabilité par une conduite religieuse, par quoi peut-elle être atténuée ?

L'art culinaire

Considérons d'abord le bœuf à la casserole du point de vue de l'anthropologie culturelle. C'est un mets que l'on partage plutôt en famille ou avec des amis intimes. Pourquoi Proust choisit-il ici ce plat ?

Nous remarquons que la particularité de ce mets tient à la façon de faire cuire la viande. Lévi-Strauss, qui remarque que la structure culinaire est la même que la structure linguistique, écrit dans un article, « Le triangle culinaire », qu'il y a, « pour des cuisines dont les catégories nous sont relativement familières, les diverses modalités de cuisson, dont deux principales [...] : ce sont le rôti et le bouilli¹ ». Il considère que le rôti est du côté de la nature, parce que la nourriture rôtie est directement exposée au feu, c'est-à-dire qu'elle réalise avec lui une conjonction non-médiatisée, alors que le bouilli est du côté de la culture parce que la nourriture bouillie est doublement médiatisée par l'eau et par le récipient qui les contient². Voici son explication à ce propos :

le bouilli est cuit au-dedans (d'un récipient), tandis que le rôti l'est par dehors : l'un évoque donc le concave et l'autre, le convexe. Aussi le bouilli relève le plus souvent de ce qu'on pourrait appeler une « endo-cuisine » : faite pour l'usage intime et destinée à un petit groupe clos, tandis que le rôti relève de l'« exo-cuisine » : celle qu'on offre à des invités. Dans l'ancienne France, la poule au pot était pour le souper de famille, la viande rôtie pour le banquet (dont elle marquait même le point culminant : servie obligatoirement après les viandes bouillies [...])³.

Un exemple littéraire à l'appui de la dernière phrase entre parenthèses, c'est le repas de noces dans *Madame Bovary* : « C'était sous le hangar de la charreterie que la table

¹ Claude Lévi-Strauss, « Le triangle culinaire » in *L'Arc*, Aix-en-Provence, No. 26, 1965, p. 21.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 22.

était dressée. Il y avait dessus quatre aloyaux, six fricassées de poulet, du veau à la casserole, trois gigots, et au milieu, un jolie cochon de lait rôti, flanqué de quatre andouilles à l'oseille »¹. On sert d'abord les viandes bouillies, la fricassée de poulet et le veau à la casserole, et ensuite le cochon de lait rôti.

Prenant des exemples hors des pays européens pour mieux asseoir son point de vue, Lévi-Strauss ajoute que « la prescription du bouilli accompagne un resserrement, celle du rôti une distension des liens familiaux ou sociaux ² ». La différence du bouilli et du rôti est notée également dans la tradition occidentale. Sur ce point, l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert est catégorique : « Le bouilli est un des aliments de l'homme le plus succulent et le plus nourrissant...³ ». Il importe, bien entendu, de donner aux enfants les aliments le plus nourrissants. Mais ce bœuf à la casserole, parfait exemple de bouilli, est-ce la mère qui se charge de le préparer ?

Le repas bourgeois

Le bœuf était d'usage chez les bourgeois et les gens qui tenaient bonne table au XIX^e siècle. Les paysans ou les gens modestes mangeaient du porc dans leur vie quotidienne. Émile Guillaumin, à la fois écrivain et fermier de trois hectares dans l'Allier, décrit la situation alimentaire dans *La vie d'un simple* : « [...] non plus que les beaux quartiers de viande ; – notre viande, à nous, c'est le cochon que nous mettons au saloir chaque année et dont un morceau, plus ou moins rance, s'utilise pour la potée quotidienne. Les charcutiers présentent des choses appétissantes : saucissons, fromage d'Italie recouvert de gelée, jambonneaux tentateurs ; mais ces produits sont trop fins et trop chers pour nous⁴ ». Dans les campagnes, on consomme peu de viande fraîche et on mange surtout du lard conservé dans de grands pots de grès. On fait surtout de la soupe. Le paysan consomme la soupe à la graisse, la graisse remplaçant la viande⁵. Puisque la

¹ Gustave Flaubert, *Œuvre I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 316.

² Lévi-Strauss, « Le triangle culinaire » in *L'Arc*, *op.cit.*, p 23.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ Émile Guillaumin, *La vie d'un simple*, Stock, 1943, p. 252.

⁵ Dominique Missika et Anne Schuchman, *Les Français aux fourneaux de 1900 à nos jours*, Flammarion, 2009, p. 34.

famille du narrateur et celle de Proust appartiennent à la classe bourgeoise, leur mode de vie est très éloigné de celui des paysans.

Mais que sert-on principalement sur la table bourgeoise ? Dans ce siècle, la cuisine s'approprie les signes distinctifs de la société bourgeoise, la recherche des valeurs sûres et de la stabilité. Autant la haute cuisine est le fait des hommes, autant la cuisine bourgeoise est une affaire de femmes. Sa particularité, c'est d'être à base de plats mijotés. Cette cuisine de femmes est le fait de la cuisinière qui, sans avoir appris la cuisine, réalise des chefs-d'œuvre – à l'instar de Françoise. Son fameux bœuf froid aux carottes, que M. de Norpois apprécie, demeure l'emblème du dîner bourgeois. Cuisine ménagère et cuisine bourgeoise ne s'opposent pas : leurs recettes sont très proches, mais les conditions d'élaboration de chaque cuisine sont différentes. Alors que la « ménagère » est seule à préparer la cuisine, la bourgeoise et la « grande dame » ont à leur service et pour les aider des cuisiniers, une cuisinière le plus souvent. Néanmoins, la « ménagère » et la « bourgeoise » ont en commun de connaître et d'apprécier la bonne cuisine française¹.

Étant donné que le bœuf à la casserole est évidemment un plat mijoté ou un plat bouilli, il est fait par une femme, et en ce qui nous concerne, par Françoise. Cette cuisinière légendaire étant considérée comme une des mères du narrateur², nous associerons la scène où ce plat apparaît à l'image maternelle et non pas paternelle comme nous l'avons ci-dessus envisagé.

§ 7. Françoise : mère ou mère nourricière

Les servantes proustiennes : la genèse de Françoise

Françoise est non seulement la cuisinière, mais aussi la femme de chambre de la

¹ *Ibid.*, pp. 21 et 27.

² Serge Doubrovsky envisage comme figures maternelles les personnages suivants ; Françoise, la tante Léonie, la grand-mère, les grands-tantes.
Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine*, Ellug, 2000, p. 33.

tante Léonie. Elle obéit, d'un côté, complètement aux ordres de sa maîtresse, et d'un autre côté, elle domine les autres domestiques et régenté la maison. C'est ainsi elle qui ordonne cruellement à une cuisinière enceinte de « plumer » des asperges auxquelles est allergique cette fille de cuisine.

Les servantes sont inséparables des œuvres proustiennes. Dans *Jean Santeuil*, Ernestine apparaît comme une servante, tandis que, dans la préface à *Sésame et les lys* de Ruskin, *Sur la lecture*¹, Félicie est la vieille domestique, et une domestique du même prénom apparaît dans le *Contre Sainte-Beuve*. Il est évident que le modèle d'Ernestine est Ernestine Gallo qui soigne la tante Amiot² dans son petit logis à Illiers, jusqu'à la mort de celle-ci, en 1886. Proust a consacré à cette servante plus d'une page dans le chapitre « À Illiers », et le portrait d'Ernestine dessiné dans ces pages est celui d'un archétype de Françoise. Elle est « soigneuse et souriante dans la salle à manger avec les maîtres » [JS, 282], alors que « dans la cuisine et dans l'office (elle) fait pleurer la fille de cuisine, la frappant à tout propos de son ironie, de son mépris, de ses injures, de ses calomnies, jetant du poivre dans sa boisson ou des saletés dans son déjeuner » [Idem.]. Finalement, « au risque de ne plus trouver de place, l'une après l'autre elles partaient sans rien dire, craignant les vengeances d'Ernestine. [...] Ainsi Ernestine ne craignait pas de voir un autre pouvoir s'élever peu à peu à côté du sien » [Idem.] Mais, étant donné qu'Ernestine expédie parfaitement ses affaires, elle est appréciée par la famille de Jean ; par la tante ou la grand-mère, la mère et Jean lui-même :

Mme Sureau³ trouvait que ce n'était pas payer trop cher « les immenses qualités » d'Ernestine. Et Mme Santeuil, tranquille sur le compte de sa belle-mère tant qu'elle avait auprès d'elle une personne intelligente, d'un service su parfait, qui la soignait si bien, à laquelle elle était depuis longtemps habituée, l'exhortait aussi à lui sacrifier plutôt toutes les cuisinières du village et à ne pas se séparer d'une fille « comme on n'en retrouverait pas une seconde ». Jean lui-même, qui ne put pas s'endormir

¹ *Sur la lecture* s'insère dans *Pastiche et Mélanges* (1919), à ce moment, le titre devient *Journées de lecture*.

² La sœur aînée d'Adrien Proust : un des modèles de la tante Léonie.

³ C'est la tante de Jean qui habite à Illiers et parfois la belle-mère de Mme Santeuil, c'est-à-dire la grand-mère paternelle de Jean. Elle est à l'origine d'un personnage dans la *Recherche*, la tante Léonie.

le soir où à Paris M. Santeuil, [...] avait répondu sans ménagement aux questions de son fils sur les rapports d'Ernestine et des filles de cuisine, Jean à Sargeau¹ se sentait invinciblement donner raison à la seule personne qui sût faire son lit comme il aimait à y être couché, tous les plats qu'il aimait, le café assez chaud et la crème au chocolat assez coulante. [JS, 283]

Ernestine apparaît plusieurs fois dans le même chapitre où, sous des noms différents, Ernestine ou Félicité, Félicie ou Catherine, elle est toujours la reine ou la Venus de la cuisine. Mais cette servante n'est pas présente dans les autres chapitres. Dans « pour la préface » ou « le séjour de Jean à Beg-Meil », une servante apparaît, mais elle ne joue pas le rôle de Françoise. Et dans la scène du « baiser du soir », le vieux domestique Augustin remplace Françoise.

Proust ne dessine guère Félicie dans *Sur la lecture* qui la présente comme une vieille bonne relativement silencieuse [CSB, 161]. Et dans le *Contre Sainte-Beuve*, le héros demande seulement le matin à Félicie où est sa maman. Ce prénom provient de celui d'une véritable domestique de la famille de Proust, Félicie Fitau.

Ainsi, Proust avait depuis longtemps en tête un personnage comme Françoise. La genèse de ce personnage a été étudiée par J.Y Tadié et d'autres chercheurs proustiens. Une partie du *Cahier 5* (f° 18 – f° 36)², qui contient des morceaux de la *Recherche* rédigés probablement entre 1908 et 1909, est consacrée à Françoise. Ces pages rassemblent les traits qui lui sont attribués dans la version finale : la présentation de Françoise, le rapport des autres domestiques avec elle ; l'épisode de l'asperge, son comportement dans la cuisine à Combray, son costume charmant comme d'un portrait de Chardin ou de Whistler, son observation sur la comtesse de l'hôtel (la duchesse de Guermantes dans la *Recherche*), son regret nostalgique de Golo (Combray), ses préjugés sur la noblesse, ainsi sur l'ami le plus cher du narrateur (Saint-Loup), son vocabulaire particulier, sa façon d'estimer Bloch, son impolitesse à l'égard du narrateur, ses idées sur la richesses et la vertu, ses opinions politiques, son comportement qui

¹ Voir la note 2 de p. 26.

² Cf. Jean-Yves Tadié, « Portrait de Françoise », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, septembre-décembre 1971, pp. 755-764.

choque le narrateur, ses attendrissements et sa cruauté.

Sur les pages qui suivent plus loin (106v°-104r°) sont envisagés les rapports de la « vieille Françoise » avec le narrateur et sa mère. Mais ce qui diffère complètement de la version finale, c'est que Françoise, à la dernière page, rentre dans son village et disparaît de l'œuvre. Elle a pu vivre dans le passé, mais n'a pas d'avenir. Décrite en bloc, d'un seul coup d'œil, elle se retire de l'histoire¹ dans le *Cahier*, alors qu'elle est omniprésente dans l'histoire entière de la *Recherche*.

Le caractère de Françoise

Les servantes proustiennes, soit Ernestine soit Françoise, ont les mêmes caractéristiques : le dévouement, la fidélité aux maîtres, la cruauté envers les autres domestiques et un véritable talent de cuisinière. Mais, bien entendu, le personnage de la dernière servante est plus développé, de façon très détaillée, que les autres. Françoise témoigne d'un dévouement sans bornes à ses maîtres, surtout à la tante Léonie. À la mort de la tante, elle éprouve une immense douleur. Quant à son service, elle se trouve dès cinq heures du matin dans sa cuisine et fait tout parfaitement, travaillant comme un cheval, qu'elle soit bien portante ou non, sans bruit, sans avoir l'air de rien faire. Quand la mère du narrateur demande de l'eau chaude ou du café noir, elle est la seule des bonnes de tante Léonie qui sache les apporter vraiment bouillants [I, 53]. La tante Léonie, qui est à la fois sa maîtresse et sa surveillante, sait tout de sa bonne. Mais celle-ci qui, pour sa fille, pour ses neveux, donnerait sa vie sans hésiter, se montre d'une dureté singulière envers d'autres personnes. Malgré ce caractère, la tante la garde auprès d'elle, car, même si elle connaît sa cruauté, elle apprécie son service [I, 120].

Après la mort de la tante Léonie, Françoise continue à servir la famille du narrateur, et ensuite, quand celui-ci habite avec Albertine à Paris, elle s'occupe des jeunes amoureux. C'est elle qui accompagne le narrateur depuis l'enfance jusqu'à ce qu'il décide de devenir écrivain.

¹ *Ibid.*, p. 755.

La figure maternelle

Françoise observe, chaleureusement mais pas toujours, la croissance de son maître. Dans ce cas, on peut dire qu'elle est une figure maternelle. Quelques chercheurs proustiens le remarquent également. Serge Doubrovsky considère Françoise comme une figure maternelle tout autant que tante Léonie, la grand-mère et les grandes tantes¹. J-P. Richard dit aussi : « elle (Françoise) est aux côtés de Léonie l'image de la mère nourricière »². J.-Francis Reille parle de la servante substituée de la mère comme étant l'objet sexuel interdit, c'est-à-dire la mère agressée et profanée par son fils : « l'idéal sexuel de Marcel³ est la servante, car la servante ne peut refuser ses soins, ce que la mère peut faire ; la servante est la mère gratifiante⁴ ». De telles servantes apparaissent comme de petites distributrices ou porteuses de lait qui traversent *À la recherche du temps perdu*, alors qu'Albertine joue ce rôle pour un temps seulement.

Françoise n'est cependant pas la servante objet sexuel du narrateur et substitut de la mère. Nous pouvons voir chez Proust la fixation érotique sur ses objets de désir, soit la mère, soit la grand-mère, soit Albertine, qui le poussent à embrasser leurs joues⁵. C'est, effectivement ce qui a lieu avec la mère, dans la scène du drame du coucher. Même fixation pour la grand-mère dans la scène du premier séjour à Balbec qui voit la mère se séparer pour la première fois de son fils. Le narrateur, triste de cette séparation « se jette dans les bras de sa grand mère et il suspend ses lèvres à sa figure comme s'il accédait ainsi à ce cœur immense qu'elle lui ouvre. Quand il a ainsi sa bouche collée à ses joues, à son front, il y puise quelque chose de si bienfaisant, de si nourricier, qu'il garde l'immobilité, le sérieux, la tranquille avidité d'un enfant qui tète » [II, 28]. Avec Albertine, il regarde bien ses joues plus roses que d'habitude lors de la première tentative du baiser [II, 285-286].

Mais il ne fait pas cette fixation sur Françoise qui n'est pas, à l'évidence, objet

¹ Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine*, op.cit., p. 33.

² Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, op.cit., p. 32.

³ Francis Reille comme Georges Bataille appellent Marcel le héros-narrateur de la *Recherche*.

⁴ Jean-Yves Tadié, *Proust*, Belfond, 1983, p. 196.

⁵ Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine*, op.cit., p. 35.

sexuel. Quelle mère est donc Françoise ? Il semble qu'elle soit comme la mère qui nourrit l'enfant et qui s'en occupe, on pourrait appeler une telle mère la mère nourricière.

La mère du narrateur joue un rôle important jusqu'à la mort de sa propre mère dans la *Recherche*. En effet, après la mort de la grand-mère, le personnage de la mère disparaît presque – elle est à Combray pendant que son fils et Albertine cohabitent à Paris. C'est lors du voyage à Venise avec son fils qu'elle réapparaît. Entre-temps, c'est Françoise qui s'occupe du narrateur. À propos de sa cohabitation avec Albertine, la mère évite d'inquiéter son fils : elle se garde de la lui reprocher. Elle le laisse faire, comme si elle se délestait de son rôle de mère. En revanche, Françoise a un rôle d'initiatrice dans cette cohabitation : de fait, elle enseigne à Albertine les règles de la vie. Ce n'est pas la mère mais Françoise qui fait l'éducation d'Albertine. Elle éprouve la même jalousie envers celle-ci que jadis envers Eulalie, la visiteuse de tante Léonie. Au lieu que ce soit la mère, c'est elle qui se plaint de sa compagne auprès du narrateur.

Françoise, on l'a dit, a un talent pour la cuisine. C'est elle qui sert au narrateur des repas délicieux. En tant que mère désireuse que son enfant grandisse bien, elle lui sert des aliments frais et bons, ce qui l'amène parfois à commettre des actes cruels.

Le narrateur compare cette cruauté de Françoise au comportement de la guêpe hyménoptère :

Et comme cet hyménoptère observé par Fabre, la guêpe fouisseuse, qui pour que ses petits après sa mort aient de la viande fraîche à manger, appelle l'anatomie au secours de sa cruauté et, ayant capturé des charançons et des araignées, leur perce avec un savoir et une adresse merveilleux le centre nerveux d'où dépend le mouvement des pattes, mais non les autres fonctions de la vie, de façon que l'insecte paralysé près duquel elle dépose ses œufs, fournisse aux larves quand elles éclore un gibier docile, inoffensif, incapable de fuite ou de résistance, mais nullement faisandé, [...]. [I, 122]

Il semble que cet acte soit en apparence cruel mais, avant tout, il est motivé par le souci de faire vivre les futurs petits.

L'enfant est témoin d'une scène affreuse qui voit Françoise tuer un poulet dans son arrière-cuisine en criant : « sale bête ! sale bête ! » [I, 120]. Mais les plats qui naissent de ces actes barbares sont aussi délicieux que nourrissants.

Dans la *Recherche*, c'est la mère qui donne à son fils la petite madeleine considérée comme la substance la plus riche de significations du roman. Dans *Contre Sainte-Beuve*, c'est la vieille cuisinière qui lui donne un pain grillé à la place de la madeleine [CSB, 211]. Une servante comme Françoise ne sert pas seulement des plats, car ses plats, comme des créations, atteignent à l'art. Sa cuisine a une indéniable dimension artistique. Le bœuf froid aux carottes est en effet comparé à une œuvre de Michel-Ange. De cette manière, Françoise est un des personnages qui aident le narrateur à se frayer un chemin vers la réalisation artistique. Il se demande, quand il décide d'écrire son roman : « ne ferais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait ce bœuf mode, apprécié par M. de Norpois, et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissaient la gelée ? » [IV 612].

Cette servante qui accompagne la vie du héros-narrateur jusqu'au bout comprend mieux que personne le grand travail du narrateur qui cherche à achever son œuvre. Elle est comme un des membres de sa famille, et on dirait même qu'elle est sa mère. D'où cette réflexion du narrateur :

[...], je pensais que sur ma grande table de bois blanc, regardé par Françoise, comme tous les êtres sans prétention qui vivent à côté de nous ont une certaine intuition de nos tâches [...], je travaillerais auprès d'elle, et presque comme elle [...]; car, épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe. Quand je n'aurais pas auprès de moi toutes mes paperoles, comme disait Françoise, et que me manquerait juste celle dont j'aurais besoin, Françoise comprendrait bien mon énervement, elle qui disait toujours qu'elle ne pouvait pas coudre si elle n'avait pas le numéro de fil et les boutons qu'il fallait. Et puis parce qu'à force de vivre ma vie, elle s'était fait du travail littéraire une sorte de compréhension instinctive, plus juste que celle de bien des gens intelligents, à plus forte raison que celle des gens bêtes. Ainsi quand j'avais autrefois fait mon article pour *Le Figaro*, pendant que le vieux maître d'hôtel, [...], plaignait sincèrement les écrivains en disant : « Quel casse-tête ça doit

être. », Françoise au contraire devinait mon bonheur et respectait mon travail. [IV, 610-611]

Ce passage permet de comprendre que la vieille servante finit par jouer un rôle plus important dans l'écriture du roman à venir que la propre mère du narrateur.

Il faut souligner un autre trait du caractère de Françoise. Elle a ses propres lois qui font penser aux lois hébraïques ou à des codes antiques. Dans le drame du coucher, bien que le jeune narrateur, qui désire absolument le baiser de sa mère cette nuit-là, lui ait demandé de transmettre un mot destiné à celle-ci, elle le lui refuse, pensant qu'il est impossible de troubler le repas auquel elle attribue un caractère sacré, d'autant plus qu'il est offert à un hôte qui est ici Swann.

Elle possédait à l'égard des choses qui peuvent ou ne peuvent pas se faire un code impérieux, abondant, subtil et intransigeant sur des distinctions insaisissables ou oiseuses (ce qui lui donnait l'apparence de ces lois antiques qui, à côté de prescriptions féroces comme de massacrer les enfants à la mamelle, défendent avec une délicatesse exagérée de faire bouillir le chevreau dans le lait de sa mère, ou de manger dans un animal le nerf de la cuisse). Ce code, [...], semblait avoir prévu des complexités sociales et des raffinements mondains tels que rien dans l'entourage de Françoise et dans sa vie de domestique de village n'avait pu les lui suggérer ; et l'on était obligé de se dire qu'il y avait en elle un passé français très ancien, noble et mal compris, [...]. [I, 28]

Si l'on consulte les ébauches et les esquisses de la *Recherche*, on découvre l'érudition de Proust relativement aux civilisations sémitique ou hébraïque. En témoigne le travail de Juliette Hassine qui cite le *Cahier 5*¹ :

(ces) codes antiques qui disent : Tu peux tuer de la vieille loi juive telle que la Genèse l'édicte où Dieu [f° 74v°] par exemple qui ed. montre à côté d'une prescript / s prescription / s quand elle permet de préconiser le massacre des enfants à la mamelle et de femmes enceintes <et dans le sein de leur mère> mais interdit pour la préparation culinaire du chevreau de le faire cuire dans le lait de sa mère [...] puis comme de manger dans un animal le nerf de la cuisse.

¹ Juliette Hassine, *Marranisme et hébraïsme dans l'œuvre de Proust*, Minard, 1994, p. 127, 128.

Dans le texte définitif, la vieille loi juive ou le code antique avec tous les détails sont omis, mais il est certain qu'en achevant *Combray*, l'écrivain s'inspire de quelque archaïque législation qui, d'un côté, peut accepter le massacre des enfants à la mamelle et des femmes enceintes et, d'un autre côté, interdit de faire cuire le chevreau dans le lait de sa mère. L'épisode de la fille de cuisine enceinte révèle les codes contradictoires de Françoise qui se montre cruelle envers cette fille surtout à la veille de son accouchement, alors qu'elle verse des larmes pour un malade évoqué dans un livre médical et qu'elle ne connaît pas. [I, 121-122]

Nous dirons que le code de Françoise relève plus du paganisme que du christianisme. J. Hassine écrit : « À l'encontre de la tante Léonie, sa sensibilité chrétienne n'est pas soulignée et ainsi, dès le début de la *Recherche*, le code de Saint-André-des-Champs¹ semble relever d'un mythe païen plutôt que d'un mythe chrétien. Véhiculé en la personne de Françoise, il concilie l'*opus francigenum* avec les civilisations sémitiques antiques² ».

Selon cette critique, « dans les ébauches, la mère semblait appartenir au terroir et

¹ « Elle (Françoise) sortait infailliblement les jours où j'avais besoin d'elle. C'est toujours pour aller voir son frère, sa nièce, et surtout sa propre fille arrivée depuis peu à Paris. Déjà la nature familiale de ces visites que faisait Françoise ajoutait à mon agacement d'être privé de ses services, car je prévoyais qu'elle parlerait de chance comme d'une de ces choses dont on ne peut se dispenser, selon les lois enseignées à Saint-André-des-Champs. » [II, 445]

« Je la (Françoise) vis peu, du reste, pendant ces quelques jours, car elle allait beaucoup chez ces cousins dont Maman m'avait dit un jour : « Mais tu sais qu'ils sont plus riches que toi. » Or on avait vu cette chose si belle, qui fut si fréquente à cette époque-là dans tout le pays et qui témoignerait, s'il y avait un historien pour en perpétuer le souvenir, de la grandeur de la France, de sa grandeur d'âme, de sa grandeur selon Saint-André-des-Champs, et que ne révélèrent pas moins tant de civils survivants à l'arrière que les soldats tombés à la Marne. Un neveu de Françoise avait été tué à Berry-au-Bac qui était aussi le neveu de ces cousins millionnaires de Françoise, anciens grands cafetiers retirés depuis longtemps après fortune faite. Il avait été tué, lui tout petit cafetier sans fortune qui, parti à la mobilisation âgé de vingt-cinq ans, avait laissé sa jeune femme seule pour tenir le petit bar qu'il croyait regagner quelques mois après. Il avait été tué. Et alors on avait vu ceci. Les cousins millionnaires de Françoise et qui n'étaient rien à la jeune femme, veuve de leur neveu, avaient quitté la campagne où ils étaient retirés depuis dix ans et s'étaient remis cafetiers, sans vouloir toucher un sou ; [...]. Et depuis près de trois ans, elles rinçaient ainsi des verres et servaient des consommations depuis le matin jusqu'à 9 heures et demie du soir, sans un jour de repos. [...], je dois dire à la louange de mon pays que seuls les parents millionnaires de Françoise ayant quitté leur retraite pour aider leur nièce sans appui, que seuls ceux-là sont des gens réels, qui existent. [...] par qui la France a survécu, je transcris ici leur nom véritable ; [...] Larivière. [...] ils (quelques vilains embusqués) sont rachetés par la foule innombrable de tous les Français de Saint-André-des-Champs, par tous les soldats sublimes auxquels j'égalé les Larivière. [IV, 424-425]

² Juliette Hassine, *Marranisme et hébraïsme dans l'œuvre de Proust*, op.cit., p. 131.

aux codes antiques autant que Françoise. En cessant dans la version finale d'être l'amie et la complice de la prêtresse antique, le personnage de la mère renvoie à tout un projet d'occultation comprenant également la disparition de son identité juive ou sémitique¹ ». Il n'est donc que Françoise pour représenter les codes antique et juif ou sémitique.

La propre mère de Proust était juive, elle ne s'est jamais convertie au catholicisme, même après le mariage avec Adrien Proust qui était d'origine chrétienne mais non pratiquant. Fidèle à ses parents, elle est restée toujours attachée, sinon à la religion, du moins à la tradition juive². La mère de la *Recherche* n'est pas juive mais chrétienne. Comme l'a noté J. Hassine, la nature juive de la propre mère de l'auteur est soigneusement cachée.

Mais il y a un épisode dans *Jean Santeuil*, « querelle de Jean avec ses parents à propos du dîner chez Réveillon », où est décrit un rite juif. Jean a été invité chez son meilleur ami, Henri de Réveillon, et il se dispute avec ses parents influencés par son professeur, un républicain persuadé que les nobles ont tous les vices, et qu'Henri est un mauvais camarade. Dans sa colère, Jean casse un verre de Venise que sa mère lui avait acheté. (Précisons cependant que le texte reste volontairement flou. Nous ne savons pas si Jean le casse volontairement ou par accident.) Quand Jean avoue à sa mère tout bas qu'il a cassé le verre de Venise, « elle l'embrasse et lui dit à l'oreille : « Ce sera comme au temple le symbole de l'indestructible union » » [JS, 423]. Cela fait allusion au rituel des mariés juifs qui, après qu'ils ont bu du vin dans le même verre, le cassent. Dans cet épisode, la mère de Jean représente évidemment celle, juive, de l'auteur. En fait, il reste une lettre de 1897 adressée par la mère à son fils, qui évoque ce rituel :

Mon cher petit

Ta lettre me fait du bien – ton père et moi étions restés sous une impression bien pénible. Sache que je n'avais pas songé un instant à dire quoi ce soit devant Jean³ et que si cela a été c'est

¹ *Ibid.*, p. 132.

² Philippe Michel-Thiriet, « Quid de Marcel Proust » in *À la recherche du temps perdu*, t. I, *op.cit.*, p. 88.

³ Valet de chambre du père de Proust que Proust gardera jusqu'en 1908. Dans *Jean Santeuil*, il sert de modèle à Augustin, témoin de la querelle du héros avec ses parents.

Philippe Michel-Thiriet, « Quid de Marcel Proust » in *À la recherche du temps perdu*, t. I, *op.cit.*, p. 64.

absolument à mon insu. Ne repensons plus et ne reparlons plus de cela. Le verre cassé ne sera plus que ce qu'il est au temple – le symbole de l'indissoluble union.

Ton père te souhaite une bonne nuit et je t'embrasse tendrement. J.P.

Je suis pourtant obligée de revenir sur le sujet en te recommandant de ne marcher que chaussé dans la salle à manger à cause du verre.¹

Ainsi, Mme Santeuil se rapproche plus de la mère de l'écrivain que celle du narrateur de la *Recherche* où cette histoire est éliminée, comme si Proust avait voulu en ôter les traces de tradition juive. Comme nous l'avons dit plus haut, l'auteur dissimule soigneusement l'apparence juive de la mère. Ce n'est que Françoise qui hérite du sang païen de la mère de l'écrivain, qui joue le rôle de la mère dans ce roman.

Les modèles de Françoise

Plusieurs servantes réelles sont les principaux modèles de Françoise : Ernestine Gallou, Félicie Fitaueu, Marie, Céline Cottin, Céleste Albaret. En fait, ont-elles joué le rôle de la mère de Marcel ?

- Ernestine

Le premier modèle de Françoise dans l'histoire de Combray, c'est-à-dire dans celle de l'enfance du héros-narrateur est, sans doute, Ernestine Gallou. Elle était avant tout la fidèle servante de la tante Amiot à Illiers (laquelle est un des modèles de tante Léonie), et à son service depuis trente ans. On l'a vu, Ernestine apparaît dans *Jean Santeuil* comme le modèle de la servante du même prénom. Elle était déjà âgée quand l'enfant Marcel l'a vue, et elle est morte en 1889, quand il avait 18 ans. Dans la cuisine à Illiers règne Ernestine Gallou, serviable et efficace, mais cruelle avec les filles de cuisine et avec les animaux, comme Françoise. Proust ne la mentionne aucunement dans sa correspondance, car il était encore petit lorsqu'elle était vivante, mais sa mémoire s'est gravée dans ses œuvres.

¹ Marcel Proust, *Correspondance avec sa mère 1887-1905*, Plon, 1953, pp. 102, 103.

- Félicie

Les autres domestiques de la famille sont mentionnées dans sa correspondance. Félicie apparaît également dans son premier roman. Le prénom d'Ernestine comme servante n'est utilisé que dans l'histoire d'Illiers, tandis que celui de Félicie (de temps en temps on l'appelle Félicité) y intervient plusieurs fois. C'est en effet Félicie Fiteau qui travaillait chez la famille de Proust lorsque Marcel a rédigé le texte de *Jean Santeuil* vers 1895 et 1896. Une lettre de 1896 adressée à sa mère évoque la présence de Félicie : « Le gazier vient de venir. Jean n'est pas là, mais Félicie croit pouvoir descendre (j'ai levé les scrupules qui l'empêchaient de me faire des croque-monsieur) parce que « cet homme a une figure honnête¹ ».

Dès le chapitre tenu pour la préface, le personnage de Félicité est décrit à travers beaucoup de choses concernant non seulement son aspect physique mais aussi son caractère :

Félicité a apporté les plats, comme dans le tableau de Rembrandt qui représente les pèlerins d'Emmaüs. [JS, 194]

Pourtant quelquefois, quand il avait fini de travailler, B. s'amusait à montrer à Félicité quelque chose d'elle, la description de son bonnet, la transcription d'un de ses propos. Elle ne pouvait pas le croire, demandait à voir, et comme devant un tableau pour lequel elle aurait posé, disait en se reconnaissant : « Mais c'est bien cela tout de même. Et mon bonnet ! Qu'est-ce qu'ils diront tout de même en voyant cela, ils voudront la connaître cette Félicité dont vous parlez tant, que vous avez fait souvent enrager, on peut le dire. – Je vous aime bien Félicité », disait B. en se levant et en posant son manuscrit. [JS, 195]

Proust ajoute aussi le personnage de Félicité qui, comme les gens du peuple, aime à inquiéter son maître [JS, 200]. Il la figure aussi en cuisinière dans l'histoire d'Illiers, comme Ernestine.

Ainsi, Félicie Fiteau, veille servante à bonnet blanc, inspire l'auteur qui compte

¹ *Corr.*, t. II, p. 122.

créer ce personnage de servante. Excellente cuisinière, elle gâtait les deux frères, Marcel et Robert, avec ses recettes. Proust a souvent parlé à Céleste Albaret, sa dernière servante, du bœuf mode de Félicie : « La gelée était d'un transparent ! C'était bon, Céleste !... Vous n'imaginez pas !¹ » Son fameux bœuf mode est évidemment le modèle du plat servi au dîner avec M. Norpois. Dans la lettre à sa mère du 4 septembre 1902, après sans doute une querelle avec Félicie, il écrit : « La paix et fort affectueuse est revenue entre moi et Félicie et dans ces cas là je la préfère infiniment à toute autre. Marie plus lettrée est moins littéraire dans son langage. Et surtout l'affection de Félicie est charmante et simple.² » Bien qu'elle lui plaise, elle quitte définitivement le service de Proust le 1^{er} juillet 1907³. Juste avant son départ, Proust reprend Nicolas Cottin, lequel a servi les parents de l'écrivain qui, à cause de son penchant pour la boisson, l'ont renvoyé. Après quoi Nicolas a travaillé comme croupier. Mme Proust écrit à son fils : « si Nicolas veut revenir, ne le reprends jamais. Il était charmant et agréable, mais avec ce métier de croupier, il aura pris l'habitude de finir les fonds de bouteille, et ce ne sera plus le même homme. Félicie a répété cet avertissement, en ajoutant qu'elle s'en irait s'il entraît chez son maître. Ce qu'elle a fait⁴ ».

- Marie

Marie est cuisinière en l'absence de Félicie, mais moins talentueuse qu'elle. Proust se contente cependant de la cuisine de Marie. Il écrit à sa mère : « Pour la cuisine je n'ai jamais si bien déjeuné que depuis qu'Arthur⁵ et Marie s'en occupent. A mon point de vue l'envoi d'une cuisinière serait donc superflu ou nuisible. J'ai tous les jours un beefsteak où tout est à manger, et qui est immense, des plats de pommes de terre frites, gruyère, fromage à la crème, pêches et bière (le cidre n'était plus buvable).⁶ » Cette

¹ Céleste Albaret, *Monsieur Proust, op.cit.*, p. 25.

² *Corr.*, t. III, p. 127.

³ *Corr.*, t. VII, p. 213.

⁴ Céleste Albaret, *Monsieur Proust, op.cit.*, p. 25.

Cf. : *Corr.*, t. VII, p. 213

La lettre de Proust adressée à Reynaldo Hahn [le Mercredi 3 juillet 1907] : « Félicie et Ulrich* ont jugé bon de choisir la même date de départ ». *le neveu de Félicie

⁵ Domestique de la famille de Proust

⁶ *Corr.*, t. II, p. 441.

Marie est « très belle ». Elle aurait un certain sentiment pour Marcel, à qui elle a donné un couvrepieds en satin rouge qu'elle a fait elle-même¹. Mais la mère de Marcel n'est pas contente de ce sentiment. Elle écrit à son fils le 6 décembre 1902 : « Aujourd'hui j'ai eu le tort, étouffant, de sonner (pour avoir à fumer) Marie qui venait me dire qu'elle avait fini de déjeuner et tu m'en as instantanément puni en faisant, dès que j'ai eu pris mon trional, clouer et crier toute la journée. » On pourrait discerner ici dans l'attitude de Mme Proust envers Marie, femme de chambre jeune et jolie, une certaine hostilité maternelle². En fait, en mars 1905, Mme Proust la renvoie. Marie, elle aussi, a servi de modèle pour Françoise.

- Céline

À la place de Félicie Fiteau, Céline Cottin vient travailler chez les Proust. Elle est aussi bonne cuisinière que Félicie. Il reste une lettre de Proust adressée à Céline Cotin : « Je vous envoie vifs compliments et remerciements pour le merveilleux bœuf mode. Je voudrais bien réussir aussi bien que vous ce que je vais faire cette nuit, que mon style soit aussi brillant, aussi clair, aussi solide que votre gelée – que mes idées soient aussi savoureuses que vos carottes et aussi nourrissantes et fraîches que votre viande. En attendant d'avoir terminé mon œuvre, je vous félicite de la vôtre.³ »

La relation entre Proust et Céline est plutôt bonne avant que Céleste Albaret ne vienne chez lui. Mais de nature jalouse et de caractère ferme, Céline supporte mal la présence d'une femme jolie et encore jeune, celle de Céleste Albaret. En outre, elle veut se mêler de tout et tout régenter, aussi les choses se gâtent-elles. Cette situation gêne Proust qui finit par ne plus pouvoir supporter cette servante. Dans une lettre adressée à Madame Soutzo, il dit craindre qu'elle ne revienne à la place de Céleste : « Malheureusement Céleste ressent de tout cela une impression nerveuse que je ne m'explique pas mais que je respecte et comme elle a un chez soi très confortable, je crains qu'elle ne me quitte. Je ne cherche pas, par scrupule, à l'influencer. Mais à

¹ Céleste Albaret, *Monsieur Proust, op.cit.*, p. 63.

² *Corr.*, t. III, p. 191-192.

³ *Corr.*, t. IX, p. 139.

l'ennui de perdre Céleste s'ajoutera celui d'avoir à reprendre Céline.¹ »

Ainsi l'écrivain a-t-il tiré de la vieille Félicie Fiteau les traits bourrus d'une Françoise campagnarde et âgée, il s'est inspiré d'une certaine Marie pour le portrait d'une servante dans *Contre Sainte-Beuve*, et il a tiré aussi de Céline Cottin le tempérament nerveux et autoritaire et le bellicisme².

- Céleste

C'est Céleste Albaret qui est la gouvernante la plus aimée de Proust. Elle lui consacre sa vie pendant environs 10 ans, de 1913 jusqu'à la mort de son maître en 1922. C'est alors qu'Antoine Bibesco prétend que les deux seuls êtres au monde aimés réellement par Proust sont sa propre mère et Céleste³. Les traces de la relation de Proust avec Céleste sont plus nombreuses qu'avec les autres servantes : en particulier beaucoup de lettres adressées à cette servante et, de la part de celle-ci, un livre d'entretiens avec Georges Belmont sur son maître. Cela atteste non seulement qu'elle est au service de Proust les dernières années de sa vie, mais aussi que leurs relations sont très bonnes. Proust entretient généralement avec son personnel les rapports les plus courtois et les plus attentionnés, il correspond avec lui en cas de maladie ou d'éloignement – il envoie de l'argent à Félicie et à Céline après leur renvoi. Cette généreuse délicatesse est sans doute héritée de sa mère.

S'ils s'attirent, c'est qu'ils sont tous deux fortement déterminés par l'affection pour la mère. Céleste s'est mariée en 1913 avec Odilon Albaret alors chauffeur de taxi à Paris. Elle dit dans son livre que la tendresse qu'elle avait pour sa mère et le chagrin d'Odilon à la mort de sa mère quand il était petit les ont rapprochés. Proust reconnaît, au premier coup d'œil, dans Céleste, l'empreinte de son amour pour sa mère. Avant de l'engager, il dit à son chauffeur, le mari de Céleste qui vient de la campagne après leur

¹ *Corr.*, t. XVII, p. 176.

² Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust Biographie*, t. II, éd. cit., p. 224.

Cf. : *Corr.*, t. XIV, p. 174.

La lettre adressée à Céline Cottin de Proust [début juillet 1915] : « Je vous ai toujours dit que, malgré ce que vous pensiez de l'utilité des guerres, ce malheur-là était très grand. »

³ Philippe Michel-Thiriet, « Quid de Marcel Proust » in *À la recherche du temps perdu*, t. I, *op.cit.*, pp. 63 - 66.

mariage : « Votre jeune femme s'ennuie de sa mère, Albaret, voilà tout »¹. Céleste raconte que, dans le foyer de sa vie nouvelle, elle ne savait rien faire ; à la campagne, sa mère la gâtait avec sa petite sœur ; comme c'était sa mère, toujours, qui faisait tout, elle ne savait même pas allumer le feu², et donc, à cette époque-là, elle était plutôt craintive, presque une enfant malgré ses vingt-deux ans, surtout depuis qu'elle était sortie de la tendresse de sa mère. Proust, dont tout le cœur est d'aimer sa mère, comprend très bien le sentiment de cette jeune femme. Ils se rejoignent dans un commun hommage maternel. « [...], ce qu'il y avait de beau avec lui, c'était qu'il avait des instants où je me sentais comme sa mère, et d'autres, comme son enfant » dit-elle. Nous nous souvenons que le narrateur, qui trouve dans Albertine la même affection pour sa mère, la traite comme son enfant.

Céleste, comme sa mère, aime se consacrer à quelqu'un par bonté. Proust lui-même a hérité une sorte de bonté de sa mère, et cette bonté le fait se conduire de telle sorte que sa servante se sent maternée par lui. Il renvoie Céleste à sa mère d'origine, et à la sienne propre³. « Ah, chère Céleste, disait-il, comme elle [la mère de Céleste] a dû s'inquiéter pour vous ! Autant que Maman pour moi », et encore : « C'est que vous étiez faite pour le dévouement comme votre mère, sans le savoir. Sinon, vous ne seriez pas ici »⁴. C'est ainsi que sa dernière gouvernante soutient la vie de l'écrivain comme celle de sa mère.

En ce qui concerne la cuisine, à la différence des autres servantes, elle la méconnaît ; elle dit : « je ne savais rien, tout juste allumer la cuisinière depuis que ma belle-sœur me l'avait appris, [...] et faire une gentille cuisine pour mon mari⁵ ». En fait, selon elle, son maître ne demande pas beaucoup de faire la cuisine. Elle raconte une anecdote sur sa connaissance de la cuisine :

Un jour, il me dit :

— Céleste, est-ce que vous savez faire les œufs brouillés ?

¹ Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, *op.cit.*, p.19.

² *Ibid.*, p. 15.

³ Julia Kristeva, *Le temps sensible*, Gallimard, « Folio/Essais », 1994, p. 319.

⁴ Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, *op.cit.*, p.140.

⁵ *Ibid.*, p. 97.

Je réponds

— Mais oui, monsieur. Pourquoi pas ?

— Alors, il me semble que je mangerais bien deux œufs brouillés.

— Très bien, monsieur. Dans un instant.

Je vais vite à la cuisine, très sûr de moi. Je fais deux œufs sur le plat, qui me paraissent merveilleux, et je les lui apporte dans le plat et sur le plateau, non seulement sûre, mais fière de mes talents. Il regarde les œufs, puis moi.

— Chère Céleste, c'est cela, des œufs brouillés ?

— Mais oui, Monsieur, dis-je innocemment, mais déjà un peu décontenancée.

— Vous en être vraiment certaine ?

Je n'étais plus certaine de rien ; j'ai répondu :

— Monsieur, j'ai cru que c'était ce que vous vouliez.

— Je n'en doute pas, m'a-t-il dit de son air de s'amuser. Mais moi, voyez-vous, c'est ce que j'appelle des œufs sur le plat. La prochaine fois, je m'expliquerai mieux.¹

*

Les servantes de la famille de Proust n'ont cessé de lui inspirer les divers personnages de Françoise (et parfois d'Albertine, mais à partir de la seule Céleste). Elles étaient toujours les modèles de la mère en général ou de la nourrice.

Dans son roman, la présence de la mère disparaît presque avec la mort de la grand-mère, mais il est vrai que la mère de l'auteur est morte durant le dernier tiers de sa vie. Il a dit à Céleste : « Maman, le jour où elle est morte, elle a emporté son petit Marcel avec elle² ». Mais, en réalité, il devait continuer sa vie pour achever son grand œuvre. Il avait besoin de sa mère qui l'accompagnait jour et nuit. Une telle mère et ses gouvernantes, qui lui étaient fidèles, il ne les a jamais considérées comme des objets sexuels.

¹ *Ibid.*, p100.

² *Ibid.*, p.170.

CHAPITRE II : LE BŒUF À LA CASSEROLE ET LE VENTRE MATERNEL

La présence de la mère est indispensable pour le petit garçon à Combray. Leur relation est spécifique : il l'exige passionnément — il persiste à réclamer chaque soir le baiser de la mère —, et son attitude vient sans doute de sa maladie, la névrose. Les critiques ont tenté d'expliquer cette relation anormale avec souvent des catégories psychanalytiques comme le complexe d'Œdipe car, dans l'épisode « le drame du coucher », il est question de l'absence du père et du sentiment de culpabilité du garçon. Nous n'hésiterons pas ici à analyser le plat en question en faisant appel à la psychanalyse, non seulement celle de Freud, mais aussi celle d'Otto Rank. Le bœuf à la casserole est un mets familial qui n'est pas fait par la mère, mais par la cuisinière de la famille, Françoise. Elle joue le rôle important de la mère qui nourrit le narrateur, sans le couvrir de baisers, qui s'occupe de lui jusqu'à éduquer son amante Albertine. Étant donné qu'elle est un objet stable et rassurant, et non pas sexuel, elle ne provoque pas chez lui de douleur mentale. En ce sens, Françoise est l'image de la mère en général, sans connotation de profanation, sans désespoir ni frustration.

§ 1. Retour à l'utérus maternel

Revenons à la scène du bœuf à la casserole. La rousseur du bœuf aux carottes servi par Françoise qui donne à l'enfant le repas, telle une mère, ne nous évoque pas le sang du Christ, mais plutôt le sang maternel. C'est dans l'utérus que l'enfant se « nourrit » du sang de la mère, via le placenta. Le ventre maternel est l'endroit qui procure à l'enfant non seulement tous les éléments nutritifs nécessaires à son bon développement, mais aussi une paix et un confort rassurants, malgré son obscurité et son étroitesse. En fait, quand on pénètre aujourd'hui à Illiers dans la salle à manger de la tante Amiot, vraie

tante de Proust, pièce qui est le modèle de la salle à manger de la maison de la tante Léonie, ce qui frappe tout d'abord, c'est l'aspect sombre que lui donnent les boiseries brunes et aussi la proximité des maisons d'en face dans la rue assez étroite. Cette teinte brune domine l'atmosphère de la pièce, et provoque une certaine impression de tristesse, en même temps qu'elle diffuse une essence heureuse de vie apaisée¹.

La salle à manger baignant « dans la clarté rassurante de la grosse lampe à huile » est dès lors semblable au ventre maternel, puisque est mis sur la table un bœuf aux carottes qui peut évoquer le sang de la mère. S'agit-il alors d'une sorte de régression au sens psychanalytique ? Il nous semble que l'enfant narrateur, troublé par un sentiment de profanation à l'égard de sa mère et des remords liés à l'apparition de Golo, aspire au retour dans l'utérus maternel, pour y éteindre le mal qui le ronge. Nous avons considéré, ci-dessus, que ce garçon qui exige avec une telle persistance le baiser maternel manifeste une fixation névrotique à la mère. Veut-il soulager sa douleur ? Si oui, comment guérir ?

Traumatisme de la naissance

Nous devons ici faire référence à la psychanalyse. C'est Otto Rank, psychanalyste autrichien, disciple fidèle de Freud (mais, avec qui il rompra plus tard), qui explique en 1924 que l'aspiration à retourner dans l'utérus maternel provient du traumatisme de la naissance, titre de son ouvrage le plus connu.

En observant leurs patients, les psychanalystes s'efforcent de les guérir à travers des examens cliniques. Rank et ses collègues voient assez souvent que, dans la phase finale de l'analyse, la *guérison*, lorsqu'elle commence à s'effectuer, se reflète régulièrement dans l'inconscient sous une forme symbolique, celle de la *naissance*. Et ils entendent des convalescents déclarer qu'ils se sentent « renaître à une nouvelle vie » ; c'est ce qu'ils appellent « la seconde naissance ». Rank interprète ce fait comme une véritable sublimation. Le convalescent, renonçant à la fixation libidinale qu'impose le complexe d'Œdipe, soit à la fantaisie infantile qui consiste à vouloir offrir à son père un enfant,

¹ P.-L. Larcher, « La maison de la tante Léonie » in *BMP*, n° 7, 1957, p. 397.

par une sorte de substitution à la mère, se considère lui-même comme l'enfant nouveau-né du psychanalyste.

La guérison n'est pas, bien entendu, simple et facile. Il y a une résistance du malade, résistance excessivement forte contre les tentatives de dissociation de la libido de transfert, pendant la phase finale de l'analyse, qui revêt la forme de la fixation infantile à la mère, née des premiers rapports, purement physiologiques, entre l'enfant et le corps de la mère. Pour obtenir « le phantasme de la seconde naissance », c'est-à-dire pour guérir, en se détachant de l'objet libidinal, le malade a l'illusion de reproduire exactement sa séparation d'avec le premier objet libidinal, autrement dit de sa mère, lors de sa véritable naissance. Dans la situation analytique, le malade reproduit, pour ainsi dire, biologiquement, la période de sa vie intra-utérine, tandis qu'à la fin de l'analyse, il reproduit l'acte de la naissance. C'est ainsi que l'analyse a pour effet ultime de délivrer le malade, tardivement, mais de façon définitive, de la hantise du traumatisme de la naissance, hantise qui n'avait jamais disparu de son inconscient¹.

Qu'est-ce que cette hantise du traumatisme de la naissance ? Rank explique : « tous les souvenirs infantiles peuvent être considérés comme étant, dans une certaine mesure, des « souvenirs-écrans » et, d'une façon générale, la faculté de reproduction serait due à l'impossibilité où se trouvent les malades d'évoquer précisément la « scène originelle », à cause des associations qui, à cette scène, rattachent le plus pénible de tous les « souvenirs » : le traumatisme de la naissance.² » Le mécanisme qui déclenche l'angoisse se laisse ramener à la reproduction de l'angoisse qui accompagne la naissance. Autrement dit, « « la naissance est d'ailleurs le premier fait d'angoisse et par conséquent la source et le modèle de toute angoisse³ ». À la naissance, tout être humain subit un traumatisme majeur, à travers une expérience pénible d'étouffement, de striction, de clausturation dans la filière vaginale, qu'il cherche ensuite à surmonter en aspirant inconsciemment à retourner dans l'utérus maternel. Autrement dit, la première

¹ Otto Rank, *Le traumatisme de la naissance*, Payot, 1976, pp. 13, 14.

² *Ibid.*, pp. 17, 18.

³ *Dictionnaire international de la psychanalyse*, sous la direction d'Alain de Mijolla, Calmann-Lévy, 2002, p. 1773.

séparation biologique d'avec la mère est le prototype de l'angoisse psychique¹.

Le sujet aspire à retourner dans le ventre de la mère parce que c'est un endroit très rassurant. On sait bien que le fœtus y éprouve ses premières sensations. Cet endroit est peut-être l'archétype d'un paradis perdu, car l'enfant y est au chaud, il est nourri, et rien ne lui manque. Tous les besoins du bébé sont satisfaits. Jules Déjerine, médecin neurologue français, a obtenu des guérisons en traitant ses malades comme des prisonniers : après les avoir tenus enfermés dans une pièce sombre où ils ne recevaient leur nourriture qu'à travers un judas percé dans la porte, il les rendait à la liberté qu'ils accueillaient avec la joie la plus intense².

Cette théorie de Rank est loin de s'en tenir à la conception classique du complexe d'Œdipe. Dans l'analyse du complexe d'Œdipe, Freud se focalise sur la relation entre le père et l'enfant, alors que Rank s'intéresse à la relation précoce entre l'enfant et sa mère. La thèse du second peut s'appliquer, nous semble-t-il, au narrateur de la *Recherche* et à sa mère. La question du lien entre la mère et le fils ou la grand-mère et le petit enfant traverse l'ensemble de la *Recherche*. La plupart des autres épisodes, comme « la drame du coucher », « la petite madeleine » ou « les intermittences du cœur » etc., en posent le problème. Il est clair que la relation entre le père et le fils occupe une position mineure dans ce roman. Aussi celle entre la mère et le fils importe-t-elle dans la scène que nous analysons. Puisqu'il se sent coupable de profaner sa mère, il est naturel que le narrateur, inquiet d'une possible désunion, aspire à réintégrer le ventre maternel pour se défaire de son sentiment de culpabilité.

La culpabilité et le retour à l'utérus maternel

La culpabilité du jeune narrateur apparaît aussi dans la scène qui suit celle de la lanterne magique, les tours de jardin de la grand-mère, comme on l'a vu plus haut. Elle découle de la lâcheté propre à l'adulte qui évite de voir le malheur d'autrui. Voulant fuir

¹ Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Fayard, 1997, pp. 876, 877.

² Otto Rank, *Le traumatisme de la naissance*, *op.cit.*, p. 18.

la vue du supplice de la grand-mère face_au le grand-père qui accepte un verre d'alcool alors qu'il ne doit pas en boire, il se replie dans la petite pièce qui est en haut de la maison, à côté de la salle d'étude sous le toit. Étant donné que cette pièce « sentant l'iris, et que parfume aussi un cassis sauvage » [I, 12], est la seule qu'il puisse fermer à clef, car destinée à un usage intime, elle lui sert de refuge. C'est ce lieu d'une inviolable solitude qui lui permet de se masturber.

Le narrateur qui se sent coupable se replie aux cabinets. Quel rapport y a-t-il entre la culpabilité et la masturbation ? Cet acte peut-il en diminuer le sentiment ? Rank tente d'éclaircir ce rapport :

L'angoisse de la naissance est à la base de toutes les variétés d'angoisse, tout plaisir tend, en dernière analyse, à la reproduction du plaisir primitif, en rapport avec la vie intra-utérine. Déjà les fonctions libidinales normales de l'enfant, telles que l'absorption d'aliments (acte de téter) et l'expulsion de produits de désassimilation, trahissent la tendance à continuer, à prolonger aussi longtemps que possible les libertés illimitées de l'état pré-natal. [...] Dans cette expulsion quasi-automatique, échappant au contrôle de la conscience, de matières fécales et d'urine (« preuve d'amour » à l'égard de la mère), l'enfant se comporte comme s'il menait encore une vie intra-utérine : *inter faeces et urinam*. Et le rapport bien connu entre le sentiment d'angoisse et la défécation repose sur un mécanisme tout à fait analogue. Lorsque, au contraire, après le sevrage ou lorsqu'il est, pour une autre raison quelconque, privé du sein de la mère, l'enfant se met à sucer son propre doigt, nous sommes autorisés à voir dans ce fait une tentative de sa part de remplacer le corps de la mère ou, plutôt, une partie du corps de la mère, par son propre corps (« identification »). [...] De la même manière, de sucer et de l'émission voluptueuse d'urine (incontinence) nous arrivons, par des voies que l'analyse a découvertes, au vice infantile par excellence : à la masturbation génitale (et à la pollution qui vient plus tardivement se substituer à l'incontinence), qui précède et prépare le désir du retour définitif et complet à l'union avec la mère, à la faveur de l'acte sexuel. La velléité sexuelle ayant pour objet les organes sexuels de la mère, qui sont pour l'enfant une source d'angoisse, fait naître un sentiment de culpabilité à l'égard du père. ¹

¹ Otto Rank, *Le traumatisme de la naissance*, op.cit., pp. 28, 29.

Le plaisir de la miction, de la défécation et de l'éjaculation rappelle à l'enfant la vie d'intra-utérine où l'on ignore l'angoisse. Mais en même temps, la masturbation a pour objet le sexe féminin qui, métonymie ou synecdoque du corps de la mère, engendre paradoxalement la culpabilité.

La mort et le retour à l'utérus maternel

On dit volontiers que la masturbation, qui est une sorte d'orgasme, cause « la petite mort »¹. Nous en voyons la preuve dans le texte proustien. Il y a, dans la scène qui suit immédiatement la mort de la tante Léonie, le paragraphe final de « la promenade de l'automne », où se lit une évocation du plaisir solitaire dans la chambre sentant l'iris :

Hélas, c'est en vain que j'implorais le donjon de Roussainville, que je lui demandais de faire venir auprès de moi quelque enfant de son village, comme au seul confident que j'avais eu de mes premiers désirs, quand au haut de notre maison de Combray, dans le petit cabinet sentant l'iris, je ne voyais que sa tour au milieu du carreau de la fenêtre entrouverte, pendant qu'avec les hésitations héroïque du voyageur qui entreprend une exploration ou du désespéré qui se suicide, défaillant, je me frayais en moi-même une route inconnue et que je croyais mortelle, jusqu'au moment où une trace naturelle comme celle d'un colimaçon s'ajoutait aux feuilles du cassis sauvage qui se penchaient jusqu'à moi. En vain je le suppliais. [I, 156]

Cette phrase multiplie les termes extrêmes comme « désespéré », « se suicide », « mortelle ». Proust pense que le plaisir solitaire entretient un lien avec la mort, et que l'exaltation de l'orgasme avive la peur de la mort. Le donjon de Roussainville est un symbole sexuel à Combray, car c'est dans les ruines de ce donjon que Gilberte s'est amusée avec ses petits amis en profitant de l'obscurité [IV, 269]. Dans le texte proustien, une autre architecture phallique, c'est le clocher de Saint-Hilaire, quand les volées de

¹ L'orgasme est appelé « petite mort ». Georges Bataille use de ce terme dans son roman *Madame Edwarda*. Cette analogie peut s'expliquer par le fait que l'orgasme entraîne une suspension provisoire du manque et du désir, comme la mort qui abolit toutes les tensions de la vie.

corbeaux qu'il lâche semblent métaphoriser l'éjaculation [I, 63, 64]. La description du plaisir solitaire apparaît dans l'esquisse du *Cahier 1*. Cette description est plus longue et plus concrète que celle du texte définitif. Elle ne figure pas dans la scène de la promenade de l'automne comme dans le texte définitif, mais dans celle des insomnies au début du roman. Ce passage reprend une scène des « sommeils » dans le *Contre Sainte-Beuve*.

La Rochefoucauld a dit que nos premières amours seules sont involontaires. Il en est ainsi de ces plaisirs solitaires qui plus tard ne nous servent qu'à tromper l'absence d'une femme, à nous figurer qu'« on » est avec elle. Mais à douze ans quand j'allai m'enfermer pour la première fois dans le cabinet qui était en haut de notre maison à Combray où des colliers de graines d'iris étaient suspendus, ce que je venais chercher c'était un plaisir inconnu, original, qui n'était pas la substitution d'un autre. [...] L'exploration que je fis alors en moi-même, à la recherche d'un plaisir que je ne connaissais pas, ne m'aurait pas donné plus d'émoi, plus d'effroi, s'il s'était agi pour moi de pratiquer à même ma moelle et mon cerveau une opération chirurgicale. À tout moment je croyais que j'allais mourir. [...] En ce moment aussi loin que les nuages s'arrondissaient au-dessus de la forêt, je sentais que mon esprit allait encore un peu plus loin que l'extrémité des choses, n'était pas entièrement rempli par elles, laissait une petite marge encore. Je sentais mon regard puissant dans mes prunelles porter comme de simples reflets sans réalité les belles collines bombées qui s'élevaient comme des seins des deux côtés du fleuve. Tout cela reposait sur moi, j'étais plus que tout cela, je ne pouvais mourir. Je repris haleine un instant ; pour m'asseoir sur le siège sans être dérangé par le soleil qui le chauffait, je lui dis : « Ôte-toi de là mon petit que je m'y mette » et je tirai le rideau de la fenêtre, mais la branche du lilas l'empêchait de fermer. Enfin s'éleva un jet d'opale, par élans successifs, comme au moment où s'élance le jet d'eau de Saint-Cloud que nous pouvons reconnaître – car dans l'écoulement incessant de ses eaux, il a son individualité que dessine gracieusement sa courbe résistante – dans le portrait qu'en a laissé Hubert Robert, [...]. [I, 645, 646].

Dans ce texte, le paysage que le narrateur adolescent voit de la fenêtre n'est pas le donjon-phallus, mais une chair féminine : le ciel arrondi, les belles collines comme des seins. La représentation que suscite l'extase de la masturbation ou de la « petite mort »

est un corps féminin, c'est-à-dire, celui de la mère.

D'où un sentiment culpabilité qui fait que le retour à l'utérus maternel est souhaité, même si la jouissance provoquée se distingue mal d'une appréhension de la mort. Faisons encore appel à l'étude d'Otto Rank qui envisage, dans *Le traumatisme de la naissance*, le rapport chez les enfants entre la mort et le retour à l'utérus maternel : « La tendance à l'angoisse, inhérente à l'enfant, et qui, découlant du traumatisme de la naissance, se porte volontiers sur tous les objets possibles, se manifeste [...] dans l'attitude caractéristique, significative au point de vue de l'évolution de la civilisation, de l'enfant à l'égard de la mort¹ ». L'enfant peut-il comprendre ou accepter l'idée concrète de la mort ? Selon Freud, l'enfant parle de personnes décédées comme si elles étaient provisoirement absentes. Les morts apparaissent sans doute dans les rêves des enfants comme s'ils étaient en vie. Ce n'est pas que l'enfant ne puisse accepter la représentation de la mort, en raison de son caractère pénible et désagréable, mais il repousse cette représentation *a priori*. « Être mort » équivaut pour l'enfant à « être absent », c'est-à-dire « séparé » mais non pas « disparu », conception qui se rattache directement au traumatisme initial. « L'enfant accepte la représentation consciente de la mort, mais en identifiant inconsciemment celle-ci avec la séparation initiale. »² Pour l'enfant, surtout l'aîné, ses frères et sœurs sont toujours des rivaux, il pense qu'ils le privent de sa mère. L'enfant désire la mort d'un frère ou d'une sœur comme celle d'un concurrent dont la naissance apporte dans sa vie un trouble désagréable. Mais, bien entendu, il ne les tue pas réellement. Pour retrouver la paix d'avant la naissance du frère ou de la sœur, il tente d'engager ces derniers qui le gênent à retourner là d'où ils sont venus. L'enfant le fait tout à fait sérieusement et il peut le faire ainsi, en raison du vague souvenir qu'il garde de l'endroit d'où viennent les enfants. A l'idée de la mort se trouve donc rattaché un sentiment qui correspond au désir de retourner à la vie intra-utérine. Lorsque « l'enfant, voulant écarter un concurrent qui le gêne, lui souhaite la mort, il ne le fait qu'en raison du souvenir agréable qu'il garde de l'endroit d'où il est venu lui-même et d'où est venu également son frère ou sa sœur : cet endroit n'est autre que la

¹ Otto Rank, *Le traumatisme de la naissance*, *op.cit.*, p. 33.

² *Ibid.*, pp. 33, 34.

mère. On pourrait même dire qu'il se verrait lui-même volontiers revenu à l'endroit soustrait à tout trouble extérieur ».¹

Après que le narrateur a connu l'expérience de la « petite mort » par le plaisir solitaire, que se passe-t-il en lui ? C'est ce que précise la fin de la phrase dans l'esquisse :

[...] ; j'avais seulement laissé sur la feuille une trace argentée et naturelle, comme fait le fil de la vierge ou le colimaçon. Mais sur cette branche il m'apparaissait comme le fruit défendu sur l'arbre du mal. Et comme les peuples qui donnent à leurs divinités des formes inorganisées, ce fut sous l'apparence de ce fil d'argent qu'on pouvait tendre presque indéfiniment sans le faire finir, et que je venais de tirer de moi-même, en allant tout au rebours de ma vie naturelle, que je me représentai dès lors et pour quelque temps le diable. [I, 646, 647]

Il est vrai qu'on considérait à cette époque que l'onanisme était un acte vicieux ou maladif au point de vue médical, ou encore un péché au point de vue religieux. Cet acte était un tabou selon la morale de la famille bourgeoise. Il était donc naturel que Proust le sût. En outre, Otto Rank nous a appris que la masturbation ayant pour objet le corps de la mère engendre un trouble remords à l'égard du partenaire de la mère, normalement le père.

Ainsi, on comprend que convergent la culpabilité, la mort et le retour à l'utérus maternel.

Si le narrateur se sentant en faute vis-à-vis de sa mère se hâte de courir à la salle à manger où est servi le bœuf à la casserole, c'est qu'il souhaite retrouver un lieu très rassurant comme l'utérus maternel où toutes les angoisses se dissipent.

Il est évident que le désir de réintégrer le ventre de la mère est une régression. Le fœtus qui n'est pas séparé du corps maternel est un être dont on ne peut pas reconnaître le sexe, un être dont l'état est encore indifférencié. Même si l'on peut actuellement connaître le sexe du bébé avant sa naissance grâce à la technologie médicale de

¹ *Ibid.*, p. 35.

l'échographie, la filiation ne se construit pas tant que le bébé n'a pas quitté le corps de la mère. Dans la régression du héros-narrateur se devine son désir de retourner à un monde sans sexe, dans lequel son agressivité coupable serait enfin annihilée.

J-P. Richard termine l'analyse de cette scène ainsi: « par la dégustation collective de cet aliment focal, il (le groupe parental) retrouve son lien, et sans doute aussi son lieu, son *agora*, le plus original¹ ». Le bœuf à la casserole aide à exaucer le vœu de l'enfant, qui souhaite obscurément s'abriter dans le refuge intra-utérin originel, comme pour redevenir le fœtus encore uni au corps de la mère et dans une innocence absolue. Si, dans cette scène, la salle à manger est une image de l'intérieur du corps de la mère, et que le bœuf à la casserole évoque le sang de la mère et l'aliment nutritif que l'embryon absorbe, on peut en conclure que la figure maternelle, profondément liée à la nourriture, est une composante majeure de la poétique proustienne.

§ 2. La cuisine combraysienne

Il ne faut pas oublier d'où vient le repas servi par Françoise. Il vient, bien sûr, de la cuisine. Nous nous apercevons ici que les descriptions de la cuisine n'apparaissent que dans l'évocation de Combray, avant la scène du repas avec Saint-Loup à l'hôtel à Doncières dans *Le côté de Guermantes*. Cela montre que la cuisine est un lieu très particulier pour l'enfant. Il est tout à fait naturel que les intérêts de l'enfant solitaire se limitent à la nourriture et à la lecture. Lorsque Proust décrit, dans « À Illiers » de *Jean Santeuil*, la maison de la tante Amiot, il n'évoque que les lieux favoris d'un enfant solitaire et gourmand : la chambre à coucher, la salle à manger, la cuisine².

Selon l'analyse précédente, la salle à manger et le bœuf à la casserole renvoient à la figure maternelle. Ne pourrions-nous ajouter que la cuisine attenante à la salle à manger figure à son tour une composante du corps maternel ?

¹ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible, op.cit.*, p. 18.

² Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust Biographie*, t. I, *op.cit.*, pp. 37, 38.

Un lieu rassurant

À Combray les divertissements du jeune narrateur sont la lecture, la promenade et les repas. Il se réjouit du « bon dîner qu'apprête Françoise et qui le reconforte des fatigues prises, pendant la lecture du livre, à la suite de son héros » [I, 86]. La descente à la cuisine pour demander le menu du dîner le distrait tous les jours « comme les nouvelles qu'on lit dans le journal et l'excite à la façon d'un programme de la fête » [I, 118]. La même évocation se lit dans *Jean Santeuil*. Jean, avant d'aller à l'église, descend au sous-sol dans la cuisine.

Quoique en retard pour la messe, Jean est venu là pour savoir ce qu'il y aurait à déjeuner comme aux nouvelles, nouvelles qui n'ont rien de platonique, qui satisfont sa curiosité mais pour la faire renaître aussitôt de ses cendres, plus sensuelle et plus impatiente, car un menu, s'il renseigne comme une gazette, excite aussi comme un programme. [JS, 337]

Pour les héros proustiens, la cuisine est un endroit qui excite la curiosité et procure du bonheur. Ils aiment bien cet endroit, parce que c'est dans la cuisine que la figure maternelle s'impose dans toute sa force.

C'est Françoise dans la *Recherche* (Ernestine ou Félicie dans *Jean Santeuil*) qui règne à la cuisine. Comme on l'a vu plus haut, elle participe de la figure maternelle. Joan-Teresa Rosasco dit également que « Françoise, la femme nourricière, est un double de la mère, une mère primitive¹ ». On attribue le rôle de mère primitive non seulement à Françoise mais aussi aux bonnes à Illiers ou à Éteuilles², dans *Jean Santeuil*, comme Ernestine et Félicie. Jean va, avant le dîner, se chauffer les pieds dans la chambre de la cuisinière à Éteuilles. Dans l'épisode du « baiser du soir », c'est sa propre mère qui chauffe les pieds du fils trop sensible, et à Éteuilles, la cuisinière remplace la mère.

Bien d'autres moments au reste étaient agréables à Éteuilles. Par exemple celui où Jean avant le

¹ Joan-Teresa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, Nizet, 1980, p. 83.

² Comme on l'a dit t, dans *JS*, que Proust abandonne, il nomme Illiers, Éteuilles, Étheuilles ou Sargeau la ville qui fait pendant à Combray.

dîner allait se chauffer les pieds dans la chambre de la cuisinière, sorte de deuxième cuisine attenant à la cuisine, et où fatigué de lire il écoutait les récits de la cuisinière qui allait, venait en brossant ses bottines. C'était un de ces moments paisibles où les choses sont comme environnées de la beauté qu'il y a à être, où le charme est dans l'ombre qui emplit le fond de cette pièce où est le lit des petits enfants, dans la douce lumière qui blanchit le pied du lit, dans le tic-tac de la pendule, dans la figure, bien éclairée par la lampe, de la cuisinière qui bavarde, dans le fond mystérieux de la cuisine éclairée des rouges reflets de l'invisible brasier où se consomment les opérations délicieuses qui se révèlent seulement par le heurt d'une casserole fléchissant sous l'effondrement d'un charbon consumé ou le rare glouglou d'une friture bouillante qui glisse vivement dans la poêle. [JS, 320]

Le lit des enfants se trouve dans la chambre de la cuisinière, sorte de deuxième cuisine. Cette pièce apporte à l'enfant la douceur rassurante de la mère. J-T Rosasco affirme que « descendre dans la cuisine est donc un retour à la mère¹ ». Le fait que l'enfant souhaite aller dans cette deuxième « cuisine », peut être interprété comme une aspiration au retour dans le ventre maternel. « Cet abri chaud et douillet, plongé dans un clair obscur, où l'on n'entend que le tic-tac de la pendule et le babillage du feu, est l'image la plus parfaite du lieu maternel où il existe entre la mère et l'enfant une intimité absolue² ».

Un lieu sublime

Le lien entre la cuisine et l'utérus maternel est symbolisé et en quelque sorte personnifié par la jeune cuisinière enceinte qui travaille avec Françoise. « La cuisine est donc en premier lieu identifiée avec le ventre maternel et le mystère de la grossesse³ ». En tant qu'emblème de la maternité, cette bonne est baptisée « la “Charité” de Giotto »⁴

¹ Joan-Teresa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, op.cit., p. 84.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ Giotto di Bondone est un peintre, un sculpteur et un architecte italien du Trecento, dont les œuvres sont à l'origine du renouveau de la peinture occidentale. C'est l'influence de sa peinture qui va provoquer le vaste mouvement de la Renaissance à partir du siècle suivant.

Giotto peint des fresques représentant les allégories des Vices et des Vertus dans la chapelle de Scrovegni, à l'Arena de Padoue. Elles figurent sept vertus : la Prudence, le Courage, la Tempérance, la Justice, la Foi, la Charité, l'Espérance, et sept vices : la Folie, l'Inconstance, la Colère, l'Injustice, l'Infidélité, l'Envie, le Désespoir.

par Swann. Enceinte, elle porte « difficilement devant elle la mystérieuse corbeille, chaque jour plus remplie, dont on devine sous ses amples sarraus la forme magnifique » [I, 79]. La « “Charité” de Giotto », tenant une corbeille de fruits à la main droite et portant une large robe de maternité, a l’air d’une femme enceinte. Elle présente à Dieu son cœur dans sa main gauche, mais, selon Proust, c’est qu’« elle le lui « passe », comme une cuisinière passe un tire-bouchon par le soupirail de son sous-sol à quelqu’un qui le lui demande à la fenêtre du rez-de-chaussée » [I, 80]. C’est ainsi qu’à la « Charité » de Giotto est identifiée dans son arrière-cuisine la cuisinière enceinte de Combray. Mais qu’est-ce qui motive une telle identification ?

Les fresques de la chapelle des Scrovegni à Padoue, de la basilique Saint-François d’Assise et le campanile de la cathédrale de Florence, œuvres de Giotto, sont bien connues. Tous ses ouvrages appartiennent à l’art chrétien le plus catholique¹. Après le déclin de l’Empire romain, l’art médiéval préservait encore, au départ, l’héritage classique, mais il s’est étendu sur une période allant du christianisme de l’Occident romanisé au début de la Renaissance. L’art médiéval italien se définit, avant tout, comme un art chrétien. Étant donné que cet art chrétien a pour objectif de susciter la foi et l’esprit religieux, ces œuvres tentent, en quelque sorte, d’atteindre ce que l’on pourrait appeler le « sublime ».

Il n’est pas question d’approfondir ici la question du sublime. Un simple rappel des idées de Kant suffira.

Selon ce philosophe, la satisfaction, dans le cas du sublime, est associée à la représentation de la *quantité*, alors que la satisfaction, dans le cas du beau, à la représentation de la *qualité*. Autrement dit, le sublime est absolument grand, au-delà de toute comparaison. Le sublime est ce qui en comparaison rend tout le reste petit. Si l’objet est absolument grand, non comparable, nous associons alors toujours à cette

L’intérêt que portait Proust à Giotto provient de Ruskin.

Cf. [I, 1139]

¹ Voici quelques titres des œuvres de la maturité de Giotto : *Crucifix, Madone en majesté entre des anges et des saints, Scènes de la vie de Lazare et de Marie-Madeleine, Dormition de la Vierge, Scène de l’enfant Christ, le Christ bénissant la Vierge, Saint Jean l’Évangéliste, Saint Jean-Baptiste et Saint François* etc.

Cf. Michel Laclotte et Jean-Pierre Cuzin, *Dictionnaire de la Peinture*, Larousse, 1999, pp. 379-382.

représentation un sentiment de respect. Quand nous rencontrons un objet sublime, notre sentiment emporte en effet un mouvement de l'esprit associé au jugement d'appréciation porté sur cet objet. Kant résume ainsi son idée du sublime : « est sublime ce qui, du fait simplement qu'on puisse le penser, démontre un pouvoir de l'esprit qui dépasse toute mesure des sens »¹.

Peut-on dire alors qu'un tableau religieux de Giotto, par exemple, est un objet sublime ? Le philosophe précise qu'« on ne devrait pas montrer le sublime dans des produits de l'art (par exemple des édifices, des colonnes), [...], ni dans les choses de la nature [...] (par exemple, des animaux d'une destination naturelle connue) , mais dans la nature brute (et en cette dernière uniquement dans la mesure où elle ne véhicule en elle aucun attrait, ni aucune émotion résultant d'un réel danger) – seulement pour autant qu'elle contient de la grandeur² ». Il affirme donc que les produits de l'art ne sont pas sublimes. Cependant, il a peu avant évoqué les pyramides d'Égypte et l'église Saint-Pierre de Rome, en soulignant la nécessité de l'appréhension et de la compréhension pour « adopter intuitivement un quantum dans l'imagination, pour pouvoir l'utiliser comme mesure ou comme unité en vue de l'évaluation numérique des grandeurs³ ». L'édifice n'est pas, bien entendu, la nature brute, mais le produit de l'art. Toutefois, l'imagination du spectateur qui voit ces édifices à la distance juste, c'est-à-dire ni trop loin, ni trop près, se trouve plongée dans une satisfaction empreinte d'émotion.

Il ne va pas de soi que toutes les œuvres religieuses soient sublimes. Il est de fait que maintes œuvres sans grande valeur ont été produites au Moyen-Âge. La Renaissance est une révolution dans ce domaine. Les œuvres de Giotto sont à couper le souffle. Le sentiment du sublime fait passer ce que nous appelons la beauté d'une œuvre du côté de l'absolu. Les merveilleuses scènes religieuses peintes par les grands artistes atteignent au sublime en dépassant la « simple » beauté.

La cuisinière enceinte est un symbole maternel, et en même temps, étant donné

¹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction par Alain Renaut, GF Flammarion, 1995, pp. 225 - 232.

² *Ibid.*, p. 234.

³ *Ibid.*, p. 233.

qu'elle est comparée à la « Charité » de Giotto, on peut dire qu'elle est une sorte d'œuvre sublime. Ainsi songe le narrateur dans le passage suivant :

Quand, plus tard, j'ai eu l'occasion de rencontrer, au cours de ma vie, dans des couvents par exemple, des incarnations vraiment saintes de la charité active, elles avaient généralement un air allègre, positif, indifférent et brusque de chirurgien pressé, ce visage où ne se lit aucune commisération, aucun attendrissement devant la souffrance humaine, aucune crainte de la heurter, et qui est le visage sans douceur, le visage antipathique et sublime de la vraie bonté. [I, 81]

Ce visage sublime n'est pas seulement celui de la bonne dite « la "Charité" de Giotto », mais aussi de l'arrière-cuisine dans la maison de la tante Léonie :

On apercevait son dallage rouge et luisant comme du porphyre. Elle (l'arrière-cuisine) avait moins l'air de l'autre de Françoise que d'un petit temple à Vénus. Elle regorgeait des offrandes du crémier, du fruitier, de la marchande de légumes, venus parfois de hameaux assez lointains pour lui dédier les prémices de leurs champs. Et son faite était toujours couronné du roucoulement d'une colombe. [I, 71]

On rassemble des aliments dans l'arrière-cuisine pour en nourrir l'enfant. Dans *Jean Santeuil*, Félicie¹ est comparée à Vulcain, le dieu du feu et de la forge, et Françoise à Vénus, la déesse de l'amour et de la beauté. Dans cette double comparaison, comme le note J-P Richard, il y a le « nouveau signe de complicité du culinaire et de l'érotique² ». L'éveil à la sexualité du narrateur se fait par le biais de jeunes paysannes (en particulier des laitières³), et l'on peut voir dans la couleur et la forme des légumes et des fruits des signes érotiques. Si les aliments qui excitent son désir sexuel sont pris dans le temple de Vénus, il peut difficilement en être autrement, et les voilà dotés d'une vertu métaphorique qui rappelle un procédé rhétorique traditionnel. Et c'est ainsi que la

¹ Dans *Jean Santeuil*, le nom de la bonne comme celui de la ville n'est pas cohérent.

² Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible, op.cit.*, p. 22.

³ Cf. [I, 154-156], [II, 16-18], [II, 74], [III, 646-650]

« Charité » de Giotto, la cuisinière enceinte, est perçue avant tout, non sans mépris, à travers son consentement sexuel. Françoise dit crûment cela :

« Elle n'avait qu'à ne pas faire ce qu'il faut pour ça ! ça lui a fait plaisir ! qu'elle ne fasse pas de manières maintenant. Faut-il tout de même qu'un garçon ait été abandonné du Bon Dieu pour aller avec ça. Ah ! c'est bien comme on disait dans le patois de ma pauvre mère :

Qui du cul d'un chien s'amourose,

Il lui paraît une rose. »

[I, 121-122]

Comment Proust peut-il faire de l'arrière-cuisine où les matières troubles s'accumulent en désordre, un lieu sublime ? Par l'intermédiaire de la colombe. « La colombe, dit J-P Richard, sublime de son chant et de son vol cet amoncellement très matériel¹ ». Elle est, comme on sait, symbole de douceur, de tendresse, de pureté et de paix. Proust sublime ainsi l'arrière-cuisine assimilée à l'utérus maternel, en couronnant la colombe.

Un lieu cruel

La cuisine combraysienne liée au corps maternel est, jusqu'à présent, une image plutôt positive comme lieu rassurant et sublime. La mère est, chez Proust, toujours tendre et douce, et gâte le fils. Mais plus son affection est profonde et ressentie par l'enfant, plus la relation entre la mère et le fils risque d'être cruelle. La cuisine sera aussi un lieu cruel.

Le jeune narrateur aperçoit le dallage rouge et luisant comme du porphyre de la cuisine et l'arrière-cuisine. La couleur rouge est omniprésente en ces lieux où se préparent les repas. Elle est aussi indispensable que le feu pour cuisiner. Le feu de la cuisine apporte tout d'abord aux héros proustiens la tranquillité. Celui de *Jean Santeuil*, qui se sent envahi par la tristesse du soir au moment où il doit quitter sa mère, « en ouvrant à tâtons au bout du couloir obscur la porte de la cuisine, est réjoui en apercevant

¹ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible, op.cit.*, p. 22.

comme une vision dans la nuit, levé au fond de la cuisine obscure et comme mystérieusement soutenu en l'air par l'obscurité, le dallage illuminé et pourpre du corps du fourneau, rouge illumination imprévue, comme à l'angle d'une rue déjà obscure un balcon incendié par un invisible soleil couchant » [JS, 321]. De même, dans la *Recherche*, quand le narrateur enfant rentre de promenade avant le dîner, le poulet rôti au-dessus du feu fait « succéder pour lui [moi] au plaisir poétique donné par la promenade, le plaisir de la gourmandise, de la chaleur et du repos » [I, 131]. Le feu rouge offre aux petits garçons la tranquillité rassurante et la douceur. J-P Richard écrit, en faisant référence au même passage: « ainsi, s'atteste de nouveau l'association sécurisante de l'alimentaire et de l'intime : rejoindre anticipativement la nourriture revient ici à retrouver à l'avance le lieu originel, la tiédeur, l'enveloppement maternel¹ ». Le feu domestique pousse les enfants à la régression, c'est-à-dire au retour à la mère. La rougeur du feu peut aussi symboliser ici le sang de la mère.

Cependant, la rougeur de la cuisine n'a pas seulement une connotation positive et sécurisante. Elle peut devenir aussi une force négative, effrayante. Comme le remarque J-T Rosasco, « si la cuisine est rouge du reflet du feu réconfortant, elle l'est aussi « des mares de sang » qui coulent par l'évier. C'est le sang et la cruauté qui font de cette pièce l'ancre horrible² ». Quand la pauvre « Charité de Giotto » ne peut pas participer aux travaux de Françoise à cause de son récent accouchement, le narrateur voit que Françoise, qui doit travailler toute seule, tuer un poulet à l'arrière-cuisine.

Quand je fus en bas, elle était en train, dans l'arrière-cuisine qui donnait sur la basse-cour, de tuer un poulet qui, par sa résistance désespérée et bien naturelle, mais accompagnée par Françoise hors d'elle, tandis qu'elle cherchait à lui fendre le cou sous l'oreille, des cris de « sale bête ! sale bête ! », mettait la sainte douceur et l'onction de notre servante un peu moins en lumière qu'il n'eût fait, au dîner du lendemain, par sa peau brodée d'or comme une chasuble et son jus précieux égoutté d'un ciboire. Quand il fut mort, Françoise recueillit le sang qui coulait sans noyer sa rancune, eut encore un sursaut de colère, et regardant le cadavre de son ennemi, dit une dernière fois : « Sale bête ! » Je

¹ *Ibid.*, p. 21.

² Joan-Teresa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, *op.cit.*, p. 84.

remontai tout tremblant ; j'aurais voulu qu'on mît Françoise tout de suite à la porte. » [I, 120]

Il est stupéfait de découvrir un aspect secret et caché de la cuisine. La cruauté de Françoise, qui a déjà été éclairée par la comparaison avec « la guêpe fouisseuse », n'est rien de moins que le mode d'être qui lui permet d'offrir la meilleure nourriture à l'enfant. On peut dire que sa cruauté est la part instinctive de son caractère : « son instinct d'ancienne petite paysanne qui autrefois lui faisait capturer et faire souffrir les animaux, n'éprouver que de la gaîté à étrangler les poulets et à faire cuire vivants les homards [...] » [IV, 62-63].

À Combray, la victime principale de son sadisme est la pauvre bonne la « “Charité” de Giotto ». Françoise a son propre code, mais il repose sur nombre de contradictions. Elle fait preuve de tendresse, de pitié, de fidélité et de componction envers sa famille, les proches de ses maîtres (les membres de la famille du narrateur et Swann etc.) et les inconnus comme les cuirassiers qui traversent Combray¹, tandis qu'elle manifeste une réelle méchanceté envers ses collègues et les connaissances de ses maîtres, comme surtout Eulalie et Albertine qui soutirent de l'argent à ses maîtres. Elle n'hésite pas à donner de difficiles besognes à faire à la jeune cuisinière enceinte [I, 79]. De plus, si elle la charge tous les jours en été de plumer une importante quantité d'asperges, « c'est parce que leur odeur donne à la pauvre fille de cuisine chargée de les éplucher des crises d'asthme d'une telle violence qu'elle est obligée de finir par s'en aller » [I, 122]. « Cette révélation d'une Françoise cruelle est, dit J-T Rosasco, liée aux mystères de la sexualité, car aux cris du poulet égorgé correspondent ceux de la fille de cuisine au moment de l'accouchement² ».

La cruauté de la cuisine est ainsi liée aux douleurs de la grossesse et de

¹ « C'était les jours où, pour des manœuvres de garnison, la troupe traversait Combray, prenant généralement la rue Sainte-Hildegarde. [...] Les domestiques avaient rentré précipitamment leurs chaises, car quand les cuirassiers défilaient rue Sainte-Hildegarde, ils en remplissaient toute la largeur, et le galop des chevaux rasait les maisons, couvrant les trottoirs submergés comme des berges qui offrent un lit trop étroit à un torrent déchaîné.

« Pauvres enfants », disait Françoise à peine arrivée à la grille et déjà en larmes ; « pauvre jeunesse qui sera fauchée comme un pré ; rien que d'y penser j'en suis choquée », ajoutait-elle en mettant la main sur son cœur, là où elle avait reçu ce *choc*. » [I, 87]

² Joan-Teresa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne, op.cit.*, p. 88.

l'accouchement. Le visage de la pauvre cuisinière enfle à cause de son état, et lors de l'accouchement, ses souffrances sont intolérables [I, 108]. Le nouveau-né cause à la mère la douleur des contractions, mais en même temps, lors de la délivrance, la mère lui impose aussi de souffrir. Comme on l'a vu, selon Otto Rank, la première angoisse pour l'enfant est la naissance. À ce moment-là, le nouveau-né a « une expérience pénible d'étouffement, de striction, de clausturation dans la filière vaginale¹ » de la mère, pour émerger dans le monde extérieur. C'est la mère qui fait, pour la première fois, souffrir l'enfant. On arrache de la mère du sang de la mère le bébé qui vient au monde. Si la parturiente crie, le bébé pousse aussi un cri sous le choc du contact, inouï pour lui, avec l'air frais du monde extérieur. Il ne connaît, jusqu'à la naissance, que le monde intime du ventre maternel, c'est-à-dire un antre doux et sécurisant. Mais à la naissance, ce monde sécurisant bascule dans un autre univers qui admet la possibilité de la cruauté.

Ainsi, la cuisine combraysienne, tout comme la salle à manger, évoque l'utérus maternel. Ces deux lieux apparaissent tantôt comme des endroits sécurisants et sublimes, tantôt comme les repaires de la cruauté et de la désillusion. On ne peut s'en étonner, si l'on tient compte du fait que l'histoire de Combray se limite aux épisodes de l'enfance du narrateur. Tous ces éléments contribuent à construire un imaginaire très riche de la maternité, faite de tendresse douloureuse, de peurs secrètes et de troublantes fascinations.

§ 3. Le lieu de pré-crédation

L'œuvre littéraire et l'œuvre culinaire

Le jeune narrateur vient à la cuisine sentir la chaleur consolatrice de la mère. Mais s'il y vient, c'est aussi qu'il s'intéresse à ce qui se passe dans la cuisine, car il sait bien qu'en cet endroit s'opère un travail analogue à celui de la création.

Proust compare parfois l'œuvre littéraire avec l'œuvre culinaire. Une telle

¹ *Dictionnaire international de la psychanalyse, op.cit.*, p. 1773.

comparaison apparaît dès le début de *Du côté de chez Swann*. Lorsque le jeune narrateur apprécie dans les phrases de Bergotte qui, à cette époque-là, est son écrivain préféré, un ton dont lui paraissent se rapprocher ses premiers essais, il exulte en comparant à un « cuisinier » l'écrivain : « Je me laissais enfin aller avec délices au goût que j'avais pour elles [les phrases], comme un cuisinier qui pour une fois où il n'a pas à faire la cuisine trouve enfin le temps d'être gourmand » [I, 95].

Mais à ce propos, comment ne pas rappeler immédiatement la fameuse comparaison du bœuf froid aux carottes qu'élabore Françoise avec une œuvre de Michel-Ange.

[...] Françoise, heureuse de s'adonner à cet art de la cuisine pour lequel elle avait certainement un don, stimulée, d'ailleurs, par l'annonce d'un convive nouveau, et sachant qu'elle aurait à composer, selon des méthodes sues d'elle seule, du bœuf à la gelée, vivait dans l'effervescence de la création ; comme elle attachait une importance extrême à la qualité intrinsèque des matériaux qui devaient entrer dans la fabrication de son œuvre, elle allait elle-même aux Halles se faire donner les plus beaux carrés de romsteck, de jarret de bœuf, de pied de veau, comme Michel-Ange passant huit mois dans les montagnes de Carrare à choisir les blocs de marbre les plus parfaits pour le monument de Jules II. [I, 437]

Ce merveilleux repas se grave longtemps dans le cœur du narrateur comme un objet d'art. Quand il décide enfin, à la fin du roman, de commencer à écrire ce roman, il pose la question suivante : « [...] ne ferais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait ce bœuf mode, apprécié par M. de Norpois, et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissaient la gelée ? » [IV, 612].

Proust sait bien qu'on fabrique une œuvre d'art à la cuisine. À Combray, en attendant avec plaisir le dîner, le jeune narrateur descend à la cuisine voir la grande créatrice commencer à préparer ses « chefs-d'œuvre ».

À cette heure où je descendais apprendre le menu, le dîner était déjà commencé, et Françoise, commandant aux forces de la nature devenues ses aides, comme dans les féeries où les géants se font engager comme cuisiniers, frappait la houille, donnait à la vapeur des pommes de terre à étuver

et faisait finir à point par le feu les chefs-d'œuvre culinaires d'abord préparés dans des récipients de céramistes qui allaient des grandes cuves, marmites, chaudrons et poissonnières, aux terrines pour le gibier, moules à pâtisserie, et petits pots de crème en passant par une collection complète de casseroles de toutes dimensions. [I, 119]

La cuisine semble être ici la caverne d'Héphaïstos ou l'autre d'un magicien, où Françoise, déguisée comme le géant des contes, a l'air d'un alchimiste ou d'un dieu forgeron. Sa façon de manipuler de toute sa force le feu est à la fois violente et délicate. Une telle violence créatrice est dite dans *Jean Santeuil* avec davantage encore de précision :

Jean, avant d'aller à l'église, était descendu au sous-sol dans la cuisine où Félicie, comme Vulcain dans ses forges, attisait le feu en frappant d'une tringle de fer les charbons rouges, dans un flamboiement, une chaleur, un crépitement, un grondement d'enfer. Mais, rangés sur le fourneau comme dans l'atelier d'un céramiste, exhalant déjà une blanche vapeur, de petits pots, de rondes casseroles, une vaste cuve, chacun laissant chanter une pâte d'une couleur ici brune, ici rose, ici violette, d'une odeur aussi particulière, semblaient témoigner déjà la délicatesse des chefs-œuvre dus à cet art violent. [JS, 337]

Dans ce lieu de la création, l'élément fondamental est le feu. En manipulant le feu, le dieu Vulcain crée toutes les choses : il y a dans la cuisine, non seulement les plats mais aussi les assiettes et les casseroles. Notre vue passe de la cuisine à l'atelier céramique ou à la forge. Il semble que le dieu mythique forge subtilement tout un monde dans son atelier.

Le feu et la femme

Le feu est indispensable pour créer des chefs-œuvre dans la cuisine. Selon l'ethnologie, la naissance du feu concerne l'histoire de la cuisine. De toutes les inventions humaines, la découverte de la façon d'allumer le feu, qui concerne

directement la vie humaine, a été probablement la plus importante et la plus riche en conséquences. Concernant l'origine du feu, il existe, certes, beaucoup de tribus sauvages et quelques peuplades à demi-civilisées qui racontent des histoires sur l'époque où leurs ancêtres n'avaient pas de feu, et qui prétendent rapporter comment leurs aïeux en vinrent à connaître l'usage du feu ainsi que la manière de le faire jaillir du bois ou des pierres. Mais il est très peu vraisemblable que ces récits renferment de réels souvenirs des événements qu'ils prétendent rappeler. Ces récits sont, pour la plupart, sinon tous, des mythes¹.

A croire de tels mythes, le feu aurait été donné aux êtres humains par des animaux. Très subtil analyste des mythes des tribus primitives sud-américaines, Lévi-Strauss a présenté quelques mythes, entre autres sur l'origine du feu. En voici le scénario principal : des beaux-frères vont dénicher des oiseaux ; le plus jeune est abandonné au flanc d'une paroi rocheuse. Il souffre de la faim et la soif, de plus il est couvert de fientes d'oiseaux. Un jaguar vient à passer et il amène ce pauvre garçon à la maison, où il y a la femme du jaguar. Le jaguar donne au jeune homme un morceau de viande rôtie, et celui-ci connaît à ce moment-là pour la première fois l'existence du feu. Puis la femme enceinte du jaguar se plaît à terrifier le garçon, en menaçant de le manger. Le jaguar révèle au garçon le secret de l'arc et des flèches, et, ainsi instruit, celui-ci blesse la femme jagar à la patte, puis se sauve. Les Indiens alertés organisent une course de relais pour s'emparer du feu. Après avoir présenté cette histoire, l'ethnologue dit : « Dans un autre contexte, un mythe Kraho, relatif à une visite d'un héros humain chez le jaguar, contient la remarque suivante qui relie directement le motif du feu et celui de la grossesse : « La femme du jaguar était très enceinte (*sic*), à la veille d'accoucher. Tout était prêt pour l'accouchement, surtout un bon feu qui flambait, car le jaguar est le maître du feu »² .

En fait, dans des récits antérieurs, les hommes primitifs découvrirent et acquirent accidentellement le feu grâce à un incendie allumé par la foudre. Et ils prenaient grand

¹ James-George Frazer, *Mythes sur l'origine du feu*, traduit de l'anglais par G. M. Michel Drucker, Petite Bibliothèque Payot, 1991, p. 7.

² Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Plon, 1964, pp. 76 - 80.

soin de ne pas laisser le feu s'éteindre dans le foyer, ou si certaines tribus le laissaient finalement s'éteindre sous l'effet de l'humidité, d'autres réfléchissaient au moyen d'allumer le feu. La méthode principale de l'allumage du feu était le frottement du bois.

Selon James-George Frazer, l'auteur des *Mythes sur l'origine du feu*, « on applique le frottement du bois à la production du feu selon différentes méthodes, parmi lesquelles on en distingue d'habitude trois ; on les nomme : le foret-à-feu, la scie à feu, la charrue à feu (ou le bâton et la rainure). Le foret-à-feu est de beaucoup la plus largement répandue parmi les races d'hommes arriérées [...]. Sous sa forme la plus simple le foret-à-feu consiste en deux bâtons dont l'un est tenu verticalement, la pointe appuyant sur l'autre, qui est posé à plat sur le sol. On fait tourner rapidement le bâton vertical, qui est proprement le foret-à-feu, entre les paumes des mains jusqu'à ce que sa pointe perce un trou dans l'autre bâton et que le frottement continu engendre d'abord de la chaleur puis du feu qui devient flamme et qu'on entretient grâce à de l'amadou de diverses espèces »¹. Il semble qu'on voie le feu jaillir en faisant tournoyer deux bâtons entre les paumes des deux mains.

En outre, il y avait une autre idée liée à l'action sexuelle. L'idée que le feu jaillisse du corps d'une femme trouve une explication certaine dans l'analogie que beaucoup de primitifs voient entre le fonctionnement du foret-à-feu d'une part, et les rapports des sexes de l'autre. Dans tous les cas de ce genre, le bâton horizontal que perfore le foret-à-feu est considéré comme femelle, tandis que le bâton vertical est considéré comme mâle, si bien qu'étant donné cette analogie on peut dire que le feu jaillissant du foret-à-feu sort du corps d'une femme et en particulier de ses organes génitaux, ici représentés par le creux dans lequel tourne le bois vertical. Cette analogie est visiblement admise et mise en action dans les rites : la nuit qui précède l'allumage du feu, le plongeur ou partie supérieure du foret-à-feu est confié à l'homme et la partie inférieure à sa femme, et l'homme et la femme dorment la nuit avec ces éléments, « l'opération de l'allumage du feu symbolisant l'accouplement. » Le matin suivant, ils allument ensemble le feu sacré ; l'homme tient fermement la partie inférieure du foret-à-feu, tandis que sa femme le fait tourner au moyen de la corde qui l'entoure

¹ James-George Frazer, *Mythes sur l'origine du feu*, *op.cit.*, pp. 234, 235.

jusqu'à ce que du feu se produise et se communique à l'amadou. Le mari et la femme sont assujettis à des tabous spéciaux tandis qu'ils se livrent à l'accomplissement de ce devoir sacré.

Dans les mythes, on présente souvent les femmes comme possédant le feu avant les hommes. Le feu qui sort de la planche par rotation est naturellement considéré par les sauvages comme existant dans la planche avant que l'allume-feu l'en ait fait jaillir, ou bien en langage mythique comme inhérent à la femme, avant d'en être tiré par le mâle ; les sauvages imaginent de même que le feu est accumulé dans des arbres du bois desquels le frottement le fait jaillir. Il peut donc paraître naturel pour un esprit primitif que les femmes aient possédé le feu avant les hommes¹ et donc que la naissance du feu les concerne prioritairement.

Le feu a apporté non seulement la chaleur dans le foyer mais aussi la nourriture cuite et le plat chaud. C'est de cette découverte qu'est née la civilisation. Lévi-Strauss dit que « l'axe qui unit le cru et le cuit est caractéristique de la culture, celui qui unit le cru et le pourri, de la nature, puisque la cuisson accomplit la transformation culturelle du cru, comme la putréfaction en est la transformation naturelle »².

On a commencé à faire la cuisine avec la découverte du feu, et ensuite on a fabriqué avec le feu la céramique et les ustensiles comme les casseroles ou les marmites, indispensables pour faire la cuisine et manger. Le feu est donc à l'origine du travail artistique. Dans la cuisine, on crée avec le feu, comme le fait Françoise. Bref, la naissance du feu est celle de l'œuvre d'art dans le monde.

La cuisine et l'utérus maternel

Un lieu d'analogie rapprochant la production du feu et le corps féminin via l'action sexuelle, le feu rouge s'associe au sang de la mère, comme la naissance du feu symbolise celle de l'enfant. Ainsi, comme l'embryon est nourri par le sang de la mère, l'œuvre culinaire l'est par le feu dans la cuisine, laquelle est semblable à l'utérus

¹ *Ibid.*, pp. 237, 238.

² Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, *op. cit.*, p. 152.

maternel où l'embryon devient bébé, c'est-à-dire un être humain.

On pourrait comparer la satisfaction de créer cette œuvre avec la joie de bien élever l'enfant. Proust compare, en fait, comme nous l'avons vu, le livre que le narrateur-héros de la *Recherche* va écrire, et qui sera comme son enfant, avec le bœuf mode élaboré par Françoise. Le romancier a gardé très longtemps en lui ses idées, et a procédé par tâtonnements, repris plusieurs fois ses brouillons, développé et achevé finalement mais difficilement cette grande œuvre qu'est *À la recherche du temps perdu*. Il n'avait jamais hâte de l'achever, même s'il savait bien que sa vie n'était pas durable. Françoise de même n'accomplit pas facilement son bœuf aux carottes. Dans la cuisine, elle prépare avec un soin extrême le dîner, surtout quand il s'agit d'un invité de marque, et produit à sa manière le bœuf froid aux carottes. Norpois ne cesse de l'apprécier.

Et, en fait, Françoise, surexcitée par l'ambition de réussir pour un invité de marque un dîner enfin semé de difficultés dignes d'elle, [...] et avait retrouvé sa manière incomparable de Combray.

« Voilà ce qu'on ne peut obtenir au cabaret, je dis dans les meilleurs : une daube de bœuf où la gelée ne sente pas la colle, et où le bœuf ait pris parfum des carottes, c'est admirable ! [...] Je serais curieux de juger votre Vatel maintenant sur un mets tout différent, [...]. [I, 450]

Sa manière de faire la cuisine ne ressemble-t-elle pas à la manière de l'écrivain ? Françoise comme Proust savaient comment achever leur grand ouvrage d'art. Mais, ils ne pouvaient pas l'expliquer et leur génie reste inimitable.

Elle (Françoise) [...] n'était pas beaucoup plus capable – ou désireuse – de dévoiler le mystère qui faisait la supériorité de ses gelées ou de ses crèmes, [...]. [...] « Ils font cuire trop à la va-vite, répondit-elle en parlant des grands restaurants, et puis pas tout ensemble. Il faut que le bœuf, il devienne comme éponge, alors il boit tout le jus jusqu'au fond. [...] » [I, 476]

Les secrets de la création se dissimulent dans la cuisine, ils en font le mystère. On ne connaît que le plat qui déjà fait est servi. Dans l'ancre de la cuisine, l'œuvre se dirige graduellement et mystérieusement vers son achèvement. Il semble bien qu'un tel

processus soit semblable à celui de la croissance du fœtus dans l'utérus maternel.

§ 4. La lecture par la mère

Selon la chronologie de l'histoire de Combray, quand on sert le bœuf à la casserole après le spectacle de la lanterne magique, le jeune narrateur a déjà connu le drame du coucher. Il n'est donc pas déraisonnable d'examiner ici la scène de la lecture qui voit la mère lire *François le Champi* de George Sand à son fils. Nous prévoyons que cette lecture se lie, autant que le bœuf à la casserole, au retour à l'utérus maternel.

L'occupation préférée du jeune Proust : la lecture

Le drame du coucher dans la *Recherche* correspond au baiser du soir dans *Jean-Santeuil*, scène qui ne comporte pas la lecture par la mère, laquelle se contente de frotter les pieds froids de son fils dans ses mains pour les réchauffer. Proust a ajouté la scène de la lecture à la fin de cet épisode dans la *Recherche*.

Proust songeait à « la lecture » depuis longtemps. Il n'est pas exagéré de dire que le jeune écrivain a passé la plupart de son temps à lire. À la question « votre occupation préférée » dans l'album *Confession* d'Antoinette Faure vers 1885, il répond en premier : « La lecture ». Et, en ce qui concerne ses auteurs prédilection, il choisit George Sand et Augustin Thierry ; son poète préféré est Alfred de Musset. Lors d'un second questionnaire en 1892 dans *La Revue illustrée*, volume XIV, il choisit comme poètes Baudelaire et Alfred Vigny. À la rubrique « Mes auteurs favoris en prose », il répond : « Aujourd'hui Anatole France et Pierre Loti », c'est-à-dire deux auteurs contemporains qu'il connaît à titre personnel¹. Mais il pressent que ses goûts changeront, d'où cette restriction « Aujourd'hui ». En fait, il apprécie moins le style de France au fur à et mesure que la *Recherche* avance, si l'on en juge par la critique du personnage écrivain de ce roman, Bergotte, qui avait la faveur du jeune narrateur.

¹ *Dictionnaire Marcel Proust, op.cit.*, pp. 558, 559.

L'application du jeune Proust à la lecture s'appuie sur l'influence de sa mère et de sa grand-mère maternelle, bourgeoises gardant la tradition tant juive que saint-simonienne. Cette dernière a rencontré, dans le salon de sa tante, Lamartine, Musset, Rossini, Lamennais, Victor Hugo et George Sand dont l'œuvre la ravit. Elle apprécie également la littérature du Grand Siècle, les *Mémoires* de Saint-Simon et en particulier les *Lettres* de Mme de Sévigné. Mme Proust hérite du caractère de sa mère. Grande lectrice des classiques, elle prise aussi Loti et George Sand, Tolstoï et Musset. Elle suit les lectures de ses fils¹.

La passion pour la lecture de Proust et de sa mère est attestée par la correspondance qu'ils échangent. À Auteuil, en 1890, sa mère écrit à son fils : « mes lectures (suivant les heures) varient entre : Loti, Sévigné et Musset (*Fantasio*, *Caprices de Marianne* etc.) [...]. À Loti succèdera Mauprat [de George Sand]² ». Elle lui transcrit maintes citations d'auteurs. Après la mort de la grand mère, elle cite des phrases du *Roman d'un enfant* de Loti et des *Lettres* de Mme de Sévigné³ qui lui rappellent sa mère. De *La Muse du Département* de Balzac, elle extrait des citations dont elle discute avec son fils⁴. Elle mentionne aussi le *Voyage en Russie* de Gautier⁵ et des œuvres d'auteurs étrangers : *Macbeth* et *Richard III* de Shakespeare⁶ et *Faust* de Goethe⁷.

Proust ne cesse de lire depuis son enfance où, conseillé par sa mère et sa grand-mère, il versait des larmes sur *Le Moulin sur la Floss* de George Eliot, et ne pouvait se détacher du *Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier ou des *Mille et Une Nuits*⁸.

Sur la lecture

Dans *Jean Santeuil* sont souvent évoqués les écrivains préférés de Jean et ses

¹ Philippe Michel-Thiriet, « Quid de Marcel Proust » in *À la recherche du temps perdu*, t. I, *op.cit.*, pp. 83, 88.

² *Corr.*, t. I, p. 145.

³ *Corr.*, t. I, p. 136.

⁴ *Corr.*, t. I, p. 141.

⁵ *Corr.*, t. I, p. 150.

⁶ *Corr.*, t. I, pp. 147, 431.

⁷ *Corr.*, t. I, pp. 153, 154.

⁸ Philippe Michel-Thiriet, « Quid de Marcel Proust » in *À la recherche du temps perdu*, t. I, *op.cit.*, p. 41.

critiques littéraires. Puisque la vie du héros est analogue à celle de l'auteur, on croirait lire les points de vue de l'auteur lui-même. Jean, enfant, préférait un poème de Verlaine au *Lac* de Lamartine que sa mère cherchait à lui faire aimer [JS, 217], et au lycée, il « préférait à tous les poètes Verlaine et Leconte de Lisle, et comme lui (son maître Rustinlor) éprouvait à la lecture des classiques un morne ennui. Mais [...] défiant de la valeur de ses jugements [...], il s'efforçait sans cesse de relire *Phèdre*, *Cinna*, les *Fables* de La Fontaine avec un esprit neuf pour s'efforcer de les aimer autant que *Les Poèmes antiques* et *Les Romances sans paroles*, ils le méritaient ». On découvre également sa passion pour les images brillantes et le style enflammé du dernier des romantiques, et sa passion pour J.-J. Weiss qu'il préfère à Molière et pour Leconte de Lisle dont les poèmes sont plus vivants, plus profonds, plus nourrissants que les œuvres classiques d'où l'inquiétude est absente [JS, 236-237].

À Illiers, c'est *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier que Jean adore. Pendant les premières pages de ce roman, il a quelque peine à s'habituer à des descriptions qui ne sont liées à rien de ce qu'il trouve beau et à cette sorte de conversation ironique avec le lecteur qui lui déplaît beaucoup, mais, quelles circonstances fortuites le captivant, ce livre devient un véritable ami « à qui il pense sans cesse et dont la société rend délicieuses les heures » [JS, 313-314]. De fait, le jeune Proust a apprécié ce roman. Voici dans *Jean Santeuil* ce qui est dit du charme de ce livre et de son auteur :

Ce qui l'enchantait dans la lecture de ce livre, c'était la possibilité permanente des phrases les plus belles qu'il soit donné à l'homme d'entendre [...]. [...] un écrivain que nous adorons devient pour nous comme une sorte d'oracle qui nous aimerions à consulter sur toute chose [...]. La seule chose qu'il eût voulu lire, c'était du Théophile Gautier, du Théophile Gautier. [JS, 314, 315]

Proust souligne aussi l'attrait des personnages et l'agrément du style. Ainsi, tout en racontant la vie de Jean, il se livre à la critique littéraire, de la même façon que dans *Contre Sainte-Beuve*.

Il décrit aussi les circonstances de la lecture de Jean à Illiers ; le plaisir qu'il y prend, le repos qu'elle offre, ou encore l'anecdote de son cousin qui cherche dans la maison

Jean caché dans la bibliothèque de son oncle pour pouvoir poursuivre sa lecture etc. Le critique littéraire n'intervient pas dans le fragment intitulé « la lecture ». À la fin, il y a une scène où Jean, à vingt-six ans, se souvient de la vie douce de son enfance. La lecture pendant l'enfance est bien présente dans sa mémoire et il en vient à se rappeler qu'un jour où il lisait, il est entré dans la salle à manger et a mangé un biscuit rose et du fromage blanc en y écrasant des fraises. Il ne dit pas ce qu'il lisait, mais ce qui s'est produit lors de la lecture.

Voici la première phrase de « Sur la lecture », la préface de *Sésame et les Lys* de Ruskin traduit par Proust :

Il n'y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécus que ceux que nous avons cru laisser sans les vivre, ceux que nous avons passés avec un livre préféré. Tout ce qui, semble-t-il les remplissait pour les autres, et que nous écartions comme un obstacle vulgaire à un plaisir divin : [...] tout cela, dont la lecture aurait dû nous empêcher de percevoir autre chose que l'importunité, elle en gravait au contraire en nous un souvenir tellement doux (tellement plus précieux à notre jugement actuel que ce que nous lisions alors avec amour) que, s'il nous arrive encore aujourd'hui de feuilleter ces livres d'autrefois, ce n'est plus que comme les seuls calendriers que nous ayons gardés des jours enfuis, et avec l'espoir de voir reflétés sur leurs pages les demeures et les étangs qui n'existent plus. [PM, 160]

Cette préface comporte deux parties ; la première est le souvenir des lectures pendant les vacances de l'enfance ; la seconde une considération générale sur la lecture relative à l'opinion de Ruskin sur le sujet. Remarquons surtout la première, car les évocations de ce souvenir concerneront désormais Combray. Le héros passe des vacances chez un de ses parents à la campagne. Il ne s'agit pas cette fois-ci de titres d'ouvrages ni de leurs contenus, mais du rappel des circonstances de la lecture ; sont indiqués l'aspect de la salle à manger et le caractère de la grand-tante, sont précisés certains détails de la chambre et du jardin etc. La lecture apparaît ainsi comme une composante essentielle du souvenir de l'enfance. Des livres qu'on a lus jadis se rattachent à des éléments extérieurs et, quand on retrouve les mêmes livres plus tard, on ne se souvient pas

seulement de leurs histoires, mais aussi de ce qui s'est passé au moment où on les a lus. Avant de formuler des objections au point de vue de Ruskin sur la lecture, l'auteur explique :

[...] je devais mettre hors de cause les charmantes lectures de l'enfance dont le souvenir doit rester pour chacun de nous une bénédiction. [...] : ce qu'elles laissent surtout en nous, c'est l'image des lieux et des jours où nous les avons faites. Je n'ai pas échappé à leur sortilège : voulant parler d'elles, j'ai parlé de tout autre chose que des livres parce que ce n'est pas d'eux qu'elles m'ont parlé. Mais peut-être les souvenirs qu'elles m'ont l'un après l'autre rendus en auront-ils eux-mêmes éveillé chez le lecteur et l'auront-ils peu à peu amené, tout en s'attardant dans ces chemins fleuris et détournés, à recréer dans son esprit l'acte psychologique original appelé *Lecture*, avec assez de force pour pouvoir suivre maintenant comme au-dedans de lui-même les quelques réflexions qu'il me reste à présenter. [PM, 172]

Ce passage nous rappelle l'épisode de la découverte de *François le Champi* dans la bibliothèque du prince de Guermantes. Ce livre de George Sand semble être au principe du mécanisme proustien de la mémoire.

La lecture à haute voix par la mère

La lecture de *François le Champi* diffère de celles que Proust mentionne dans les autres ouvrages que la *Recherche*. Ces dernières sont l'acte introspectif d'une lecture silencieuse, tandis que la première est l'acte passif consistant à écouter la mère lire. Cette scène de la lecture par la mère ne figure pas dans celle du « baiser du soir » de *Jean Santeuil*. À son père qui considère les hommes de lettres comme un ramassis de scélérats, la mère de Jean dit : « [...] Je lui lis souvent des *Méditations poétiques*, *Horace* de Corneille et *Les Contemplations*, car je crois que les bonnes lectures, même mal comprises d'abord, ne peuvent verser dans l'esprit qu'une nourriture saine et fine dont il fera son profit plus tard. Hé bien ! jamais il ne m'a écouté cinq minutes » [JS, 214]. Dans ce roman, la lecture par la mère ne joue aucun rôle notable.

Il reste des notes dans le *Carnet 1* écrit vers 1908, qui annoncent différentes parties de la *Recherche*. Ce sont des notes concernant le drame du coucher :

« La déception qu'est une possession, embrasser le visage.

Ma grand-mère au jardin, le dîner de M. de Bretteville, je monte, le visage de Maman alors et depuis dans mes rêves, je ne peux m'endormir, concession etc. »¹

Il est clair qu'il a déjà construit les épisodes du roman, mais à ce moment-là il n'a pas encore mentionné la scène de la lecture.

Elle apparaît dans le *Cahier 6* qui contient la première esquisse développée de la nuit fatale. Pourquoi l'auteur a-t-il ajouté cette scène au drame ? Quel effet la lecture à haute voix de la mère produit-elle dans tout le récit de Combray avant l'épisode de la madeleine, qu'on a appelé *Combray I* (scène du coucher)² ?

Dans « le baiser du soir » de *Jean Santeuil*, quand le garçon dit à haute voix par la fenêtre à sa mère : « Ma petite maman, j'ai besoin de toi une seconde » [JS, 204], elle monte à sa chambre, l'embrasse et frotte ses pieds froids dans ses mains pour les réchauffer. Ainsi, l'angoisse de Jean s'enfuit : « sa mère arriva et sous la chaleur de son baiser toutes ses agitations fondirent en douceur et en larmes » [JS, 207]. Après qu'il a éclaté en sanglots pour n'avoir pu supporter de quitter sa mère, il s'endort finalement. Ce n'est que la tiédeur des mains de la mère qui console ce petit garçon, sans l'intervention de sa voix. Sont décrits la concession de la mère, le manque de volonté et l'angoisse du héros, mais non pas son sentiment de culpabilité.

Proust ajoute, dans la *Recherche*, le sentiment de culpabilité de l'enfant et la lecture à haute voix par la mère. Celle-ci, qui a cédé pour la première fois, passe la nuit avec lui sur la proposition de son mari, et c'est le fils qui, regrettant profondément cette concession, se sent coupable. La mère de Jean frotte les pieds dans ses mains, tandis que la mère du jeune narrateur entreprend de lui faire la lecture, pour calmer l'accès nerveux de celui-ci. Selon Gérard Macé, « ce qu'elle lit (l'un des quatre romans de George Sand, qu'il devait recevoir le surlendemain pour sa fête) compte moins que la façon dont elle le lit, moins que cette voix qui calme l'angoisse, apaise la jalousie, – cette voix qui est

¹ Marcel Proust, *Carnets*, *op.cit.*, p. 43.

² Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine*, *op.cit.*, p. 20.

la musique même de la *Recherche*, où l'on croit entendre comme une allitération perpétuelle¹ ». Voici la description de la voix de la mère que le narrateur entend dans la chambre obscure :

De même, quand elle lisait la prose de George Sand, [...] attentive à bannir de sa voix toute petitesse, toute affectation qui eût pu empêcher le flot puissant d'y être reçu, elle fournissait toute la tendresse naturelle, toute l'ample douceur qu'elle réclamait à ces phrases qui semblaient écrites pour sa voix et qui pour ainsi dire tenaient tout entières dans le registre de sa sensibilité. Elle retrouvait pour les attaquer dans le ton qu'il faut, l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas ; grâce à lui elle amortissait au passage toute crudité dans les temps des verbes, donnait à l'imparfait et au passé défini la douceur qu'il y a dans la bonté, la mélancolie qu'il y a dans la tendresse, dirigeait la phrase qui finissait vers celle qui allait commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités fussent différentes, dans un rythme uniforme, elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue. [I, 42]

La voix de la mère ne remplit pas seulement un rôle de consolation, elle se fond dans l'œuvre de George Sand et révèle pour la première fois la puissance de la littérature. La mère de Proust aura parlé comment on lit. Il dira plus tard à Céleste Albaret : « elle (ma mère) avait tout le temps l'air de réciter un livre, quand elle parlait² ».

À propos, quand Proust a-t-il écouté la voix elle-même de sa mère ? Est-ce pour la première fois au téléphone ? On mettait le téléphone en place depuis 1879 en France, mais la communication, encore imparfaite, était gênée par des bruits. Ce dispositif technique commençait à se propager à la fin du XIX^e siècle. Proust s'y intéressait et en fait l'utilisait. En 1896, lors d'un séjour à Fontainebleau, il a téléphoné à sa mère qui lui écrivit, le 21 octobre 1896 : « Quant au téléphone il vaudra toujours bien mieux que ce soit moi qui t'y appelle, cela se passe actuellement bien plus vite mais il est impossible de rien fixer, souvent il y a trop de monde. Que de pardons tu lui dois pour tes

¹ Gérard Macé, *Le manteau de Fortunio*, Gallimard, 1987, p. 85.

² Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, *op.cit.*, p. 171.

blasphèmes passés. Quels remords d'avoir méprisé dédaigné, éloigné un tel bienfaiteur ! Entendre la voix du pauvre loup – le pauvre loup entendre la mienne ! Rien que ton hallo ! [...] »¹.

Proust décrit l'expérience émouvante de la communication avec sa mère dans un fragment « La voix de la mère de Jean au téléphone » de *Jean Santeuil*. Quand Jean vient avec son meilleur ami Henri Réveillon à Trouville, il se sent tout d'un coup éloigné de sa mère et désespéré. Voulant absolument communiquer avec elle, il demande la communication téléphonique. Après plus d'un quart d'heure, il peut enfin parler avec elle. Il découvre alors la voix de sa mère « si douce, si fragile, si claire, si fondue – un petit morceau de glace brisée » et « C'est comme si elle lui parlait pour la première fois, comme s'il la retrouvait après la mort dans le paradis. Car pour la première fois, il entend la voix de sa mère » [JS, 360].

De plus, après avoir écrit ce roman, Proust évoque à Antoine Bibesco, dans une lettre de la fin de l'année 1902, ce souvenir gravé fortement en lui : « Je me rappelle que quand Maman a perdu ses parents, ce qui a été pour elle une douleur après laquelle je me demande encore comment elle a pu vivre, j'avais eu beau la voir tous les jours et toutes les heures chaque jour, une fois que j'étais allé à Fontainebleau je lui ai téléphoné. Et dans le téléphone tout d'un coup m'est arrivée sa pauvre voix brisée, meurtrie, à jamais une autre que celle que j'avais toujours connue, pleine de fêlures et de fissures ; et c'est en en recueillant dans le récepteur les morceaux saignants et brisés que j'ai eu pour la première fois la sensation atroce de ce qui s'était à jamais brisé en elle »².

Dans la *Recherche*, la mère est remplacée par la grand-mère. L'écrivain décrit la détresse qu'on éprouve en songeant à la mort de l'être aimé de façon plus émouvante que dans *Jean Santeuil*. Il retient de sa grand-mère entendue au téléphone, l'image de cette voix « fêlée » [Cf. II, 432-435].

Proust n'a jamais oublié la voix de sa mère au téléphone. La voix de la mère est un son unique pour les enfants, car ils l'entendent avant même la naissance, c'est-à-dire dans le ventre où l'enfant et la mère ne sont qu'un. S'ils écoutent la voix de la mère qui

¹ *Corr.*, t. II, p. 142.

² *Corr.*, t. III, p. 182.

leur fait la lecture dans l'ombre, c'est comme s'ils l'écoutaient depuis l'autrefois prénatal. Jean-François Reille remarque : « La lecture englobe mère et enfant dans un bain qui a toutes les qualités de la voix de la mère, bain sentimental sans interruption, sans séparation, idéalisé par le support de la fiction, érotisé de plus par le sujet de la lecture¹ [...] — bain symbiotique, haut moment d'union totale : satisfaction maximum, que s'offre Proust, du désir d'union avec la mère. Ce moment est le seul moment de bonheur sans mélange de toute *la Recherche du Temps Perdu*, et c'est la mère, avec l'autorisation du père, qui le dispense. Cette nuit de la plus parfaite union possible avec la mère ne peut pas se renouveler² ». L'union avec la mère, n'est-ce que le retour à l'utérus maternel ? C'est dans le ventre de la mère que l'enfant peut la monopoliser à l'écart du père et qu'il peut jouir d'une pleine sécurité en entendant sa voix.

Or, la lecture par la mère n'a pas seulement un pouvoir de réintégration dans la paix de l'amnios originel, mais aussi celui de rendre sensible à la littérature. C'est la première éducation des enfants, et qui incombe aux mères. Elles s'y appliquent d'autant plus que la place de l'enfant est plus valorisée, et elles en tirent pour elles-mêmes un grand désir d'éducation. George Sand, mère de deux enfants, dit dans une lettre : « Je songe, aujourd'hui, que j'ai un fils qu'il faudra préparer par mes soins à l'éducation plus étendue qu'il recevra au sortir de l'enfance. Cette première éducation, il faut que je sois en état de la faire et je veux m'y disposer. » Elle se plonge alors en effet dans la recherche passionnée d'une bonne méthode de lecture.³

La mère du jeune narrateur lui fait la lecture à haute voix le soir où Swann vient leur rendre visite. Jusque là, le jeune narrateur s'est contenté, chaque soir, de recevoir le baiser de sa mère sans lequel il ne pouvait pas dormir. La mère ne lui a pas seulement donné, à ce soir-là, le baiser habituel, mais elle l'a aussi initié à la lecture. Cette lecture est une expérience inédite pour lui : « Je n'avais jamais lu encore de vrais romans » [I,

¹ Ce critique voit quelque chose d'incestueux dans la relation intime entre la mère et le fils en la mettant en rapport avec celle, dans *François le Champi*, de la belle mère et du fils orphelin adopté et épousé. Suggestion peut-être discutable, car cette relation dans la *Recherche* est toujours très délicate.

² Jean-François Reille, *Proust : Le temps du désir*, *op.cit.*, pp. 67, 68.

³ *Histoire de la vie privée*, sous la direction de Ariès et de Georges Duby, Seuil, 1987, p. 154.

41]. *François le Champi* est son premier contact avec une œuvre littéraire et artistique non pas choisie par lui mais par la mère et par la grand-mère. C'est cette dernière qui lui offrira le surlendemain pour sa fête les romans champêtres de George Sand.

Dans la *Recherche*, la mère et la grand-mère lui donnent souvent l'occasion d'aborder des œuvres artistiques et de rencontrer des artistes, comme on peut le voir dans le drame du coucher. La voie de la littérature est ouverte par la lecture de la mère dont l'intervention affectueuse ne consiste pas seulement à consoler l'enfant mais aussi à lui donner l'idée d'une vie artistique.

Proust rattache la scène de la lecture dans *Du côté de chez Swann* à celle de la fête chez la princesse de Guermantes dans *Le Temps retrouvé*. Le narrateur découvre *François le Champi* dans la bibliothèque des Guermantes, et la voix de sa mère qui lui a autrefois lu cette œuvre de George Sand résonne en lui et lui rappelle le drame ancien et sa vertu initiatique :

[...] ce *François le Champi*, contemplé pour la première fois dans ma petite chambre de Combray, pendant la nuit peut-être la plus douce et la plus triste de ma vie où j'avais, hélas ! (dans un temps où me paraissait bien inaccessibles les mystérieux Guermantes) obtenu de mes parents une première abdication d'où je pouvais faire dater le déclin de ma santé et de mon vouloir, mon renoncement chaque jour aggravé à une tâche difficile – et retrouvé aujourd'hui dans la bibliothèque des Guermantes précisément, par le jour le plus beau et dont s'éclairaient soudain non seulement les tâtonnements anciens de ma pensée, mais même le but de ma vie et peut-être de l'art. [VI, 465]

La première révélation de la littérature s'effectue non pas par sa propre voix intérieure mais par celle de sa mère qui le fait goûter à la vie de la littérature. Il ne savait pas encore ce soir-là qu'il deviendrait écrivain, mais les graines d'une vocation étaient semées. Selon Milton L. Miller : « à partir de ce moment-là, Marcel (le héros-narrateur) sentit que cette nuit unique constituait un moment décisif de sa vie »¹. À la fin du *Temps retrouvé*, Proust écrit : « Tout s'était décidé au moment » [VI, 621]. Le moment c'est le soir fameux de la lecture maternelle qui opère la naissance.

¹ Milton L. Miller, *Psychanalyse de Proust*, Fayard, 1977, p. 26.

Les épisodes de la lanterne magique et du drame du coucher qui appartiennent à la mémoire volontaire, à savoir à *Combray I*, se rejoignent dans un même retour à la magie maternelle. Tout *Combray I* plonge encore dans le bain primitif de la mère.

Avant l'apparition de la petite madeleine, l'histoire de Combray, qui relève de la mémoire consciente, correspond à la phase préparatoire du roman, véritable enfant encore à naître du futur auteur. L'œuvre d'écriture comme l'œuvre culinaire restent longtemps en souffrance. Pour la vraie naissance du grand livre, l'intervention du gâteau légendaire est indispensable. Dans le chapitre suivant, nous examinerons l'épisode de la petite madeleine d'où le roman naît vraiment et celui de la mort de Bergotte car ils ont plus d'un point commun.

DEUXIÈME PARTIE

**LA PETITE MADELEINE ET LES POMMES DE TERRE PAS ASSEZ
CUITES : SYMBOLES DE NAISSANCE ET DE MORT DANS *À LA
RECHERCHE DU TEMPS PERDU***

CHAPITRE III : LE GOÛT DANS LA LITTÉRATURE

Combray I n'est que le préambule de *À la recherche du temps perdu* et l'histoire n'y est pas encore amorcée ; elle reste virtuelle dans sa matrice avec la mémoire volontaire. Il faut une invention pour la faire naître. Et par quel moyen miraculeux ? Bien entendu avec la petite madeleine qui provoque la réminiscence et qui est à l'origine du roman proustien.

Selon Serge Doubrovsky, « avec Proust, on est d'avance accablé sous le poids des commentaires. En commettre un de plus, sur un sujet en apparence aussi rebattu que celui de la fameuse « madeleine », est en soi une décision assez grave¹ ». Toutefois, après cette mise en garde, la plupart des commentateurs du texte proustien ne manquent pas de mentionner l'épisode de la madeleine. Aussi proposer une nouvelle interprétation concernant cet emblématique gâteau peut-il sembler une entreprise déraisonnable qui, dans notre perspective, nous paraît cependant indispensable.

Notre analyse portera principalement, dans cette deuxième partie, d'abord sur l'épisode de la madeleine comme naissance du roman, et puis sur la relation entre cet épisode et celui de la mort de Bergotte. Notre hypothèse est qu'il s'agit d'une relation qui met en contraste l'anecdote de la naissance avec celle de la mort. En effet, Proust rattache intentionnellement la première à la seconde. « Mort à jamais ? » [I, 43 et III, 693], ce n'est pas un hasard si l'auteur s'interroge sur ce mot. Il a choisi la petite madeleine comme l'instrument symbolique d'une résurrection, et le tableau de Vermeer et les pommes de terre pas assez cuites comme les agents de la mort. On ne prête guère attention à la présence de ce légume dans cet épisode. Nous envisagerons la question de la nourriture en traitant les points communs reliant ces deux épisodes.

¹ Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine*, *op.cit.*, p. 19.

§ 1. L'art et les cinq sens

Pour aborder les scènes de la madeleine et de la mort de Bergotte, il serait bon de commencer par l'analyse de la sensation chez Proust, car le miracle de la madeleine se produit par la médiation du goût et de l'odeur, de même que Bergotte regarde attentivement le tableau de Vermeer juste avant sa mort.

On peut dire que les pensées induites par la sensation sont omniprésentes dans la *Recherche*. En effet, c'est la sensation et non l'intelligence qui suscite la mémoire involontaire.

Dès le tout début de la *Recherche*, on est désorienté par le récit d'un état de somnolence. Au début du mois de janvier 1913, Proust, en quête d'un éditeur pour le premier volume de son roman, envoie son manuscrit à Humblot, le directeur d'Ollendorff. Mais ce dernier lui oppose un refus dans des termes restés très célèbres : « Je suis peut-être bouché à l'émeri, mais je ne puis comprendre qu'un monsieur puisse employer trente pages à décrire comment il se retourne et se tourne dans son lit avant de trouver le sommeil »¹. Dans les premières pages du roman, Proust dessine la figure d'un homme sommeillant qui perd la raison et le jugement, emporté dans un chaos où se mêlent le temps et l'espace. Le narrateur-héros ne se sait plus lui-même et il a « seulement dans la simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal » [I, 5]. « Sa mémoire, la mémoire de ses côtés, de ses genoux, de ses épaules, lui présente successivement plusieurs des chambres où il a dormi » [I, 6]. Ce n'est pas une mémoire cérébrale mais une mémoire sensible : la mémoire visuelle de « la flamme de la veilleuse de verre de Bohême, en forme d'urne, suspendue au plafond par des chaînettes, la cheminée en marbre de Sienne » [*Ibid.*] dans la chambre à Combray ; la mémoire tactile d'une sorte « de chaude caverne creusée » [I, 7] dans la chambre d'hiver ; la mémoire olfactive de « l'odeur inconnue de vétiver » ; la mémoire auditive de « la pendule qui jacassait tout haut » [I, 8] dans la chambre d'été. Ces descriptions stupéfient les lecteurs comme elles stupéfiaient les éditeurs contemporains de Proust, et elles les empêchent de saisir le dessein de l'auteur. Elles

¹ Philippe Michel-Thiriet, « Quid de Marcel Proust » in *À la recherche du temps perdu*, t. I, *op.cit.*, p. 26.

semblent être une introduction au monde sensible par l'intermédiaire du livre.

Proust affirme, au tout début de son projet de préface à *Contre Sainte-Beuve* : « Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence ». Il ajoute un peu plus bas : « ce que l'intelligence nous rend sous le nom du passé n'est pas lui » et il affirme que « tout objet par rapport à nous est sensation » [CSB, 211]. Puis sont évoquées les anecdotes à l'origine du souvenir involontaire dans la *Recherche* : celles de la madeleine (dans *Contre Sainte-Beuve*, il ne s'agit pas encore de la madeleine emblématique mais du pain grillé et d'une biscotte), de la dalle inégale du baptistère de Saint-Marc et du bruit de la cuiller qu'il a laissée tomber sur son assiette. Nous envisagerons plus loin ces épisodes.

Le destin de l'auteur, qui était faible depuis son enfance et souffrait d'une maladie respiratoire et nerveuse, a été largement déterminé par son physique. L'air et la nourriture sont d'autant plus importants pour sa santé. Il est donc naturel qu'il soit plus sensible que d'autres. Pour écrire, il ne peut pas seulement faire appel à l'intelligence et aux connaissances mais aussi et essentiellement à la sensation.

L'avantage des sens visuels et auditifs dans le domaine artistique

Examinons d'abord le rapport qu'entretient l'art avec les cinq sens. Les œuvres d'art, musicales ou picturales, ne peuvent pas être créées sans la médiation de la sensation. Mais elles semblent longtemps se limiter à deux seuls sens, la vue et l'ouïe. Ce que Paul Aschkenasy-Lelu rappelle au début de son article, *Les sens mineurs chez Proust* : « S'il est vrai que les Beaux-Arts ont leur origine dans l'intellectualisation de sensations visuelles ou auditives, il apparaît qu'aucun art, en revanche, n'est issu de sensations aussi profondément enracinées dans la matière que les sensations olfactives ou gustatives¹ ». Les peintres représentent leurs idées avec des tableaux, c'est-à-dire par un moyen qui parle à notre vue, et les musiciens les représentent avec les musiques que captent nos oreilles. Les sensations basiques de l'art sont donc visuelles et auditives.

Il est évident que l'art intéresse étroitement l'étude esthétique. La thèse que seuls les sensations visuelle et auditive se rapportent à l'art et à l'esthétique remonte à l'Antiquité.

¹ Paul Aschkenasy-Lelu, « Les sens mineurs chez Proust », in *BMP*, n° 9, 1959, p. 44.

Dans *Le Grand Hippias* de Platon, Socrate dit à Hippias : « le beau, mon brave, c'est l'agrément qui nous vient de l'ouïe, et de la vue.¹ » Il est vrai que nous apprécions un bel homme et une décoration, un tableau et une sculpture magnifiques avec nos yeux, et de belles chansons, de belles voix, des discours admirables et de belles histoires avec nos oreilles. Aristote définit « le beau comme ce qui est agréable à la vue ou ce qui est agréable à l'ouïe.² » En outre, bien plus tard, au XVII^e siècle, Descartes écrit, dans une lettre adressée à Mersenne, que le mot *beau* semble plus particulièrement se rapporter au sens de la vue (mais, dans la phrase suivante, il dit que les jugements des hommes sont différents)³.

Ainsi, dans l'histoire de l'esthétique occidentale, cette thèse est indubitable et justifiée. Kant examine également la sensation dans l'*Anthropologie du point de vue pragmatique*. Selon lui, les cinq sens se divisent en deux catégories : « parmi eux, *trois* sont plus objectifs que subjectifs : autrement dit, en tant qu'intuition empirique, ils se rapportent davantage à la *connaissance* de l'objet extérieur qu'ils ne mettent en mouvement la conscience de l'organe affecté ; en revanche, *deux* sont plus subjectifs qu'objectifs, ce qui revient à dire que la représentation qui se forge à travers eux est davantage celle de la jouissance que de la connaissance de l'objet extérieur⁴ ». « Les sens de la première classe sont 1. celui du *toucher*, 2. de la *vue*, 3. de l'*ouïe*. De la seconde classe relèvent ceux a) du *goût*, b) de l'*odorat*⁵ ». Le toucher de la première classe est « le seul qui contribue à la perception externe *immédiate*, et c'est justement pourquoi il est aussi le plus important et celui qui nous apporte les enseignements les plus sûrs, tout en étant cependant le plus grossier⁶ ». « Le sens de l'ouïe est un des sens de perception simplement *médiate*⁷ ». Grâce à ce sens, « les êtres humains peuvent le

¹ Platon, *Œuvre complète I*, traduction nouvelle et notes établis par Léon Robin avec la collaboration de M.-J. Moreau, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 45.

² Aristote, *Topiques*, tome II, livre V-VIII, texte établi et traduit par Jacques Brunschwig, Les belles lettres, 2007, p. 66.

³ René Descartes, *Œuvres de Descartes, Correspondance I*, publiées par Charles Adam et Paul Tannery, Librairie Philosophique J.VRIN, 1996, pp. 132-133.

⁴ Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, traduction, présentation, bibliographie et chronologie par Alain Renaut, GF-Flammarion, 1993, pp. 87-88.

⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.*, p. 89

plus aisément et le plus complètement s'établir en communauté de pensée et d'impression avec d'autres hommes¹ ». Ce sens prend part à la construction d'un langage. Quant à la vue, si sa nécessité ne l'emporte pas sur celle de l'ouïe, cependant elle est le sens le plus noble : car c'est celui qui « s'approche au plus près d'une pure intuition² ». Kant affirme, à propos de l'odorat, que ce sens est « le plus ingrat et semble aussi être le moins indispensable ». « Il est susceptible de procurer davantage d'objets de dégoût que d'objets de délectation³ ». Le goût, Kant l'apprécie plus que l'odorat, car il présente un avantage « qui lui est propre, il favorise la dimension sociale de la jouissance⁴ ». En bref, ce philosophe considère le toucher, la vue et l'ouïe comme les sens supérieurs, et le goût et l'odorat comme les sens inférieurs.

Il s'ensuit que des scènes et des épisodes concernant le goût et l'odorat n'apparaissent guère dans les œuvres littéraires avant le XIX^e siècle. Selon Alain Senderens, « beaucoup d'auteurs se réfèrent à la vue, à l'ouïe sens supérieur, à l'intuition ou à l'entendement ; peu osent s'aventurer vers le tactile, l'odorat, le goût. Il est vrai que, souvent, l'expression de ces sens s'écrit sur le mode comique ». Le culinaire a donc été « chassé de la culture savante depuis le XVII^e siècle, qui marquait la séparation du corps et de l'âme, de l'esprit et de la matière⁵ ». Catherine Gautschi-Lanz exprime, dans *Le Roman à table*, une idée très semblable : « Pendant des siècles, il n'est question en littérature de parler sérieusement de ce qui touche au corps humain. Ce qui appartient à l'intimité de l'homme (l'alimentation, la sexualité) est soit écarté, passé sous silence, soit relégué dans le registre du comique, voire du satirique⁶ ». Mais on n'a pas à oublier Rabelais, qui décrit humoristiquement son Gargantua gourmand. Les écrivains se seraient volontiers intéressés à la nourriture quotidienne et à la gastronomie, comme l'auteur de Gargantua, mais ils auraient craint de montrer le désir instinctif qui semble être anti-esthétique dans les siècles classiques.

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 91.

³ *Ibid.*, p. 94.

⁴ *Idem.*

⁵ Anne Borrel, Alain Senderens et Jean-Bernard Naudin, *Proust La Cuisine retrouvée*, Chêne, 1991, p. 9.

⁶ Catherine Gautschi-Lanz, *Le Roman à table – Nourritures et repas imaginaires dans le roman français 1850-1900-*, Slatkine Érudition, 2006, p. 15.

La place de l'odorat dans la littérature du XIX^e siècle

Contrairement à la thèse admise dans l'histoire de l'esthétique, la littérature, surtout à partir du XIX^e siècle, ne considère plus les sensations gustative et olfactive comme inférieures. Les écrivains de cette époque n'hésitent pas à décrire l'odeur de la table ou des aliments.

Il est beaucoup fait mention des odeurs dans les romans du XIX^e siècle. Ainsi Balzac décrit-il, au début du *Père Goriot*, l'odeur imprégnant la pension que gère Mme Vauquer : « Cette première pièce exhale une odeur sans nom dans la langue, et qu'il faudrait appeler l'odeur de pension. Elle sent le renfermé, le moisi, le rance [...] »¹.

Dans *Madame Bovary*, Emma est très sensible aux odeurs à cause de sa névrose. Un jour, elle s'évanouit sous l'effet de l'odeur des abricots que son amant, Rodolphe, lui a offerts avec sa lettre de rupture. Elle reprend conscience grâce au vinaigre aromatique dont dispose le pharmacien voisin, M. Homais, qui donne son interprétation :

Extraordinaire ! [...] (reprit le pharmacien). Mais il se pourrait que les abricots eussent occasionné la syncope ! Il y a des natures si impressionnables à l'encontre de certaines odeurs ! et ce serait même une belle question à étudier, tant sous le rapport pathologique que sous le rapport physiologique. Les prêtres en connaissent l'importance, eux qui ont toujours mêlé des arômes à leurs cérémonies. C'est pour vous stupéfier l'entendement et provoquer des extases, chose d'ailleurs facile à obtenir chez les personnes du sexe, qui sont plus délicates que les autres. On en cite qui s'évanouissent à l'odeur de la corne brûlée, du pain tendre...²

Flaubert traite ici du rapport de l'odorat avec la maladie, ce qui nous intéresse car on sait que Proust souffre d'asthme et aussi de névrose, et est donc le plus sensible aux odeurs.

¹ Balzac, *Le Père Goriot*, in *La Comédie humaine*, t. III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 53.

² Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, in *Œuvres I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, pp. 481, 482.

De même, dans la scène finale d'*Une Vie* de Maupassant, dès que Jeanne entre dans le salon du château où elle a jadis habité, elle a l'illusion de voir ses parents avec qui elle a vécu à cause de l'odeur du salon¹.

Il ne faut pas oublier Huysmans, qui décrit en détail le sens de l'odorat dans *À rebours*. Proust évidemment connaît ce roman qu'il mentionne dans une lettre². Du reste, Des Esseintes et M. de Charlus renvoient au même modèle, à savoir Robert Montesquiou.

Dans *À rebours*, Des Esseintes revit un passé oublié, à cause de l'odeur d'une boisson alcoolique qu'il a dans la bouche. Quand il s'amuse à « son orgue à bouche » qui consiste en la réunion de barils à liqueur, « un fumet prononcé de créosote lui empuantit la bouche³ ». Cette odeur phénique, âcre, est identique à la « senteur dont il avait eu la langue pleine au temps où les dentistes travaillaient dans sa gencive⁴ ». Cette senteur lui rappelle un souvenir horrible, la douleur aiguë d'une dent et celle violente de l'extraction d'une molaire sous de mauvaises conditions. Ce souvenir n'est que terrible. Dans d'autres scènes, Des Esseintes revit le passé par les odeurs : le parfum du Cattleya de la Nouvelle Grenade exhalait « une odeur de sapin vernis, de boîte à jouets, évoquait les horreurs d'un Jour de l'an⁵ » ; les bonbons violets qu'on nomme « Perle des Pyrénées » étaient « une goutte de parfum de sarcanthus, une goutte d'essence féminine, cristallisée dans un morceau de sucre », et ils évoquaient des souvenirs du goût naguère adoré de certaines femmes⁶. Mais, à la différence de ce que connaît le héros proustien, le souvenir reste ponctuel, il ne ressuscite pas successivement le passé entier.

A l'inverse de la conception kantienne du sens de l'odorat, – rien ne sert de le cultiver ou même de l'affiner pour en tirer une jouissance –, Huysmans déroule une admirable théorie de l'odeur :

¹ Guy de Maupassant, *Une Vie*, in *Romans*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 191.

² *Corr.*, t. XVII, p. 157. La lettre adressée à Jaques-Émile Blanche : « Et un livre de vous qui est si largement humain le restera tout aussi bien dans l'édition la plus faite pour des Esseintes. »

³ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Babel, 1992, p. 94.

⁴ *Idem*.

⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁶ *Ibid.*, pp. 162, 163.

Il (Des Esseintes) était, depuis des années, habile dans la science du flair ; il pensait que l'odorat pouvait éprouver des jouissances égales à celles de l'ouïe et de la vue, chaque sens étant susceptible, par suite d'une disposition naturelle et d'une érudite culture, de percevoir des impressions nouvelles, de les décupler, de les coordonner, d'en composer ce tout qui constitue une œuvre ; et il n'était pas, en somme, plus anormal qu'un art existât, en dégageant d'odorants fluides, que d'autres, en détachant des ondes sonores, ou en frappant de rayons diversement colorés la rétine d'un œil ;[...]. Peu à peu, les arcanes de cet art, le plus négligé de tous, s'étaient ouverts devant des Esseintes qui déchiffrait maintenant cette langue, variée, aussi insinuante que celle de la littérature, ce style d'une concision inouïe, sous son apparence flottante et vague.¹

Puis, Huysmans nous éclaire l'analyse des fluides subtils par son héros :

Des Esseintes étudiait, analysait l'âme de ces fluides, faisait l'exégèse de ces textes ; il se complaisait à jouer pour sa satisfaction personnelle, le rôle d'un psychologue, à démonter et à remonter les rouages d'une œuvre, à dévisser les pièces formant la structure d'une exhalaison composée, et, dans cet exercice, son odorat était parvenu à la sûreté d'une touche presque impeccable.²

On peut comprendre que l'auteur partage l'amour du parfum avec Des Esseintes. Le chapitre X est entièrement consacré à cet objet. Des Esseintes évoque le souvenir des femmes qu'il a aimées autrefois non seulement au moyen du parfum mais aussi des flacons et des pots qui l'exhalent, au point qu'il finit par s'évanouir tant l'exercice de l'odorat épuise ses nerfs. Il semble être aussi névrosé qu'à Mme Bovary de Flaubert.

D'autres écrivains, ainsi Baudelaire et Zola, décrivent également le parfum. Ils accordent à l'odorat une place non pas toujours majeure mais significative dans leurs œuvres, illustrant par là une nouvelle tendance littéraire propre au XIX^e siècle.

¹ *Ibid.*, pp. 174, 176.

² *Ibid.*, p. 178.

§ 2. Le parcours de l'apparition du goût dans la littérature

Toutefois, à la même époque l'œuvre littéraire accueille positivement des descriptions de scènes culinaires, avec évocation précise d'aliments sur la table du repas. Mais pourquoi cette soudaine intervention de la nourriture ? Est sensible, à cette époque, une mode gastronomique grâce à la multiplication des restaurants surtout parisiens, en raison de l'impact démographique de la modernité sociale.

L'établissement de la gastronomie

Quand la France est-elle devenue le pays de la gastronomie ? Quand la notion de gastronomie est-elle née ? Le mot « gastronomie », issu du grec *gastronomia*, devient courant vers 1800, grâce à une publication, *La Gastronomie, ou l'Homme des champs à table, poème didactique en quatre chants, pour servir de suite à « l'homme des champs »*, écrite par Jean-Claude Bonnet. Cela montre que la naissance de ce mot est récente au regard de la longue histoire de la cuisine française. Certes, bien avant le XIX^e siècle, on parle de « l'Art de la bonne chère », mais c'est après la Révolution que cette notion de « gastronomie » s'ancre en France.

Qu'est-ce qui fait que la cuisine française a une autorité inébranlable ? Entre autres, deux raisons historiques : la cuisine raffinée due aux classes privilégiées sous la monarchie absolue et la démocratisation des restaurants après la Révolution. La France n'est pas elle-même à l'origine du raffinement. Cela vient d'Italie. Le XVI^e siècle culinaire est presque entièrement dominé par la famille des Médicis. Cette famille italienne influence fortement alors une grande partie de la vie des cours en Europe. Et comme on le sait, les mariages ont réuni cette famille et la famille royale française. En 1533, Henri II se marie avec Catherine de Médicis, et en 1600, Henri IV avec Marie de Médicis. Les débuts de l'art culinaire et les origines de la grande cuisine datent de l'arrivée de Catherine de Médicis en France et de ses cuisiniers florentins qui ont un

haut niveau technique¹. Par la suite, la cuisine française se raffine et s'enrichit plus encore sous le règne du roi Soleil, qui organise presque tous les jours des festins au château de Versailles pour établir des relations diplomatiques avec les pays européens. Les cuisiniers qui y travaillent vont à l'étranger et diffusent la cuisine française, et d'autre part, ils adaptent la cuisine étrangère à celle de leur pays. Ils rendent donc la cuisine française de plus en plus variée et sophistiquée.

D'un côté, la cuisine française se développe ainsi dans les cours royales et les classes aristocratiques, mais, d'un autre côté, les mets populaires restent toujours simples et de piètre qualité. Jusque sous le règne de Louis XVI, en effet, les gens simples ne mangent guère à l'extérieur. Seules les auberges servent des repas aux voyageurs, mais ces repas sont en général mauvais. Les quelques tables d'hôte parsemées çà et là n'offrent que le strict nécessaire en matière d'alimentation. Mais vient le moment où naît l'idée de répondre au besoin d'un réseau culinaire permettant à un grand public de se restaurer décemment à des heures fixes, dans un cadre agréable. Et l'on assiste à l'avènement du « restaurateur »². Brillat-Savarin le présente, dans sa *Physiologie du goût* : « Un restaurateur est celui dont le commerce consiste à offrir au public un festin toujours prêt, et dont les mets se détaillent en portions à prix fixe, sur la demande des consommateurs. L'établissement se nomme *restaurant*, celui qui le dirige est le *restaurateur*³ ». Les cuisiniers hautement qualifiés, qui ont travaillé chez des nobles ou au château de Versailles, ont été congédiés à cause des bouleversements de 1789. Ils gèrent désormais leur propre restaurant dans les villes, notamment à Paris. Les citoyens peuvent goûter la bonne chère réservée jusque-là aux seuls les courtisans. Ainsi, la gastronomie descend « insensiblement dans le tiers état et jusque dans la petite bourgeoisie⁴ ».

La démocratisation de la gastronomie exerce une influence sur le discours portant non seulement sur la cuisine et la nourriture, mais aussi sur la physiologie et la

¹ Jean-François Revel, *Un Festin en parole – Histoire littéraire de la sensibilité gastronomique de l'Antiquité à nos jours-*, Plon, 1995, pp.141, 142.

² Catherine Gautschi-Lanz, *Le Roman à table – Nourritures et repas imaginaires dans le roman français 1850-1900-*, *op.cit.*, p.12.

³ Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, présentation de Jean-François Revel, Flammarion, 1982, p. 276.

⁴ Jean-Paul Aron, *Le Mangeur du XIXe siècle*, Payot, 1989, p. 8.

gastronomie. Toutefois le discours culinaire existe depuis l'Antiquité. L'ouvrage le plus connu au Moyen Âge est le *Viandier* de Guillaume Tirel, alias Taillevent, qui a servi la maison de France pendant soixante-six ans. Cette œuvre d'excellente réputation est rééditée une quinzaine de fois après l'apparition de l'imprimerie. *Le Cuisinier français* de François de La Varenne, qui décrit un style culinaire spécifiquement français, apparaît en 1651. C'est le premier livre qui rompt clairement avec la tradition médiévale, marquant les véritables débuts de la cuisine moderne française¹. *Les Délices de la campagne* de Nicolas de Bonnefons (1654), *Le Cuisinier* de Pierre Lune (1656), *L'École parfaite des officiers de bouche* de Jean Ribou (1662) *L'Art de bien traiter* (1674) signé L.S.R et *Le Cuisinier royal et bourgeois* de Massialot (1691) sont successivement publiés au XVII^e siècle. Le livre de cuisine le plus réédité de la seconde moitié du XVIII^e siècle est *La Cuisinière bourgeoise* de Menon. Ces œuvres contribuent, certes, à la formation du cuisiner, à la cuisine familiale et à l'amélioration des manières, mais les lecteurs se limitent aux cuisiniers professionnels, aux femmes au foyer ou aux aristocrates.

Cependant, avec la naissance de la notion de « gastronomie », au début du XIX^e siècle, apparaissent des écrits littéraires qui en relèvent et qui intéressent le grand public. Une littérature spécifique et la démocratisation des restaurants favorisent le développement de cet art de la bonne chère qui devient un phénomène culturel après la Révolution en France. L'historien Pascal Ory définit ainsi la gastronomie : « la gastronomie n'est ni la « bonne » ni la « haute » cuisine. C'est la mise en règle (nomos) du manger et du boire, transformés de ce fait en « art de la table ». Dans cette dernière expression, l'ambiguïté, on le devine, est volontairement entretenue entre les deux acceptions, ancienne ou moderne, du mot « art » : les intérêts du cuisinier et du gastronome sont ici solidaires et, si le premier est promu artiste, le second voit sa fonction élevée au rang de la critique d'art. Ainsi la gastronomie ne se préoccupe-t-elle du tenant — la cuisine et les disciplines associées : œnologie, art du menu, arts décoratifs... — que dans la perspective d'un aboutissant : le discours. Le gastronome,

¹ Stephen Mennell, *Français et Anglais à table du moyen âge à nos jours*, traduit de l'anglais par Thierry Detienne, Flammarion, 1987, p. 108.

dans son type achevé, n'est pas cuisinier de profession. Il est homme de lettres, au moins en amateur. Sa vraie table n'est pas celle où il mange mais son bureau, où il écrit, tout bien pesé et digéré, la chronique ou le traité¹ ».

En bref, selon cet historien, la gastronomie n'est pas la cuisine mais *le discours* qui s'y rapporte. La naissance de ce discours contribue à la fixation de la notion de gastronomie.

Le discours gastronomique

C'est notamment grâce au discours qu'elle suscite que la gastronomie semble avoir pour patrie la France. Et ce discours exerce une influence sur les écrivains des XIX^e et XX^e siècles. Autrement dit, il joue un rôle assez important dans le domaine littéraire. Dès après la Révolution, deux auteurs, Grimod de la Reynière (1758-1838) et Brillat-Savarin (1755-1826), imposent leurs vues toujours actuelles touchant le monde culinaire. On peut dire sans exagération que tous deux ont fondé un genre littéraire : l'écrit gastronomique.

Le premier, fils d'un fermier général et héritier d'une grande fortune, perd à la Révolution presque tous ses biens. Se trouvant dans la gêne, son génie publicitaire l'incite à fonder le Jury des Dégustateurs, dont les membres se réunissent chaque semaine au restaurant pour juger les plats qui leur sont présentés. Dans la même idée, il publie annuellement *L'Almanach des gourmands* (1803-1812 sauf en 1809 et en 1811), *Le Manuel des amphitryons* (1808) et mensuellement le *Journal des gourmands et des belles* (1806-1808). Ses publications servent non seulement à informer le public gourmand, à l'exciter et le distraire, mais aussi à établir le canon du « bon » goût. Elles remplissent une fonction de démocratisation dans l'éducation du goût. Il fonde d'autre part le guide gastronomique pour le grand public. Son idée est présente jusqu'à aujourd'hui sous la forme de guides d'hôtels et de restaurants tels que Gault-Millau et Michelin.

¹ Pascal Ory, « La Gastronomie », in *Les Lieux de mémoire III*, sous la direction de Pierre Nora, Gallimard, 1992, pp. 828, 829.

Grimod de la Reynière influence les gastronomes plutôt que les écrivains, tandis que Brillat-Savarin influence les derniers par sa *Physiologie du goût*. À l'inverse des œuvres de Grimod, que l'on réédite peu et qui demeurent donc peu accessibles, *La Physiologie du goût* de Brillat-Savarin reparaît sans cesse depuis sa première parution en 1826 : c'est jusqu'à présent le plus célèbre de tous les écrits gastronomiques. La vie de Grimod a été un peu excentrique, tandis que Brillat-Savarin a vécu d'abord du droit, parce que dans sa famille on est magistrat de père en fils ; il est ensuite devenu maire de Belley où il est né : il y a mené une vie régulière. Mais il a tremblé à cause de la Révolution, tout comme Grimod. Comme il était un des membres de l'Assemblée Constituante à Versailles, on l'a soupçonné d'être royaliste. Il pouvait difficilement s'enfuir à Belley, mais enfin les Jacobins l'ont étiqueté comme rebelle. Il a été obligé de s'exiler, d'abord en Suisse, puis aux Pays-Bas et enfin aux États-Unis. Après la Terreur, en 1796, il a pu rentrer en France et il est passé à Paris où il a été haut fonctionnaire, et convive des meilleures tables. Son goût s'est formé à l'école d'une double tradition, rurale et parisienne, puis s'élargit encore par un bref séjour à l'étranger. Dans les dernières années de sa vie, il s'est lié d'amitié à Paris avec des hommes de loi et avec des médecins, il est donc au courant de la médecine, de la physiologie et de la nutrition. Enfin, il rédige un livre contenant beaucoup de réflexions. En 1826, quelques jours avant sa mort, *La Physiologie du goût* est publiée avec un long sous-titre, « Méditation de gastronomie transcendante ; ouvrage théorique, historique et à l'ordre du jour, dédié aux Gastronomes parisiens, par un professeur, membre de plusieurs sociétés littéraires et savantes ».

Dès que ce livre paraît, sa popularité ne fait que croître et certains écrivains ont des réactions, soit d'admiration, soit de rejet. Par exemple, Balzac qui admire fort Brillat-Savarin souligne que « ces maximes sont si bien formulées que la plupart sont aussitôt devenues proverbe pour les gourmets »¹. Il publie plus tard *La Physiologie du mariage* dont le titre et le style empruntent à l'œuvre de Brillat-Savarin².

¹ Commentaire de Michel Guibert, éditeur de *La Physiologie du goût*, Hermann, 1975, p. 37.

² Lors de la nouvelle édition de la *Physiologie du goût* en 1837, Balzac explique que sa *Physiologie du mariage* date de 1820 et donc que ce n'est pas un plagiat de l'ouvrage de Brillat-Savarin. Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, t. 23, œuvres diverses 3, Club de l'Honnête homme, 1956, p. 535.

En revanche, Baudelaire reproche à l'auteur de *La Physiologie du goût* d'écrire peu sur le vin, dans l'essai « du vin et du haschisch » qu'il développe dans *Les Paradis artificiels*. Certes, Brillat-Savarin n'écrit pas beaucoup sur le vin, boisson symbolique de la France plus que bien d'autres choses. Mais le mot « vin » revient dans son œuvre entière 21 fois. Ainsi, dans « Aphorisme » : « Prétendre qu'il ne faut pas changer de vins est une hérésie ; la langue se sature ; et, après le troisième verre, le meilleur vin n'éveille plus qu'une sensation obtuse¹ » ou dans l'article « Analyse de la sensation du goût » : « quand on boit, tant que le vin est dans la bouche, on est agréablement, mais non parfaitement impressionné ; ce n'est qu'au moment où l'on cesse d'avaler qu'on peut véritablement goûter, apprécier et découvrir le parfum particulier à chaque espèce² ». Selon bien des biographes de Baudelaire³, le vin a joué un rôle dans la création de ses poèmes. On peut donc dire que le reproche adressé à Brillat-Savarin est un peu partial.

Si les critiques de *La Physiologie du goût* se répartissent entre partisans et détracteurs, le fait est que les grands écrivains de cette époque comme Balzac et Baudelaire sont attentifs à ce livre. Cela est important pour le développement du discours gastronomique.

Ainsi, à partir de cette situation, la France devient la capitale de la gastronomie, notamment du discours gastronomique. Ces tendances persistent au XX^e siècle, et même s'accroissent jusqu'à présent. Selon Pascal Ory, « jusqu'aux abords des années soixante-dix, les gloses paraissaient réservées aux amateurs (le médecin gourmet, par exemple) et à des plumitifs (journalistes, écrivains locaux, polygraphes divers) sans autorité intellectuelle. En moins de dix années, on va voir paraître des discours non seulement anthropologiques, sociologiques, [...] mais aussi des textes tout à la fois "sérieux" et impliqués, [...]. En 1975, c'est un Barthes sans mépris qui préface une

¹ Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, présentation de Jean-François Revel, Flammarion, 1982, p. 20.

² *Ibid.*, p.53.

³ Cf. Michel Butor, *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire*, Gallimard, 1969. et François Porché, *Baudelaire : histoire d'une âme*, Flammarion, 1967.

réédition de la *Physiologie du goût*, [...]»¹.

§ 3. La nourriture dans les œuvres du XIX^e siècle

Puisque le discours gastronomique se diffuse au XIX^e siècle, les écrivains n'hésitent pas à représenter les scènes de la table ou du festin et font des descriptions de la nourriture. Les critiques qui traitent la question de la gastronomie dans la littérature de cette époque prennent comme écrivains-gastronomiques Balzac, Flaubert, Maupassant et Zola. Cependant, il y a peu ou presque pas de descriptions de la nourriture ou de la table dans les œuvres de Stendhal, Chateaubriand et Nerval qui sont ceux qui ont influencé notre écrivain. Prenons comme exemples les deux premiers qui intéressent l'auteur de la *Recherche* car il les critique dans son *Contre Sainte-Beuve*.

Balzac crée un personnage qui est à la fois amateur d'antiquités et gourmet ou gastronome : le cousin Pons. Pons a autrefois réussi en tant que compositeur : il était « un grand prix, l'auteur de la première cantate couronnée à l'Institut, lors du rétablissement de l'Académie de Rome² ». Envoyé par l'État à Rome, pour développer ses dons de grand musicien, il en a rapporté le goût des antiquités et des beaux-arts. Il a une bonne connaissance des domaines de l'esthétique, du chef-d'œuvre au bric-à-brac. Il a aussi acquis un goût très fin pour la gastronomie. Au temps de son succès, pendant environ six ans, il a contracté une funeste habitude. Il recevait presque tous les soirs des invitations à dîner, et les personnes qui l'invitaient se mettaient en frais, se procuraient des primeurs, débouchaient leurs meilleurs vins et soignaient le dessert, le café et les liqueurs. N'étant plus à présent que le chef d'orchestre d'un théâtre de boulevard, il ne verse plus dans sa passion pour la musique, qui laisse place à ses penchants de gourmet et de collectionneur.

¹ Pascal Ory, « La Gastronomie », in *Les Lieux de mémoire III*, *op.cit.*, p. 848.

Il cite d'autres intellectuels que Barthes, tels que Marcel Detienne, Michel de Certeau, Jean-François Revel (qui écrit le *Festin en paroles*), Frédéric Lange (anthropologiste), Noëlle Châtelet (psychanalyste), Jean-Claude Bonnet et Michel Serres.

² Balzac, *Le Cousin Pons*, in *La Comédie humaine*, t. VII, *op.cit.*, 1977, p. 487.

Mais pourquoi se passionne-t-il pour ces deux arts ? Il est laid : son vaste visage « percé comme une écumoire, où les trous produisaient des ombres, et refouillé comme un masque romain, démentait toutes les lois de l'anatomie¹ », et sa laideur, poussée au comique, n'excite cependant point le rire. La nature interdit à ce bonhomme « d'exprimer la tendresse, sous peine de faire rire une femme ou de l'affliger² ». On peut dire que, pour lui, les antiquités et la gastronomie sont comme deux amours. Seuls ces deux goûts lui procurent du plaisir et se substituent à la fréquentation des femmes. D'un côté,

il possédait son musée pour en jouir à toute heure, car les âmes créées pour admirer les grandes œuvres, ont la faculté sublime des vrais amants ; ils éprouvent autant de plaisir aujourd'hui qu'hier, ils ne se lassent jamais, et les chefs-d'œuvre sont, heureusement, toujours jeunes³.

D'un autre côté,

La gourmandise, le péché des moines vertueux, lui tendit les bras ; il s'y précipita comme il s'était précipité dans l'adoration des œuvres d'art et dans son culte pour la musique. La bonne chère et le Bric-à-Brac furent pour lui la monnaie d'une femme. [...]

Brillat-Savarin a justifié par parti pris les goûts des gastronomes ; [...]. La digestion, en employant les forces humaines, constitue un combat intérieur qui, chez les gastrolâtres, équivaut aux plus hautes jouissances de l'amour⁴.

A travers Brillat-Savarin qu'il admire, Balzac représente le penchant de Pons. Ce dernier apprécie par dessus tout un bon dîner et c'est pour cela qu'il parcourt le cercle de la famille. Il a honte tout de même de ses démarches pour obtenir de la bonne chère. Les belles femmes n'apparaissent pas dans cette histoire. Pons exige avant tout le plaisir de la gastronomie.

¹ *Ibid.*, p. 23.

² *Ibid.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

Quant à Flaubert, voyons comment Jean-Pierre Richard envisage son souci de la table : « on mange beaucoup dans les romans de Flaubert. ; peu de tableau plus familier chez lui que celui de la table garnie sur laquelle s'amoncèlent les nourritures, autour de laquelle s'aiguisent les appétits¹ ». En effet, cet auteur réaliste sacrifie abondamment au rituel du repas dès son premier roman. Comme on le dit souvent, le roman réaliste, c'est le roman « où l'on mange ». Dans *Mme Bovary*, la scène qui la montre lors du mariage d'Emma avec Charles est sur ce point le plus significative. Sur la table, on compte quatre aloyaux, six fricassées de poulets, du veau à la casserole, trois gigots, un joli cochon de lait rôti et quatre andouilles à l'oseille. S'y joint une pièce montée qui fait pousser des cris. Voici la description du dessert :

À la base, d'abord, c'était un carré de carton bleu figurant un temple avec portiques, colonnades et statuettes de stuc tout autour, dans des niches constellées d'étoiles en papier doré ; puis se tenait au second étage un donjon en gâteau de Savoie, entouré de menues fortifications en angélique, amandes, raisins secs, quartiers d'oranges ; et enfin, sur la plate-forme supérieure, qui était une prairie verte où il y avait des rochers avec des lacs de confitures et des bateaux en écales de noisettes, on voyait un petit Amour, se balançant à une escarpolette de chocolat, dont les deux poteaux étaient terminés par deux boutons de rose naturels, en guise de boules, au sommet.²

En lisant la description détaillée de ce gâteau comme vu à la loupe, on n'a pas l'impression qu'il s'agisse d'un gâteau. L'auteur décrit habilement la pièce montée en usant du champ lexical de la construction, c'est-à-dire en traitant une matière molle, traitement qui, paradoxalement, fait appel au lexique de la matière dure. Mais ce paradoxe apparent signifie. Car si cette description du gâteau souligne le lien éternel du mariage en en valorisant la construction, la matière de ce dessert est fragile, puisque consommé il est immédiatement détruit et disparaît. Cela suggère que l'amour d'Emma

¹ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Éditions du Seuil, 1954, p. 119.

² Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, in *Œuvres I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 317.

et Charles sera éphémère.

Zola, de son côté, a écrit un roman dont l'histoire se déroule entièrement aux Halles, et qui s'intitule *Le Ventre de Paris*. Nous avons vu plus haut que la diffusion des restaurants a contribué à l'établissement de la gastronomie. Il faut ajouter que la construction des Halles enrichit à cette époque la table des Parisiens. Grâce au développement du chemin de fer, les aliments les plus variés provenant des régions françaises mais aussi étrangères sont amenés à Paris. Les Halles modernes provoquent du changement dans les repas des Parisiens, et quelques plats se démocratisent. Par exemple, les huîtres n'apparaissaient autrefois que sur la table de la noblesse, mais, à cette époque, le peuple peut en obtenir si bien qu'il en mange à loisir¹. Zola décrit ainsi cette mutation de la société dans son roman.

Sous le second Empire, beaucoup de femmes travaillent aux Halles. *Le Ventre de Paris* en présente quelques-unes : Lisa, la femme du petit frère du héros, travaille dans leur charcuterie ; Mme François apporte tous les jours de Nanterre des légumes qu'elle y cultive ; les belles sœurs de Méhudin sont toutes deux poissonnières ; Mme Lecœur vend du beurre et des fromages ; et sa nièce, La Sarriette, a trouvé une place dans une fruiterie. L'auteur décrit leur façon de travailler en comparant les denrées qu'elles vendent. Celles-ci semblent composer les parties de leurs corps, comme dans le *Portrait de Rodolphe II*, peint par Arcimboldo. Il semble que leur aspect excite non seulement l'appétit mais aussi le désir. L'énumération zolienne de la nourriture passe en revue la richesse de la table parisienne, et en même temps elle figure le débordement des désirs à une époque où les normes religieuses et éthiques vacillent.

Décrire les comestibles et la table dans lesquels se reflète la société et se métaphorisent les corps humains, c'est ainsi une nouvelle façon de représenter les sentiments des personnages. D'où le succès de cette pratique romanesque.

¹ Cf. Jean-Paul Aron, *Le mangeur du XIXe siècle*, Éditions Payot, 1989, pp. 132, 133.

La description du goût

La description du goût semble difficile. Dans l'épisode de la madeleine, Proust souligne l'importance de l'odeur et de la saveur pour la mémoire involontaire, mais, en fait, il ne décrit pas concrètement la saveur de la madeleine. On ignore quelle saveur le narrateur a perçue en avalant ce petit gâteau trempé dans le thé. Brillat-Savarin parle de la saveur dans sa *Physiologie du goût* :

Le nombre des saveurs est infini, [...] étant donné qu'il existe des séries indéfinies de saveurs simples qui peuvent se modifier par leur adjonction réciproque en tout nombre et en toute quantité, il faudrait une langue nouvelle pour exprimer tous ces effets, [...]. Or, comme jusqu'ici ne s'est encore présentée aucune circonstance où quelque saveur ait dû être appréciée avec une exactitude rigoureuse, on a été forcé de s'en tenir à un petit nombre d'expressions générales, telles que doux, sucré, acide, acerbe, et autres pareilles, qui s'expriment, en dernière analyse, par les deux suivantes : agréable ou désagréable au goût, et suffisent pour se faire entendre et pour indiquer à peu près la propriété gustuelle du corps sapide dont on s'occupe.¹

Mais comment les écrivains font-ils pour décrire la saveur des aliments ? Ils s'aperçoivent que, le goût se liant avec l'odorat, il peut mobiliser les cinq sens. Pour représenter la saveur, ils tentent donc de décrire les odeurs, les couleurs, les bruits et les impressions dont les ingrédients vivent sous la langue. On juge les plats à travers les couleurs, le parfum et les bruits de la cuisine.

En lisant les romans de Balzac, on ne peut pas imaginer la saveur délicieuse des plats. Sa préoccupation gastronomique est avant tout sociale, et il montre la relation entre la classe sociale et ses personnages, en décrivant ce qu'ils mangent ou dans un gargote ou dans un restaurant chic du boulevard des Italiens, ce qu'ils payent et avec qui ils mangent. Si on veut connaître le contenu des assiettes, il faut lire les ouvrages de Maupassant. Il le décrit concrètement dans ses contes ou ses nouvelles. Dans *Une partie de campagne*, les Dufour qui viennent à la campagne pour fêter Mme Dufour

¹ Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, Flammarion, 1982, pp. 50, 51.

commandent chez Poulin, une gargote, « une friture de Seine, un lapin sauté, une salade et du dessert » et, comme boisson « deux litres et une bouteille de bordeaux »¹. Dans *Imprudence*, des époux viennent à un cabaret où ils se donnent des rendez-vous, la femme demandant d'y aller en jouant le rôle d'une maîtresse. Ils dînent : « Menu corsé – potage bisque – poulet à la diable, râble de lièvre, homard à l'américaine, salade de légumes bien épicée et dessert » et « Du champagne, très sec »². L'auteur est considéré comme un des maîtres du réalisme. De ce point de vue, lire ses œuvres, c'est découvrir ce que les gens mangeaient à cette époque.

Il décrit aussi le dîner réellement de campagne, dans *Le Fermier*, qui est dessiné positivement, simple et abondant. La cuisine de la ferme est décrite non sans évoquer les harmoniques qui s'attachent à la nourriture. On se croirait dans un tableau flamand, éprouvant l'odeur du passé :

La cuisine enfumée était haute et vaste. Les cuivres et les faïences brillaient, éclairés par les reflets de l'âtre. [...] On sentait, là-dedans, le lait, la pomme, la fumée, et cette odeur innommable des vieilles maisons paysannes, odeur du sol, des murs, des meubles, odeur des vieilles soupes répandues, des vieux lavages et des vieux habitants, odeur des bêtes et des gens mêlés, des choses et des êtres, odeur du temps, du temps passé. ³

Dans ce récit, l'odeur suscite le souvenir douloureux de l'héroïne qui s'est mariée et établie dans cette ferme sans connaître un vrai amour. Elle est enfin morte de langueur, et son souvenir attriste les personnages.

Quant à Proust, nous prenons pour exemple la scène, dans *Le Côté de Guermantes*, où le narrateur dîne à l'hôtel de Doncière avec Saint-Loup et les amis de garnison de celui-ci : on se trouve comme transporté à l'intérieur d'un tableau de Breughel :

c'était, pendant que je traversais directement la cour qui s'ouvrait sur de rougeoyantes cuisines où

¹ Guy de Maupassant, *Une partie de campagne*, in *Contes et nouvelles I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 247.

² Guy de Maupassant, *Imprudence*, in *Contes et nouvelles II*, *op.cit.*, p 551.

³ Guy de Maupassant, *Le Fermier*, in *Contes et nouvelles II*, *op.cit.*, p. 815.

tournaient des poulets embrochés, où grillaient des porcs, où des homards encore vivants étaient jetés dans ce que l'hôtelier appelait le « feu éternel », une affluence (digne de quelque « Dénombrement devant Bethléem » comme en peignaient les vieux maîtres flamands) d'arrivants [...], tandis qu'un garçon passait en tenant par le cou une volaille qui se débattait. Et dans la grande salle à manger [...], c'était aussi à un repas de l'Évangile figuré avec la naïveté du vieux temps et l'exagération des Flamands que faisait penser le nombre des poissons, des poulardes, des coqs de bruyère, des bécasses, des pigeons, apportés tout décorés et fumants par des garçons [...]. [II, 397]

On croirait entendre les divers bruits de cette scène. Le bruit de l'eau bouillant dans une marmite pour ébouillanter les homards, la crépitation de la graisse de la viande grillée sur le feu, le bruit des pas des garçons qui s'affairent. On peut imaginer non seulement ces bruits mais aussi la saveur des plats. On comprend la saveur naïve et sauvage des porcs grillés décrits dans ce tableau. De plus, il est évident que cette salle à manger est remplie d'odeurs diverses. Ainsi, la scène de la table peut provoquer en nous une synesthésie – la vue, l'ouïe, l'odorat et le goût. En bref, la représentation de la nourriture permet d'utiliser des expressions verbales concernant tous les sens. Car, pour décrire le goût, il faut une riche imagination créatrice qui mobilise les autres sens.

Le narrateur ne pouvait pas trouver immédiatement la cause de son émotion en goûtant le morceau de madeleine trempé dans le thé. Il a d'abord tenté de la chercher, dans l'intuition de la vérité de quelque chose d'inconnu. Mais il ne fallait pas seulement chercher, il fallait créer, dit-il. Proust semble avoir choisi « le goût » pour l'épisode symbolique de son roman, car la sensation qu'il engendre se liait à l'évocation de l'image du souvenir dissimulé au plus profond du moi.

CHAPITRE IV : PACOURS DE L'ÉPISODE DE LA MADELEINE

§ 1. La matière de la mémoire involontaire avant la madeleine

La petite madeleine qui règne comme le gâteau symbolique de la *Recherche* est la matière même de la mémoire involontaire. Proust a opté finalement, parmi les cinq sens, pour le goût dont provient le souvenir d'enfance. Ce choix a été examiné à maintes reprises par les chercheurs. À leurs analyses, nous ajouterons la nôtre, en mettant l'accent sur le rôle des comestibles dans la stimulation de la mémoire involontaire.

La mémoire inconsciente dans *Jean Santeuil*

Le jeune Proust avait déjà une idée de l'épisode de la mémoire involontaire, comme on le voit dans *Jean Santeuil*. D'abord, dans un fragment « Éveil de Jean à la poésie ». Jean écoutait, dans son enfance, les tintements lointains de l'angélus à la campagne lorsqu'il rebroussait chemin avec sa bonne afin de rentrer pour le dîner ; à ce moment-là, il était insensible aux cloches. Mais, dix ans plus tard, en entendant soudain le son léger de cloches, il se souvient du sentier qui le ramenait au jardin paternel, entre les blés, au soleil couchant, et de la grande ombre du petit enfant devant lui [JS, 248], et il verse des larmes.

Un autre fragment, « Farniente après le repas », évoque le souvenir de la rumeur de l'été. Il s'agit ici également de mémoire involontaire par le biais de l'ouïe. Jean, qui doit rester à Paris en été, entend soudain une vibration sonore près de lui. Alors, tout d'un coup, lui reviennent à l'esprit les beaux jours d'Illiers, les pommiers en fleurs dans le pré, le couvreur frappant dans la rue, la pêche dans l'étang. Proust, à propos de ce phénomène, écrit :

Nous prétendons souvent que des airs de musique entendus autrefois et ailleurs ont le pouvoir de réveiller en nous les souvenirs et comme le charme des lieux, de l'époque où ils furent entendus. Car le souvenir conserve le passé sans le mutiler, et ce qui était uni dans la réalité reste uni dans notre mémoire. [JS, 294]

L'épisode de l'odeur de la serviette apparaît dans un autre fragment. Le sens en question est donc cette fois l'odorat. Le sujet n'est pas Jean mais « Vous » :

un jour vous sentirez seulement en prenant une serviette l'odeur fine du linge propre, et vous vous souviendrez de l'arrivée à la campagne, quand après le dîner votre mère vous couchait après vous avoir revêtu d'une fine chemise blanche, dans des draps blancs [...]. [JS, 397]

On rencontre surtout la mémoire involontaire dans le fragment intitulé « Souvenirs de la mer devant le lac de Genève ». Jean a parcouru pendant une année le pays où l'on voit la mer au bout des champs. L'année suivante, il essaye de décrire ses promenades mais il n'en éprouve aucun plaisir. Regrettant sa journée perdue, il part un jour à Genève. Il voit le lac où les sillages s'étendent à la surface et où les bateaux semblent arrêtés. Quand il lui semble que ce lac est comme la mer, il se souvient aussitôt. La beauté et le charme de ce lac sont analogues à ceux de la mer d'autrefois. Et la vie qu'il a vécue au bord de la mer ressuscite.

Son souvenir du pays est d'abord d'ordre visuel, et il remarque la puissance de l'imagination qui peut transmuter le souvenir en une réalité directement sentie. Ensuite, le souvenir est d'ordre olfactif. Dès que Jean sent l'odeur de la maison qu'il a déjà connue, il se souvient de ce qui s'est concrètement passé dans la maison d'autrefois : il montait les marches de bois qui craquaient sous les pieds ; il changeait ses vêtements dans sa chambre ; il dînait avec sa mère ; la cuisinière ne savait pas allumer la lampe. Cette odeur enveloppe tout cela.

Voici comment Proust explique ce phénomène qui reviendra dans l'épisode de la madeleine :

Le présent, pour être mort, n'en reste pas moins accidentel. Tandis qu'en cet instant où une sensation s'est présentée dans le présent comme étant celle du passé, du rapprochement jaillit comme une sensation située hors de la prise des sens et dans le champ de l'imagination qui maintenant ayant devant soi un objet éternel peut le connaître, si bien que tout d'un coup voici quelque réalité dégagée de ma vie, vue passer jadis comme des tableaux, gardée dans la mémoire comme des tableaux, et, au lieu de la tristesse de quelqu'un qui n'a que des collections, je me sens vivre, avoir vécu, ou plutôt avoir vécu quelque chose qui vit encore et qu'on pourra vivre demain.

[JS, 400]

Une autre illustration du souvenir involontaire fait appel aux aliments, et donc déjà au goût :

Alors je sens, sous les espèces du raisin dont dans les jardins je détachais une à une et goûtais les grappes blondes en commençant à travailler, sous les espèces de ces sombres et épicées compotes, rougeâtres, violacées ou marron, qu'on me servait dans ma chambre dans tel hôtel dont les meubles sentaient la poussière et où je m'apprêtais tristement pour le train, dans telle odeur de cabinet de toilette où les savons ont été trempés, l'eau de Cologne et l'eau dentifrice débouchées et où le soleil et l'air du jardin pénètrent et volatilisent, je sens la trame de ma vie d'autrefois (senteur du wagon, hâte de l'heure, bruit des cloches boiteuses et retentissantes) palpiter en moi, plus haut que la mémoire et que le présent, non point plate comme une image, mais pleine comme une réalité et vague comme un sentiment. [JS, 400-401]

Les instigations du souvenir sont ici les grappes de raisin et les compotes. Elles s'associent à des souvenirs que marquent les sens, de l'odeur, de l'ouïe et de la vue.

Nous avons noté dans notre introduction¹ que Proust préférait les sucreries et les fruits aux aliments salés. Selon Céleste Albaret, son maître a envie parfois de telles choses : les petits fours de chez *Rabattet* et les brioches de chez *Bourbonneux*. Lorsqu'il a envie de chocolat, Céleste va chercher un entremets chez *Latinville*, ou une poire Bourdaloue chez *Larue*. Elle achète les fruits (en général une poire ou une grappe de

¹ Voir p. 14.

raisin) chez *Auger*. En vieillissant, Proust préfère aux fruits frais les compotes peu sucrées et les glaces à la framboise ou à la fraise qu'Odilon rapporte du *Ritz*. Puisque les parents de Marcel les ont fréquentés, ces magasins lui rappellent son enfance et sa jeunesse¹.

Les sucreries et les fruits apparaissent souvent dans ses écrits ; ainsi ce sont des fraises que l'on écrase dans le fromage blanc ; la biscotte rose intervient plusieurs fois. À Illiers, le dimanche, le haut des compotiers est chargé de raisins, tandis que le bas porte des massepains et des langues de chat. À Combray, on sert la salade à l'ananas dont Swann connaît bien la recette ; c'est un massepain et une mandarine qu'Odette offre au narrateur enfant quand il vient chez elle avec l'oncle Adolphe, ; c'est une orangeade qu'Odette sert à Swann chez elle où il y a aussi des massepains, et que le narrateur boit lorsque Albertine lui rend visite dans la nuit ; le jeune narrateur a rencontré Gilberte sur les Champs-Élysées près de marchandes de sucre d'orge et de pain d'épices ; des petits fours au chocolat sont servis à la ferme de Mme Laudet près d'Illiers, et à Paris, chez Swann lors du goûter de Gilberte ; c'est la grande tarte aux pommes que la famille de Jean mange au déjeuner le dimanche qui commence plus tard que les autres jours de la semaine ; la brioche, soit à Illiers soit à Combray, toujours associée au dimanche apparaît avec l'église et le soleil.

En outre, ces sucreries et fruits, l'écrivain les utilise métaphoriquement ; les jeunes filles en fleurs dont le narrateur ne distingue pas encore les visages sont considérées comme la gelée d'une seule grappe scintillante et tremblante [II, 180] ; la brume mate que le narrateur voit de la fenêtre de Doncières est dotée de consistance et de douceur comme s'il s'agissait de sucre filé [II, 684] ; l'obélisque de la Concorde a l'air fait de nougat rose [III, 34] ; les tours du Trocadéro, à l'heure du crépuscule, sont pareilles aux tours enduites de gelée de groseille des anciens pâtissiers [IV, 287-288].

Les gâteaux et les fruits s'unissent, avant tout, aux souvenirs d'enfance de l'auteur ou des héros proustiens. Dans *Jean Santeuil*, ils figurent plutôt dans le récit d'Illiers où le

¹ Céleste Albaret, *Monsieur Proust, op.cit.*, pp. 101-103.
Cf. Philippe Michel-Thiriet, « Quid de Marcel Proust » in *À la recherche du temps perdu*, t. I. *op.cit.*, p. 67.

héros a passé son enfance, et dans la *Recherche*, dans l'évocation de Combray et de Paris où le narrateur a fréquenté Gilberte.

Voyons une scène d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* où les jeunes filles et le jeune narrateur vont pique-niquer sur l'herbe d'une falaise :

[...] et une fois arrivés et assis sur l'herbe, nous défaisions notre paquet de sandwiches et de gâteaux. Mes amies préféraient les sandwiches et s'étonnaient de me voir manger seulement un gâteau au chocolat gothiquement historié de sucre ou une tarte à l'abricot. C'est qu'avec les sandwiches au cheddar et à la salade, nourriture ignorante et nouvelle, je n'avais rien à dire. Mais les gâteaux étaient instruits, les tartes étaient bavardes. Il y avait dans les premiers des fadeurs de crème et dans les secondes des fraîcheurs de fruits qui en savaient long sur Combray, sur Gilberte, non seulement la Gilberte de Combray, mais celle de Paris aux goûters de qui je les avais retrouvés. Ils me rappelaient ces assiettes à petits fours, des *Mille et Une Nuits*, qui distraient tant de leurs « sujets » ma tante Léonie [...]. [II, 257]

Le gâteau au chocolat du pique-nique lui en rappelle un autre, un gâteau en forme de palais ninivite qu'il a vu lorsqu'il a rendu visite à Gilberte pour un goûter intime et prestigieux, et lui rappelle aussi les "assiettes à petits fours" qui amusaient par leurs sujets la tante Léonie.

Les aliments préférés sont ceux qui renvoient au passé de l'enfance, surtout les pâtisseries et les fruits.

Le pain grillé et la biscotte dans *Contre Sainte-Beuve*

Après son abandon de *Jean Santeuil*, Proust se concentre sur la traduction des œuvres de Ruskin. Il n'abandonne pas l'idée d'écrire un autre roman, mais il hésite sur le genre de l'œuvre à écrire : essai littéraire ou roman. Vers la fin de 1908, il nourrit le projet d'un ouvrage sur Sainte-Beuve dont il aimerait réfuter la méthode, car ce critique du XIX^e siècle pensait que l'œuvre d'art découle des accidents de la vie de l'écrivain.

Proust défend la thèse qu'elle s'enracine dans la profondeur de l'être. Pour développer cette thèse, il esquisse une dissertation sur l'avantage de l'instinct par rapport à l'intelligence, avantage qu'il illustre en prenant cinq exemples de mémoire involontaire : le pain grillé et le thé d'un soir d'hiver, les pavés inégaux de Saint-Marc à Venise, le bruit d'une cuiller, un morceau de toile verte bouchant une partie de vitrage et une allée ou un groupe d'arbres au cours d'une promenade.

Le deuxième exemple, celui des pavés de Saint-Marc, est mentionné dans le Carnet de 1908 : « Nous croyons le passé médiocre parce que nous le pensons mais le passé ce n'est pas cela, c'est telle ~~marche~~ inégalité des dalles de St du baptistère de St Marc (photographie de Repos de St Marc ~~aux~~ <à> laquelle nous n'avions plus pensé, nous rendant le soleil aveugle sur le canal. ¹ » Cet exemple est comme une réminiscence qui semble antérieure à l'épisode de la madeleine, car, dans ce carnet de 1908, le premier exemple n'est pas encore noté. Cette réminiscence ne figure pas dans la première partie du roman mais dans la dernière, où elle est plus développée et élaborée [IV, 445-446] que cette note.

Le troisième exemple (le bruit d'une cuiller) intervient juste après l'épisode des pavés inégaux de Saint-Marc dans *Le temps retrouvé* [IV, 446-447]. Bien que le quatrième exemple (un morceau de toile verte bouchant une partie de vitrage) soit noté dans le Carnet de 1908 : « Peut-être dans la maison d'autrefois un morceau de percale vert bouchant un carreau au soleil pour que j'aie eu cette impression.² », l'auteur, finalement, ne l'intègre pas dans son roman (il réapparaît brièvement dans *Sodome et Gomorrhe*). Le cinquième figure comme l'épisode des trois arbres d'Hudimesnil dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dont la version antérieure, à l'époque de *Jean Santeuil*, intitulée par les éditeurs « La poésie ou les lois mystérieuses », présentait déjà le trouble d'un poète devant un arbre : « Il reste devant cet arbre, mais ce qu'il cherche est sans doute au-delà de l'arbre, car il ne sent plus ce qu'il a senti, puis tout d'un coup il le ressent de nouveau, mais ne peut l'approfondir, aller plus loin » [EA, 417]³. Lors

¹ Marcel Proust, *Carnets*, Édition établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon, Gallimard, 2002, p. 49.

² *Ibid.*, p. 52.

³ *Dictionnaire de Marcel Proust, op.cit.*, p. 483.

d'une promenade champêtre dans la voiture de Mme Villeparisis pendant le premier séjour à Balbec, les trois arbres qu'il aperçoit lui rappellent vaguement les trois clochers de Martinville. Ceux-ci lui avaient, à l'époque des vacances à Combray, donné une joie qui avait aussitôt débouché sur une page d'écriture [I, 178-180]. En regardant les arbres d'Hudimesnil le narrateur a l'impression d'un déjà-vu, mais sans savoir développer cette impression [II, 76]. Ces arbres cette fois-ci ne peuvent pas évoquer ses souvenirs précieux. On pourrait dire que c'est un exemple d'échec de la mémoire involontaire.

Il faut remarquer que les derniers exemples dont l'un est définitivement éliminé et dont l'autre est marqué par l'échec concernent dans la *Recherche* la mémoire visuelle, tandis que les autres peuvent évoquer des souvenirs détaillés et précis par la stimulation du goût, du toucher et de l'ouïe. La vue étant le sens le plus intellectuel, Proust, qui doute du pouvoir de l'intelligence, ne peut qu'affirmer le privilège de la sensation instinctive.

Le premier des cinq épisodes est le plus long et le plus détaillé, mais il n'est pas encore le plus emblématique de l'œuvre. L'auteur juge ici négativement l'intervention de l'intelligence. Notre intérêt va bien sûr à la nourriture qui apparaît dans le passage suivant :

L'autre soir, étant rentré glacé par la neige, et ne pouvant me réchauffer, comme je m'étais mis à lire dans ma chambre sous la lampe, ma vieille cuisinière me proposa de me faire une tasse de thé, dont je ne prends jamais. Et le hasard fit qu'elle m'apporta quelques tranches de pain grillé. Je fis tremper le pain grillé dans la tasse de thé, et au moment où je mis le pain grillé dans la bouche et où j'eus la sensation de son amollissement pénétré d'un goût de thé contre mon palais, je ressentis un trouble, des odeurs de géraniums, d'orangers, une sensation d'extraordinaire lumière, de bonheur ; je restai immobile, craignant par un seul mouvement d'arrêter ce qui se passait en moi et que je ne comprenais pas, et m'attachant toujours à ce bout de pain trempé qui semblait produire tant de merveilles, quand soudain les cloisons ébranlées de ma mémoire cédèrent, et ce furent les étés que je passais dans la maison de campagne que j'ai dite qui firent irruption dans ma conscience, avec leurs matins, entraînant avec eux le défilé, la charge incessante des heures bienheureuses. Alors, je me rappelai : tous les jours, quand j'étais habillé, je descendais dans la chambre de mon grand-père qui

venait de s'éveiller et prenait son thé. Il y trempait une biscotte et me la donnait à manger. Et quand ces étés furent passés, la sensation de la biscotte ramollie dans le thé fut un des refuges où les heures mortes – mortes pour l'intelligence – allèrent se blottir, et où je ne les aurais sans doute jamais retrouvées, si ce soir d'hiver, rentré glacé par la neige, ma cuisinière ne m'avait proposé le breuvage auquel la résurrection était liée, en vertu d'un pacte magique que je ne savais pas.

Mais aussitôt que j'eus goûté à la biscotte, ce fut tout un jardin, jusque-là vague et terne, qui se peignit, avec ses allées oubliées, corbeille par corbeille, avec toutes ses fleurs, dans la petite tasse de thé, comme ces fleurs japonaises qui ne reprennent que dans l'eau. [CSB, 212]

Il faut noter ce qui diffère ici du texte définitif de la *Recherche* : dans le cas présent, c'est la vieille cuisinière et non la mère qui offre le thé, avec non pas une madeleine mais une tranche de pain grillé ; et dans le passé, c'est le grand-père et non la tante Léonie qui donne au héros du thé (le tilleul n'apparaît pas) avec la biscotte et non pas une madeleine. Il s'agit donc ici, en fait d'instruments de la magie du souvenir, de pain grillé et de biscotte.

Or, en quoi diffèrent le pain grillé et la biscotte ? Selon le dictionnaire, le premier est un « pain rôti sur le gril », que l'on appelle en anglais « toast ». C'est du pain normalement coupé en tranches et bruni par l'exposition à la chaleur. Faire griller le pain le rend plus croustillant et, sur le moment, le réchauffe. Cela permet aussi de rendre le pain rassis plus appétissant. Quand à la biscotte, c'est « une tranche de pain de mie séchée et dorée au four industriellement », c'est-à-dire une tranche de pain passée par deux cuissons¹. Dans une légende entretenue par la marque Heudebert, au début du XIX^e siècle, le boulanger de Nanterre où Charles Heudebert travailla, se plaignant d'avoir en fin de journée trop de pain invendu, eut l'idée de le cuire une deuxième fois pour le conserver. Probablement est-ce là l'invention de la biscotte. En fait, le terme de biscotte est plus ancien, comme le confirme l'étymologie : bis-cotto (it), « cuit deux fois ». Le dictionnaire de l'Académie française mentionne un usage du mot dès le XIX^e

¹ *Le Grand Robert de la langue française* (A-Char), deuxième édition, dirigée par Alan Rey, Dictionnaires Le Robert, 2001, p. 1440.

siècle. En raison de la deuxième cuisson, les biscottes contiennent très peu d'eau, ce qui leur donne un aspect croustillant et permet leur longue conservation.

Même si les définitions ne se recoupent pas exactement, en fait, il est indéniable que le pain grillé et la biscotte ont beaucoup de points communs. Les deux sont, au moins une fois, grillés au four, ce qui les rend durs et croustillants.

Si le héros avalait une tranche de pain grillé sans la tremper dans du thé, la mémoire involontaire ne se déclencherait pas, c'est-à-dire le souvenir des étés de l'enfance chez son grand-père à la campagne. Il lui faut du thé pour amollir ce pain, car c'est l'amollissement du pain pénétré d'un goût de thé contre son palais dont il a la sensation. Le thé est ici nécessaire, même si le héros n'y est pas habitué. Le toucher est d'abord stimulé. Puis, avec les odeurs de géraniums et d'orangers, la stimulation est celle de l'odorat. Le goût, le toucher et l'odorat une fois mobilisés, les cloisons de la mémoire tombent et le souvenir des étés de l'enfance ressuscite d'un seul coup.

Car c'est une biscotte trempée dans du thé que son grand-père lui donne à manger. « La sensation de la biscotte ramollie dans le thé » s'est gravée en lui à ce moment, ce toucher et ce goût.

Proust a sans doute voulu éviter le craquement, parce qu'il est désagréable le bruit sec produit par ce qui craque, sans compter que le mot craquement signifie aussi la destruction. De fait, les aliments croustillants n'apparaissent guère dans la *Recherche*, probablement parce que l'auteur ne les aime guère. Le pain grillé et la biscotte ne seront mentionnés qu'une fois dans *Le Côté de Guermantes*.

Voici une analyse sur ce thème : en 1980, dans une étude parue dans *Modern Language Notes*, Marc A. Weiner propose de rattacher l'épisode de la madeleine, ici de la biscotte, à une lettre de Wagner adressée à Mathilde Wesendonck.

Quand Wagner, logeant à Hôtel Schweizerhof à Lucerne et travaillant au début du dernier acte de *Tristan et Isolde*, tombe gravement malade, Mathilde Wesendonck lui envoie de Zurich une boîte de biscottes (*Zwieback*). Il remercie son amie par une lettre datée du 9 mai 1859 :

Enfant ! Enfant ! Les *zwieback* ont produit leur effet ; grâce à eux, j'ai franchi certaine mauvaise passe où je restais empêtré depuis huit jours. Hier j'essayais de travailler, et cette tentative eut un résultat pitoyable [...]. Aujourd'hui, donc, je contemplais le ciel gris avec un parfait désespoir [...]. N'ayant pu avancer mon travail musical depuis huit jours [...] je l'avais abandonné et commencé le développement du début, que je vous ai joué. Impossible de continuer même cela, à présent ; car il me semble que j'avais fait cela bien mieux autrefois et que je ne pouvais plus maintenant me le rappeler. Quand les *zwieback* arrivèrent je pus me rendre compte de ce qui m'avait manqué : ceux d'ici avaient un goût beaucoup trop amer. Impossible qu'ils me donnassent l'inspiration ! Mais les bons vieux *zwieback*, trempés dans du lait, remirent tout dans la bonne voie. Et ainsi je laissai de côté le développement du début, et continuai la composition à l'endroit où il est question de la Guérisseuse lointaine. Maintenant je suis tout heureux : la transition est réussie au-delà de toute expression par l'union absolument splendide des deux thèmes. Dieu, ce que les bons *zwieback* peuvent produire ! *Zwieback ! Zwieback ! Vous êtes le remède qu'il faut aux compositeurs en détresse* – mais il faut tomber sur les bons !

La correspondance entre Wagner et son amie fut publiée en 1904 et en traduction française en 1905 non à Paris mais à Berlin. En France, à l'occasion des représentations de l'opéra en question au Palais Garnier à partir du 14 décembre 1904, il y eut une prépublication partielle de ces lettres dans la *Revue de Paris* les 1^{er} et 15 décembre 1904, et des comptes rendus sur *Tristan et Isolde* parurent dans d'autres revues au même moment.

En tant que wagnérien et en tant que lecteur de telles revues, Proust a pris sans doute connaissance des lettres de Wagner. Cependant, il y a une incertitude, car la prépublication de la *Revue de Paris* s'arrête avec les lettres datant d'avril 1859, sans donc la lettre citée ci-dessus. Proust ne laisse en effet aucune trace visible dans ses écrits concernant la lettre du 9 mai 1859.

Mais il retient la première scène du troisième acte de *Tristan et Isolde*, à propos de « l'air de chalumeau à demi oublié » dans la *Prisonnière* [III, 667], comme thème de l'implication mémorielle. Dans la lettre en question, Wagner exprime la joie d'avoir retrouvé le moyen d'établir la transition entre deux passages du troisième acte de

Tristan à un endroit situé entre le début de l'acte où résonne l'air de chalumeau et l'approche de la nef¹. Nous pouvons donc supposer que Proust, étant sensible comme il l'était à la recherche de la mémoire inconsciente, ne fut pas indifférent à la lettre de son compositeur allemand préféré. Tout semble porter à croire que cette lettre a influencé la création de Proust, car il attribue son illumination, dans les passages de la préface, à la biscotte mais aussi à l'effet de son amollissement par le thé. Il est difficile de penser que c'était par hasard.

Le *Zwieback* est une expression helvétique et a comme définition « biscotte légèrement sucrée », et en allemand, le sens impliqué dans ce mot est « biscuit »². Proust qui préfère le sucré opte-t-il pour la biscotte suisse par fidélité aux souvenirs d'enfance ?

Dans les dernières lignes de cet épisode, ce n'est plus le pain grillé mais la biscotte qu'il goûte : « aussitôt que j'eus goûté à la biscotte, [...] ». N'est-t-il resté que la biscotte dans la tête de Proust ? Ou a-t-il volontairement éliminé le pain grillé ?

L'épisode de la biscotte dans les manuscrits de la *Recherche*

Il y a, à propos de cet épisode, principalement deux manuscrits – les *Cahiers 8* et *25* – jusqu'à ce que la madeleine apparaisse. Dans ces cahiers, le pain grillé est remplacé par la biscotte. Nous verrons les avant-textes de Proust, en adoptant la transcription de M. Luzius Keller dans *Les avant-textes de l'épisode de la madeleine les cahiers de brouillon de Marcel Proust*, et aussi celle de l'édition de la Pléiade, en 1987.

Les folios 9r-13r du *Cahier 8* doivent être considérés comme le premier avant-texte de l'épisode de la madeleine. Proust commence par l'évocation de Combray, avec l'arrivée de la semaine précédant Pâques : descriptions de l'église, des gens de la ville et du caractère de la tante Léonie, bref par le début de *Combray II*. S'ajoute un Combray tronqué ne comprenant que « le seul décor nécessaire pour y jouer le drame de mes déshabillages et de mes couchers » [11r] à cause de la visite de Swann, et puis le récit

¹ Luzius Keller, *Marcel Proust La fabrique de Combray*, édition Zoé, 2006, pp. 14 - 18

² *Larousse Grand Dictionnaire français-allemand / allemand-français*, Larousse, 1994, p. 1461

d'un jour d'hiver comprenant comme éléments : Françoise, la tasse de thé et une biscotte.

Mais un jour d'hiver où j'étais rentré ayant très froid, comme je demandais à Françoise de me donner quelque chose de bouillant pour me réchauffer, elle m'apporta une tasse du thé dont je ne prends jamais avec une petite biscotte. Je trempai la biscotte dans le thé l'apportai amollie à mes lèvres et je fus envahi par une singulière sensation de charme dont je ne pouvais pas comprendre la cause. [*Cahier8*, f° 11r°]

Le grand changement entre la préface de *Contre Sainte-Beuve* et cet avant-texte est un personnage qui apporte au narrateur le thé et lui sert une biscotte : la vieille cuisinière anonyme est devenue Françoise. Celle-ci, nous l'avons vu dans la première partie, est considérée comme une des mères du narrateur et reste auprès de lui jusqu'à la fin de l'histoire. Elle est, aux yeux de tous, un des personnages principaux du récit. Le fait que l'auteur nomme le donneur du thé témoigne que cet épisode n'est plus un simple exemple de mémoire involontaire. Mais la boisson chaude et l'aliment évoqués dans le souvenir ne changent presque pas (la mention du pain grillé n'est plus là). Ces passages ne développent pas la recherche du sens du bonheur provoqué par le goût de la biscotte molle, ni le souvenir de Combray où l'enfant narrateur a goûté la biscotte. On peut donc dire que cette version est incomplète.

C'est dans le feuillet 47r du même cahier que la biscotte va bientôt apparaître, mais ce cahier est également incomplet. Manquent plusieurs feuillets contenant la fin de *Combray I* et le début de l'épisode de la madeleine. Juste avant ces pages, le feuillet 46r est bien travaillé dans la partie concernant le décor pour le drame des habillages et parle de l'incapacité de la mémoire volontaire et d'une légende bretonne. Selon M. Keller, ce texte, qui est probablement postérieur à 47r¹, témoigne d'un travail intense sur la forme à donner à l'image tronquée du Combray nocturne, et surtout l'écriture est plus

¹ Luzius Keller, *Les avant-textes de l'épisode de la madeleine, les cahiers de brouillon de Marcel Proust*, 1978, p. 18.

tourmentée que celles des textes suivants (ff^o 47r, 48r^o)¹.

avec un peu de *biscotte*. Elle disait : tu n'as pas entendu ce bruit de cette nuit ; non mon pauvre enfant tu as dormi toi c'est de ton âge. Je ne suis pas sûr qu'elle l'ait entendu non plus. Mais elle disait cela à tout hasard pour que ~~si~~ s'il y avait eu du bruit cette nuit-là, on ne pût pas croire qu'elle <n> avait rien entendu, qu'elle avait dormi. Et aussitôt <reconnu> *ce goût de thé mêlé de biscotte amollie de ma tante Léonie*, voilà ~~toute un par~~ que le passé qui y était enclos, ensorcelé et que je n'aurais pas eu ce jour là idée de demander du thé, qui ~~ressuscite~~ est délivré et qui ressuscite. L'escalier de Combray n'existe plus à neuf heures du soir seulement, mais le voici le matin avec du soleil sur les marches et si gai à descendre que je n'y pense pas à la douleur que j'éprouverai quand il faudra ~~le remonter~~ le soir. Il ne va pas d'une traite de ma chambre au vestibule. Il y a un premier étage et fort grand et à ce premier étage un autre petit escalier de cinq marches commence qui conduit précisément chez ma tante Léonie. Et une autre aile de la maison encore se précise, tout cela se rejoint au pan coupé que je revoyais seul jusqu'ici. Voilà toute la maison. [...] [*Cahier 8, f^o47 r^o*]

Ici, il s'agit de la tante Léonie dont le narrateur a goûté du « thé mêlé de biscotte amollie » à Combray. Elle est considérée comme une mère pour le narrateur à l'égal de Françoise. Il n'est plus chez son grand-père à la campagne mais chez sa tante Léonie à Combray où il est passé autrefois. Le grand-père est éliminé dans cet épisode. Mais qui est ce « Elle » en tête de la première phrase ? Ce pourrait être la mère car elle appelle le narrateur « mon pauvre enfant ». Elle aurait apporté avec une biscotte le thé demandé par son fils. Proust avait-il déjà à ce moment-là l'idée d'associer l'épisode du thé à l'image de la mère ? Que ce soit Françoise qui donne au narrateur du thé et une biscotte, que ce soit la mère, il semble que l'image maternelle domine de plus en plus cet épisode avec l'apparition de la tante Léonie.

Les passages suivants des manuscrits de l'épisode de la madeleine se rapprochent de la version finale. Ils offrent la première version cohérente de l'épisode. Sont présents des récits : le drame des habillages à cause de la visite de Swann ; la légende bretonne précédée par la question suggestive « Mort à jamais ? » ; un soir d'hiver avec Françoise,

¹ *Ibid*, p. 15.

le thé et la biscotte ; la sensation délicieuse ; la recherche intérieure ; le mythe d'Érèbe (que la version définitive a effacé) ; la reconnaissance du goût de la biscotte et le thé de la tante Léonie ; tout Combray ; les fleurs japonaises. Voici les scènes où le narrateur-héros goûte la biscotte avec le thé dans un présent qui s'ouvre sur le passé :

Un des derniers hivers je rentrais ayant froid, sentant la neige. Mon feu ne prenait pas. Françoise pour me réchauffer me proposa de me faire du thé : je n'en prends jamais, j'hésitai, j'acceptai. Elle me l'apporta avec une petite biscotte que j'y trempai. Elle était devenue molle si bien qu'il > y en avait des miettes < dans > la cuillerée du thé que je portai à mes lèvres. Aussitôt qu'elle les eut touchées, je me sentis envahi par une sensation délicieuse.

[...]

Et tout d'un coup je me souviens. Ce goût du thé mêlé de biscotte amollie, c'est celui que tous les matins je goûtais à Combray, quand aussitôt habillé j'allais dire bonjour à ma tante Léonie qui me donnait une cuiller de son thé. Et maintenant derrière le pavillon que mes grands parents avaient fait construire à Combray et où nous habitons, la vieille maison provinciale de ma tante Léonie à laquelle ce pavillon était accolé, est reconstruite. [I, 696-697] (*Cahier*8, f° 67r°-68r° et 68r°-69r°)

Dans les phrases précédentes, le narrateur n'accepte pas de boire le thé spontanément, il hésite d'abord. Cela souligne le caractère imprévu du plaisir éprouvé, comme né du hasard. Quant à la biscotte, sa consistance ici est différente de celle que elle a dans *Contre Sainte-Beuve*. Dans le dernier passage, l'objet de la dégustation est la biscotte imbibée de thé, tandis que, dans le premier, la biscotte s'étant émietlée dans le thé, elle ne peut plus être mangée sans l'aide de la cuiller¹. La dureté qui déplaît sans doute à Proust est perdue, supplantée par le tendre grain des miettes. L'amollissement de la biscotte trempée dans le thé ressemble progressivement à celui de la madeleine. Selon Jean-Pierre Richard, «il semble que, pour être vraiment goûté, l'aliment, s'il se présente à l'état solide, doive ici dès l'abord renoncer à son intégrité. La petite madeleine, par exemple, n'émeut le palais, donc la mémoire, qu'émietlée, à demi fondue dans la tasse de thé ou de tilleul où Marcel l'a d'abord laissé se disperser : et c'est cette dispersion

¹ Jürg Bischoff, *La genèse de l'épisode de la madeleine*, Peter Lang, 1988, p. 107.

même qui excite finalement l'anamnèse¹ ».

Les personnages principaux sont encore Françoise et la tante Léonie, signe d'une permanence de l'image maternelle. Il semble que l'auteur se soit détaché de l'image paternelle.

Après le *Cahier 8*, Proust réécrit cet épisode dans le *Cahier 25*. Les autres récits de Combray sont écrits dans les *Cahiers 9* et *10* comme leur mise au net, tout en les élaborant, en revanche, il manque l'épisode de la biscotte. On rencontre dans le *Cahier 10* l'indication suivante que l'auteur destine au copiste : « Laisser ici la valeur d'à peu près six ou sept de ces pages-ci en blanc, plutôt que cinq ou six seulement. Et continuer après le blanc à la page suivante » [*Cahier 10*, f°20 r°]. Proust voulait remanier seulement cet épisode, car la version primitive ne le satisfaisait pas. Dans le même cahier, on aperçoit, malgré l'absence de l'épisode en question, un ajout en marge qui attire l'attention : « Au bout d'un moment, j'entrais l'embrasser ; elle me faisait goûter d'une biscotte trempée dans son thé » [*Cahier 10*, f° 26 r°]. À cette phase de la rédaction, la madeleine n'a pas encore remplacé la biscotte.

On peut voir, dans le manuscrit du *Cahier 25* plein de barrés et d'ajouts, combien l'auteur s'est tourmenté pour achever son roman.

[...] quand ~~un des derniers~~ <un des derniers> hivers, ~~étant rentré gelé~~ comme je rentrais glacé, ma Mère voulut me faire un peu de thé dont je ne prends jamais et m'apporta avec, sans que j'y fisse attention, car je m'étais mis tout de suite à lire, ~~un peu de pain~~ <quelques> biscottes. <triste, dégoûté de ma médiocrité, ~~préoccupé~~ et de la médiocrité de la vie, effrayé pourtant ~~de~~ par l'idée de la probabilité ~~d'une~~ de la mort ~~prochaine~~, ma mère, me sentant glacé voulut me faire du thé dont je ne prends jamais. Je refusai d'abord, puis je ne sais pas pourquoi je me ravise. Et maman bientôt ~~m'apporte~~ <m'apporte> une tasse brûlante avec une biscotte> Je J'<en> pris <une> machinalement ~~en~~ la trempai dans le thé et quand elle fut amollie la ~~mis dans ma~~ <portai à ma> <mis> dans ma bouche ~~en buvant une gorgée~~ <en> même temps ré <qu>'une gorgée de thé. Mais ~~ils n'y furent plus~~ ~~tôt~~ que à l'instant même <je tressaillis, attentif à ce qui venait de se passer d'extraordinaire en moi > Un plaisir délicieux m'avait envahi, ~~sans être seul, sans être~~ <plaisir qui n'est pas>

¹ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible, op.cit.*, p. 31.

accompagné de la notion de sa cause, [...]

[...]

Et tout d'un coup voici le souvenir qui est apparu, ~~ce plaisir ce goût~~ cette <saveur> de biscotte trempée dans le thé c'est celle que ~~je ressentais~~ <goûtais> tous les matins à Combray, quand aussitôt levé j'~~allais~~ <entrais> dire bonjour à ma tante Léonie. Et aussitôt toute la vieille maison ~~que~~ où était l'appartement la <chambre> de ma tante Léonie et [...] [*Cahier25*, f° 5r°-6r°]

Ici, la mère se substitue à Françoise, et sa première apparition est marquée d'une majuscule. Il semble que ce récit se teinte définitivement d'une nuance maternelle. Proust ici parle d'abord de pain (il aurait pu ajouter « grillé ») avant de barrer ce mot remplacé par « biscottes », terme qui se maintient jusqu'à ce que le narrateur se souvienne tout d'un coup de la maison de la tante Léonie. Pourtant, faut-il penser que, pour l'écrivain, la biscotte et le pain grillé soient presque analogues ? Quelle image la biscotte et le pain grillé ont-ils pour lui ?

Ces aliments n'apparaissent qu'une seule fois dans toute la *Recherche*, au début du *Côté de Guermantes*. Françoise compare à la vie de Combray dont elle a la nostalgie celle de Paris qui lui déplaît. Selon elle, dans la vie parisienne « tout se fait à la sauvette », aussi se plaint-elle de n'avoir même pas le temps de manger lentement. Et elle se fâche surtout contre le père du narrateur :

Elle était surtout exaspérée par les biscottes de pain grillé que mangeait mon père. Elle était persuadée qu'il en usait pour faire des manières et la faire « valser ». « Je peux dire, approuvait le jeune valet de pied, que j'ai jamais vu ça ! » Il le disait comme s'il avait tout vu et si en lui les enseignements d'une expérience millénaire s'étendaient à tous les pays et à leurs usages parmi lesquels ne figurait nulle part celui du pain grillé. [II, 327]

La biscotte et le pain grillé sont ici la même chose, puisque Proust écrit « les biscottes de pain grillé ». Et c'est le père qui les mange. Dans la préface de *Contre Sainte-Beuve*, c'est le grand-père qui donne à son petit fils la biscotte trempée dans le thé. La biscotte apparaît avec le personnage paternel. Ici, le père, amateur de biscottes, gêne Françoise.

La consommation de biscottes n'aurait sans doute pas existé à Combray. La biscotte est plutôt un aliment urbain que provincial. Colette appelle le pain grillé « rôties », terme qu'on n'emploie plus et qui équivaut à « toasts » en anglais. On a l'impression que c'est un aliment à la mode comme « cake », terme par lequel Odette appelle le gâteau. Françoise, qui préfère la vie combraysienne à la vie parisienne, se serait opposée à pareille coutume du père. La biscotte n'aurait pu s'imposer auprès de la famille du narrateur à la campagne.

Si l'on examine attentivement les manuscrits précédents, on voit que la biscotte est toujours trempée dans le thé, surtout quand, dans le passé, la tante Léonie donne au jeune narrateur une cuiller de son thé où il y a sans doute des miettes de biscotte amollie. Aucune description n'est faite de la forme de la biscotte elle-même à la différence de la madeleine dont on expliquera la forme à forte symbolique féminine.

La biscotte de pain grillé est-elle liée à l'image paternelle ? Peut-on dire que cet épisode est un souvenir de l'auteur lui-même : le père de Proust consommait-il des biscottes à Paris ? Il est difficile de le savoir, sauf que le docteur Proust dans son ouvrage, *L'Hygiène des neurasthéniques*, propose pour le petit déjeuner le menu suivant : « Le premier repas du matin doit se composer de préférence de lait pur (1/4 de litre) ou additionné, suivant le goût du malade, de thé, de café ou de cacao, d'un œuf frais et très peu cuit, d'un peu de pain grillé légèrement enduit de beurre très frais¹ ». Les biscottes de pain grillé sont donc associées au père ou au grand-père².

Le pain (non seulement pain grillé mais pain en général) est une nourriture ordinaire mais qui concerne aussi la religion chrétienne. Le pain sans levain, soit l'hostie, représente le corps du Christ. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, dans la figuration du monde chrétien dominant les éléments paternels. À la messe, pendant la célébration de l'Eucharistie, c'est le prêtre, appelé « mon père » par les fidèles, qui leur donne l'hostie. Proust n'est certes pas dévot, mais il est très sensible à la symbolique religieuse qu'il utilise volontiers en la détournant sciemment. Ainsi l'hostie est associée au baiser de paix de la maman auquel elle donne sa dimension véritable :

¹ Adrien Proust, *L'Hygiène des neurasthéniques*, Masson, 1897, p. 192.

² Luzius Keller, *Marcel Proust La fabrique de Combray*, Édition Zoé, 2006, p. 135.

la concession qu'elle (maman) faisait à ma tristesse et à mon agitation en montant m'embrasser, en m'apportant ce baiser de paix, agaçait mon père qui trouvait ces rites absurdes, [...]. [...] quand elle avait penché vers mon lit sa figure aimante, et me l'avait tendue comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir. [I, 13]

Ces rites se pratiquent quotidiennement, en dépit du père qui les trouve ridicules. Dans l'église, le prêtre que l'on appelle « mon père » préside la cérémonie et offre le pain sacré, alors que, dans le monde profane, et malgré l'agacement du père qui s'y refuse, c'est la mère qui donne l'hostie à son enfant comme à son fidèle.

Dans le drame du coucher, certes, le père joue un rôle important. S'il ne permettait pas au jeune narrateur de rester une nuit avec sa mère, cette nuit où celle-ci fait la lecture de *François le Champi* n'aurait pas lieu. À ce moment-là, le père a de la dignité et influence son fils. Mais, dès que la mère passe avec celui-ci dans sa chambre, la présence du père est chassée. La chambre devient l'espace intime entre la mère et l'enfant. La voix de la mère s'étend dans le lit tiède et la chambre entière est vécue comme l'intérieur du corps de la mère.

Proust privilégie finalement l'image maternelle dans l'épisode du drame du coucher. Sans doute a-t-il désiré conserver cette image dans l'anecdote de la madeleine qui sera désormais emblématique de son roman et voulu éviter l'apparition de la biscotte ou du pain grillé trop liée à l'image paternelle.

Une autre raison de l'élimination de cette biscotte, c'est peut-être que la biscotte, ou le pain grillé, est couramment servie pour les petits déjeuners, elle est donc quelque chose de quotidien, une nourriture ordinaire. Cet aliment est si banal qu'il ne pouvait convenir au caractère exceptionnel de l'événement fondateur. Proust cherchera sans doute un autre objet mieux approprié à la situation.

§ 2. L'apparition de la petite madeleine

Le symbole de la résurrection

Proust semble avoir pensé, lorsqu'il a écrit le *Cahier 25*, que seule la mère pouvait présider au moment privilégié, clé de l'esthétique recherchée. Après ce cahier, la première apparition de la madeleine a lieu dans un volume de feuilles volantes, fragments autographes pour *Du côté de chez Swann*, appelé *Proust 21*:

Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame du coucher, n'existait plus pour moi, quand un de ces derniers hivers, comme je rentrais à la maison, ma mère me trouvant glacé, me proposa de me faire un peu de thé dont je ne veux jamais. Je refusai d'abord et, je ne sais pourquoi, je me ravisai. Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petite Madeleine qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques. [I, 699]

En éliminant la biscotte paternelle dans le récit de la réminiscence, Proust lui substitue enfin la madeleine. Évoque-t-elle l'image maternelle ? Il existe un grand nombre d'analyses portant sur l'apparition de ce gâteau, celle de Philippe Lejeune et celle, plus développée, de Serges Doubrovsky étant remarquables. Elles insistent presque toutes sur la relation entre la mère et le fils, sur l'image féminine ou le symbole maternel.

Proust n'a fourni aucune indication quant à la forme de la biscotte, alors qu'il décrit précisément et poétiquement celle de la madeleine : « ces gâteaux courts et dodus appelés Petite Madeleine qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques ». D'où l'interprétation qui veut que la madeleine symbolise le sexe féminin¹ et que la sexualité s'y cache,² gravitant obscurément autour de la

¹ Proust décrit dans les mêmes termes – l'image du coquillage – le sexe d'Albertine dans *La Prisonnière* : « son ventre [...] se refermait, à la jonction des cuisses, par deux valves d'une courbe aussi assouplie, aussi reposante, aussi claustrale que celle de l'horizon quand le soleil a disparu » [III, 587].

² Philippe Lejeune, « Écriture et Sexualité » in *Europe*, numéro spécial Proust (II), 1971, pp. 113 - 143 ;

relation incestueuse.

Autre chose remarquable dans l'apparition de ce gâteau, c'est son nom, madeleine. Le nom de la biscotte est clairement un nom commun qui rappelle le procédé de fabrication, tandis que « madeleine » est un nom propre donné à un objet et non à une personne¹, et se situe donc entre le nom commun et le nom propre. Dès la première apparition de ce gâteau, Proust utilise les majuscules pour le désigner, Petite Madeleine, c'est-à-dire les traits distinctifs du nom propre. Il s'agit d'une décision consciente, car il avait d'abord écrit le « p » en minuscule pour le remplacer ensuite par la majuscule².

Deux personnages portant ce nom sont souvent évoqués parmi les chercheurs : Madeleine Blanchet dans *François le Champi* et Marie-Madeleine (Marie de Magdala) de l'Évangile³.

Proust retient, parmi les romans champêtres de Georges Sand, *François le Champi* dans la scène finale du drame du coucher de son texte définitif. Ce roman fait sa

cf. Serge Doubrovsky, *La place de la Madeleine*, op.cit.

¹ Selon l'étymologie traditionnelle mais à l'origine obscure, la pâtisserie aurait reçu son nom de Madeleine Paulnier. (Cf. *Le Grand Larousse de la langue française*, tome 4, Larousse, 1989. Voir « madeleine »)

² Le fragment autographe pour *Du côté de chez Swann* (« Proust 21 ») cf. Luzius Keller, *Les avant-textes de l'épisode de la madeleine les cahiers de brouillon de Marcel Proust*, p. 55.

³ Il y a un autre personnage nommé Madeleine dans l'œuvre proustien. C'est l'héroïne d'une nouvelle que Proust a écrite dans sa jeunesse, *L'Indifférent*, et qu'il a publiée le 1^{er} mars 1896, dans la revue littéraire *La Vie contemporaine*. Elle s'appelle Madeleine de Gouvres. Au cours de la rédaction de l'épisode de la madeleine, dans une lettre de 1910 à son ami Robert de Flers, Proust lui demande s'il n'est pas en possession de *La Vie contemporaine* qu'il a manifestement égarée et dont il a besoin : « J'avais écrit dedans une nouvelle imbécile mais dont il se trouve que j'ai besoin et tu me rendrais service en m'envoyant ce numéro »¹. L'héroïne de cette nouvelle est considérée comme une noble dame (on suppose que le prototype a pu être la comtesse Grefulhe qui est également un des modèles d'Odette). Cette héroïne s'éprend d'un homme jeune qui n'affiche qu'indifférence à son égard. Elle découvre pour finir que la froideur de ce jeune homme cache son attachement passionnel aux prostituées. Philippe Kolb a montré que cette histoire anticipe sur celle de « Un amour de Swann », et que le personnage d'Odette est composé de cette noble dame et de prostituées vulgaires. Voici la figure de Madeleine de Gouvres : « sans un bijou, sans corsage de tulle jaune couvert de catléias², à sa chevelure noire aussi elle avait attaché quelques catléias [...] elle rappelait la Mahenu de Pierre Loti et de Reynaldo Hahn par le charme polynésien de sa coiffure³ ». Comme on le sait, les catleyas dans « Un amour de Swann » représentent un signe intime entre eux : « faire catleya », cela veut dire faire l'amour. Kristeva affirme : « Odette a pris à Madeleine de Gouvres la fleur de ses désirs. Reste la noblesse rêveuse, le souvenir d'une présence inaccessible, familière mais interdite, familiale mais hautaine : le symbole d'une mère aimée dont un pan lumineux et dramatique nous sépare⁴ ». Ainsi, on donne au nom de Madeleine et au gâteau une saveur maternelle.

¹ Julia Kristeva, *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, collection folio/essais, 1994, p. 26.

² Proust écrit dans *L'Indifférent* « catléias ».

³ Marcel Proust, *L'Indifférent*, Gallimard, 1978, p. 39.

⁴ Julia Kristeva, *Le temps sensible Proust et l'expérience littéraire*, op.cit., p. 27.

première apparition, dans les avant-textes proustiens, au détour d'une page du *Cahier 4* (ff^{os} 69v°, 68v°) accompagné de *La Petite Fadette* dans le contexte non pas du drame du coucher mais d'un souvenir de maladie infantine. Dans la première rédaction de la scène de la lecture, le *Cahier 6*, greffant le souvenir de la maladie infantine évoquée dans le *Cahier 4* sur le drame du coucher raconté [*Cahier 4*, 23 r°- 25 r°], l'auteur remplace *La Petite Fadette* et *François le Champi* par *La Mare au Diable*, histoire d'amour dont les deux personnages principaux, Marie et Germain, celui-ci un bon laboureur veuf à qui est proposé par ses beaux-parents le remariage avec une femme peu à son goût et qui est donc attiré par la jeune voisine Marie, se marient enfin après bien des péripéties. Un jour, Germain, son fils Pierre et Marie traversent la forêt jouxtant la Mare au Diable, mais ils s'égarent tous les trois et doivent donc y passer une nuit. C'est alors que Germain, après avoir découvert les qualités exceptionnelles de cette jeune femme qui gagne l'affection de son fils, ressent tout d'un coup un désir charnel si fort qu'il est lui-même amené à s'en étonner¹. Proust retient la scène de cette « nuit enchantée » passée en pleine forêt dans le *Cahier 6* :

Et Maman alla chercher un volume de George Sand que <ma> grand mère lui avait conseillé de lire, *La Mare au diable*. Et elle m'en lut haut pendant deux heures. Je ne sais pas si je compris bien l'histoire d'autant plus que Maman me passait tout ce qui avait rapport à l'amour. Mais cette nuit enchantée que passa le [un blanc] à l'ombre de la forêt est restée contenue pour moi dans l'intérieur de cette nuit enchantée où ma mère était à côté de mon lit, sur le fauteuil de cretonne, dans sa belle robe de chambre à ramages bleus, où nous étions tous les deux tout seuls pour toute la nuit ; et sans trop savoir ce qu'il y avait dans cette forêt, je la vois encore ou du moins son ombre enchantée dans ma chambre cette nuit-là, comme l'ombre du sapin qui se développait sur le parquet par les volets découpée sur le clair de lune. [I, 676]

Certes, la relation entre Marie et l'enfant Pierre est anodine et l'épisode de ce roman innocente donc l'amour de l'enfant pour sa future mère. Mais il semble que le désir de

¹ Enid G. Marantz, « Les Romans champêtres dans la Recherche : Intertextes, avant-textes et texte », in *BIP*, n° 13, 1982, pp. 25, 28.

Germain pour Marie cette nuit enchantée se superpose à celui de l'enfant narrateur pour sa mère. À la fin de la première esquisse, Proust explique le bonheur de cette nuit et décrit l'aspect du jardin le lendemain, au réveil :

Elle s'endormit. [...] Je ne l'ai jamais connue comme cette nuit-là. J'étais si heureux que je n'osais pas m'endormir Je ne sais quand je m'endormis. Quand je m'éveillai, le lit de Maman était vide. Elle s'était levée sans que je l'entendisse. Mais sur ses draps le soleil jouait comme la promesse de tous les plaisirs d'une belle journée, comme un bonheur palpable ; et sur la table un petit mot écrit par moment¹ – Quand mon loup s'éveillera qu'il s'habille vite, sa Maman l'attend au jardin. J'ouvris les volets, les rayons de soleil qui avaient déjà abandonné le ras du sol, la terre retournée des plates-bandes de pensées et d'héliotropes qui baignaient dans une ombre chaude, encore étincelantes et comme humides du soleil qui les avait quittées, et que le jardinier se préparait à arroser, faisai <en> t une échelle d'or le long du treillis du mur qui semblait posée du ciel par les anges pour leur permettre de venir cueillir les roses et les capucines et qui de l'autre côté grimpait le long de la maison jusqu'au lit de Maman. [I, 677]

Selon Enid G. Marantz, « ce réveil à côté d'un lit défait dont l'occupante matinale attend l'enfant dans un jardin édénique qu'un jardinier terrestre se prépare à arroser nous montre, [...] les principaux éléments constitutifs de l'univers onirique de Proust, car le vert paradis a été envahi par le même serpent-désir sous forme d'arrosoir que le narrateur remarquera dans le jardin de Swann à Tansonville juste avant l'apparition de Gilberte [I, 138-139] »². C'est une connotation de la sexualité et ici, pourrait-on dire, du sujet incestueux.

Dans les pages rectos de l'avant-texte suivant, le *Cahier 8*, Proust n'a pas changé le roman de Sand que prend la mère [I, 694]. Mais, dans les versos du même cahier, *La Mare au Diable* devient tout à coup *François le Champi* [*Cahier 8*, f° 44 v°]. Étant donné que la mère saute tout ce qui a rapport à l'amour lors de la lecture du premier roman comme du deuxième, l'enfant ne comprend pas très bien l'histoire. Le contexte

¹ *Sic*. Proust voulait-il écrire par Maman ? [I, 1438]

² *Ibid.*, p. 29.

de cet épisode montre le même déroulement. Pourquoi l'auteur opère-t-il ce changement ? A-t-il refoulé simplement le fantasme œdipien contenu dans le sujet incestueux de *François le Champi* ? Mais, quand la lecture est celle de *La Mare au Diable*, il fait allusion au désir pour sa mère lors de la nuit enchantée. Il semble qu'il ait envie de faire écouter à l'enfant le prénom de l'héroïne, Madeleine. Dans le Cahier 10, en fait, ce prénom apparaît : « Les premières pages sont bien simples, Madeleine Blanchet <la meunière de Cormouër> trouve <dans son pré> un enfant *endormi auprès du* qui joue devant la fontaine où elle lave son linge » [Cahier 10, f° 11 r°] Mais ce nom a été finalement effacé dans le texte de la feuille d'épreuve.

Même si le nom de Madeleine disparaît dans le texte définitif, le jeune narrateur entend bien plusieurs fois le prénom de Madeleine dit par la mère dans sa chambre. Dans notre chapitre précédent, nous avons vu que la voix de la mère ayant pour effet de consoler l'enfant, l'espace de la chambre où la lecture est faite est analogue à l'intérieur du ventre de la mère. Au moment magique de la naissance de l'œuvre, ce n'est sans doute pas un hasard si la mère donne au narrateur du thé avec ce gâteau dont le nom a été entendu avec elle dans la chambre de Combray.

Le nom même de la meunière, « Madeleine », tout en évoquant la petite madeleine, suggère le thème de la sexualité interdite à travers ses connotations bibliques¹, celle surtout signalant une relation possible entre le gâteau et Marie-Madeleine. Mais, comme la plupart des chercheurs mentionnent ce lien², nous ne comptons pas ici l'expliquer en détail.

Proust utilise pour décrire la forme de la madeleine deux séries de termes opposés : une qui évoque le sexe féminin ; « dodu », « valve » et « sensuel », et l'autre qui est d'ordre religieux ; « coquille Saint-Jacques », « plissage sévère et dévot ». Marie-Madeleine est un personnage possédant cette ambivalence. Elle est à la fois le témoin de la mort et de la résurrection du Christ : elle se trouve au pied de la croix lors de la crucifixion, et elle est aussi, parmi les femmes qui découvrent le tombeau vide,

¹ *Dictionnaire de Marcel Proust, op.cit.*, p. 910.

² Cf. Philippe Lejeune, « Écriture et Sexualité » in *Europe, op.cit.*, pp. 113- 143 ; Serge Doubrovsky, *op.cit.* ; Julia Kristeva, *Le temps sensible Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, collection folio/essais, 1994 ; Jürg Bischoff, *La genèse de l'épisode de la madeleine*, Peter Lang, 1988.

celle qui rencontre le ressuscité en le prenant pour un jardinier. C'est elle qui dans la suite sera la première à annoncer la résurrection du Christ au monde. Mais on l'a prise pour une pécheresse possédée des démons et de Jésus¹. Dans le christianisme, notamment, non pas selon l'Évangile mais selon le mythe tel qu'il s'est développé au cours du Moyen Âge, elle est longtemps passée pour une prostituée touchée par la grâce. Elle a inspiré la peinture, la littérature et le cinéma. La Marie-Madeleine dessinée par le Titien a l'air de manifester du repentir, mais son corps est sensuel. Son image est contrastée : celle à la fois d'une sainte et d'une pécheresse. L'allusion à Marie-Madeleine a donc deux fonctions : d'un côté, elle évoque le désir freudien du narrateur pour sa mère et, de l'autre, elle introduit l'idée de résurrection.

Si Proust choisit finalement la « Petite Madeleine », c'est que ce nom contient encore la voix de la mère et est signe de résurrection, de renaissance miraculeuse du souvenir du narrateur, d'où naît le roman. Il s'agit de reste moins de naissance que de renaissance. De fait, les souvenirs combraysiens n'existaient plus pour le narrateur sauf celui du drame du coucher. Ne faut-il pas mourir une fois pour ressusciter ?

La mention de la mort dans l'épisode de la madeleine

À l'inverse de ce miracle joyeux, le drame du coucher est raconté comme si le narrateur était face à la peur de la mort. À cause de la visite de Swann, le narrateur enfant qui doit quitter sa mère se dirige désespérément vers sa chambre en passant par l'escalier qui dégage une odeur de vernis :

Cet escalier détesté où je m'engageais toujours si tristement, exhalait une odeur de vernis qui avait en quelque sorte absorbé, fixé, cette sorte particulière de chagrin que je ressentais chaque soir et la rendait peut-être plus cruelle encore pour ma sensibilité parce que sous cette forme olfactive mon intelligence n'en pouvait plus prendre sa part. [...] Une fois dans ma chambre il fallut boucher toutes les issues, fermer les volets, creuser mon propre tombeau, en défaisant mes couvertures,

¹ L'identité entre la pécheresse et Marie-Madeleine a été établie par les commentateurs postérieurs aux Évangiles mais n'est pas attestée par les Écritures. (cf. Luc 7, 36-50)

revêtir le suaire de ma chemise de nuit. [I, 27, 28]

En utilisant des termes funèbres, l'écrivain décrit l'angoisse mortelle de la nuit sans sa mère. Quand celle-ci ne vient pas dans la chambre, il souffre à en mourir toute la nuit. Nul enveloppement alors de la tendre et pacifiante présence maternelle, le lit est comme un tombeau froid. Sans retour au bonheur prénatal, quelle croissance pourrait connaître l'embryon du roman ? Or une nuit enchantée eut lieu où le narrateur a pu écouter le nom de Madeleine prononcé par la mère. Le salut est survenu. Mais, après ce bonheur, le narrateur s'est senti immédiatement coupable vis-à-vis d'elle. Deux sentiments opposés, l'un joyeux l'autre triste, se mêlent ici.

L'épisode de la madeleine est en apparence celui où le miracle du goût apporte une joie inattendue. Dans le texte définitif, l'état préalable d'accablement contraste avec un plaisir délicieux, mais le fait concernant la mort n'est pas nettement décrit. Dans les avant-textes de l'épisode en question, ce contraste est plus net : l'angoisse de la mort et le désespoir pour l'avenir sont décrits.

La première esquisse de l'épisode, dans le *Cahier 8*, juste après la recherche de la cause de l'euphorie engendrée par l'expérience gustative, présente une métaphore mythique : « Et je sentais des morts que je ne reconnaissais pas qui comme les morts de l'Érèbe quand passe Énée disent : « Rends-nous le sang qui va nous ressusciter. » Et j'écartais leur foule importune. » [I, 696] On ne voit pas dans cette métaphore l'angoisse de la mort mais l'image de la mort et l'idée de la résurrection. Cette image s'applique sans doute à la création artistique. Proust en effet a écrit à Antoine Bibesco, à la fin de 1902, ces lignes qui rapprochent, dans le contexte d'une « longue torpeur », le mythe de l'idée de la création : « Du moment que depuis cette longue torpeur j'ai pour la première fois tourné mon regard à l'intérieur, vers ma pensée, je sens tout le néant de ma vie, cent personnages de romans, mille idées me demandent de leur donner un corps comme ces ombres qui demandent dans L'Odyssée à Ulysse de leur faire boire un peu de sang pour les mener à la vie et que le héros écarte de son épée.¹ » De cela vient la

¹ *Corr.*, t. III, p. 196.

relation entre la mort / résurrection et la création artistique¹.

Dans le *Cahier 25*, est décrit l'impression d'accablement qu'éprouve le narrateur dans l'hiver glacé, avant de goûter la biscotte trempée dans le thé : « triste, dégoûté de ma médiocre, de la médiocrité de ma vie, effrayé pourtant par l'idée de la possibilité de la mort prochaine, ma mère, me sentant glacé voulut me faire du thé dont je ne prends jamais. » [f° 5r°] En outre, Proust illustre ses considérations sur le hasard et sur la mort par deux images, celle d'un voyageur dans une voiture qui contemple le contenu de son esprit et qui peut mourir dans un accident, et celle d'un peintre qui doit se hâter de peindre avant que la nuit tombe.

Les fragments autographes (Proust 21) développent ces deux images qui sont insérées après « Mort à jamais ? C'est possible » :

Il y a beaucoup de hasard en tout ceci, et un second hasard, celui de notre mort, souvent ne nous permet pas d'attendre longtemps les faveurs du premier. Si, dans un moment d'excitation intellectuelle où quelque circonstance a suspendu notre activité physique, par exemple si allant en voiture à un rendez-vous, nous jetons un coup d'œil sur le contenu actuel de notre pensée nous voyons qu'il eût dépendu d'un hasard que ce contenu n'y fût pas encore entré. Et qui sait si tout à l'heure la voiture ne sera pas brisée sur nous et si notre esprit d'où la vie se retirera ne sera pas obligé de lâcher à jamais ces quelques idées qu'en ce moment il enserme et protège anxieusement de sa pulpe frémissante. Ou encore, nous sommes comme un peintre montant un chemin qui surplombe un lac dont un rideau de rochers et d'arbres cache la vue. Par une brèche il l'aperçoit, il l'a tout entier devant lui. Il prend ses pinceaux. Ainsi notre esprit est-il tout entier devant nous. Nous le possédons, nous pouvons décrire chacune des hauteurs qui le dominent, les voiles qui sont arrêtées à sa surface. Mais bientôt viendra la nuit où l'on ne peut plus peindre et après laquelle le jour ne se relève pas. [I, 698]

Les idées ou les pensées nées de notre esprit s'effacent avec la vie en cas d'accident mortel, de même que le paysage à peindre s'évanouit dans une nuit définitive. La description de l'angoisse à l'idée d'une mort imminente caractérise les premières

¹ Jo Yoshida, *Étude sur les manuscrits d'À la recherche du temps perdu*, 1993, Heibonsha, p. 415.

esquisses et reflète directement la crainte de l'auteur lui-même. Proust écrit à George Lauris le 13 décembre 1909 : « Je voulais vous écrire pour vous demander plus encore, si vous pensiez que si je disparaissais en ce moment sans plus lointain achèvement du livre cette partie est publiable en volume, et si dans ce cas vous voudriez les cas échéant y veiller¹ ». Il ne faut pas oublier en effet que Proust était constamment menacé par l'approche de la mort qui l'aurait empêché d'achever son ouvrage. Ces références à la mort sont éliminées dans l'épisode de la madeleine mais reviennent à d'autres endroits, dans *Le Temps retrouvé* [cf., IX 613-614].

Ainsi, le récit de la résurrection comprend la mention de la mort notamment dans les avant-textes. Il semble que Proust ait toujours une telle image paradoxale dans son esprit, idée centrale qu'il exprime dans l'épisode de la madeleine. À la fin du roman, des souvenirs involontaires étant encore mentionnés pour tenter d'en résoudre l'énigme [IX, 450-451], *François le Champi* réapparaît dans la bibliothèque du prince de Guermantes avec la voix de la mère qui a prononcé le nom de l'héroïne Madeleine. Il convient que ces anecdotes réapparaissent à la fin de la *Recherche* pour éclairer le processus de construction du roman. Mais un épisode important, qui fait allusion à celui de la madeleine, est brusquement inséré quand est raconté le mensonge d'Albertine dans *La Prisonnière*, c'est l'épisode de la mort de Bergotte. Dans ce dernier épisode, on ne parle pas directement du premier – le narrateur ne dit pas le nom du gâteau –, mais dans l'un et l'autre il y a plusieurs points communs comme l'expression « Mort à jamais ? ».

¹ *Corr.*, t. IX, p. 226.

CHAPITRE V : LA RELATION ENTRE L'ÉPISODE DE LA MADELEINE ET LA MORT DE BERGOTTE

§ 1. La peinture flamande chez Proust

On est en droit de supposer que l'épisode de la madeleine et celui de la mort de Bergotte sont en relation, car le même « Mort à jamais » y apparaît et seulement là, en une reprise évidemment significative. Le premier épisode est rédigé vers la fin de 1909¹ et le second vers 1921. Ils ont l'air de former comme une sorte de diptyque dans la *Recherche*. C'est ce que Philippe Boyer souligne dans *Le pan du mur jaune sur Proust*, mais il n'est pas très clair sur la question de leurs points communs. Un examen de cette question nous permettra d'aborder celle de la nourriture dans les deux récits, ici la madeleine, là les pommes de terre.

L'intérêt pour la Hollande

Le héros-narrateur ne voyage à l'étranger qu'à Venise dans la *Recherche*. Il est évident que la ville préférée de Proust, en raison de son attachement aux livres de John Ruskin, est Venise. En effet, après avoir publié un article d'hommage à Ruskin décédé, il visite cette ville en 1900 avec sa mère comme le héros de la *Recherche*. Mais, Proust a visité un autre pays étranger avant ce voyage, les Pays-Bas.

Avant de découvrir le charme de Venise, le pays étranger qui intéresse surtout l'écrivain est la Hollande. Pourquoi ? Parmi la collection d'œuvres d'art que possède la famille de Proust, quatre tableaux en dehors des portraits, trois sont de peintres flamands ou hollandais, *Tobie et l'Ange* de Govaert Flinck, *Esther et Assuérus* de Frantz

¹ Akio Wada, *La création romanesque de Proust : la genèse de « Combray »*, Honoré Champion, 2012, p. 34.

France ou Franken le Jeune, *L'histoire romaine* de Gabriel Metsu¹. Il se familiarise donc avec la peinture flamande dans sa propre maison. Sa préférence est manifeste dans ses livres. « Portraits de peintres », dans *Les Plaisirs et les Jours* en 1896, envisage Albert Cuyp, Paulus Potter, Antoine Watteau et Antoine Van Dyck, trois parmi eux étant flamands [PJ, 80-81]. « Tableaux de genre du souvenir » est une tentative pour décrire le souvenir de la vie au régiment, l'écrivain superposant cette vie au paysage qui figure dans la peinture de mœurs flamande au XVII^e siècle [PJ, 130-131]. Dans *Jean Santeuil*, il décrit Fontainebleau en imaginant le paysage de Meindert Hobbema [JS, 571-572] et le désordre sur la table imitant une nature morte de Rembrandt [JS, 193-194]. À un questionnaire vers 1886, le jeune Proust de 15 ans a répondu que son peintre préféré était un peintre contemporain, Jean-Louis-Ernest Meissonier, mais dans un deuxième, vers 1892, il a opté pour Léonard de Vinci et Rembrandt². Dans la *Recherche*, comme on l'a vu plus haut, l'écrivain s'inspire d'un tableau de Breughel pour décrire la scène de l'hôtel de Doncière où Saint-Loup est en garnison.

Proust voyage aux Pays-Bas deux fois : en septembre 1898 et en octobre 1902. Lors du premier voyage, il visite Amsterdam³ mais précipitamment, son but étant d'aller voir l'exposition de Rembrandt, à propos de laquelle il n'a pas manqué de lire les deux articles qu'Arsène Alexandre consacre à l'exposition dans *Le Figaro* du 25 et du 29 septembre⁴.

Le deuxième voyage dure plus longtemps que le premier : Proust part de Paris le 3 octobre et est de retour le 19 ou le 20 octobre. Cette fois-ci, Bertrand de Fénelon l'accompagne, mais pas dans toutes les villes. Il visite Bruges pour une exposition de Primitifs flamands, Anvers, Dordrecht, Rotterdam, Delft, Vollandam, Haarlem pour voir les tableaux de Franz Hals, La Haye, Amsterdam. Il raconte à sa mère ses impressions de voyage dans la lettre du 17 octobre :

¹ *Corr.*, t. VI, pp. 327, 329-330.

² Philippe Michel-Thiriet, « Quid de Marcel Proust » in *À la recherche du temps perdu*, t. I, *op.cit.*, pp. 11, 12.

³ Il fait allusion à ce voyage dans *Contre Sainte-Beuve* ; « Étant à Amsterdam à une exposition de Rembrandt, je vis entrer avec une vieille gouvernante un vieillard aux long cheveux bouclés [...] » [CSB, 662] ; « Ce Gustave Moreau vu un jour de dépaysement, de disposition à écouter les voix intérieures, m'a valu tout le voyage de Hollande fait vite, le cœur attentif mais fermé... » [CSB, 674]

⁴ *Corr.*, t. II, p. 260.

Ma chère petite Maman,

Je viens de recevoir tes deux petites lettres. Pardon de ne pas t'écrire davantage. Mais je fais ce voyage si consciencieusement – et je peux dire si intelligemment – si complètement que je n'ai pas une minute. Je pars souvent dès neuf heures 1/2, dix heures du matin et ne rentre que fort tard. Avant-hier, j'allais en coche d'eau à Vollandam, endroit fort curieux et peu visité je crois ! Aujourd'hui à Harlem voir les Hals. Je suis seul ici depuis hier ; je suis dans un état sentimental si désastreux que j'ai craint d'empoisonner de ma tristesse le voyage du pauvre Fénelon et je l'ai laissé respirer loin de mes gémissements ! Je le verrai demain à la Haye, mais je rentrerai coucher le soir à Amsterdam et reviendrai à Paris soit dimanche soit lundi, bien content d'embrasser ma petite Maman et mon petit Papa après si longtemps. [...] J'ai été très malheureux de ce vol, qui te fait de mon voyage une lourde charge.¹

Il est actif dans ce voyage circulaire en Hollande et en Belgique, et il est surprenant que lui, qui lutte toujours contre sa maladie, puisse rester ainsi tout seul sans ses proches.

L'expérience du voyage inspire l'écrivain. Il écrit à Antoine Bibesco en décembre 1902 : « Du moment que depuis cette longue torpeur j'ai pour la première fois tourné mon regard à l'intérieur, vers ma pensée, je sens tout le néant de ma vie, cent personnages de romans, mille idées me demandent de leur donner un corps [...]. »² Dès ce voyage des fragments de *Jean Santeuil* sont écrits qui comportent des impressions des paysages hollandais. Takaharu Ishiki suppose que, bien qu'on affirme que Proust ait abandonné ce roman en 1899, le fragment « La religieuse d'Anvers » et l'épisode du voyage de La Haye et de Scheveningen ont été écrits après le voyage de Hollande, c'est-à-dire, après 1902³. Puis on le voit s'intéresser à Ruskin, sans pour autant négliger

¹ *Corr.*, t. III, pp. 163, 164.

² *Corr.*, t. III, p. 196.

³ Takaharu Ishiki, *Le voyage en Hollande de Marcel Proust*, Seikyusya, 1988, p. 224.

Cf., Takaharu Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans les manuscrits d'À La Recherche du temps perdu*, tome I, Thèse de doctorat de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1986, p. 75 : « À l'époque de *Jean Santeuil*, le héros, lorsqu'il découvre la plage de Scheveningen, se rappelle la plage du sémaphore de Beg-Meil. [...] il semble que la Bretagne, surtout Penmarch, évoque toujours chez Proust la Hollande. [...] En effet, il écrit dans son *Jean Santeuil* : «... les plaines infinies qui précèdent Penmarch et qui sont plus basses que le niveau de la mer [JS, 374]. Donc à l'époque de *Jean Santeuil* déjà, la plage hollandaise rappelle au héros celle de la Bretagne, et vice versa.»

l'influence hollandaise.

En 1908, Proust se lance dans une nouvelle œuvre qu'il appellera *À la recherche du temps perdu*. À ce moment-là un des personnages principaux, Albertine, n'existe pas encore, elle est anticipée par Maria, une Hollandaise. Cependant, dès 1913, celle-ci est écartée, sans doute à cause de l'apparition d'Alfred Agostinelli, considéré comme un des modèles d'Albertine, que Proust embauche comme secrétaire et loge chez lui avec sa compagne Anna.

Maria, qui est une des origines d'Albertine, joue un rôle semblable. Le narrateur la rencontre au bord de la mer en Normandie ; elle lui est présentée par un peintre. Ce sont presque les mêmes épisodes qu'avec Albertine : le refus du baiser sur le lit, le soupçon d'homosexualité et la jalousie qui s'ensuit, etc.. Proust a tendance à unir des personnages à leurs pays ou à leur terre. Albertine est une fille marine de la Normandie, et étant donné qu'elle a porté la robe de Fortunio, il l'évoque quand il voit à Venise le manteau, semblable à sa robe, porté par un compagnon de la Calza dans un tableau de Carpaccio [IV, 225-226]. L'image d'Albertine est donc normande et italienne. Proust aime souligner la corrélation entre le charme des femmes et celui du pays dans *Contre Sainte-Beuve* :

J'ai aimé d'autres femmes, j'ai aimé d'autres pays. [...] Ainsi un pays était suspendu à un visage. Peut-être ainsi ce visage était-il suspendu à un pays. Dans l'idée que je me faisais de son charme, le pays qu'il habite, qu'il me ferait aimer, où il m'aiderait à vivre, qu'il partagerait avec moi, où il me ferait trouver de la joie, était un des éléments même du charme, de l'espoir de vie, était dans le désir d'aimer. [CSB, 74]

Puisque Maria est hollandaise, le narrateur évoque derrière elle le paysage hollandais.

Pourquoi Proust a-t-il d'abord pris une Hollandaise pour son héroïne ? Reflétait-elle l'image de pays différents comme l'héroïne définitive ? Proust trouve souvent un parallélisme entre deux pays qui apparemment diffèrent¹. Dans *Jean Santeuil*, il

¹ Takaharu Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans les manuscrits d'À La Recherche du temps perdu*, tome I, Thèse citée. p. 75.

compare le lac de Genève et le bord de la mer à Concarneau en Bretagne [JS, 398], et aussi, dans la *Recherche*, il découvre une parenté entre Venise et Combray [IV, 202-203] et remarque, auparavant, que la grande plaine de Gourville près de Balbec ressemble à celle qui commence au-dessus de Combray dans la direction de Méséglise [III, 400], et il fait dire à Elstir que Carquethuit rappelle certains aspects de la Floride [II, 210]¹.

Maria est des Pays-Bas mais elle accompagne le narrateur sur le côté normand. Elle reflète donc deux pays différents mais ressemblants. Takaharu Ishiki, en relevant plusieurs traits communs, écrit qu'elle est une fée terrestre qui lie symboliquement deux contrées, la Hollande et Quelqueville en Normandie².

Dans une note du folio 1 du *Cahier 23*, dont le titre général est « Femmes », Proust ajoute un sous-titre « Pour Maria quand je dis qu'elle est hollandaise ». Puis il écrit :

Comme ces femmes que les primitifs entouraient d'une scène de nature, je ne voyais Maria que se détachant sur le fond d'un paysage de Hollande, bien mieux que faisant partie de lui, qu'en étant issue. Elle était pour moi tandis que je la regardais, sans que je me le formulasse, une chose de Hollande, j'associais à ses cheveux l'idée des feuillages de là-bas, je pensais à des canaux en voyant ses yeux et dans le léger enrrouement, dans l'érailement un peu vulgaire de sa voix, je croyais sentir le voile de grands brouillards de la Zeelande. [*Cahier 23*, f° 1]

De même, en marge il écrit : « j'espérais aller un jour en Hollande avec elle, je n'aurais voulu l'aimer que là... ». Il poursuit³ : « Et l'amour à Querqueville aurait dû me sembler un divorce trop grand entre deux parties de la réalité qui doivent s'unir pour former une certaine vie où le désir veut nous faire pénétrer la femme, et le pays... »

Alors y a-t-il un ou des modèles de Maria ? Le modèle principal de Gilberte est-ce Marie Bénardaky, celui d'Albertine Alfred Agostinelli ? Quelle personne figure la jeune fille hollandaise ? C'est sans doute Bertrand de Fénélon qui voyage en Hollande et en

¹ Takaharu Ishiki, *Le voyage en Hollande de Marcel Proust*, op.cit., p. 166.

² *Ibid.*, pp. 167, 172.

³ Henri Bonnet, « Maria ou l'épisode hollandais (avec deux hors-textes) », in *BMP*, n° 28, 1978, pp. 606, 607.

Belgique avec l'écrivain. Comme Fénelon, jeune diplomate, ne cesse de quitter Paris. Proust voudrait connaître, comme son ami Fénelon, le charme des pays étrangers. Il écrit au jeune diplomate qui lui a envoyé une carte postale d'une jolie ville d'Allemagne : « [...] je veux te remercier de ta charmante carte de Göttingen qui m'a fait grand plaisir. Et j'aurais beaucoup à t'en dire – le charme avec lequel tu sais parler des cités comme celle-là, comme Veere, comme Delft, est si rare [...] ». Et il lui dit son désir de voyager : « Tu sais que j'ai toujours le désir et l'impossibilité de voyager »¹. Il devine, à travers lui, l'image des pays étrangers, surtout l'Allemagne et la Hollande. T. Ishiki remarque que la façon dont Proust aime Fénelon ressemble à celle dont le narrateur aime Maria². Ainsi, Les Pays-Bas ne sont pas simplement un pays où il y a des collections de tableaux qui l'intéressent mais aussi celui exceptionnel où il voyage avec la personne qu'il aime.

Proust et Vermeer

L'un des peintres préférés du jeune Proust n'était pas Vermeer mais Rembrandt, comme le révèle la réponse à une enquête en 1892. Le but de son premier voyage à Amsterdam était une exposition du second de ces peintres. Il reste deux articles sur ce peintre : l'un est « Chardin et Rembrandt » et l'autre « Rembrandt » tout court.

Au cours de son deuxième voyage en Hollande en 1902, Proust a visité Delft et La Haye, où il a découvert la *Vue de Delft* de Vermeer. À cette époque, les œuvres de Vermeer, après un oubli de deux siècles, ont été redécouvertes par un historien d'art, Thoré-Bürger (pseudonyme de Théophile Thoré), qui en a établi un catalogue de base et a publié en 1866 trois articles sur ce peintre hollandais. Mais les œuvres de cet artiste peu prolifique et mystérieux étaient encore mal établies. En 1902, quand l'écrivain a visité le Mauritshuis, la *Vue de Delft* de Vermeer s'y trouvait, tandis que *Diane et ses compagnes* n'était pas encore officiellement reconnu comme étant de Vermeer, et *La*

¹ *Corr.*, t. VI, pp. 266, 267.

² Cf., Takaharu Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans les manuscrits d'À La Recherche du temps perdu*, tome I, Thèse citée, pp. 91-94.

jeune fille à la perle ne l'étant que l'année de la visite de Proust. À Amsterdam, le Rijksmuseum était dans la même situation¹. Dans ces circonstances, l'écrivain a pu lever des yeux privilégiés sur la *Vue de Delft* après avoir visité la ville que Vermeer avait peinte.

Aussitôt après ce voyage en Hollande, on ne trouve dans les lettres de l'écrivain aucune mention de Vermeer, mais il est évident que la *Vue de Delft* s'est gravée profondément dans sa mémoire. Proust dira à Fénelon, qui lui a offert de belles reproductions de Vermeer, que son admiration pour Vermeer et son amitié pour lui (Fénelon) les lui rendent précieuses². Si Fénelon les lui a offertes, c'est sans doute qu'il avait remarqué son enthousiasme pour ce peintre hollandais. Quelques années après, Proust dans une lettre se souvient de ce voyage : « Delft m'a plu énormément, mais cela, c'est classique. Le tableau que j'ai le plus aimé en Hollande [...] c'est la *Vue de Delft* de Ver Meer, au musée de la Haye [...]. »³

Proust aura d'autres occasions de voir des Vermeer. Il a sans doute vu *Une jeune fille assoupie (La Servante endormie)* lorsqu'il a visité la collection de Kann qui comportait douze Rembrandt, quatre Franz Hals, un Ruysdaël, six Van Dyck, cinq Rubens, quatre Cuyp, quatre Hobbema et un Vermeer⁴.

On peut apprécier, dans une lettre adressée à Jean-Louis Vaudoyer, la réponse de l'écrivain au questionnaire sur Le Louvre libellé ainsi : « Voudriez-vous nous adresser une liste de huit tableaux français, choisis parmi les toiles que possède le Louvre, sans limitation d'époque, qui pourraient, selon vous, trouver place dans cette tribune idéale ? ». Après avoir sélectionné huit tableaux français, Proust ajoute : « Puis-je dire que si on demande aux Austro-Allemands des tableaux, je préférerais à quelques Watteau de plus le Ver Meer de Dresde et le Ver Meer de Vienne (?). Par la même occasion je demanderais si *La Dentellière* de Ver Meer est placé non avec les peintres du même pays mais comme un chef-œuvre à part »⁵. Proust connaît non seulement

¹ Kazuyoshi Yoshikawa, *Proust et l'art pictural*, Honoré Champion éditeur, 2010, p. 82.

² *Corr.*, t. IV, p. 368.

³ *Corr.*, t. VII, p. 183.

⁴ *Corr.*, t. XI, p. 308.

⁵ *Corr.*, t. XIX, pp. 107,108.

l'œuvre de Vermeer la *Vue de Delft*, mais encore d'autres tableaux de celui-ci.

Proust s'exprime à propos des Vermeer ou les analyse par le biais de ses personnages dans la *Recherche* : Swann, Mme de Cambremer-Legrandin, le duc de Guermantes. Dans la première partie de la *Recherche*, ce qu'il faut retenir, c'est une introduction à Vermeer par Swann. L'auteur écrit dans une lettre de 1921 (selon Philip Kolb, peu après le 14 mai¹) adressée à Jean-Louis Vaudoyer : « Dans *Du côté de chez Swann*, je n'ai pu m'empêcher de faire travailler Swann à une étude sur Ver Meer »². Au début d'« Un amour de Swann », lorsqu'Odette invite cet amateur d'art chez elle à venir prendre le thé, il refuse sous prétexte d'« une étude – en réalité abandonnée depuis des années – sur Ver Meer de Delft » [I, 195]. Elle, ignorant ce peintre, prononce des paroles incohérentes : « [...] je n'avais jamais entendu parler de lui ; vit-il encore ? Est-ce qu'on peut voir ses œuvres à Paris [?] » [*Idem.*]. Swann se met à réétudier Vermeer et son analyse est pénétrante, même si sa jalousie à l'égard d'Odette fait obstacle à son travail ; il ne peut partir enquêter aux Pays-Bas bien que l'exige son étude sur Vermeer. Il est persuadé qu'« une *Toilette de Diane* qui a été achetée par le Mauritshuis à la vente Goldschmidt comme un Nicolas Maes, est en réalité de Ver Meer » [I, 347-348]. Étant donné que ce peintre faisait rarement appel à la mythologie, on avait l'impression que ce tableau était différent des autres, et l'attribution en était incertaine. Ce n'est qu'en 1907 que ce tableau a été reconnu définitivement comme étant de Vermeer. Le jugement n'était pas encore définitif lors du voyage aux Pays-Bas de l'écrivain, qui, bien sûr, par la suite se documentera exactement et minutieusement sur l'art pictural hollandais³.

Delft et Combray

Proust connaît donc bien les œuvres de Vermeer et il est prompt à reconnaître leur

¹ Germaine Brée, « L'église de Combray : présence de Vermeer » in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1971, p. 965.

² *Correspondance générale de Marcel Proust*, publiée par Robert Proust et Paul Brach, t. IV, Librairie Plon, 1933, p. 86.

³ Kazuyoshi Yoshikawa, *Proust et l'art pictural, op.cit.*, pp. 86-87.

valeur. Il a cherché à avoir l'occasion de les voir, et de les revoir. Mais pourquoi a-t-il opté pour la *Vue de Delft* dans la scène de la mort de Bergotte ? Juste avant de tomber, cet écrivain murmure : « C'est ainsi que j'aurais dû écrire, [...] 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 » [III, 692]. Il s'agit ici de la matière du tableau de Vermeer. Mais, dans cette scène, Proust aurait-il pu choisir un autre Vermeer ?

Dans le *Carnet I*, vraisemblablement à l'automne 1909, il y a des mots à ce sujet : « Ainsi ne pouvons pas nous intéresser quand on nous parle d'un art plus humain, moins humain. Cela n'a pas de sens pour nous. Un bouton dans une chemise de soie, un point dans une étoffe (Ver Meer de Kahn) un corsage (Straus) valent autant qu'un art humain (Rolland [...])¹ ». Ce « Ver Meer de Kahn », comme on l'a vu, serait *Une jeune fille assoupie* figurant parmi la collection de Rodolphe Kahn. On peut voir en effet dans ce tableau « des boutons dans une chemise de soie » que le personnage porte ainsi qu'« un point dans une étoffe » étendue sur la table. Tout en saisissant dans leur ensemble les œuvres d'inspiration humaniste, Proust aimait prêter l'attention au détail des tableaux. Il cherchait sans doute à observer la matière des tableaux. Citant une phrase de Proust, Kazuyoshi Yoshikawa remarque : « l'essentiel de l'art chez Vermeer n'est pas dans ces objets eux-mêmes, mais plutôt dans la matière dont ils sont représentés. Proust était parfaitement conscient de ces caractéristiques de l'artiste quand il a écrit dans *La Prisonnière* que ses tableaux sont « les fragments d'un même mode » et que « c'est toujours [...] la même table, le même tapis, la même femme, la même nouvelle et unique beauté, énigme à cette époque où rien ne lui ressemble ni ne l'explique, si on ne cherche pas à l'apparenter par les sujets, mais à dégager l'impression particulière que la couleur produit » [III, 879] »². Il aurait donc été possible qu'il optât dans la scène de la mort de Bergotte par exemple pour *Une jeune fille assoupie* dont il aurait vu l'original, mais en fait il a choisi la *Vue de Delft*.

Quelques chercheurs proustiens remarquent que le paysage de Delft ressemble à

¹ Marcel Proust, *Carnets*, *op.cit.*, p. 102.

² Kazuyoshi Yoshikawa, *Proust et l'art pictural*, *op.cit.*, pp. 84-85.

celui de Combray et que Proust semble faire référence au tableau de Vermeer dans sa description de Combray. À ce point du vue, l'article de Germaine Brée, « L'église de Combray : présence de Vermeer », est intéressant. Partant d'une idée de René Huyghe qui « discerne des « affinités électives » entre la vision de Vermeer et celle de Proust et affirme que l'importance attribuée par Proust à la *Vue de Delft* n'est pas fortuite, car c'est le tableau par excellence qui démontre cette affinité », elle souligne ce qui peut rapprocher l'église de Combray selon Proust et le tableau en question. Voici le passage consacré à cette église :

[...] la fine pointe du clocher de Saint-Hilaire, mais si mince, et si rose, qu'elle semblait seulement rayée sur le ciel par un ongle [...]. Quand on se rapprochait [...], on était frappé surtout du ton rougeâtre et sombre des pierres ; et, par un matin brumeux d'automne, on aurait dit, s'élevant au-dessus du violet orageux des vignobles, une ruine de pourpre presque de la couleur de la vigne vierge. [I, 62]

Dans un autre passage, un peu plus loin, lors d'un beau dimanche ensoleillé, après la messe, on apporte une brioche plus grosse que d'habitude chez Théodore :

le clocher qui, doré et cuit lui-même comme une plus grande brioche bénie, avec écailles et des égouttements gommeux de soleil [...]. Et le soir, il était au contraire si doux, dans la journée finissante, qu'il avait l'air d'être posé et enfoncé comme un coussin de velours brun sur le ciel pâli qui avait cédé sous sa pression, s'était creusé légèrement pour lui faire sa place et refluaient sur ses bords [...]. [I, 64]

Selon la critique américaine Germaine Brée, Proust n'aurait pas fait référence au clocher d'Illiers pour décrire le paysage de l'église à Combray. Elle remarque : « Il est certain que la gamme de couleurs que Proust a choisie pour son clocher n'a guère de rapport avec le clocher couvert d'ardoises d'Illiers. Par ailleurs, si nous passons à la *Vue de Delft*, nous ne pouvons pas ne pas être frappés par la similitude des tons : mauve-brun là où l'ombre des nuages passe, rouge des toits, nuances des beffrois qui

passent du brun à l'or brillant du beffroi un peu à l'arrière-plan à droite, vers le centre du tableau, motif qui attire l'œil. Ce qui frappe l'observateur dans ce tableau, s'il le regarde de près, est un effet d'optique, [...] caractéristique de Vermeer, [...] »¹. Et, en analysant en détail les caractéristiques de ces deux artistes, elle affirme qu'il semble qu'ils décrivent une image réfractée à travers une lentille, c'est-à-dire qu'ils travaillent de la même façon la lumière et le flou dans leurs œuvres.

Un autre chercheur, T. Ishiki, fait état de cette ressemblance mais sous un autre point de vue. Il prête attention à la présence de deux églises dans le tableau du peintre hollandais. Selon lui, Proust, que ce tableau inspire, a écrit des fragments dans *Jean Santeuil* visant à décrire l'église². Ce chercheur prend comme exemple une scène de « Charmes de la mauvaise saison » dans le Chapitre « Les Réveillon », où il y a deux églises, une vieille église abandonnée et une autre nouvelle³.

Pour cela on [n'] avait pas tort, parce qu'elle était vieille, de venir admirer cette église qui avait été autrefois laide, tandis que la nouvelle était l'œuvre d'un architecte de goût. Car une belle église ne témoigne que de la beauté de l'imagination d'un architecte, tandis qu'une vieille église abandonnée [témoigne] des lois suivant lesquelles la pluie et le soleil jaunissent la pierre, le vent y sème des poussières, suivant lesquelles la pierre se fend, lois qui sont plus belles que les plus belles choses du monde. [JS, 514]

En effet, il y a deux églises à Delft, une vieille et une nouvelle que Vermeer a peintes. Il

¹ Germaine Brée, *op.cit.*, pp. 967, 968.

² Il présente un autre fragment où Jean, qui est à Réveillon, sort pour aller chercher un papier d'écolier bien qu'il fasse mauvais. Voici le paysage de ce village avec l'église : Jean aperçoit « un peu de soleil qui, [...] glissait sur la terre pâle, au fond du ciel, dans la rivière à peine pâlie, déjà ensoleillé, et sur le village dont l'église d'ardoise miroitait malgré un grain prochain. [...] Au-dessus de Jean le ciel était bleu. Mais plus loin, du côté du village, il était noir, et pourtant en ce moment un rayon de soleil qui s'essayait timidement sur les champs faisait briller tout un côté des maisons du village. » [JS, 529] En prêtant attention au temps qu'il fait de part et d'autre, T. Ishiki affirme que Proust s'inspire de la *Vue de Delft* pour décrire ce paysage. (Takaharu Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans les manuscrits d'À La Recherche du temps perdu*, tome I, Thèse cit., p. 118.) Mais on ne saurait dire cela, car l'église d'ici est en ardoise (Germaine Brée dit : « la gamme de couleurs que Proust a choisie pour son clocher n'a guère de rapport avec le clocher couvert d'ardoises d'Illiers ») et la couleur peut être plutôt noirâtre que rougeâtre.

³ Takaharu Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans les manuscrits d'À La Recherche du temps perdu*, tome I, Thèse citée, pp. 118, 119.

a été baptisé dans la nouvelle et enterré dans la vieille. Lors du voyage en 1902, Proust a certainement visité ces deux églises. Si oui, il a dû être attiré par la vieille église où le peintre dort de son dernier sommeil, plus que par la nouvelle. Il a préféré sans doute la beauté originale qui change avec le temps à celle splendide d'une architecture gothique. Or, il y avait également deux églises à Illiers, du moins jusqu'à la Révolution française, Saint-Jacques et Saint-Hilaire¹. Il semble que Proust ait connu ce fait car il a nommé l'église à Combray Saint-Hilaire. Il se peut qu'il se soit souvenu des deux églises de Delft quand il a opté pour le monde de l'ancienne église disparue à Illiers.

Il y a un autre point commun entre Combray et Delft. C'est le réseau du canal. Proust décrit le paysage qu'on voit du clocher de Saint-Hilaire : « Du clocher de Saint Hilaire c'est autre chose, c'est tout un réseau où la localité est prise. Seulement on ne distingue pas d'eau, on dirait de grandes fentes qui coupent si bien la ville en quartiers, [...] » [I, 105] En fait, un petit fossé autour des ruines du donjon se trouve à Illiers, mais il semble qu'il soit différent du réseau du canal. Cette description de Combray s'accorde plutôt avec la *Vue de Delft* où l'on peut constater l'existence de quelques canaux peu visibles entre les maisons². Proust s'inspire sans doute du tableau de Vermeer non seulement pour la description de l'église de Combray, mais aussi pour celle de la vue de la ville.

Ainsi, Combray et Delft ont quelques points communs. Est-ce pour cela que Proust a choisi la *Vue de Delft* dans l'épisode de la mort de Bergotte ? C'est sans doute parce qu'il avait présent à l'esprit l'épisode de la madeleine liée au souvenir de Combray.

§ 2. La nécessité de l'épisode de la mort de Bergotte: l'ajout à la fin de la vie de Proust

¹ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Sagittaire, 1939, p. 92.

² Takaharu Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans les manuscrits d'À La Recherche du temps perdu*, tome I, Thèse citée, pp. 121.

Le petit pan de mur jaune

Celui qui a découvert Vermeer n'est pas Proust mais Thoré-Bürger, l'historien, comme on l'a vu plus haut. Mais l'écrivain a rendu célèbre le peintre flamand, et c'est notamment grâce à lui que la *Vue de Delft* a acquis une renommée impérissable. Actuellement, si l'on voit ce tableau dans une exposition ou dans des catalogues de Vermeer, est cité presque toujours le fameux passage de Proust où est mise en scène la découverte de la toile par Bergotte :

Enfin il (Bergotte) fut devant le Ver Meer qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan du 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 » Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. [...] Il se répétait : « Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune » [III, 692]

On sait que l'article du critique d'art évoqué dans ce passage est celui de Jean-Louis Vaudoyer, un ami de Proust. Il s'agit d'une série de trois articles sur « Le mystérieux Vermeer », publiés dans *L'Opinion*¹. Après avoir lu cette série, Proust demande à son ami de l'emmener à l'exposition malgré le mauvais état de sa santé : « Je ne me suis pas couché pour aller voir ce matin Ver Meer et Ingres. Voulez-vous y conduire le mort que je suis et qui s'appuiera sur votre bras ?² » Ayant lu les articles admirables sur Vermeer, il a sans doute voulu voir à toute force le détail du tableau en question. Il est évident que, pour écrire la scène de la mort de Bergotte, il ne s'est pas seulement appuyé sur sa propre expérience mais aussi sur les articles de son ami. Il cite « un critique », référence

¹ Jean-Louis Vaudoyer, « Le mystérieux de Vermeer », *L'Opinion*, 30 avril ; 7 mai ; 14 mai 1921.

² *Corr.*, t. XX, p. 289.

implicite à Vaudoyer :

Mais un critique ayant écrit que dans la *Vue de Delft* de Ver Meer [...], tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, une beauté qui se suffirait à elle-même, Bergotte [...] sortit et entra à l'exposition. [III, 692]

Proust s'est inspiré, comme l'ont remarqué plusieurs commentateurs, de ce passage de Vaudoyer :

Vous revoyez cette étendue de sable rose doré, laquelle fait le premier plan de la toile et où il y a une femme en tablier bleu qui crée autour d'elle, par ce bleu, une harmonie prodigieuse ; vous revoyez les sombres chalands amarrés ; et ces maisons de brique, peintes dans une matière si précieuse, si massive, si pleine, que si vous en isolez une petite surface en oubliant le sujet, vous croyez avoir sous les yeux aussi bien de la céramique que de la peinture.¹

Dans ce texte l'expression « une femme en tablier bleu » correspond à « des petits personnages en bleu » de Proust, « cette étendue de sable rose doré » à « le sable était rose ». La phrase de Proust « un petit pan de mur jaune [...] était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, une beauté qui se suffirait à elle-même » s'inspire aussi de celles de Vaudoyer « vous croyez avoir sous les yeux aussi bien de la céramique que de la peinture » et « Il y a dans le métier de Vermeer une patience chinoise, une faculté de cacher la minutie et le procédé de travail qu'on ne retrouve que dans les peintures, les laques et les pierres taillées d'Extrême-Orient² ».

Pourtant, on se rend compte que l'expression de Proust la plus célèbre « petit pan de mur jaune » ne figure pas dans les articles de son ami. Il ne l'utilise pas non plus dans la lettre adressée à Vaudoyer : « [...] ce Vermeer où les pignons des maisons “sont comme

¹ *L'Opinion*, 7 mai 1921, p. 515 Cf., [III, 1740]

² *L'Opinion*, 14 mai 1921. Cf., [III, 1740]

de précieux objets chinois”¹».

Or, dans le tableau de Vermeer, où est le pan de mur jaune ? Cette question divise les critiques : certains, cités dans les notes de la Pléiade, estiment que « le petit pan de mur jaune » se trouve à l’extrême droite du tableau, d’autres pensent que Proust a pris une toiture en pente avec une lucarne pour un pan de mur. De plus, Jean Pavans, auteur d’un article « Les écarts d’une vision », lors de sa visite de l’exposition appelée « De Rembrandt à Vermeer » au Grand Palais en avril 1986, au cours de laquelle il a pu contempler la *Vue de Delft*, a entendu les commentaires d’une guide érudite en peinture : « Nous voici en face de la célèbre *Vue de Delft*, célèbre dans la littérature par « le petit pan de mur jaune » dont vous avez certainement entendu parler » et elle a ajouté ce mot : « Petit pan de mur jaune, du reste, qui n’est pas un mur mais un toit »². Le pan de mur jaune n’existe-t-il donc pas dans ce tableau ? Franchement on ne peut pas répondre à cette question, mais on peut dire que l’expression « le petit pan de mur jaune » a été créée par Proust et que c’est une invention.

On sait qu’il a écrit la scène de la mort de Bergotte en s’inspirant de sa visite à l’exposition hollandaise au Jeu de Paume d’avril à juin 1921. On y trouvait les trois œuvres majeures de Vermeer : *La jeune fille à la perle*, *La laitière* et la *Vue de Delft*³. L’écrivain a choisi la dernière pour cette scène. Mais pourquoi ? S’il voulait dire l’excellence de la matière de Vermeer, ne pouvait-il traiter des autres ? Et pourquoi se focalise-t-il sur le « petit pan de mur jaune » ? Vaudoier remarque dans son article le bleu des personnages en tablier et le rose doré du sable, il ne dit rien de ce qui serait jaune. Assurément, non seulement du jaune mais aussi de ces couleurs se dégage une réelle magnificence.

Les spécialistes de Vermeer disent que les couleurs qu’il préfère sont le bleu et le jaune. De fait, le peintre usait de préférence du bleu et du jaune. Il a peint plusieurs fois

¹ *Corr.*, t. XXI, p. 292.

² Marcel Proust, *Petit pan de mur jaune*, d’après la *Vue de Delft* de Vermeer, précédé de « Les écarts d’une vision » par Jean Pavans, Éditions de la différence, 1986, pp. 40 - 42.

³ Kazuyoshi Yoshikawa, *Proust et l’art pictural*, *op.cit.*, p. 88.

la même casaque jaune de la femme à bordure blanche tachée¹. Sans doute ce vêtement lui plaisait-il. Il utilisait des pigments usuels en Hollande au XVII^e siècle sauf pour le bleu. On appelle souvent le bleu éclatant dans les tableaux de cet artiste « le bleu de Vermeer ». Aucun autre peintre de cette époque n'utilisa autant que lui l'outremer naturel, un pigment extrêmement onéreux fait de lapis-lazuli broyé. Il utilisait souvent ce précieux pigment non seulement pour ses surfaces mais aussi pour ses fonds². À ce point de vue, il semble que la couleur dominante chez Vermeer ne soit pas le jaune mais plutôt le bleu. À l'exposition hollandaise au Jeu de Paume d'avril à juin 1921, on y voyait, comme on l'a dit, deux autres tableaux célèbres que la *Vue de Delft*, *La jeune fille à la perle*, *La laitière*. Le peintre se servit du bleu sur ces deux toiles : le turban de la jeune fille dans le premier tableau, la jupe de la servante dans le second. Cette couleur attire effectivement l'œil. Dans la *Vue de Delft*, l'artiste deltois peint aussi en bleu les toits à droite et le tablier que porte une femme au premier plan. Mais, il utilise également le jaune sur toutes ces toiles.

Bien que Proust ait vu ce bleu à l'exposition, il n'a pas choisi la couleur bleue de Vermeer mais le jaune de la *Vue de Delft*. Et il se peut que l'écrivain ait pensé à la scène du drame du coucher en regardant « le petit pan de mur jaune » de Vermeer.

Nous avons souligné la ressemblance entre Delft et Combray. Se peut-il que Proust en ait été conscient en décrivant les derniers moments de Bergotte ? En tout cas, il n'est pas douteux qu'il fait référence à l'épisode de la madeleine lié à l'histoire de Combray, lors qu'il écrit celui de la mort de l'écrivain.

Nous remarquons qu'il y a, dans l'anecdote du petit gâteau, l'expression suivante : « cette sorte de pan lumineux » [I, 43]. Elle apparaît lorsque le narrateur évoque la mémoire volontaire, c'est-à-dire le drame du coucher, juste au début de cet épisode :

C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à

¹ Cf. les tableaux de Vermeer : *La Dame au collier de perles*, *Jeune Femme écrivant une lettre*, *La joueuse de guitare et la femme au luth*.

² Cf. Arthur Kingsland Wheelock, *Johannes Vermeer*, trad. de l'anglais par E. Bistoën, M. Fabbriotti, J.R Mengarduque, Flammarion, 1995, p. 77.

ceux que l’embrasement d’un feu de Bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit. [...] Mais comme ce que je m’en serais rappelé m’eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l’intelligence, et comme les renseignements qu’elle donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n’aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. [I, 43]

Dans ce drame du coucher qui précède l’expérience de la madeleine, le mot « pan » ne figure pas. Le narrateur-enfant qui attend sa mère dans la cage d’escalier voit « la lumière projetée par la bougie de maman » et juste après « le reflet de la bougie de son [mon] père » [I, 35].

Les manuscrits de l’épisode de la madeleine¹ ne comportent pas le mot « pan » au premier jet (ff^o 9r-13r du *Cahier 8*), mais au troisième (f^o46r du *Cahier 8*) où on lit « cette sorte de pan ». On a d’abord « une image tronquée représentant sur un fond de nuit tout le seul décor nécessaire pour y jouer le drame de mes déshabillages » [ff^o 10r^o, 11r^o, *Cahier 8*], puis cette image devient une sorte de « pan, de section de pyramide éclairée au milieu des ténèbres environnantes [...] ; en un mot le décor strictement nécessaire pour le drame de mes déshabillages, tout cela isolé, lumineux [...] » [f^o 46r^o, *Cahier 8*]. Comme tout le récit du drame du coucher est réduit à une image tronquée, cette image n’est que celle d’une partie de la maison de Combray, un pan de mur.

L’auteur réitère ce mot au quatrième jet en le barrant puis en le reprenant encore. Citons la transcription de Luzius Keller.

[...] j’y ressongeais² < au lieu de me rendormir > pendant les heures qui suivaient. ~~M : une sorte de pan coupé < comme de section, de section~~ un pan lumineux > < une section, une pan de toit pan de maison, ~~une section~~ > comme ceux < que découpent qu’ > qu’isolent sur un fond de nuit ces “embrasements” qui dans les fêtes éclairent une section seulement d’un édifice < dont le reste est confondu avec l’obscurité >. En haut < de ce pan pyramidal rien que > ma chambre avec le couloir

¹ Nous adoptons toujours comme les manuscrits la transcription des manuscrits par M. Luzius Keller qui l’a publiée dans *Les avant-textes de l’épisode de la madeleine les cahiers de brouillon de Marcel Proust*, et aussi celle de l’édition de la Pléiade en 1987.

² *Sic.*

à double ventail qui y conduisait [...].¹ [f° 66v°, *Cahier 8*]

Il hésite manifestement à choisir l'expression ou l'adjectif qui s'adapterait au mot « pan ». Mais il semble qu'il se décide fermement à utiliser ce mot comme s'il le découvrait.

Dans l'esquisse suivante (f° 2r°, *Cahier 25*, cf. I, 697-698), l'écrivain use de l'image du pan, la phrase de ce manuscrit étant celle du texte définitif. Ce pan est finalement qualifié triplement : « lumineux », « découpé au milieu d'indistinctes ténèbres », « pareil à ceux que l'embrasement d'un feu de Bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit ». Nous imaginons avec les deux premières qualifications un pan de mur jaune projeté par la lumière de la bougie dans l'escalier où le petit garçon attend sa mère, c'est-à-dire une scène du drame du coucher, et s'impose, avec la troisième « projection électrique », une analogie avec la lanterne magique dont les « brillantes projections » représentaient le « pan de château » où se reflétaient l'affreux Golo et la pauvre Geneviève de Brabant.

La lumière du pan de mur renverrait donc au sentiment angoissé du narrateur-enfant. En effet, l'escalier où l'enfant attend sa mère et la chambre où il doit passer seul ses nuits font allusion à la mort :

C'est l'inverse de ce soulagement que j'éprouvais quand mon chagrin de monter dans ma chambre entraînait en moi d'une façon infiniment plus rapide, presque instantanée, à la fois insidieuse et brusque, par l'inhalation – beaucoup plus toxique que la pénétration morale – de l'odeur de vernis particulière à cet escalier. Une fois dans ma chambre, il fallut boucher toutes les issues, fermer les volets, creuser mon propre tombeau, en défaisant mes couvertures, revêtir le suaire de ma chemise de nuit.

[I, 28]

Voilà comment une image de la mort intensifie le drame du coucher. Et la lumière du pan de mur décrite au début de l'épisode de la madeleine se ramène à cette image. Ce

¹ Signes : < > pour tout ce qui est ajouté au premier jet par Proust (corrections, additions, variantes)

reflet du pan ne relève que de la mémoire volontaire de la maison de Combray jusqu'à ce que l'auteur écrive l'épisode de Bergotte à l'agonie contemplant le pan du mur jaune de Vermeer.

Or, le mot « pan » n'apparaît, dans le roman entier que dans ces deux épisodes¹. Si l'expression « pan de mur » s'est imposée dans le récit de la mort de l'écrivain, c'est sans doute parce qu'elle faisait allusion à la mort vécue par l'enfant. Mais en même temps, « petit pan de mur jaune » ou « pan lumineux » semble figurer un rayon d'espérance au cœur du désespoir et comme parler de résurrection au sein de la mort. Après le drame du coucher, l'histoire ressuscitée par la mémoire involontaire se déroule, et dans l'autre épisode, nous lisons qu'au lendemain de la mort de l'écrivain, « aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillent comme des anges aux ailes déployées et semblent pour celui qui n'est plus, le symbole de sa résurrection » [III, 693].

Est-ce un hasard si la couleur des aliments qui apparaissent dans les deux épisodes, madeleine et pomme de terre, est comme jaune (le gâteau est plutôt le jaune paille) ? Nous examinerons cette question plus loin dans ce même chapitre.

« P » et « M » dans les deux épisodes

Le pan de mur jaune de Vermeer se confond avec celui de Combray. Ce pan de mur peint par Vermeer peut être un pan d'auvent ou un pan de toit, et, comme dans l'épisode de la madeleine, l'auteur peut simplement évoquer le pan jaune ou lumineux ou le pan de soleil sans faire mention du mur. Même si Proust n'a pas écrit « le pan de mur jaune », mais juste le pan jaune, on comprend ce qu'il voulait indiquer dans le tableau de Vermeer. Nous supposons qu'il voulait utiliser les lettres « p » et « m » dans cet épisode.

¹ L'expression « le pan de soleil » apparaît à la fin d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* : « Et, pendant des mois de suite, [...] le beau temps avait été si éclatant et si fixe que quand [Françoise] venait ouvrir la fenêtre, j'avais pu toujours, sans être trompé, m'attendre à trouver le même pan de soleil plié à l'angle du mur extérieur, et..., embaumée dans sa robe d'or. » [II, 306]

Selon Davide Vago, L'image du « pan de soleil » s'unit déjà à l'image du « mur extérieur ». Cette expérience de résurrection imparfaite du beau temps de l'été à Balbec se résume enfin dans l'image mortuaire de la momie « embaumée dans sa robe d'or ».

Davide Vago, *Proust en couleur*, Honoré Champion Éditeur, 2012, p.173.

La question des lettres « p » et « m » a été mentionnée dans certaines études sur l'épisode de la madeleine. Proust nomme les fameux gâteaux « Petites Madeleines » et il utilise les majuscules, ce qui n'est pas la règle, d'ordinaire, pour les gâteaux. A-t-il voulu mettre l'accent sur les lettres « p » et « m » ? Orné de majuscules, il semble que le nom de ce gâteau ait la dignité du nom propre.

Serge Doubrovsky examine la relation concernant les lettres entre les Petites Madeleines et Marcel Proust : « *Petites Madeleines* apparaît comme un nom propre formé avec un nom commun (il sert précisément à « appeler » : *appelés Petites Madeleine*). D'où les capitales, qui sont aussi des initiales, par où le nom se rend lisible : *Petites Madeleines* = *P*(roust) *M*(arcel) »¹. L'auteur de la *Recherche* craint d'assumer l'identité du narrateur de ce roman ou la refoule avec lui². Au début du roman, c'est une identification minimale sous la forme des initiales. S. Doubrovsky remarque aussi l'ordre des ces initiales : « *P. M.* Proust vient ici avant Marcel. Nom et prénom : c'est l'ordre de l'état civil, qui instaure la préséance du patronyme. À regarder de plus près le graphisme, il est le lieu d'une curieuse insistance de la lettre : *P* pour Proust, mais aussi pour *Père* ; *M* pour *Marcel*, mais aussi pour *Mère* »³.

Son observation nous intéresse. Dès la première apparition de ce gâteau dans les avant-textes, Proust n'écrit pas seulement « madeleines » mais « Petites Madeleines ». On appelle normalement cette pâtisserie « madeleine ». Il prend la peine d'ajouter « Petites ». Il aura voulu souligner les alphabets « P » et « M » comme les initiales de son propre nom tout en suggérant l'idée de Père et de Mère.

On sait que la relation à la mère est exceptionnelle chez cet écrivain. L'épisode le plus symbolique se signale par des signes maternels ou féminins, comme la plupart de chercheurs l'ont souligné. En conséquence, la marque paternelle est éliminée de cet épisode. La mère sera désormais omniprésente dans l'histoire entière, sous divers aspects, tantôt elle est la grand-mère, tantôt la tante Léonie, Françoise et parfois Albertine ou le narrateur lui-même (car il lui arrive de se comporter comme la mère

¹ Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine*, *op.cit.*, p. 100.

² Albertine appelle le narrateur Marcel. Cf. [III, 583], [III, 663]

³ Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine*, *op.cit.*, p. 101.

d'Albertine). Mais, s'il n'avait été nécessaire que la mère dans l'anecdote à l'origine de ce roman, il aurait suffi d'écrire « Madeleine ». Proust n'ignore pas que le père est un acteur indispensable dans la naissance d'un enfant. Il ne pouvait donc pas négliger la présence du père.

Certes, le rôle du père du narrateur est moins important que celui de la mère. Ce n'est que dans le drame du coucher que sa présence est indispensable, et dans la suite du roman, il se contente de jouer un petit rôle. Mais le père apparaît souvent lui aussi sous d'autres apparences, et il joue parfois un rôle important. On peut aussi deviner sa présence à travers d'abord Swann, puis trois artistes : Bergotte, Elstir, Vinteuil et peut-être Charlus¹. Ils permettent l'accès au monde de l'art, interdit au propre père du narrateur. À propos de Bergotte, le narrateur dit en lisant son livre : « je pleurai sur les pages de l'écrivain comme dans les bras d'un père retrouvé » [I, 95].

L'épisode de la madeleine symbolise certainement l'image maternelle et celle de la naissance. Mais, la mère ne pouvant créer seule un enfant, un père est nécessaire. Le gâteau miracle doit donc s'appeler Petite Madeleine dont les initiales suggèrent la connivence du père et de la mère.

Passons à des considérations sur le « p » et le « m » dans l'autre épisode. Dans le texte fameux de la *Prisonnière* racontant la dernière visite de Bergotte à la *Vue de Delft* de Vermeer, beaucoup de mots commencent par « p » et « m », comme dans cette expression « un petit pan de mur » :

Mais, un critique ayant écrit que dans la *Vue de Delft* de Ver Meer (prêté par le musée de La Haye pour une exposition hollandaise), tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffisait à elle-même, Bergotte mangea quelques pommes de terre, sortit et entra à l'exposition. Dès les premières marches qu'il eut à gravir, il fut pris d'étourdissements. Il passa devant plusieurs tableaux et eut l'impression de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice, et qui ne valait pas les courants d'air et de soleil d'un palazzo de Venise,

¹ Dans la relation homosexuelle, Charlus a volontiers des allures paternalistes. Cf. Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine, op.cit.*, p. 102.

ou d'une simple maison au bord de la mer. Enfin il fut devant le Ver Meer qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; 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. » Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. Il sentait qu'il avait imprudemment donné la première pour le second. « Je ne voudrais pourtant pas, se dit-il, être pour les journaux du soir le fait divers de cette exposition. » Il se répétait : « Petit pan de mur jaune avec auvent, petit pan de mur jaune. » Cependant il s'abattit sur un canapé circulaire ; ainsi brusquement il cessa de penser que sa vie était en jeu et, revenant à l'optimisme, se dit : « C'est une simple indigestion que m'ont donnée ces pommes de terre pas assez cuites, ce n'est rien. » Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort. Mort à jamais ? [III, 692, 693]

L'expression en question revient sept fois et Proust ne lui substitue pas le pronom personnel ou neutre. Jean Milly analyse les rythmes et les sonorités de ces phrases. En remarquant que ces mots sont voisins d'autres mots, surtout *jaune* ou *précieux*, il écrit : « Cette omniprésence, en rapport avec la préoccupation, puis l'obsession de Bergotte, est encore renforcée par des allitérations en [p] et labiales dans des mots voisins : [...] Il est donc clair que *petit pan de mur jaune*, expression capitale de ce passage, se comporte comme une matrice poétique dont sont reproduits de nombreuses fois les termes mêmes et les composants phoniques. »¹ Il semble en effet que la formule magique agisse au centre de réseaux de récurrences phoniques qui la répercutent.

La répétition de « p » et « m » n'est peut-être pas seulement un moyen de la poétique mais aussi l'occulte référence au père et à la mère dans cet épisode comme dans celui de la madeleine. Et étant donné que Bergotte peut passer pour un des pères

¹ Jean Milly, *La phrase de Proust*, Librairie Honoré Champion, 1983, p.51.

du narrateur, comme on l'a vu, cet épisode peut être envisagé comme celui de la mort du père. Quant à la mère, il faut entendre le nom du fameux peintre comme pur signifiant : selon Philippe Boyer, « Vermeer de Delft, pour Marcel¹, s'écrirait aussi bien *vers mère de Delphes*, redéployant subrepticement la scène œdipienne² dont on connaît les enjeux »³.

Quand on parle de l'épisode de la petite madeleine, est souvent impliqué le thème de la sexualité, et parfois la question de la relation avec la mère. Les analyses comme celles de Philippe Lejeune et Serge Doubrovsky ont besoin du domaine psychanalytique. Nous aussi nous référons à ce champ de recherche dans le chapitre précédent où nous faisons appel à la théorie d'Otto Rank concernant la relation avec la mère sous l'angle du traumatisme de la naissance. S'il s'agit du père dans l'épisode en question, pouvons-nous compter sur Freud et son complexe d'Œdipe ? La légende d'Œdipe est une histoire d'assassinat du père après quoi Œdipe se crève les yeux.

La mise à mort de Bergotte, l'écrivain-père

On comprend que la mort de Bergotte, un des pères du narrateur, s'accomplit par le biais de l'auteur, mais il n'est pas évident que soit suggérée la perte des yeux dans cet épisode. Il faut bien observer le tableau de Vermeer pour la déceler. L'artiste delftois a peint, sur la droite des deux femmes qui se trouvent au premier plan, un troisième personnage, qui a été effacé plus tard par lui⁴. Il est encore visible, mais difficilement. En effet, il y a bien eu là un homme présenté de face. Philippe Boyer avance qu'« un tel personnage, dont la trace ne désignait que l'absence, eût été assurément placé dans une position contradictoire : à la fois autoportrait du peintre – ou plus généralement portrait de quiconque regarde le tableau, représenté dans la *Vue le Delft* et en même temps lui tournant le dos. Ce qui serait alors représenté là, et l'effacement en renforce l'hypothèse,

¹ Nous l'appelons le narrateur.

² Cette scène indique le drame du coucher.

³ Philippe Boyer, *Le petit pan de mur jaune*, Seuil, 1987, p. 36.

⁴ Cf. Piero Bianconi, *Tout l'œuvre peint de Vermeer*, traduit par Simone Darses, Flammarion, 1996, p. 89.

ce ne serait rien d'autre qu'un miroir »¹. Ce personnage comptait soit comme autoportrait de l'artiste soit comme son miroir, et il a bien été effacé par le peintre lui-même. On peut donc dire que celui-ci a supprimé ses yeux. On ne sait pas si Proust était conscient de cela, et en fait, il n'a pas mentionné ce personnage effacé. Mais P. Boyer suppose ce qui suit : « Venant prendre cette place vacante et néanmoins marquée, Proust tourne alors le dos à la *Vue de Delft*. Mais n'est-ce pas justement là ce qu'il comprendra plus tard, que pour faire renaître le *Temps perdu*, il faut lui tourner le dos, se faire aveugle comme Œdipe, entrer dans la *chambre noire* ? C'est bien le principe même de la mémoire involontaire »².

De plus, il semble qu'il y ait un autre œil dans le tableau. Le petit pan de mur jaune qui est un pur signe d'art attire à ce point Bergotte qu'il a un étourdissement sous l'effet du jaune le plus intense du tableau. Ce pan fonctionne ici comme un œil qui regarde le regardeur. Proust reprendra le même constat à la fin du roman :

En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu soi-même. [III, 911]

Ce jaune fonctionne comme un trou de lumière qui aveugle l'écrivain. Paradoxalement, l'œil du pan de mur jaune creuse les yeux du regardeur, au point de les aveugler, au point que Bergotte comprend au dernier moment l'essence de l'art qui lui ouvre les yeux. Si la légende d'Œdipe se dissimulait dans le tableau de Vermeer, il faudrait exclure le père.

Venons-en au thème de la mort de l'écrivain. Dans la *Recherche*, plusieurs personnages principaux meurent : la tante Léonie, la grand-mère et Albertine, du côté féminin, ainsi que Vinteuil, Swann et Bergotte du côté masculin, et en quelque sorte Charlus qui, proche de sa mort, est comme invalide à la fin du roman. La mort de la grand-mère qui fait écho sans doute à celle de Jeanne Proust et celle d'Albertine qui

¹ Philippe Boyer, *Le petit pan de mur jaune*, *op.cit.*, p. 26.

² *Ibid.*, p. 51.

double celle d'Agostinelli s'approprient certains éléments biographiques de l'auteur. La mort de la tante Léonie dont la tante réelle, Elizabeth Amyot, est un des modèles, n'est pas décrite en détail, mais simplement apprise après coup – il n'y a que Françoise qui pleure sa mort. En revanche, du côté des personnages masculins, les récits de leurs morts, surtout de Swann et de Bergotte, ne proviennent pas du propre père de Marcel ni de Robert, mais de l'expérience de l'auteur lui-même devant la mort. Et il semble que la mort de Vinteuil soit un élément choisi pour composer la scène sadique.

Mais pourquoi Bergotte doit-il mourir et non pas Elstir ou un autre personnage jouant le rôle de père ? Peut-être Proust désire-t-il tuer le père-écrivain comme Œdipe tue son propre père pour posséder l'objet désiré. N'est-il pas nécessaire en effet que l'enfant tue symboliquement le père-écrivain pour s'en approprier le métier et pour écrire un roman à son tour ?

Bergotte est un écrivain que le jeune narrateur admire, non seulement en tant qu'ami de Gilberte mais aussi par son style qui est apprécié par Swann, Bloch et le docteur du Boulbon. Qui est Bergotte, écrivain imaginaire ? Proust a enrichi son image de traits empruntés à des contemporains comme Paul Bourget, Alphonse Daudet, Maurice Barrès, Henri Bergson, Anna de Noailles et des prédécesseurs comme Ruskin, Renan et Leconte de Lisle. Mais on considère Anatole France comme le premier et principal modèle.

France est un des auteurs favoris en prose du jeune Proust, une véritable icône littéraire. Il guide comme un passeur vers le modèle d'art ce jeune homme qui s'est attaché à lui. Dans le salon de Mme Caillavet qui fait de France un écrivain célèbre et qui est comme le berceau du futur écrivain, s'instaure une relation amicale. Le jeune homme est un lecteur assidu des écrits du maître qui lui inspireront désormais sa pratique critique¹.

France est admiré par le jeune Proust comme Bergotte par le jeune narrateur de la *Recherche*. Depuis qu'il a entendu parler de Bergotte par Bloch, le narrateur ne cesse de combler d'éloges l'écrivain idéal de cette époque-là :

¹ *Dictionnaire de Marcel Proust, op.cit.*, p. 398.

Puis je remarquai les expressions rares, presque archaïques qu'il aimait employer à certains moments où un flot caché d'harmonie, un prélude intérieur, soulevait son style ; et c'était aussi à ces moments-là qu'il se mettait à parler du « vain songe de la vie », de « l'inépuisable torrent des belles apparences », du « tourment stérile et délicieux de comprendre et d'aimer », des « émouvantes effigies qui anoblissent à jamais la façade vénérable et charmante des cathédrales », qu'il exprimait toute une philosophie nouvelle pour moi par de merveilleuses images dont on aurait dit que c'était elles qui avaient éveillé ce chant de harpes qui s'élevait alors et à l'accompagnement duquel elles donnaient quelque chose de sublime. Un des ces passages de Bergotte, le troisième ou le quatrième que j'eusse isolé du reste, me donna une joie incomparable à celle que j'avais trouvée au premier, une joie que je me sentis éprouver en une région plus profonde de moi-même, plus unie, plus vaste, d'où les obstacles et les séparations semblaient avoir été enlevés. C'est que, reconnaissant alors ce même goût pour les expressions rares, cette même effusion musicale, cette même philosophie idéaliste qui avait déjà été les autres fois, sans que je m'en rendisse compte, la cause de mon plaisir, je n'eus plus l'impression d'être en présence d'un morceau particulier d'un certain livre de Bergotte, traçant à la surface de ma pensée une figure purement linéaire, mais plutôt du « morceau idéal » de Bergotte, commun à tous ses livres et auquel tous les passages analogues qui venaient se confondre avec lui, auraient donné une sorte d'épaisseur, de volume, dont mon esprit semblait agrandi. [I, 93]

Comme les commentateurs de la Pléiade, Pierre-Louis Rey et Jo Yoshida, le remarquent, les phrases entre guillemets « » font écho à celles d'Anatole France¹. Le narrateur cherche à ce moment-là à faire siennes toutes les opinions de Bergotte ; il veut « posséder une opinion de lui, une métaphore de lui, sur toutes les choses » [I, 94] ; plus que tout il aime sa philosophie, il s'est donné à elle pour toujours [I, 96]. Et en reconnaissant chez Bergotte l'équivalent de quelques phrases qu'il a lui-même composées, il pleure de joie « comme dans les bras d'un père retrouvé » [I, 95]².

Cependant, Proust a tôt fait de critiquer Bergotte par le biais de Norpois dans la première partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* :

¹ Cf. [I, 1146, 1147]

² *Dictionnaire de Marcel Proust, op.cit.*, p. 131.

Jamais on ne trouve dans ses ouvrages sans muscles ce qu'on pourrait nommer la charpente. Pas d'action – ou si peu – mais surtout pas de portée. Ses livres pèchent par la base ou plutôt il n'y a pas de base du tout. [...] Mais on voit dans ce que vous m'avez montré la mauvaise influence de Bergotte. Évidemment, je ne vous étonnerai pas en vous disant qu'il n'y avait là aucune de ses qualités puisqu'il est passé maître dans l'art, tout superficiel du reste, d'un certain style dont à votre âge vous ne pouvez posséder même le rudiment. Mais c'est déjà le même défaut, ce contresens d'aligner des mots bien sonores en ne se souciant qu'ensuite du fond. C'est mettre la charrue avant les bœufs. Même dans les livres de Bergotte, toutes ces chinoïseries de forme, toutes ces subtilités de mandarin déliquescents me semblent bien vaines. [I, 464, 465]

Norpois ajoute une critique mordante :

j'avoue qu'il y a un degré d'ignominie dont je ne saurais m'accommoder, et qui est rendu plus écœurant encore par le ton plus que moral, tranchons le mot, moralisateur, que prend Bergotte dans ses livres où on ne voit qu'analyses perpétuelles et d'ailleurs entre nous un peu languissantes, de scrupules douloureux, de remords maladroits, et, pour de simples peccadilles, de véritables prêchi-prêcha (on sait ce qu'en vaut l'aune) [...]. [I, 467]¹

En faisant critiquer Bergotte par ses personnages, l'auteur dirige graduellement l'écrivain vers sa mort. Il critique d'abord le décalage entre le physique de Bergotte et ses œuvres. Quand le narrateur est en visite chez Mme Swann, il rencontre son écrivain favori. Mais il éprouve une véritable déception. Son apparence, « un homme jeune, rude,

¹ Cette critique à Bergotte reflète-t-elle celle de Proust à l'égard de France ? L'auteur de la *Recherche* prendra au cours des années ses distances vis-à-vis de son maître, et les désaccords esthétiques ouvertement formulés sont connus. Ainsi, dans la Préface du recueil de Paul Morand, *Tendres Stocks*, en 1920 :

Mon cher maître, Anatole France, [...] vient d'écrire dans la *Revue de Paris*, un article où il déclare que toute singularité dans le style doit être rejetée. Or il est certain que le style de Paul Morand est singulier. Si j'avais la joie de revoir M. France dont les bontés pour moi sont encore vivantes sous mes yeux, je lui demanderais comment il peut croire à l'unité du style, puisque les sensibilités sont singulières. [EA, 606]

L'ancien disciple s'en prend à la conception du beau style de son maître. Libéré de ses admirations anciennes, il est tourné vers l'avenir de sa propre création.
Cf. *Dictionnaire de Marcel Proust, op.cit.*, p. 400.

petit, râblé et myope, à nez rouge en forme de coquille de colimaçon et à barbiche noire » [I, 537] n'a « rien à voir avec la sorte d'intelligence répandue dans ces livres (les livres de Bergotte) si bien connus de moi et que pénétrait une douce et divine sagesse » [I, 538]. Et puis, Proust décrit la faible constitution de Bergotte : « Il (Bergotte) allait en s'affaiblissant ; c'est avec difficulté qu'il montait notre escalier, avec une plus grande encore qu'il le descendait. Bien qu'appuyé à la rampe il trébuchait souvent [...]. Il n'y voyait plus goutte, et sa parole même s'embarrassait souvent » [II, 621]. Et en comparant la renommée ou la gloire d'un auteur déjà mort (Proust semble s'impliquer dans la mort de l'écrivain) à celle de Bergotte qui ne vit plus qu'à peine, il fait allusion à la mort de ce dernier :

Sans doute il arrive que c'est après sa mort seulement qu'un écrivain devient célèbre. Mais c'était en vie encore et durant son lent acheminement vers la mort non encore atteinte, qu'il assistait à celui de ses œuvres vers la Renommée. Un auteur mort est du moins illustre sans fatigue. Le rayonnement de son nom s'arrête à la pierre de sa tombe. Dans la surdité du sommeil éternel, il n'est pas importuné par la Gloire. Mais pour Bergotte l'antithèse n'était pas entièrement achevée. Il existait encore assez pour souffrir du tumulte. Il remuait encore, bien que péniblement, tandis que ses œuvres, bondissantes comme des filles qu'on aime mais dont l'impétueuse jeunesse et les bruyants plaisirs vous fatiguent, entraînaient chaque jour jusqu'au pied de son lit des admirateurs nouveaux. [II, 622]

L'estime du narrateur pour Bergotte écrivain baisse et confine à l'indifférence, alors que le corps de celui-ci déjà malade, décline, si bien qu'il perd mentalement et physiquement son attrait. Pourtant, c'est quand l'écrivain malade s'affaiblit de plus en plus, comme un mourant, que le voici « presque tout d'un coup passé, aux moments où son talent s'épuisait, de l'obscurité à la grande gloire » [III, 141] dans le salon de Mme Swann.

L'engouement pour les œuvres de Bergotte était immense. Il passait toute la journée, exhibé, chez Mme Swann qui chuchotait à un homme influent : « Je lui parlerai, il vous fera un article. » Il était du reste en état de le faire, et même un petit acte pour Mme Swann. [III, 141]

Anatole France, modèle de Bergotte, était à l'apogée de sa célébrité grâce surtout au prix Nobel de littérature en 1921. Il mourra en 1924, deux ans après Proust. Mais ce maître est alors un écrivain du passé, c'est-à-dire déjà comme mort. Le narrateur s'en prend aux dernières œuvres de Bergotte : « les mêmes mots qui avaient servi à Bergotte d'excuse superflue pour la valeur de ses premières œuvres, lui devinrent comme une inefficace consolation de la médiocrité des dernières » [I, 547]. On pourrait dire que tel est l'avis de Proust lui-même sur France. Les commentateurs de la Pléiade soulignent la sévérité de cette phrase du narrateur dont le regard est désormais celui d'une objectivité désenchantée de l'auteur¹ :

Il ne lisait presque rien. Déjà la plus grande partie de sa pensée avait passé de son cerveau dans ses livres. Il était amaigri comme s'il avait été opéré d'eux. Son instinct reproducteur ne l'introduisait plus à l'activité, maintenant qu'il avait produit au-dehors presque tout ce qu'il pensait. Il menait la vie végétative d'un convalescent, d'une accouchée. [II, 624]

L'auteur de la *Recherche* fait de Bergotte un malade à l'état végétatif, et finalement il le tue en effigie comme écrivain-père, bien que le modèle réel soit encore vivant.

Quand Proust a-t-il l'idée de la mort de Bergotte ? La maladie de celui-ci est décrite dans l'épisode de la mort de la grand-mère, mais elle n'apparaît pas encore à la première esquisse de cet épisode qui figure dans les *Cahiers 14* et *29* au printemps 1910². Le développement du récit a lieu dans les *Cahiers 47* et *48*, mais l'état de santé de Bergotte n'est pas encore expliqué.

Proust l'ajoutera donc après, dans une première version du texte définitif du *Cahier 62* :

Bergotte, très malade [de diabète, *biffé*] [de l'albumine, *corr.*] quelques-uns ont dit d'une tumeur, allait d'ailleurs en s'affaiblissant. C'est difficilement qu'il montait notre escalier, plus difficilement

¹ [I, 1392]

² *Dictionnaire de Marcel Proust, op.cit.*, p. 657.

qu'il le descendait. Il trébuchait souvent et je crois qu'il serait resté chez lui s'il n'avait craint de se déshabiller tout à fait de sortir. Sa parole était souvent embarrassée. Et « l'homme à lorgnon » que j'avait connu il n'y avait pas si longtemps n'y voyait plus goutte. [II, 1695]

Le romancier montre que Bergotte est déjà très malade et il anticipe sa mort dans *Le Côté de Guermantes II*. Mais il ne le tue pas immédiatement, comme pour bien réfléchir à la scène importante de cette mort.

Nous savons que c'est dans les Cahiers 62 (1920-1921) et 59 (1921-1922)¹, à savoir à la fin de sa vie, qu'il rédige en fait la scène de la mort de Bergotte. Il écrit une lettre à Gaston Gallimard le 8 avril 1921 : « Quel rapport y a-t-il entre « Une Agonie » et tout le grand morceau de la maladie de ma grand-mère mêlée à celle de Bergotte (qui est toute nouvelle etc.) »². Si Proust a été voir des expositions de peintres hollandais au musée du Jeu de Paume entre le 18 et le 24 mai 1921, il avait dû déjà préparer la scène de la mort de Bergotte avant d'aller admirer de nouveau la *Vue de Delft*. Il a sans doute cherché des matériaux pour l'écrire. N'avait-il pas songé à l'impact remarquable du plus grand art pour tuer l'écrivain auquel rêvait de s'égalier le narrateur-héros ? Et sa mort n'était-elle pas indispensable pour faire naître le nouvel écrivain ?

Dès sa prime jeunesse, Proust a beaucoup lu, et ses préférences ont changé avec le temps. Il a le don du mimétisme et aime faire des pastiches, les plus célèbres portant sur l'affaire Lemoine. Il semble qu'il produise les phrases les plus belles et les plus raffinées. Mais, il lui faut trouver son propre style pour surpasser ses maîtres. Il convient que le fils respecte d'abord son maître ou son père spirituel, puis qu'il l'imité pour s'en rapprocher, et enfin qu'il le dépasse. Il semblerait qu'il doive tuer son maître-père pour accomplir sa vocation comme Œdipe assassine son propre père pour obtenir la personne désirée, sa mère. Ainsi donc Proust tuera-t-il l'écrivain pour que naisse un autre écrivain.

¹ Kazuyoshi Yoshikawa, *Études sur la genèse de La Prisonnière d'après des brouillons inédits*, thèse de 3^e cycle, Paris IV, 1976, tome I, p. 18.

² *Corr.*, t. XX, p. 166.

La nécessité des pommes de terre

Dans les deux épisodes en question, les « p » et « m » structurant les expressions clés « la petite madeleine » et « petit pan de mur jaune », font l'allusion à « p » = Père et à « m » = Mère. Nous allons voir que deux aliments apparaissent dans ces épisodes, la madeleine et la pomme de terre dont les nous sont portés par « p » ou « m ». Mais étant donné que les analyses et mentions du premier sont déjà nombreuses, nous nous intéresserons au second, qui semble avoir été très peu mentionné jusqu'à présent. Nous réfléchirons d'abord à l'apparition de la pomme de terre dans les esquisses de la scène de la mort de Bergotte.

Proust aurait eu l'intention de situer la scène de la mort de Bergotte au moment où il rend l'écrivain malade lors la mort de la grand-mère. Il l'a insérée brusquement et violemment dans *La Prisonnière*.

Selon K. Yoshikawa, qui a étudié la genèse de *La Prisonnière*, « primitivement Bergotte devait vivre jusqu'au *Temps retrouvé*, au moins d'après les fragments additionnels des versos du *Cahier 57* (à peu près contemporains des ajouts des *Cahiers 53* et *55*). Il devait publier sur la guerre la littérature d'actualité et d'utilitarisme qui s'oppose à la conception littéraire du narrateur »¹. Mais, Proust a changé d'idée, pour décrire la mort de Bergotte il s'est inspiré de sa visite à l'exposition hollandaise vers la mi-mai 1921 et d'un malaise ou d'une fatigue qu'il y a sans doute éprouvé². Cette mort apparaît, selon les manuscrits, dans les *Cahiers 62* et *59* qui sont des ajouts destinés principalement à *Sodome et Gomorrhe* et à *La Prisonnière*.

¹ Kazuyoshi Yoshikawa, *Études sur la genèse de La Prisonnière d'après des brouillons inédits*, thèse cit., tome I, p. 195.

² Le pressentiment de la mort de Proust en 1921 apparaît dans plusieurs de ses lettres. Cf. *Corr.*, t. XX, p. 226 (la lettre adressée à Vaudoyer), p. 251 (celle à Étienne de Beaumont), p. 289 (celle à Vaudoyer), p. 329 (celle à Mme Schekévitch), pp. 374, 375 (celle à Berry), p. 410 (celle à Jacques de la Lacretelle).

Mais Philip Kolb a interrogé Mme Céleste Albaret le 14 juillet 1948 à propos de la visite de Proust au Jeu de Paume. Elle lui a affirmé que « Proust n'eut aucun « malaise » ce jour-là : bien au contraire, il se rendit aux deux expositions, l'une après l'autre, il alla ensuite déjeuner avec son ami au Ritz, rentra vers la fin de l'après-midi, et au lieu de se plaindre d'être malade, il la retint jusqu'à une heure tardive de la sortie afin de lui raconter sa journée et ses impressions de la toile de Vermeer ». (Voir *Corr.*, t. XX, p. XII) Ce témoignage *a posteriori* n'est cependant pas assuré.

Voyons ces esquisses citant à la transcription de K. Yoshikawa. La première, qui se trouve à la fin du *Cahier 62*, devrait être antérieure à celle du *Cahier 59*¹. Le texte entier du *Cahier 62*, premier récit de la mort de Bergotte, n'est pas différent de celui du texte définitif. L'écrivain malade est frappé d'une crise d'urémie assez légère mais il sort voir le tableau de Vermeer au musée pour s'assurer de ses propres yeux du petit pan de mur peint dans la *Vue de Delft*.

[57 r°] Pour Bergotte la mort de Bergotte

Il mourut dans les circonstances suivantes. Une crise d'urémie assez légère était cause qu'on lui avait prescrit le repos. Mais un [58 r°] critique ayant écrit que dans la *Vue de Delft* de Ver Meer (prêté par le musée de la Haye pour une exposition hollandaise, tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était si on le regardait seul, comme une précieuse laque chi[noise] œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffisait à elle-même, Bergotte mangea qq. pommes de terre, sortit et entra à l'Exposition. Dès les premières marches qu'il eut à gravir, ses étourdissements étaient tels qu'il eut l'impression que dans une céleste balance, d'un côté il y avait le petit morceau de mur jaune, matière précieuse chinoise, de l'autre sa vie. Arrivé dev[ant] il fut pris d'étourdissement. Il passa devant plusieurs tableaux et eut l'impression de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice, et qui ne valait pas les courants d'air et de soleil d'un palazzo de Venise, ou d'une simple maison au bord de la mer. Enfin il fut devant Ver Meer qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent [57 v°] de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique il remarqua pour la 1^{er} fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du pe[tit] tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il s'attachait <son regard> comme un ch[ien] 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. Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait chargeant l'un des plateaux sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. Il sentait qu'il donn[ait]

¹ K. Yoshikawa précise que « le passage du *Cahier 62* aurait été ajouté après la rédaction des fragments sur la mort de Bergotte dans le *Cahier 59* ». Voir Kazuyoshi Yoshikawa, *Études sur la genèse de La Prisonnière d'après des brouillons inédits*, Thèse citée, tome I, p. 196.

avait imprudemment donné la 1^{ère} pour le second. “Je ne voudrais pourtant pas <se dit-il> être pour les journaux du soir, le fait divers de cette exposition.” A ce moment il Il se répétait “petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune”. Cependant il s’abattit sur <un> canapé circulaire ; aussi brusquement il cessa de penser que sa vie était en jeu et revenant à l’optimisme se dit : c’était est une simple indigestion que m’ont donnée ces pommes de terre pas assez cuites, ce n’est rien. Un nouveau coup l’abattit, [,] il roula du canapé par terre où accoururent tous les visiteurs et gardiens [,] il était mort. [58 v°] Mort à jamais ? Qui peut le dire. Certes les expériences spiritiques pas plus que les dogmes religieux n’apportent de preuve que l’âme subsiste. Ce qu’on peut dire c’est que tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions chargés avec le faix d’obligations contractées dans une vie antérieure ; il n’y a aucune raison dans nos conditions de vie sur cette terre pour que nous nous croyions obligés à faire le bien, à être délicats, même à être polis ; ni pour l’artiste athée à ce qu’il se croit croie obligé de recommencer vingt fois un morceau dont¹, même s[il] l’admiration qu’il excitera importera peu à son corps mangé par les vers, comme le pan de mur jaune de V[er Meer] que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Ver Meer. Toutes ces obligations qui n’ont pas leur sanction dans la vie présente semblent appartenir à un monde différent, fondé sur ; a bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être d’y retourner, revivre, sous l’Empire de ces lois inconnues auxquelles nous avons obéies² parce que nous en portions l’enseignement en nous, sans savoir qui les y avait tracées. De sorte que l’idée que Bergotte ne fut pas mort à jamais est sans absolue invraisemblance. Ces lois dont tout travail profond de l’intelligence nous rapproche et qui sont invisibles seulement – et encore ! – pour les sots. De sorte que l’idée que Bergotte n’était pas mort à jamais est sans invraisemblance. Toujours est-il que ce fut à une résurrection que je pensai quand je vis (ici mettre le passage placé je ne sais où de ses œuvres faisant la veillée devant sa tombe, aux vitres enflammées des libraires^{3,4}

¹ Il fallait sans doute rétablir « dont ».

² *Sic.*

³ Fin du *Cahier 62*.

⁴ Kazuyoshi Yoshikawa, *Études sur la genèse de La Prisonnière d’après des brouillons inédits*, Thèse citée, tome II, pp. 330 - 333.

Signes [] : restitution de la part de l’éditeur, < > : ajout est placé entre guillemets. Rature : les mots et phrases biffés par Proust sont soulignés. Les ratures successives se trouvent séparées par la coupure de traits.

On remarque que l'aliment en question, la pomme de terre, apparaît dès le début, à la différence de l'épisode de la madeleine que l'auteur a à plusieurs reprises réécrit jusqu'à l'apparition de ce gâteau miracle, indice évident des souffrances endurées pour l'accouchement de son roman. Dans cette esquisse, « Bergotte mangea qq. pommes de terre, sortit et entra à l'Exposition », et en s'abattant sur un canapé « il cessa de penser que sa vie était en jeu et revenant à l'optimisme se dit : c'est une simple indigestion que m'ont donnée ces pommes de terre pas assez cuites, ce n'est rien ». Dans son optimisme aux derniers moments de sa vie, Bergotte pense que son malaise vient de l'ingestion de quelques pommes de terre. Une indigestion peut être provoquée par la pomme de terre, mais ce n'est pas, normalement, une maladie mortelle. Pourquoi Proust a-t-il choisi la pomme de terre comme aliment fatal du dernier moment du vieil écrivain, peut-être sans hésiter ? Quelle différence avec la madeleine ?

Combien de fois l'a-t-on dit ! La madeleine qui préside à la naissance du roman est un symbole de résurrection. Proust a donc dû très consciemment substituer cet objet extraordinaire à la biscotte qui est une nourriture ordinaire. Quant à la pomme de terre, on en a très peu parlé, même si l'on a beaucoup étudié l'épisode de la mort de Bergotte. C'est la nourriture la plus banale, et il semble que l'auteur l'ait naturellement et peut-être sans réfléchir adoptée comme il avait choisi la biscotte dans les esquisses de l'épisode de la madeleine.

Or, la cause de la mort de l'écrivain n'est pas clairement énoncée. Est-ce la crise d'urémie comme dans la maladie de la grand-mère ? Ou l'impact provoqué par le petit pan de mur apportant la révélation de l'art véritable ? On ne le sait pas. Serait-ce cette indigestion due à des pommes de terre mal cuites, comme Bergotte le pense lui-même ? Les pommes de terre peuvent-elles tuer l'être humain ? C'est possible avec un aliment toxique. La pomme de terre est-elle nécessaire pour faire mourir Bergotte ? On l'appelait autrefois « la pomme du Diable »¹.

L'histoire de la pomme de terre a été longtemps une histoire défavorisée. Originnaire

¹ Cf. Sophie Le Doré, *La pomme de terre*, Plon, 2008, p. 20 : « Si tu plantes la pomme du Diable, tu resteras sans blé et ta terre sera épuisée »

des Andes, au moment de la colonisation espagnole au début du XVI^e siècle, la pomme de terre est pour la première fois découverte par les conquistadores de Pizarre. Le premier témoignage est celui de Padro Cieça De Leon, qui écrit dans sa *Chronique du Pérou*, publiée à Séville en 1535, peu après son retour en Espagne : « Les habitants ont, avec le maïs, deux autres plantes qui servent en grande partie à soutenir leur existence : les papas (= pommes de terre), à racines presque semblables à des tubercules et le quinoa, plante à hauteur d'homme... ». Les rares hommes de science qui participent aux expéditions espagnoles remarquent que la pomme de terre est un moyen d'alimentation répandu, que les soldats espagnols affamés la consomment aussi, même si c'est sans plaisir et qu'ils ne s'en portent pas mal. Ils savent que la *papa* n'a pas bon goût, qu'elle est fade, amère et indigeste. S'ils la ramènent en Europe c'est uniquement dans un but scientifique¹. La pomme de terre n'a donc pas été bien accueillie comme aliment.

Son introduction en Europe a pu aussi s'effectuer via l'Angleterre. Les colons britanniques de l'Amérique du Nord auraient transporté avec eux des pommes de terre lorsqu'ils obtinrent de retourner en Angleterre en 1586. Les botanistes britanniques de l'époque parlent de *potato of Virginia*, ce qui accrédirait la thèse de sa présence en Virginie. Mais si les Anglais ne se soucient pas de la cultiver, en revanche, Sir Walter Raleigh, chargé par la reine Elizabeth de prospecter les territoires à coloniser, décide de la transférer en Irlande où il possède des terres. Les Irlandais, alors affamés et disposant de maigres ressources, l'adoptent. D'un côté, la pomme de terre sauvera l'Irlande de la disette, mais d'un autre côté, le mildiou qui ravagera les récoltes en 1846 provoquera la mort de 750,000 personnes².

La pomme de terre arrive en France en passant par les Vosges et la Franche-Comté. Mais, elle ne plaît pas au peuple français qui l'ignore superbement. Comme les conquistadors, les Français trouvent qu'elle est de saveur âcre et plutôt indigeste. Une autre raison invoquée est son image négative que véhiculent des superstitions moyenâgeuses. Il s'agit d'une plante qui n'est pas mentionnée dans la Bible. Sa teneur en alcaloïdes lui vaut le nom de « morelle tubéreuse » ou « herbe à sorcière ». Dans la

¹ Bernard Degioanni, *La pomme de terre*, Hatier, 1997, p. 10.

² *Ibid.*, p.11.

rotation des cultures, la pomme de terre est suspectée de nuire à la culture du blé. Elle est accusée de causer des fièvres et de provoquer le mauvais sort. Elle ne peut donc qu'être le « fruit du diable », comme le rapporte Max Labbé. Certains iront jusqu'à l'incriminer de transmettre la lèpre¹.

Au début du XVII^e siècle, un agronome français père de l'agriculture, Olivier de Serres, contribue largement sous le règne d'Henri IV à faire connaître la pomme de terre ; il prône la rotation, c'est-à-dire l'alternance des cultures sur un même terrain. Mais son entreprise finit par un échec car les Français restent sceptiques vis-à-vis de ce tubercule.

L'apparition d'Antoine Augustin Parmentier (1737-1813), apothicaire major, a-t-elle sauvé le destin de la pomme de terre ? En fait, ce fut un parcours difficile. Lors de la guerre de Sept Ans (1756-1763), Parmentier, fait prisonnier et envoyé en Prusse, avait été nourri de *kartofel* dont il appréciait les qualités nutritionnelles ; il ne cessa, dès son retour de captivité en 1763, d'exposer tout le bien qu'il en pensait. Mais les Européens considèrent alors la pomme de terre comme l'aliment « de celui qui n'a pas de choix possible pour se nourrir »². Parmentier continue à faire des efforts pour la répandre. A cette époque où le pain est un symbole important, on cherche ardemment le moyen de remplacer la farine de blé lorsque les récoltes sont insuffisantes ; il propose alors une recette de « pain de pommes de terre mélangé » où une partie de la farine est remplacée par de la pulpe de pomme de terre mêlée au levain. Mais cela n'a pas de succès. Comme le rappelle l'historienne Maguelonne Toussaint-Samat : « La pomme de terre est impanifiable par manque de gluten, et Parmentier ne l'ignore pas »³. En 1771, on apprend que, selon la Faculté, l'usage de la farine de la pomme de terre provoquerait même la maladie scrofuleuse (les écrouelles). En 1782, Legrand d'Aussy, dans son *Histoire de la vie privée des Français*, confirme que « le goût pâteux, l'insipidité naturelle, la qualité malsaine de cet aliment, qui est flatueux et indigeste, l'ont fait rejeter des maisons délicates et renvoyer au peuple, dont le palais plus grossier et

¹ Sophie Le Doré, *La pomme de terre*, *op.cit.*, p. 22.

² *Ibid.*, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 24.

l'estomac plus vigoureux se satisfont de tout ce qui est capable d'apaiser sa faim »¹. Dans l'*Encyclopédie*, Diderot et son collaborateur, professeur et médecin, Gabriel François Venel n'apprécient quasiment pas ce légume².

Malgré cette mauvaise réputation, Parmentier réussit finalement, d'une manière incongrue mais efficace, à faire accepter la pomme de terre dans la région parisienne : les cultures sont gardées quotidiennement par la maréchaussée le jour et, pendant la nuit, la surveillance disparaît ; curieux et malins, les Parisiens en profitent pour venir déterrer de précieux tubercules à la nuit tombée³. Grâce à ce stratagème, les pommes de terre en viennent à être servies à table.

Dans la littérature, les avis sont partagés quant à l'estimation de ce légume. Brillat-Savarin dit de la pomme de terre: « Je ne trouve rien de plus éminemment fade », et Hugo, dans *L'Homme qui rit* (1869), parle de « cet immondice dont on nourrissait alors les pourceaux et les forçats »⁴. En revanche, le *Grand Dictionnaire de cuisine* d'Alexandre Dumas propose quinze modes de préparation différents du tubercule. L'auteur l'apprécie : « La pomme de terre est réellement une nourriture saine, facile et peu dispendieuse. [...] L'empressement avec lequel on voit les enfants manger des pommes de terre cuites sous la cendre et s'en bien trouver prouve assez qu'elles conviennent à toutes les constitutions. [...] Quelle plante, alors, est capable d'être comparée à la pomme de terre, dont on peut tout employer, et quelle louange dans la bouche de cette femme s'opposant à ce que l'illustre Parmentier fût élu à une fonction municipale, en donnant pour motif : "Il ne nous ferait manger que des pommes de terre !" »⁵. Dans le domaine de la peinture, les représentations artistiques de la récolte de ces tubercules ou des paysans qui les mangent cherchent à figurer le plus concrètement la vie simple ou pauvre.

La raison pour laquelle on l'appelle la pomme du Diable serait due à sa toxicité. La pomme de terre, comme toutes les plantes du genre *Solanum*, contient des

¹ Jean-Luc Hennig, *Dictionnaire littéraire et érotique des fruits et légumes*, Albin Michel, 1994, p. 434.

² Cf. Sophie Le Doré, *La pomme de terre*, *op.cit.*, p. 99.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ Jean-Luc Hennig, *Dictionnaire littéraire et érotique des fruits et légumes*, *op.cit.*, p. 434.

⁵ Sophie Le Doré, *La pomme de terre*, *op.cit.*, p. 100.

glycoalcaloïdes toxiques. Ces molécules sont généralement regroupées sous le terme de « solanine ». On trouve des glycoalcaloïdes dans toutes les parties vertes de la plante, particulièrement dans les feuilles et les bourgeons, ainsi que dans les fruits et les fleurs. Selon la teneur, ce composant toxique donne à la pomme de terre un goût amer, cause une sensation de brûlure, analogue à celle induite par les piments. Et, malheureusement, la solanine n'est pas éliminée par la cuisson, ni par la friture, car elle n'est détruite par la chaleur qu'au-delà de 200 °C. Il faut donc bien enlever les bourgeons avant de manger. L'ingestion de solanine entraîne rarement la mort mais peut provoquer divers symptômes, des troubles gastro-intestinaux, des hémorragies, notamment à la rétine et jusqu'à une paralysie partielle ou des convulsions. La sensibilité des personnes varie selon les individus, mais des doses de glycoalcaloïdes totaux allant de 3 à 6 mg/kg de masse corporelle peuvent être létales¹. De fait, en Écosse en 1918, un garçon de 5 ans est mort de l'intoxication de pommes de terre, et d'autres personnes (61 personnes) qui les mangent à ce moment-là s'intoxiquent également. Au Japon, plus récemment en 2006 et en 2009, des élèves se sont intoxiqués par la solanine dans une école. Cela prouve que la pomme de terre peut tuer l'être humain.

Proust connaissait-il les dangers de la pomme de terre ? Avait-il une image négative de ce tubercule ? Dans *Du côté de chez Swann*, il le présente comme une nourriture essentielle qui accompagne de nombreux plats que Françoise fait avec fierté : « au fond permanent d'œufs, de côtelettes, de pommes de terre, de confitures, de biscuits, qu'elle ne nous annonçait même plus, Françoise ajoutait – selon les travaux des champs et des vergers, le fruit de la marée, les hasards du commerce, les politesses des voisins et son propre génie [...] » [I, 70]. Dans la cuisine, elle, telle une cuisinière-géante dans une féerie, « frappait la houille, donnait à la vapeur des pommes de terre à étuver et faisait finir à point par le feu les chefs-œuvre culinaires [...] » [I, 119]. C'est Françoise qui sert au narrateur le plat de pommes de terre. C'est pour elle un légume familier, car le petit pays d'où elle vient, qui ne compte pas cinq cents habitants, borde « ses châtaigniers, ses saules, ses champs de pommes de terre et de betteraves » [III, 125]. D'un côté, la pomme de terre s'associe donc à la campagne ou aux paysans avec Françoise dont la

¹ Cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/Pomme_de_terre

cuisine est simple.

Mais d'un autre côté, le plat de pommes de terre relève de la gastronomie. Ainsi à La Raspelière chez les Verdurin, Brichot parle au narrateur de l'étymologie de Balbec, mais c'est ce que lui a expliqué le doyen de Deauville. Le professeur de Sorbonne qualifie ce doyen : « homme chauve, éloquent, chimérique et gourmet, qui vit dans l'obédience de Brillat-Savarin, et m'a exposé avec des termes un tantinet sibyllins d'incertaines pédagogies tout en me faisant manger d'admirables pommes de terre frites » [III, 328]. Brillat-Savarin critique sévèrement ce tubercule fade, mais l'apprécie quand il est frit : « les choses frites sont agréables à la vue, conservent leur goût primitif et peuvent se manger à la main, ce qui plaît toujours aux dames »¹. La dernière apparition de la pomme de terre, c'est dans un pastiche du *Journal des Goncourt*, à un dîner chez les Verdurin où l'on sert des mets délicats :

Et ce qui est peut-être aussi rare, c'est la qualité vraiment tout à fait remarquable des choses qui sont servies là-dedans, un manger finement mijoté, tout un fricoté comme les Parisiens, il faut le dire bien haut, n'en ont jamais dans les plus grands dîners, et qui me rappelle certains cordons bleus de Jean d'Heurs. Même le foie gras n'a aucun rapport avec la fade mousse qu'on sert habituellement sous ce nom, et je ne sais pas beaucoup d'endroits où la simple salade de pommes de terre est faite ainsi de pommes de terre ayant la fermeté de boutons d'ivoire japonais, le patiné de ces petites cuillers d'ivoire avec lesquelles les Chinoises versent l'eau sur le poisson qu'elles viennent de pêcher. [VI, 290]

Proust s'inspire pour une telle description gastronomique de *La Maison d'un artiste* d'Edmond Goncourt qui, décrivant sa salle à manger, rappelle les dîners que son frère Jules et lui offraient à leurs amis².

Proust mange-t-il en fait des pommes de terre ? Faisons encore appel au témoignage de Céleste Albaret. En huit années elle l'a vu picorer des petits poissons comme des éperlans, des œufs et de la salade russe et des frites. Mais elle ne l'a jamais vu manger

¹ Jean-Luc Hennig, *Dictionnaire littéraire et érotique des fruits et légumes*, op.cit., p. 440.

² Voir la note 3, [IV, 1193]

une bouchée de pain. À la place du pain comme nourriture de base, se nourrissait-il de pommes de terre ? Les frites, elle pouvait compter sur ses dix doigts les occasions où il lui en a demandé. C'était en général tard, quand il ne sortait pas ou lorsqu'il avait un visiteur. Elle les servait sur une serviette pliée double, bien égouttées. Elle se souvient qu'il les aimait¹.

Il les mangeait toujours comme le recommandait Brillat-Savarin. Elles étaient certainement légères et avant tout leur odeur ne restait pas longtemps dans la maison. Ses domestiques ne faisaient pas la cuisine chez lui, même pour eux-mêmes, parce qu'il détestait l'odeur de la cuisine. Il était hors de question de faire mijoter longtemps et de griller de la viande. Les frites donnaient à l'écrivain de la *Recherche* qui mangeait très peu, un minimum d'énergie physique.

Quel est l'avantage des frites ? « L'immense chance de la frite, c'est bien sa fermeté, car la frite ragaillardit la pomme de terre. Elle la virilise. *Estar frito* (être frit), en espagnol, signifie précisément être excité sexuellement, c'est « avoir la frétilante ». Et puis, la frite chatouille aussi le palais gourmand [...]. Bref, la frite a sauvé la pomme de terre de la débâcle du bouilli »². La forme de ce tubercule évoquerait plutôt le sexe féminin, mais assurément, la frite connote sexuellement l'homme.

La pomme de terre avec son « p » initiale véhicule peut-être des valeurs paternelles ou masculines à la façon dont le gâteau miracle appelé madeleine avec son « m » initiale présente des signes maternels et féminins. Dans son pays d'origine, l'Amérique du Sud, elle se dit « papa ». L'homophonie tient du hasard. L'auteur assassine Bergotte, l'écrivain-père, avec la pomme de terre paternelle.

Or, si la madeleine symbolise la naissance, la pomme de terre symbolise-t-elle la mort ? On se souvient que la forme de la madeleine est celle de la coquille Saint-Jacques. Vénus naît de la coquille Saint-Jacques. Tout commence dans et par la mer, origine de la vie. Le fœtus se protège et grandit dans le liquide amniotique dont le composant ressemble, pourrait-on dire, à l'eau de mer. Ainsi, la forme de la madeleine l'oriente vers la vie. Mais la pomme de terre, elle, est ensevelie dans le sol. On croirait

¹ Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, op. cit., pp. 96 - 101.

² Jean-Luc Hennig, *Dictionnaire littéraire et érotique des fruits et légumes*, op.cit., p. 440.

avoir affaire à « une pierre comestible », à une bosse de la terre¹. Le mort enterré se réduit avec le temps finalement en terre. La pomme de terre apparaît donc liée à la mort.

§ 3. Aliments caractérisés par la couleur jaune

Dans la scène en question, les étourdissements de Bergotte causés par une crise d'urémie commencent avant qu'il ne franchisse la porte de l'exposition ; devant la *Vue de Delft*, une autre crise le frappe. À ce moment-là, l'écrivain qui contemple le pan de mur jaune, agonise en pensant que la crise vient non d'une révélation existentielle sur la nature du véritable art, mais beaucoup plus vulgairement d'une indigestion de pommes de terre. Philippe Boyer commente cette scène : « On peut remarquer d'ailleurs que dans cette seconde interprétation de la scène, la mort de Bergotte n'a pas véritablement changé de couleur. Une pomme de terre pas assez cuite, c'est jaune aussi, comme une madeleine ou un pan de mur, même si ce n'est pas à proprement parler de l'art »². Il est vrai que ces deux épisodes se teintent de jaune, la couleur du pan de mur et celle des aliments sont le jaune (la madeleine est plutôt jaune paille).

Dans notre analyse, nous avons avancé que si Proust avait été sensible au jaune dans la *Vue de Delft*, c'est que cette couleur évoquait à ses yeux le pan de mur lumineux à Combray dont l'atmosphère le faisait penser à celle de la ville de Vermeer. Mais nous pouvons comprendre les choses autrement : si Proust a choisi cette couleur, c'est peut-être parce que cette même couleur signifie le gâteau miracle et le légume toxique. La nourriture de couleur jaune exerce-t-elle une fonction spéciale dans l'univers proustien ? Quel effet y produit-elle ?

Le jaune de Combray, dans la mémoire volontaire liée à l'épisode traumatique de l'enfance, est la couleur du pan de mur. Cette image est celle d'une lueur dans l'obscurité qui reflète l'angoisse nocturne du narrateur-enfant. Puis la mère donne un jour d'hiver à son fils déjà grand un petit gâteau jaune paille avec du thé. L'offrande

¹ *Ibid.*, p. 432.

² Philippe Boyer, *Le petit pan de mur jaune*, *op.cit.*, p. 44.

reçue des donateurs – chronologiquement du grand-père, puis de la vieille cuisinière, puis de Françoise – était dans les premières esquisses du pain grillé ou une biscotte, qui ont approximativement la même couleur que la madeleine. Mais, quand on rompt celle-ci, sa couleur interne est plutôt le jaune que le brun.

Il faut aussi remarquer la transformation de la boisson chaude. Selon Philippe Lejeune, « une légère variante est introduite dans le « breuvage » : dans la première version, c'est à chaque fois du thé ; dans la seconde version, Proust s'écarte légèrement de l'identité : la tante Léonie offre la madeleine trempée « dans son infusion de thé ou de tilleul » [I, 46], et un peu plus bas, simplement « dans le tilleul » [I, 47] ; même hésitation entre le thé et le tilleul plus loin dans le récit [I, 50] : et c'est finalement le tilleul pour une description [I, 50-51], en apparence poétique, en réalité symbolique : le tilleul, symbole de la survie du passé dans le présent, entre en résonance avec le jeu des Japonais évoqué plus haut [I, 47] et donc avec l'épisode de la réminiscence lui-même¹ ». Nous assistons à la transformation de la couleur du breuvage. Le thé est brun selon toute apparence, bien qu'on l'appelle thé noir, et le tilleul est plutôt jaune ou doré. Il semble que Proust porte graduellement la couleur de l'épisode au jaune. Comme nous l'avons vu, l'image maternelle domine cette scène de la réminiscence qui voit Proust modifier peu à peu les personnages donateurs et les aliments offerts. Ainsi, le jaune est-il la couleur maternelle ?

Le jaune : la couleur des Juifs

En Europe, on utilise historiquement la symbolique des couleurs pour distinguer la race, la religion et la classe sociale. Quel symbole attachait-on autrefois au jaune ?

Depuis le Moyen Âge, le jaune n'a cessé de se dévaloriser dans les systèmes chromatiques européens. Les couleurs jouaient un rôle important dans les rituels religieux. Dans l'Europe où le christianisme dominait principalement, le jaune était considéré comme la couleur de la fausseté et du mensonge, et même il s'est vu transformé en symbole de la trahison, de la tromperie. Mais pourquoi ? Le jaune, dans

¹ Philippe Lejeune, « Écriture et Sexualité » in *Europe, op.cit.*, p. 115.

toute l'Europe occidentale, est l'attribut de Judas qui, au fil des temps, en cumule d'autres tous infamants : on le dépeint d'abord avec les cheveux roux, puis, à partir du XIIe siècle, on le représente avec une robe jaune. C'est Judas qui transmet sa couleur symbolique à l'ensemble des communautés juives, d'abord au niveau des images, puis dans la société réelle : à partir du XIII^e siècle, les conciles se prononcent contre le mariage entre chrétiens et juifs et demandent à ce que ces derniers portent un signe distinctif. Le quatrième concile général de Latran, en 1215, décida que désormais tous les Juifs de la chrétienté seraient obligés de porter des vêtements différents de ceux des chrétiens. Ce concile indique que la forme de leur signe distinctif est la roue ou la rouelle. La roue fut, de fait, imposée aux Juifs par les rois de France dans une série d'ordonnances. À l'exemple de Saint Louis, Alphonse de Poitiers obligea les Juifs de ses domaines à porter la roue sur leurs vêtements. Quand il s'agit d'un insigne cousu sur le vêtement, il se porte tantôt sur l'épaule, tantôt sur la poitrine, tantôt sur le dos, tantôt sur la coiffe ou le bonnet, parfois en plusieurs endroits. Dans le texte traduit en français moderne d'une ordonnance latine de Saint Louis, en 1269, on prescrit à tous les juifs du royaume de France de porter une rouelle de couleur jaune.

Cette histoire ne concerne pas seulement le Moyen Âge. Beaucoup plus tard, en instituant le port de l'étoile jaune pour les juifs, les nazis ne feront que réactualiser l'étoile jaune des symboles médiévaux, une marque d'autant plus forte que cette couleur se distinguait particulièrement sur les vêtements des années 1930, majoritairement gris, noirs, bruns, ou bleu foncé.¹

Il est donc admis, à cette époque, que le jaune est la couleur des juifs. Les personnages juifs dans le roman de Proust sont Bloch, Rachel, Swann et sa fille Gilberte, laquelle ne manifeste guère les marques de son origine, car elle ressemble plus à sa mère qu'à son père : « on reconnaissait en Gilberte bien des traits [...], l'expression, les mouvements de Mme Swann. [...] Dans la figure de Gilberte, au coin du nez d'Odette

¹ Nous faisons référence à ces ouvrages : Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Édition du Seuil, 2004, pp. 204-206. ; Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *Le Petit Livre des couleurs*, Édition du Panama, 2005, pp. 63-67. ; Ulysse Robert, *Les Signes d'infamie au Moyen Âge*, Honoré Champion, 1891, pp. 6 - 20.

parfaitement reproduit, la peau se soulevait pour garder intacts les deux grains de beauté de M. Swann » [I, 554]. Mais, il n'y a pas de juifs parmi les membres de la famille du narrateur. La mère n'est pas juive, alors que celle de Proust, Jeanne, née Weil, est juive. Son mari, Adrien Proust catholique d'origine n'est pas pratiquant, et elle-même ne s'est jamais convertie au catholicisme. Fidèle à ses parents, elle est toujours restée attachée, sinon à la religion, du moins à la tradition juive¹. Le jaune est donc la couleur de la famille maternelle de Marcel. Mais le jaune dans le monde chrétien, c'est-à-dire en Europe est, comme on l'a vu, un symbole de discrimination et donc une couleur négative. Est-il toutefois possible que le gâteau miracle contienne des éléments négatifs ? Non, ce n'est pas possible.

Dans la *Recherche*, y a-t-il une stricte distinction entre le jaune et le doré comme le fait la religion ? Dans un graphique statistique de la couleur dans l'ensemble du roman dressé par David Vago², le jaune et le doré sont rangés dans le même cadre. Le critique affirme : « Rouge, blanc et jaune-doré seraient en définitive les couleurs préférées par Proust³ » et « Le doré apparaît [...] lié à toute essence précieuse du texte : il suffit de penser aux boutons d'or, au petit pan de Vermeer, au soleil à Combray et dans la chambre de Balbec, au manteau de Fortuny et aux villes de Venise et Padoue ». Il n'est pas absolument nécessaire de nettement distinguer le jaune et le doré dans les textes de Proust.

L'or a été opposé, depuis le Moyen Âge, au jaune que l'on dévalorisait comme couleur. La principale raison du désamour du jaune était due à la concurrence de l'or : au fil des temps, c'est en effet la couleur dorée qui a absorbé la symbolique positive du jaune, celle qui est liée au soleil, à la lumière, à la chaleur, et par extension à la vie, à l'énergie, à la joie, à la puissance. Ainsi l'or est-il vu comme la couleur qui luit, brille, éclaire, réchauffe⁴.

La brioche dorée

¹ Philippe Michel-Thiriet, « Quid de Marcel Proust » in *À la recherche du temps perdu*, t. I, *op.cit.*, p. 88.

² David Vago, *Proust en couleur*, *op.cit.*, pp 235-239.

³ *Ibid.*, p. 99.

⁴ Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *Le Petit Livre des couleurs*, *op.cit.*, p. 64.

Des aliments jaune-doré apparaissent parfois dans les œuvres de Proust. D'abord à Combray, le narrateur-enfant, qui a déjà connu le goût d'une petite madeleine dans la chambre de la tante Léonie, va à la messe et voit le clocher comme une grande brioche dorée.

Quand après la messe, on entrainait à Théodore d'apporter une brioche plus grosse que d'habitude parce que nos cousins avaient profité du beau temps pour venir de Thiberzy déjeuner avec nous, on avait devant soi le clocher qui, cuit lui-même comme une plus grande brioche bénie, avec des écailles et des égouttements gommeux de soleil, piquait sa pointe aiguë dans le ciel bleu. [I, 64]

Philippe Lejeune a analysé la relation entre le clocher de Combray et la madeleine. Tout en découvrant que la description de la forme de la madeleine connote le sexe féminin, il fait allusion au caractère phallique du clocher. Il affirme « la fécondité de l'inspiration provoquée par une réminiscence et la profondeur des fantasmes qui apparaissent à travers l'objet qui la cause¹ » dans les rapports du narrateur avec la sexualité. Combray au début du récit comporte toute une symbolique de la génération, autrement dit, de la création.

Après l'épisode de la madeleine, la deuxième partie du récit de « Combray » commence par la description du bourg, suite de celle de la chambre de tante Léonie :

[...] le feu cuisant comme une pâte les appétissantes odeurs dont l'air de la chambre était tout grumeleux et qu'avait déjà fait travailler et « lever » la fraîcheur humide et ensoleillée du matin, il les feuilletait, les dorait, les godait, les boursoufflait, en faisant un invisible et palpable gâteau provincial, un immense « chausson » où, à peine goûtés les aromes plus croustillants, plus fins plus réputés [...] [I, 49]

C'est la chambre où le narrateur-enfant ingère une madeleine. Faisons encore appel aux remarques de Lejeune :

¹ Philippe Lejeune, « Écriture et Sexualité » in *Europe, op.cit.*, p. 124.

la chambre se transforme en un gâteau, en un gigantesque « chausson » fourré. Le jeu stylistique tend d'abord à transformer les odeurs en des femmes qui ont tous les attributs sécurisants de la mère ; puis à réunir brusquement une seule image (après une savante préparation introduisant progressivement dans le récit tous les « éléments » nécessaires à cette cristallisation métaphorique) les deux aspects principaux de la mère : son aspect enveloppant (séparation d'avec le dehors, chaleur) et son aspect nutritif (nourriture dans laquelle on baigne). Ce n'est pas un hasard si Proust dit du silence qui règne dans la chambre qu'il est « nourricier » [...] : ce n'est pas d'un attribut accidentel, mais d'une fonction essentielle qu'il s'agit : celle de la nourrice. Si la chambre et le gigantesque chausson se ressemblent, c'est par leur commune ressemblance avec un modèle qui n'est pas nommé dans le texte : le ventre maternel, protecteur et nourricier, au fond duquel l'enfant rêve de se ré-engluer, avec ce qu'il appelle « une sorte de gourmandise » et « une convoitise inavouée ». [...] le chausson représente le ventre maternel, tel qu'on le rêve dans son intérieur ; la madeleine, dans son extérieur. ¹

La madeleine représente le sexe féminin, puis le chausson le ventre maternel, et enfin il est naturel que le clocher se métamorphose en sexe masculin. Le clocher décrit par Proust ressemble en effet à l'organe viril. Quand il sonne à l'heure, des corbeaux qui y sont perchés s'envolent : « La sonnerie des cloches est ainsi rapprochée de l'orgasme et de l'éjaculation² ».

Des fenêtres de sa tour, placées deux par deux les unes au-dessus des autres, avec cette juste et originale proportion dans les distances qui ne donne pas de la beauté et de la dignité qu'aux visages humains, il (le clocher) lâchait, laissait tomber à intervalles réguliers des volées de corbeaux qui, pendant un moment, tournoyaient en criant, comme si les vieilles pierres qui les laissaient s'ébattre sans paraître les voir, devenues tout d'un coup inhabitables et dégageant un principe d'agitation infinie, les avaient frappées et repoussées. [I, 62-63]

¹ *Ibid.*, p. 122.

² *Ibid.*, p. 125.

Ici cette image vigoureuse peut figurer la vertu procréatrice, la fécondité de Combray.

À la messe dominicale, on voit le clocher « doré et cuit lui-même » comparé à « une brioche bénie ». Au même moment, il y a « une brioche plus grosse que d'habitude » chez Théodore. À Combray, les coutumes d'autrefois perdurent encore : on va à la messe le dimanche matin et la famille se réunit le midi pour un repas un peu plus festif que d'habitude. (On ne dit pas que, dans la vie parisienne, la famille du narrateur va à la messe le dimanche à son habitude, ni que le père est croyant.) Les enfants surtout attendent avec plaisir ce jour spécial et il est certain que la brioche les ravit, plus grasse que le pain quotidien, brillante et dorée.

Pomme d'or

Qu'évoque-t-on quand on parle de l'aliment doré ? En Europe, c'est sans doute traditionnellement la « Pomme d'or ». D'où vient-elle ? De plusieurs légendes européennes, et surtout des mythologies grecque et nordique.

Dans la mythologie grecque, des pommes d'or interviennent dans une course initiée par Atalante, la fille la plus rapide du monde. Son père souhaitant la marier, elle ne voulut prendre pour époux que celui qui pourrait la battre à la course ; ceux qui échoueraient seraient mis à mort. De nombreux candidats moururent jusqu'à ce que se présente Hippomène, qui laissa tomber dans la course trois pommes d'or données par Aphrodite ; curieuse, Atalante s'arrêta pour les ramasser, et fut ainsi devancée à l'arrivée¹. Ces fruits se présentent, dans ce mythe, comme des objets qui fascinent la jeune fille, surtout par l'éclat de leur or.

Ces pommes constituaient aussi le cadeau de mariage de Zeus pour sa troisième femme Héra et provenaient du jardin des Hespérides, le verger d'Héra dans l'Ouest, où croissaient des pommes d'or d'immortalité. Héra avait placé dans le jardin un dragon ou un serpent. Un des travaux d'Héraclès, sur l'ordre d'Eurysthée, consista à « rapporter les pommes d'or ». Héraclès y parvint après maintes péripéties, tua le dragon, prit les

¹ Cf. Timothy Gantz, *Mythes de la Grèce archaïque*, Belin, 2004, p. 596.

pommes et les rapporta à Eurysthée¹.

On dit que ces pommes avaient une valeur d'immortalité et de sagesse. Les nombreuses épreuves exigées pour les obtenir tendent à montrer combien il est difficile d'acquérir sagesse et immortalité et quel long chemin il faut parcourir pour y parvenir. Ainsi, immortelles, ces pommes d'or sont un aliment imaginaire de valeur infinie.

Dans la mythologie nordique, les pommes d'or ont pour vertu de rajeunir qui les mange. Voici ce mythe : Idunn, épouse de Bragi, déesse de la jeunesse, possédait dans un coffre des pommes que les dieux devaient manger s'ils ne voulaient pas vieillir en attendant le Crépuscule des Puissances. Sur l'ordre du géant Thiazi, Loki capture Idunn et l'emmène loin de sa demeure d'Asgard, mais sa disparition provoque immédiatement le vieillissement des dieux qui exigent que Loki leur restitue la déesse. Loki demande que Freyia le transforme en faucon puis il change Idunn en noix et la ramène dans ses serres sous cette forme auprès des Ases, tandis que le géant Thiazi, lui-même métamorphosé en aigle, est tué après avoir eu les ailes brûlées devant les murs d'Asgard².

D'autres contes européens ont été créés d'après ces mythes. Ainsi, les pommes d'or sont un élément important dans la tétralogie de *L'Anneau des Nibelungen* de Wagner. On dit souvent qu'elles constituent un leitmotiv.

L'or est donc un symbole d'immortalité en Europe et, comme l'ambrosie, la nourriture des dieux. Il symbolise également la jeunesse et la vitalité. Est-ce un hasard si on le trouve dans les passages consacrés à la nourriture dans les récits de l'enfance du héros proustien ? Même si l'enfant-héros est très sensible ou nerveux, il est curieux et déborde de vitalité comme tous les enfants. Et il se délecte des repas à la campagne.

Les repas sous le soleil

Quand on extrait du roman les descriptions d'ordre culinaire, on peut constater une

¹ James Hall, *Dictionnaire des mythes et des symboles*, traduit de l'anglais par Alix Girod, Gérard Monfort Éditeur, 1994, p. 195.

² Robert-Jacques Thibaud, *Dictionnaire de mythologie et de symbolique nordique et germanique*, Édition Dervy, 1997, p. 243.

chose simple. C'est qu'elles sont plus nombreuses dans la première partie que dans la deuxième. Joao Frank da Costa écrit : « les passages consacrés aux nourritures se raréfient à mesure que se déroule la fresque. Assez abondants dans *Du côté de chez Swann*, beaucoup plus rares dans *Les Jeunes Filles en Fleurs*, ils deviennent exceptionnels dans le reste de l'ouvrage, [...] ¹ ». La brioche dorée que nous avons traitée plus haut apparaît à Combray. Si le narrateur-enfant voit dans le clocher une brioche dorée, c'est que la lumière du soleil pénètre dans l'église, car ce jour-là il fait beau. (L'auteur écrit : « nos cousins avaient profité du beau temps pour venir de Thiberzy déjeuner avec nous » [I, 64].) Il est évident que le soleil a plus de présence à la campagne qu'en ville.

Les aliments les plus caractéristiques de la province française concernent plutôt les repas de midi que du soir. Le dimanche midi, chez la tante Léonie, les bons repas préparés par Françoise sont disposés sur la table, quand il fait beau :

Mais, (surtout à partir du moment où les beaux jours s'installent à Combray) il y avait bien longtemps que l'heure altière de midi, descendue de la tour de Saint-Hilaire qu'elle armoriait des douze fleurons momentanés de sa couronne sonore, avait retenti autour de notre table, auprès du pain bénit venu lui aussi familièrement en sortant de l'église, quand nous étions encore assis devant les assiettes des Mille et Une Nuits, appesantis par la chaleur et surtout les repas. Car, au fond permanent d'œufs, de côtelettes, de pommes de terre, de confitures, de biscuits, qu'elle ne nous annonçait même plus, Françoise ajoutait, – selon les travaux des champs et des vergers, le fruit de la marée, les hasards du commerce, les politesses des voisins et son propre génie, et si bien que notre menu, [...] reflétait un peu le rythme des saisons et les épisodes de la vie : une barbue parce que la marchande lui en avait garanti la fraîcheur, une dinde parce qu'elle en avait vu une belle au marché de Roussainville-le-Pin, des cardons à la moelle parce qu'elle ne nous en avait pas encore fait de cette manière-là, un gigot rôti parce que le grand air creuse et qu'il avait bien le temps de descendre d'ici sept heures, des épinards pour changer, des abricots parce que c'était encore une rareté, des groseilles parce que dans quinze jours il n'y en aurait plus, des framboises que M. Swann avait apportées exprès, des cerises, les premières qui vinssent du cerisier du jardin après deux ans qu'il

¹ Joao Frank da Costa, « La cuisine et la table dans l'œuvre de Proust » in *BMP*, n° 26, 1976, p. 215.

n'en donnait plus, du fromage à la crème que j'aimais bien autrefois, un gâteau aux amandes parce qu'elle l'avait commandé la veille, une brioche parce que c'était notre tour de l'offrir. Quand tout cela était fini, composée expressément pour nous, mais dédiée plus spécialement à mon père qui était amateur, une crème au chocolat, inspiration, attention personnelle de Françoise, nous était offerte, fugitive et légère comme une œuvre de circonstance où elle avait mis tout son talent. [I, 70]

Ce dimanche est sans doute le jour où les cousins du narrateur viennent déjeuner chez la tante Léonie parce que la même expression « pain bénit » se lie aux passages précédents dans lesquels le narrateur apporte la plus grosse brioche de Théodore et voit le clocher doré et cuit comme « une grande brioche bénie ». La famille du narrateur fait un festin le dimanche à la façon d'un rituel provincial. C'est un spectacle ordinaire à la campagne, et le fait de manger et boire beaucoup sous le soleil est un symbole de vitalité. Copieux mais délicieux sont les plats que Françoise, artiste culinaire, élabore soigneusement : elle tient compte des circonstances et des occasions que lui offrent le marché et les saisons selon la tradition sans compter que son inspiration lui permet d'exprimer « son propre génie ». Aussi les convives sont-ils tenus de tout manger sous peine de goujaterie¹.

Or, ces repas ne se font pas entièrement sous le signe du jaune : les œufs, les pommes de terre, la barbue (si frite), un gâteau aux amandes et une brioche sont plutôt jaunes, mais on ne peut en dire autant des épinards verts, d'une dinde et d'un gigot rôti, bruns, des abricots orange, des cardons à la moelle (qu'on mange avec une sauce à la crème) et du fromage à la crème, blancs, des groseilles, des framboises et des cerises, rouges. Mais tous ces plats en plein soleil sont brillants et donc dorés. Le soleil à la campagne est associé à l'énergie physique et à l'oisiveté heureuse des jours de vacances².

Il y a des données parallèles dans le récit de l'enfance de *Jean Santeuil*. La *Recherche* relève l'intérêt de l'enfant pour les plaisirs de la gourmandise et le rituel

¹ Michel Sandras, *Proust ou l'euphorie de la prose*, Honoré Champion Éditeur, 2010, pp. 124 - 125.

² *Dictionnaire de Marcel Proust, op.cit.*, p. 944.

familial et provincial. Encore enfant, Jean se réjouit à l'idée des repas à Illiers comme le héros de la *Recherche*. La relation entre les repas et le soleil ou le jaune est plus explicite dans le premier que dans le second roman. Jean et son oncle, qui sont au jardin le matin, ont la conversation suivante :

« Ce matin, nous avons à déjeuner des œufs à la cocotte, du filet sauce béarnaise avec des pommes de terre frites. Aimes-tu le filet béarnaise ? – Oh ! oui, mon oncle. – Ah bien, tant mieux ! Et puis il y a des goujons si le père David en a apporté, je ne sais pas. Ah ! mais il est onze heures et quart, il est temps de partir, si nous ne voulons pas que la friture soit perdue », disait l'oncle [...]. Cette nécessité de partir arrivait à point à Jean qui, pensant avec intensité aux œufs en cocotte et au filet béarnaise, ne se sentait plus la force d'attendre avant d'y goûter [...]. [...] Et le déjeuner commençait. Devant les yeux, on avait la rue où le soleil ne cessait pas de briller. Vers le dessert, au moment où la faim est calmée et où on s'achemine avec les raisins et le café à des plaisirs plus raffinés, les lettres allaient arriver, ouvrant un nouvel ordre de désirs et de plaisirs pleins de curiosité, de tendresse et d'humanité. [JS, 285-286]

Ainsi le dimanche est-il un jour exceptionnel, même pendant les vacances. C'est non seulement le jour de repos, mais aussi celui « du soleil » :

Le dimanche semblait à Jean le jour du soleil, [...]. Ces beaux rayons souriants [...] semblaient savoir que c'était dimanche. Il put pleuvoir plus tard le dimanche, il n'en sentait pas moins dans les rues sombres, sous le ciel gris, quelque chose comme le soleil qui était là incognito [...] ; c'était comme un soleil intérieur qui même sous la pluie, par l'orage, le réjouissait comme le soleil et, comme un jour de grande fête, rendait la pluie moins triste et le ciel bas moins lourd. [JS, 336]

Celle qui prend en charge, toute seule, le festin du dimanche n'est pas ici Françoise mais Félicie. Elle demande au père de Jean de rentrer de l'église à la maison juste à midi pour manger son gigot à point. En pensant « au gigot qu'il a vu Félicie mettre à la broche » au cours de la messe, Jean attend avec impatience et intensité ses plats plus nombreux que d'habitude. À la fin de la messe, l'église exhale une bonne odeur, et

« Jean y respire peut-être avec plus de plaisir que l'encens et les fleurs l'odeur du pain bénit » [JS, 338]. On peut lire ici un passage semblable à celui, cité plus haut, qui compare le clocher doré à la brioche bénite le dimanche à Combray. Quand Jean sortait de l'église :

un peu de soleil donnait sur la place, de soleil du dimanche qui faisait partie pour Jean du dimanche comme les cloches et comme la brioche, ce jour-là un peu du soleil d'orage trop chaud comme la brioche que Mme Santeuil trouvait lourde à cause de cela, comme les nombreux gâteaux aux créneaux blancs enduits de poix rouge et sucrée que ce jour-là le grand pâtissier de la place avait à sa devanture et que Jean, sans que sa mère lui permît jamais d'en manger, se contentait d'admirer en passant, et qui faisaient partie pour lui du dimanche comme le soleil, les cloches, la brioche et l'ombrelle de Mme Savinien [...]. [JS, 339]

Le clocher et la brioche ne sont pas encore comparés comme ils le seront dans le second roman, mais ils associent toujours au soleil le dimanche et l'appétit dominical. Dans d'autres passages, le gâteau jaune apparaît un dimanche où la pluie a cessé.

Mais, comme on déjeunait tard, malgré que les promeneurs commençassent à passer dans la rue, on apportait seulement la grande tarte aux pommes, jaune comme la porte du magasin de nouveautés de la place, mais que voilait un jus rougeâtre comme les aubépines roses qui croissaient autour du portail de l'église sise en face le magasin de nouveautés sur la place. Tarte essentiellement dominicale, contemplée avec admiration et mangée avec délices pendant ces midi de dimanche, avec la petite rue en face de soi de plain-pied et le ciel violet des jours de pluie ou le reflet d'or des jours de soleil qui semblaient toutes les couleurs complémentaires de la belle tarte jaune voilée de jus rougeâtre. [JS, 345]

Les héros enfants ont naïvement plus d'appétit ces dimanches ensoleillés qu'en semaine.

Jean-Pierre Richard note que « la clarté solaire formant l'espace, l'instance d'une vérité pleinement dévoilée, « le royaume heureux où rien » n'a « de secret pour rien », il

est normal qu'elle consacre presque toujours pour Proust le moment, ou le lieu d'une inauguration¹ ». Et citant un passage concernant le soleil : « le petit personnage intérieur », incurablement optimiste, et situé au plus profond du moi, pour y être « le salueur chantant le soleil » [III, 522], il écrit : « Ce qui est salué et célébré, c'est l'acte même du *lever*, c'est le geste de la naissance, ou de la renaissance, c'est la figure générale d'un matin qui serait tantôt l'annonce d'une création spirituelle [...] »². Le moment et le lieu de l'inauguration de la fresque de Proust, c'est évidemment l'épisode de la madeleine. À ce propos, notons que le narrateur petit garçon mange ce gâteau dans la chambre de sa tante le matin, c'est-à-dire au moment du lever.

L'histoire de la mémoire volontaire à Combray se colore tristement de gris et de noir, puisque le drame du coucher se déroule le soir et la nuit, tandis que l'autre Combray, après l'expérience du miracle, présente une couleur gaie, comme dorée et rose. Dans *Jean Santeuil*, le théâtre du baiser du soir se déroule à Paris et donc ne comporte presque pas de descriptions de nature ni d'élan d'admiration du soleil, alors que, dans le récit d'Illiers, le soleil est pleinement apprécié, surtout le soleil levant :

Le soleil passait sur les eaux qui n'avaient pas la limpidité des eaux, mais l'éclat de l'or, ou de véritables couleurs, mauves, roses, jaunes comme au soleil couchant. Mais c'était pour se confondre bientôt non plus dans l'obscurité du crépuscule, mais dans la lumière blanche du jour. Cette douceur ne conduisait pas au recueillement et au silence, mais à l'allégresse de la vie. [JS, 296]

Nous ne savons pas pourquoi le vif éclat du soleil matinal nous donne tant d'espérances, [...] Aussi la couleur que nous pouvons dire vraiment belle, c'est-à-dire qui sans avoir besoin de raisonner nous remplit d'une sorte de rêve heureux, [...] c'est celle de toute chose à l'ombre, [...] sur laquelle le soleil donne, c'est aussi la couleur brun, mais inimitable et que sans ce soleil vous ne verriez pas, de l'ombre qu'une chose qui est devant elle y projette. [...] Grâce à elle, Jean vieilli, [...] en retrouvait un moment (des jeux, du jardin, de la santé, des espérances de son enfance) toute la douleur. [JS, 299-300]

¹ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, op.cit., p. 64.

² *Ibid.*, p. 65.

Jean-Pierre Richard poursuit en disant que le matin (le lever) serait non seulement « l'annonce d'une création spirituelle » mais aussi « le signe anonyme [...] d'une déclaration profonde du désir, car : « Nous croyons aimer une jeune fille, et nous n'aimons, hélas, en elle, que cette aurore dont leur visage reflète momentanément la rougeur » [VI, 223] »¹. Il y a d'autres passages sur la relation entre le soleil et le désir pour une fille anonyme. Quand la famille vient exceptionnellement en automne à Combray à cause de la mort de la tante Léonie, le narrateur garçon peut se promener tout seul parce que ses parents sont occupés, peut-être aux formalités de la succession de la tante :

Après une heure de pluie et de vent [...] j'arrivais au bord de la mare de Montjouvain, devant une petite cahute recouverte en tuiles [...], le soleil venait de reparaître, et ses dorures lavées par l'averse reluisaient à neuf dans le ciel, sur les arbres, sur le mur de la cahute, sur son toit de tuile encore mouillé [...]. [...] Le toit de tuile faisait dans la mare, que le soleil rendait de nouveau réfléchissante, une marbrure rose, à laquelle je n'avais encore jamais fait attention. [...]

Parfois à l'exaltation que me donnait la solitude, s'en ajoutait une autre que je ne savais pas en départager nettement, causée par le désir de voir surgir devant moi une paysanne, que je pourrais serrer dans mes bras. [...] Je faisais un mérite de plus à tout ce qui était à ce moment-là dans mon esprit, au reflet rose du toit de tuile, [...] de cet émoi nouveau qui me les faisait seulement paraître plus désirables parce que je croyais que c'était eux qui le provoquaient, [...]. [I, 153-154]

Dès que le soleil paraît, le paysage provincial lui semble devenir luisant et rose, et dans cette nature il éprouve un désir sensuel. Lors du premier voyage à Balbec, la scène du lever du soleil est pénétrée d'un mouvement euphorique dû à l'exaltation causée par la vendeuse de café au lait qui vient à la gare « sur le sentier qu'illuminait obliquement le soleil levant » :

Elle m'aurait initié aux charmes de la vie rustique et des premières heures du jour. [...], je l'appelai.

¹ *Idem.*

Au-dessus de son corps très grand, le teint de sa figure était si doré et si rose qu'elle avait l'air d'être vue à travers un vitrail illuminé. Elle revint sur ses pas, je ne pouvais détacher mes yeux de son visage de plus en plus large, pareil à un soleil qu'on pourrait fixer et qui s'approcherait jusqu'à venir tout près de vous, se laissant regarder de près, vous éblouissant d'or et de rouge. [II, 17-18]

Ce désir sensuel du garçon sensible, qui surgit avec le soleil, reste encore naïf et imaginaire, loin de toute réalisation concrète.

Les rayons du soleil recouvrent les repas d'une pellicule dorée et brillante. Ils excitent non seulement l'appétit du narrateur-enfant mais aussi éveillent un autre désir plus trouble. L'apport du soleil à l'enfant est celui d'une nourriture dorée qui lui donne allégresse vitale, énergie physique et aussi mentale.

§ 4. Boissons de couleur ambrée ou rousse

Les souvenirs de Combray au soleil se présentent à l'esprit du narrateur sous une teinte dorée. En bénéficient non seulement les repas mais aussi la boisson. En retraçant l'épisode de la madeleine, nous avons vu que la boisson change, de degré en degré, du thé au tilleul. Proust a mieux décrit le second que le premier en évoquant la chambre de la tante Léonie :

Au bout d'un moment, j'entrais l'embrasser ; Françoise faisait infuser son thé ; ou, si ma tante se sentait agitée, elle demandait à la place sa tisane et c'est moi qui étais chargé de faire tomber du sac de pharmacie dans une assiette la quantité de tilleul qu'il fallait mettre ensuite dans l'eau bouillante. [...] je reconnaissais les boutons verts qui ne sont pas venus à terme ; mais surtout *l'éclat* rose, et *lunaire* doux qui faisait se détacher les fleurs dans la forêt fragile des tiges où elles étaient suspendues comme de petites roses d'or – [...] – me montrait que ces pétales étaient bien ceux qui avant de fleurir le sac de pharmacie avaient embaumé les soirs de printemps. Cette *flamme* rose de cierge, c'était leur couleur encore, mais à demi éteinte et assoupie dans cette vie diminuée qu'était la leur maintenant et qui est comme le crépuscule des fleurs. [I, 50-51]

Dans cette description du tilleul, des mots évoquant la couleur jaune – nous les soulignons – apparaissent. L'intérêt ici n'est pas seulement la teinte de cette boisson. Dans l'épisode entier, l'important est la fonction symbolique du tilleul : la survie du passé dans le présent. Quant à sa simple couleur, elle s'est fanée, jaunie, dans sa crépusculaire condition.

La couleur des autres boissons est-elle plutôt jaune dans ce roman ? D'abord, voyons les alcools. On peut penser que, la France étant le pays du vin, les écrivains ont un faible pour ce breuvage. En effet, on sait que Baudelaire le chante et s'intéresse à la relation entre la création poétique et l'ivresse¹. De Zola à Rimbaud, l'alcool devient omniprésent, comme objet de littérature et comme moteur du processus créateur. Et la boisson alcoolique est plutôt le vin. Mais le vin chez Proust n'est pas prédominant². Sur la totalité des boissons consommées, il est curieux de constater que les gazeuses et les jaunes sont les plus nombreuses.

En effet, Proust préfère les boissons gazeuses au vin. Céleste Albaret le raconte de façon pittoresque : « En dehors de son café, il ne buvait rien – surtout pas de vin, jamais une goutte – sauf de la bière, dont il avait tout soudain un caprice. C'était l'écrivain Ramon Fernandez, tout jeune alors, qui lui avait donné l'idée de la bière, en lui vantant la fraîcheur de celle de la brasserie *Lipp*, boulevard Saint-Germain. Au début – c'était pendant la guerre – on allait la chercher là, avec une bouteille qu'on remplissait au robinet de la pression. J'y envoyais ma sœur en taxi, quand elle m'eut rejointe boulevard Haussmann. Ensuite, Odilon revenu, ce fut au *Ritz*. Odilon prenait sa voiture et filait pour en ramener une petite carafe, bien glacée. Comme c'était presque toujours en pleine nuit, il y avait un arrangement entre Odilon et Olivier Dabescat, le directeur du restaurant du Ritz, dont les cuisines étaient souvent fermées à ces heures-là. Les

¹ Cf. Michel Butor, *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire*, Gallimard, 1969. et François Porché, *Baudelaire : histoire d'une âme*, Flammarion, 1967.

² *Le Vocabulaire de Proust* d'Étienne Brunet (vol 3, Slatkine-Champion, 1983) montre que quand il apparaît, il s'agit, 43 fois, des Châteaux Margaux, Lafitte et Château Yquem, une fois. Figure aussi le vin mousseux, deux fois, et le vin de Champagne, une fois. Quant aux autres boissons, on compte la bière 10 fois, le champagne 23, le cidre 13, le porto 9, le calvados 1, le cognac 10.

chefs de cuisine avaient indiqué à Odilon les endroits où l'on serrait la bière et les glaces et, du moment que c'était M. Proust, qui était bon client, mon mari entra et se servait lui-même, quand il n'y avait plus personne¹ ». En outre, Proust buvait deux ou trois fois du cidre avec des frites quand elle le servait chez lui².

Cette préférence se retrouve dans le roman. Le narrateur boit peu de vin, mais surtout des boissons gazeuses de teinte ambrée ou rousse comme la bière, le champagne et le cidre.

La bière

Au narrateur de la *Recherche* souvent sujet à des crises d'étouffements, le médecin conseille « de prendre de la bière, du champagne ou du cognac » [I, 487]. Selon lui, « celles-ci (les crises) avorteraient dans l'« euphorie » causée par l'alcool » [*Ibid.*]. (Mais, l'autre médecin, Cotard, fait un autre diagnostic : « Purgatifs violents et drastiques, lait pendant plusieurs jours, rien que du lait. Pas de viande, pas d'alcool » [I, 489]. Ce dernier diagnostic semble correct, puisque le narrateur se remet quelque peu.) Lors du premier départ à Balbec, le médecin recommande également « de prendre au moment du départ un peu trop de bière ou de cognac » [II, 11], et en effet, il est copieusement obéi dans le bar du train [II, 12]. La bière et le cognac se substituent ici aux médicaments.

Mais la grand-mère ne peut accepter pareil conseil médical, et quand le narrateur dit son intention d'aller boire au buffet ou au wagon-bar, son visage prend un air de blâme. Elle souffre de voir son petit-fils, comme son mari, boire de l'alcool. Notamment, le cognac est en jeu dans une scène au début du roman [I, 11-12]. Bien qu'on ait défendu à son mari les liqueurs, la grand-tante lui en fait boire quelques gouttes pour taquiner la grand-mère. C'est un spectacle pénible que ne peut supporter le narrateur-enfant qui finit par fuir dans la petite pièce sentant l'iris. Une mauvaise image est associée à cet alcool. Dans *Le Côté des Guermantes*, le narrateur se souvient soudain

¹ Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, *op.cit.*, p. 103.

² *Ibid.*, p. 104.

de cette scène : « Je m’efforçai de ne pas plus penser à cet incident qu’à la souffrance de ma grand-mère quand mon grand-oncle¹, pour la taquiner, faisait prendre du cognac à mon grand-père » [II, 471], ainsi que dans *La Prisonnière* : « Lâche, comme je l’étais déjà dans mon enfance à Combray, quand je m’enfuyais pour ne pas voir offrir du cognac à mon grand-père, et les vains efforts de ma grand-mère qui le suppliait de ne pas le boire, [...] » [III, 812]. Le cognac est ainsi une boisson maléfique aux yeux de la grand-mère, d’où sa révolte.

À la différence de l’image négative du cognac, celle de la bière est poétique et belle. Au début de son premier voyage à Balbec, le narrateur passe une journée d’angoisse à cause de sa chambre inconnue qui lui paraît hostile, alors que, le lendemain matin, soudainement, la joie le domine. Il regarde par la fenêtre de la salle à manger la mer et le ciel dont l’azur a l’air d’être la couleur des fenêtres et les nuages blancs un défaut du verre. Ce paysage lui rappelle un poème de Baudelaire² :

Me persuadant que j’étais « assis sur le môle » ou au fond du « boudoir » dont parle Baudelaire, je me demandais si son « soleil rayonnant sur la mer », ce n’était pas – bien différent du rayon du soir, simple et superficiel comme un trait doré et tremblant – celui qui en ce moment brûlait la mer comme une topaze, la faisait fermenter, devenir blonde et laiteuse comme de la bière, écumante comme du lait, [...] [II, 34]

L’effet du rayon de soleil apparaît encore ici comme le doré sur la table de Combray qui provoque l’appétit et suscite le désir. La couleur de la bière est à la fois blonde et laiteuse comme le lait. Or le lait, associé souvent aux filles de ferme, prend une valeur libidinale³. Quand on est en proie au désir, on souhaite le satisfaire et pour cela on veut

¹ Ce n’est pas son grand-oncle mais sa grand-tante qui faisait prendre du cognac à son grand-père.

² « Assis sur le môle » renvoie sans doute à la fin du « Port », poème XLI du *Spleen de Paris* : « accoudé sur le môle » (Baudelaire, Œuvre complètes, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, pp. 344-345.). Le « boudoir » et « le soleil rayonnant sur la mer » renvoient à « Chant d’automne », poème LVI des *Fleurs de mal* (*Ibid.*, p. 57) Cf. [II, 1354, 1355]

³ Jean-Pierre Richard écrit : « On sait le rôle que les petites distributrices ou porteuses de lait jouent dans les rêveries érotiques de Marcel : ce sont des objets sexuels toujours disponibles, soit pour l’accueil des caresses, soit plus curieusement pour le transport des messages. Populaires, anonymes, elles acceptent toute la crudité d’un désir que leur fonction renvoie, bien sûr, à son origine archaïque ». Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, *op.cit.*, pp. 29, 30.

avant tout vivre. La bière et le lait calment l'asthme du narrateur tout en le gratifiant des pouvoirs de la vie et même d'une vie nouvelle.

Le champagne

Une autre boisson alcoolisée que l'on rencontre souvent dans la *Recherche* est le champagne ou le vin mousseux. Le champagne est une boisson devenue synonyme de fête ou de célébration. Il bénéficie d'un prestige déjà reconnu en France au début du XX^e siècle, et aujourd'hui dans le monde entier, grâce notamment à la protection et à la défense très actives de l'appellation. Dans le texte proustien, la différence entre le champagne et le vin mousseux est soulignée : « Bloch père, pour se montrer royal jusqu'au bout envers les deux « labadens » de son fils, donna l'ordre d'apporter du champagne » mais étant donné qu'il était avare, « c'est dans une carafe qu'il fit servir sous le nom de champagne un petit vin mousseux [...] » [II, 135].

Le champagne s'impose à la table aristocratique de Saint-Loup, lors du dîner au restaurant à Rivebelle [II, 165-176] où le narrateur absorbe rarement en une heure une telle dose de bière et de champagne ; ou du dîner dans la petite chambre militaire de Doncière où, en reconnaissant sur la figure de Saint-Loup les traits caractéristiques et émouvants des Guermantes, il boit agréablement du vin de champagne qui « fait perler en même temps des gouttes de sueur à son front et des larmes à ses yeux » [II, 379] ; ou encore du déjeuner au restaurant à Paris où Robert et Rachel boivent du champagne dans un cabinet particulier, et où le narrateur invité ressent l'ivresse comme à Rivebelle [II, 463-469].

Quand il boit du champagne avec son ami à Rivebelle, il lui arrive de boire plus que d'habitude, si bien qu'il est paralysé par l'ivresse. Oubliant alors le contrôle raisonnable de soi-même, il pense au plaisir, parce que le restaurant est fréquenté par des demi-mondaines et réunit « en un même moment plus de femmes au fond desquelles me sollicitent des perspectives de bonheur que le hasard des promenades ou des voyages ne m'en fait rencontrer en une année » [II, 169].

Au restaurant parisien où les amoureux – Saint-Loup et Rachel – se caressent déjà

dans leur état d'ivresse, le narrateur, qui boit aussi du champagne, ne peut plus précisément voir le miroir dans le petit cabinet où ils se trouvent, dans la mesure où il semble en réfléchir une trentaine d'autres. Il aperçoit un homme hideux et inconnu dans la glace qu'il cherchait et il se sourit [II, 469]. Dans le roman, on ne dit pas qu'il est homosexuel, mais on entrevoit sa nature comme étant celle de l'auteur, ce que révèle l'état d'ébriété.

Ainsi, le champagne est la boisson qui peut enivrer, qui fait perdre la raison et qui éveille le désir. Le narrateur et Albertine, avec qui il est déjà intime lors du deuxième séjour à Balbec, voyant à la nuit tombée la lune tout étroite paraître « comme la légère et mince pelure, puis comme le frais quartier d'un fruit qu'un invisible couteau commence à écorcer dans le ciel » [III, 407], vont se promener en forêt avec une bouteille de champagne, s'ils ne vont pas s'étendre sur la plage [III, 408]. Ils passent là toute la nuit à s'aimer peut-être dans l'enivrement de l'alcool et de l'amour. Après la fuite d'Albertine, il se souviendra de cette scène :

[...], les soirs où nous avons emporté du champagne dans les bois de Chantepie, la voix provocante et changée, elle avait au visage cette chaleur blême rougissant seulement aux pommettes que, la distinguant mal dans l'obscurité de la voiture, j'approchais du clair du lune pour la mieux voir et que j'essayais maintenant en vain de me rappeler, de revoir dans une obscurité qui ne finirait plus.

[IV, 70]

Le comportement d'Albertine qui boit peut-être immodérément du champagne est hardi et même grossier dans le souvenir du narrateur. Dans *Sodome et Gomorrhe*, l'aspect de la lune est mentionné mais non le comportement d'Albertine qui est décrit, par contre, dans la scène où celle-ci boit du cidre, scène que nous allons bientôt analyser. Si elle change de comportement selon qu'elle boit du champagne ou du cidre, cela tient simplement au degré différent de l'alcool de ces boissons et aussi sans doute de l'effervescence qu'il entraîne.

Le cidre

Albertine ne boit pas seulement du champagne mais aussi du cidre et de l'orangeade, (celle-ci moins liée toutefois à Albertine qu'à Odette). Le champagne, boisson sophistiquée, est associé à Saint-Loup et parfois à son amante Rachel. L'image d'Albertine n'est pas citadine, mais marine et normande. Le narrateur rencontre d'abord les « filles en fleurs » à Balbec et joue avec elles sur la plage ou va avec elles dans une ferme pour un pique-nique.

Devenus proches, ils font une promenade en voiture à la campagne lors du deuxième séjour à Balbec. Au début, il ressent une souffrance à cause du souvenir de sa grand-mère, mais s'étant habitué peu à peu à sa disparition, il sent le désir des jeunes filles monter en lui, comme lors du premier séjour. Et enfin, il a de nouveau envie de voir Albertine. Il sent que « même au milieu du chagrin vif (pour sa grand-mère) le désir physique renaît » [III 179].

Bien que leurs relations reprennent lors du deuxième séjour à Balbec, il reçoit un choc en entendant une remarque de Cottard sur Albertine, concernant son homosexualité : « Tenez, regardez [...] elles sont certainement au comble de la jouissance. On ne sait pas assez que c'est surtout par les seins que les femmes l'éprouvent. Et voyez, les leurs se touchent complètement » [III, 191]. Cette remarque de Cottard, qui suggère qu'Albertine est gomorrhéenne, lui inflige une douleur extrême, si bien qu'il éprouve de la défiance pour elle. La jalousie a alors toujours pour effet d'intensifier en retour l'attachement. Ainsi le narrateur cherche-t-il à passer le plus de temps possible avec Albertine qui comble son désir sensuel. Ils vont souvent en voiture dans les environs de Balbec, car elle recommence à peindre des églises¹. Même s'ils se séparent un moment pour qu'elle peigne, « il ne pense qu'à elle » [III 400]. Il y a une ferme sur le chemin du retour de la promenade, bonne occasion pour s'arrêter et trouver quelque chose à boire.

¹ Il y a une mention dans *À l'ombre des filles en fleurs* : « Albertine qui avait fait un peu de peinture » [II 239].

En quittant Marcouville, pour raccourcir, nous bifurquions à une croisée de chemin où il y a une ferme. Quelquefois Albertine y faisait arrêter et me demandait d'aller seul chercher, pour qu'elle pût le boire dans la voiture, du calvados ou du cidre, qu'on assurait n'être pas mousseux et par lequel nous étions tout arrosés. Nous étions pressés l'un contre l'autre. Les gens de la ferme apercevaient à peine Albertine dans la voiture fermée, je leur rendais les bouteilles ; nous repartions, comme afin de continuer cette vie à nous deux, cette vie d'amants qu'ils pouvaient supposer que nous avions, et dont cet arrêt pour boire n'eût été qu'un moment insignifiant ; supposition qui eût paru d'autant moins invraisemblable si on nous avait vus après qu'Albertine avait bu sa bouteille de cidre ; elle semblait alors en effet ne plus pouvoir supposer entre elle et moi un intervalle qui d'habitude ne la gênait pas ; sous sa jupe de toile ses jambes se serraient contre mes jambes, elle approchait de mes joues ses joues qui étaient devenues blêmes, chaudes et rouges aux pommettes, avec quelque chose d'ardent et de fané comme en ont les filles des faubourgs. À ces moments-là, presque aussi vite que de personnalité elle changeait de voix, perdait la sienne pour en prendre une autre, enrouée, hardie, presque crapuleuse. [III, 403]

Dans la relation avec Albertine, les caresses amoureuses sont décrites. Le désir qu'a le narrateur de la conquérir augmente sous l'effet de la jalousie. Dans cette scène, elle accepte volontiers sa demande et, comme pour calmer sa jalousie ou pour lui cacher son penchant à l'homosexualité, elle se livre à lui hardiment.

Remarquons le choix de la boisson. Bien qu'Albertine demande au narrateur d'aller chercher du calvados ou du cidre, qu'on assure n'être pas mousseux, nous avons l'impression que cette boisson n'est pas du calvados mais du cidre. Le mot calvados apparaît une fois seulement dans l'ensemble du roman¹. Si le narrateur et son amante sont arrosés, c'est qu'il s'agit sans doute, selon J-P Richard, d'un cidre à la fraîcheur active et effervescente². Ce critique remarque qu'on peut découvrir une description du cidre dans *Contre Sainte-Beuve* : « [...] – si “frais” en effet qu'il (le cidre) appuiera au passage sur toutes les parois de la gorge en une adhérence entière, glaciale et embaumée – » [CSB, 79]. Le pétilllement agressif et la fraîcheur glaciale du cidre excitent la

¹ Étienne Brunet, *Le Vocabulaire de Proust*, t. 3, Slatkine-Champion, 1983.

² Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible, op.cit.*, p. 35.

muqueuse de la gorge. Cette excitation et aussi l'ivresse provoquée par l'alcool ont pour effet d'éveiller le désir des amoureux. En effet, après être « tout arrosés » par cette boisson, ils se pressent l'un contre l'autre dans la voiture. Ce passage dégage une impression d'euphorie et d'érotisme à la fois. On peut dire que si le narrateur, sous l'effet du cidre, se sent d'humeur voluptueuse, Albertine le précède dans cette voie. Avant de venir à cette ferme, il l'a désirée : lors du premier séjour à Balbec, il a tenté de l'embrasser, et quand elle lui a rendu visite sans le prévenir à Paris, il lui a encore demandé de l'embrasser, quand ils ont eu rendez-vous chez lui après la soirée de la princesse de Germantes, c'est toujours lui qui demandait. Mais, à la ferme, après qu'elle a bu une bouteille de cidre, au contraire, c'est elle qui le désire et qui le veut comme amant. Ses jambes sous sa jupe se serrent contre les jambes de celui-ci, et elle approche ses joues de celles de son compagnon. Il est certain que son attitude change à cet instant. L'attitude d'Albertine est comparée à celle des « filles de faubourg ». Métamorphosée en cette sorte de fille, elle change également de voix « pour en prendre une autre, enrouée, hardie, presque crapuleuse » [III, 403]. Le comportement osé d'Albertine dont le narrateur se souvient après sa fuite paraît se manifester dans cette scène non pas sous l'effet du champagne mais du cidre. Après qu'elle l'a bu, l'effervescence agressive de cette boisson l'excite. Et cette agressivité dévoile sa nature gomorrhéenne, comme le narrateur révèle sa vraie nature homosexuelle en buvant du champagne.

Elle l'avouera plus tard. Un matin, alors qu'elle est à Paris et vit comme une prisonnière, elle sent monter en elle une envie de glace en entendant les cris des marchands ambulants. Ne pouvant pas être satisfaite, elle se livre à une description verbale de la glace, ce qui rappelle l'acte sadique de Gilberte détruisant le gâteau lors du tea-time chez elle. Les propos par lesquels elle décrit la glace sont, pour emprunter l'expression de J-P Richard, un « fantasme de la femme-ogresse¹ ». Après avoir attaqué la glace en imagination, elle se rappelle son séjour à Montjouvain : « À Montjouvain, chez Mlle Vinteuil, il n'y avait pas de bon glacier dans le voisinage, mais nous faisons dans le jardin notre tour de France en buvant chaque jour une autre eau minérale

¹ *Ibid.*, p.35.

gazeuse » [III, 403]. Sa nature sadique ou gomorrhéenne est mise en lumière par l'énonciation du nom de Mlle Vinteuil. Le souvenir de Montjouvain s'unit à l'eau gazeuse pour éveiller son désir sensuel.

Proust avait depuis longtemps l'idée que le cidre était favorable aux amoureux. Selon la Pléiade, « le cidre mousseux arrosant le héros et Albertine en voiture était déjà le signe du bonheur lors d'un brouillon ancien pour un séjour au bord de la mer avec Maria » [III, 1573], et ce brouillon ancien est le *Cahier 64* avant 1912¹. On comprend que Proust ne tienne jamais compte du calvados. Le choix n'est qu'apparent dans la demande d'Albertine, car on choisit nécessairement le cidre.

Le cidre n'est pas seulement une boisson pétillante, mais aussi jaune ou dorée. Dans un souvenir poignant après l'annonce de la mort d'Albertine, il apparaît sous le signe paradoxal d'un lieu sombre traversé des rayons du soleil.

[...] je me détournais violemment, sous la décharge douloureuse d'un des mille souvenirs invisibles qui à tout moment éclataient autour de moi dans l'ombre : je venais de voir qu'elle avait apporté du cidre et des cerises, ce cidre et ces cerises qu'un garçon de ferme nous avait apportés dans la voiture, à Balbec, espèces sous lesquelles j'aurais communié le plus parfaitement, jadis, avec l'arc-en-ciel des salles à manger obscures par les jours brûlants. [IV, 61]

Le narrateur se souvient de la scène que nous avons traitée, où Albertine lui demande d'aller chercher du cidre ou du calvados qu'elle boira dans la voiture. Mais ce souvenir se mêle à un autre scène : c'est le printemps où Albertine est partie, et il se réveille parmi diverses odeurs de cidre et de cerises :

[...] je me voyais, [...] suivant dans quelque quartier neuf de la banlieue, [...] les rues aveuglées de soleil, et voyant non les fades boucheries et la blanche pierre de taille, mais la salle à manger de

¹ Cf. [III, 1469] : « une version plus ancienne de ce paragraphe, comprenant l'idée de suspendre la liaison avec la jeune fille dans un instant de bonheur, existait dès avant 1912, dans l'esquisse pour trois séjours avec Maria à Querqueville : les mêmes mots, « comme par quelque pédale la tonalité du bonheur », achevaient alors que une addition sur le cidre mousseux apporté aux deux jeunes gens dans la voiture (*Cahier 64*, f° 81 r°). »

campagne où je pourrais arriver tout à l'heure, et les odeurs que j'y trouvais en arrivant, l'odeur du compotier de cerises et d'abricots, du cidre, du fromage de gruyère, tenues en suspens dans la lumineuse congélation de l'ombre qu'elles veinent délicatement comme l'intérieur d'une agate, tandis que les porte-couteaux en verre prismatique y irisent des arcs-en-ciel [...]. [III, 911,912]

Dans le souvenir, il semble que le cidre soit plus doré et brille au soleil parmi les autres aliments comme ici également la table à Combray¹.

On sait que le cidre est une boisson obtenue en prenant des pommes ; un fruit rouge se transforme en boisson dorée. Peut-on dire que le cidre soit une boisson tirée de pommes d'or ? En fait, dans plusieurs langues, la pomme d'or se réfère à l'orange. Par exemple, en latin, *pomun aurantium*, en grec, *χρυσομηλιά* se réfèrent littéralement à ce fruit. Les autres langues, l'allemand, le finlandais, l'hébreu et le russe, dont l'étymologie est différente, donnent à l'orange le même sens que les langues précédentes.

Une boisson apparaît souvent, dans la *Recherche*, l'orangeade. Si l'orange est la pomme d'or, peut-on dire que l'orangeade soit la boisson dorée ?

L'orangeade

Selon David Vago, qui analyse la couleur dans les textes proustiens, « l'orange est presque absent du texte mais, lorsqu'il est évoqué, il l'est de manière très significative : c'est le cas de l'orangeade. [...] l'orangeade, est frappante : quoique sporadique, son apparition correspond aux moments-clés de l'œuvre »². En ce sens l'orangeade, boisson de la pomme d'or, est une boisson exceptionnelle chez Proust. Elle joue un rôle important dans la relation entre Odette et Swann et également entre le narrateur et

¹ La description des « fades boucheries » n'est pas le souvenir de Combray (Illiers) mais de Balbec (Cabourg) et d'Auteuil.

Cf. Pierre-Edmond Robert, « Deux préfaces amicales de Marcel Proust : à *Propos de peintre*, de Jacques-Émile Blanche, et à *Tendres Stocks*, de Paul Morand » in *Stella*, études de langue et littérature françaises, n° 31, l'université de Kyusyu, 2012, p. 61. (voir note 5, pp. 65, 66)

² Davide Vago, *Proust en couleur*, *op.cit.*, p. 100, p. 148.

Albertine. Et elle est une boisson rituelle chez les Guermantes.

Dès *Du Côté de chez Swann*, on remarque que la teinte jaune/orange est liée à la famille des Guermantes. D’abord, dans le passage consacré à la lanterne magique, l’image apparaît colorée sur le mur : « Ce n’est qu’un pan de château et il avait devant lui une lande où rêvait Geneviève qui portait une ceinture bleue. Le château et la lande étaient jaunes et je n’avais pas attendu de les voir pour connaître leur couleur car, avant les verres du châssis, la sonorité mordorée du nom de Brabant me l’avait montrée avec évidence ». [I, 9] La ceinture que porte l’héroïne est bleue, mais le château et la lande qui occupent tout l’écran sont jaunes et le nom de Brabant sonne de façon « mordorée ». Geneviève de Brabant étant une des ancêtres des Guermantes, « la duchesse de Guermantes descend de Geneviève de Brabant » [I, 173]. En outre, le nom des Guermantes est « toujours enveloppé[s] du mystère des temps mérovingiens et baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe : « antes » » [I, 169].

À Combray, le paysage du côté de Guermantes est lié au soleil. Le jour de la promenade de ce côté se limite au beau temps, car cette promenade longue exige qu’on ne l’entreprenne qu’avec l’assurance du soleil. Dans la mémoire du narrateur, cette promenade est toujours ensoleillée, jaune ou dorée. Elle se termine plus tard que celle du côté de chez Swann, promenade plus courte que celle de Méséglise, « éclairée par le soleil couchant » [I, 180], et comme orangée.

Voyons le passage qui évoque la cérémonie rituelle de l’orangeade chez les Guermantes :

De vieux amis de M. et de Mme Guermantes venaient les voir après dîner, [...], et prenaient l’hiver une tasse de tilleul aux lumières du grand salon, l’été un verre d’orangeade dans la nuit du petit bout du jardin rectangulaire. On n’avait jamais connu, des Guermantes, dans ces après-dîners au jardin, que l’orangeade. Elle avait quelque chose de rituel. [II, 802]

David Vago, à propos de la scène liée à la promenade à Combray, écrit : « il est vrai que la couleur orangée du nom de Guermantes se prête particulièrement à des interprétations

concernant le temps qui passe et les couches de la mémoire. Du point de vue symbolique, ce n'est pas un hasard si la boisson imposée par les Guermantes pour les après-dîners au jardin est l'orangeade qui avait quelque chose de rituel »¹. De plus, ce qui nous intéresse, c'est le tilleul qu'on y sert l'hiver, boisson dorée. Chez les Guermantes qui étaient comme affiliés à la teinte jaune/orange, « l'orangeade traditionnelle subsista comme le tilleul », et « sous ces modestes espèces, la communion sociale n'en avait pas moins lieu » [II, 803].

Mais le narrateur peut à l'orangeade faire ajouter une carafe contenant du jus de cerise cuite, de poire cuite. S'il ne boit pas seulement de l'orangeade comme le veut la « communion » des Guermantes, c'est que sa « communion » à lui n'est que le « baiser de maman ».

Le soir où les héros proustiens, encore petits garçons, ne peuvent dormir dans leur chambre, la seule chose qui puisse calmer leur énervement est le baiser de la mère. Pour eux, c'est « le viatique » [JS, 205 et I, 27] et « une hostie comme une communion » [I, 13], et c'est « le don attendu avec une impatience fiévreuse dont le merveilleux pouvoir calmait comme un enchantement, comme l'huile la mer, son cœur agité » [JS, 206]. Ce baiser opère donc comme une sorte de tranquillisant. On peut appliquer au drame du coucher dans *la Recherche* cette formule : le baiser de la mère constitue le tranquillisant pour le fils.

L'orangeade qui a la même vertu que le baiser, produit-elle le même effet que le tranquillisant ? Il semble que cette boisson qui figure dans l'histoire d'« Un amour de Swann » exerce la même action.

Quant à cet amour, c'est Odette qui, au début, semble avoir une passion pour Swann, tandis qu'« elle apparaît à Swann non pas certes une beauté, mais d'un genre de beauté qui lui est indifférent, qui ne lui inspire aucun désir » [I, 192,193]. Mais, depuis le moment où il découvre qu'elle ressemble à Zéphora, la fille de Jéthro, il l'aime. Et l'événement fameux, le premier soir de catleyas, arrive : apprenant qu'elle est déjà partie du salon Verdurin, Swann ressent une souffrance au cœur et, sorti à la hâte, il s'efforce désespérément de la retrouver dans Paris. Il a conscience, à ce moment-là,

¹ *Ibid.*, p. 149.

qu'il l'aime vraiment. En revanche, la vie d'Odette n'est pas uniquement consacrée à Swann en raison de sa position sociale. Notamment, l'apparition de Forcheville dans le salon de Mme Verdurin est l'une des causes de la jalousie de Swann, qui a pour effet de renforcer son amour pour Odette. La relation entre Forcheville et Odette se développe grâce au soutien de Mme Verdurin, qui veut peu à peu nuire à Swann. Malgré ses rapports très intimes avec Odette, celui-ci ne peut pas faire confiance à son amante. C'est dans cette situation tendue que Forcheville et Swann se rencontrent chez cette femme. Étant donné qu'elle le favorise plus que Forcheville, Swann la sent toute attachée à lui. Ils entrent dans sa chambre, et elle leur sert une orangeade.

Pendant qu'elle leur faisait de l'orangeade, tout d'un coup, comme quand un réflecteur mal réglé d'abord promène autour d'un objet, sur la muraille, de grandes ombres fantastiques qui viennent ensuite se replier et s'anéantir en lui, toutes les idées terribles et mouvantes qu'il se faisait d'Odette s'évanouissaient, rejoignaient le corps charmant que Swann avait devant lui. [I, 293-294]

Swann fait appel aux actes et paroles d'Odette pour se tranquilliser. L'orangeade qu'elle lui offre sert aussi à apaiser son esprit. Certes, c'est elle-même, Odette, qui calme Swann, mais c'est l'orangeade aussi. Cette boisson, qui est servie aux deux personnes qui ont une même relation intime, remplit la fonction de tranquillisant.

Mais, l'orangeade, boisson innocente, ne sert-elle qu'à calmer la douleur de l'amoureux ? N'excite-t-elle pas également le désir, surtout sexuel ? Citons encore Davide Vago : « L'orangeade est une couleur à boire : à incorporer. L'euphorie sensuelle sera alors immédiatement activée. L'orange est, en effet, la couleur complémentaire du violet, et donc du mauve, les couleurs du mystère de la séduction féminine. [...] Albertine elle-même est liée à cette boisson orangée, dans un passage où la sensualité est très marquée [III, 136].

Enfin, cette teinte était présente dans les brouillons de l'épisode des aubépines, sous forme d'une « liqueur orangée » : elle matérialisait la puissance sensuelle et mystique de ces fleurs. Cette couleur était une étape dans la prise de conscience de la concupiscence et dans l'approfondissement de la sensualité, car « jouir, c'est s'enfoncer

dans la sensation »¹.

L'orangeade figure dans un épisode de la relation entre Albertine et le narrateur. Au raout exceptionnel de la princesse de Guermantes, il ne tient pas à s'éterniser, car il a rendez-vous chez lui avec Albertine ce même soir. Mais il s'exprime sur ce rendez-vous : « certes, je ne suis nullement épris d'elle ; j'obéis en la faisant venir ce soir à un désir tout sensuel » [III, 45]. De son point de vue, la relation avec elle évolue, la passion perd en intensité par rapport à l'époque de Balbec. Elle n'est, pour lui, à ce moment-là, que l'objet d'un désir charnel. À ce rendez-vous, l'orangeade apparaît comme une boisson sensuelle comparable à une jeune fille désirée.

[...] ; j'obéissais en la faisant venir ce soir à un désir tout sensuel, bien qu'on fût à cette époque torride de l'année où la sensualité libérée visite plus volontiers les organes du goût, recherche surtout la fraîcheur. Plus que du baiser d'une jeune fille, elle a soif d'une orangeade, d'un bain, voire de contempler cette lune épluchée et juteuse qui désaltérerait le ciel. [III, 45, 46]

Selon Jean-Pierre Richard, on retrouve dans certaines boissons ou dans certains baisers la jouvence, c'est-à-dire la fraîcheur². Il est certain que l'orangeade est une de ces boissons qui prodiguent une telle fraîcheur. Dans cette scène, l'orangeade prévaut sur le baiser d'une jeune fille, même si on retrouve dans ce baiser la même fraîcheur que dans l'orangeade. Mais comment cette boisson si particulière est-elle faite ? Elle provient d'un fruit d'abord pressé puis mélangé à du sucre et à de l'eau. Il semble que le jus extrait du fruit soit plus frais et neuf que le fruit lui-même, car le jus est rafraîchi avec des glaçons. Dans ce passage, le frais et le neuf que procure le jus sont plus sensuels que le baiser d'une jeune fille, et l'organe du goût — il est évident ici que c'est le palais — recherche donc cette boisson.

Pareille comparaison se présentera par la suite plus nettement. Après la soirée de la princesse de Guermantes, le narrateur refuse l'invitation à souper de la duchesse de Guermantes et se hâte de rentrer chez lui où Albertine devrait l'attendre. Mais, à son

¹ Davide Vago, *Proust en couleur, op.cit.*, pp. 149, 150.

² Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible, op.cit.*, p. 35.

arrivée, elle n'est pas encore là contrairement à ses prévisions. Un peu plus tard, elle l'appelle du dehors et lui dit qu'elle ne pourra sans doute pas tenir sa parole cette nuit-là. Le narrateur qui ne peut plus maîtriser son désir la fait venir de force. Dès l'arrivée de son amante chez lui, il désire avant tout satisfaire son besoin de plaisir physique sans perdre un temps précieux et délicieux avec elle. Il renonce donc à lui poser des questions sur cette soirée et sur son retard, et à lui faire des reproches. Il lui demande aussitôt de l'embrasser et elle le lui accorde. Après quoi, il lui demande si elle a soif.

Je demandai à Albertine si elle voulait boire. « Il me semble que je vois là des oranges et de l'eau, me dit-elle. Ce sera parfait. » Je pus goûter ainsi avec ses baisers cette fraîcheur qui me paraissait supérieure à eux chez la princesse de Guermantes. Et l'orange pressée dans l'eau semblait me livrer au fur et à mesure que je buvais, la vie secrète de son mûrissement, son action heureuse contre certains états de ce corps humain qui appartient à un règne si différent, son impuissance à le faire vivre, mais en revanche les jeux d'arrosage par où elle pouvait lui être favorable, cent mystères dévoilés par le fruit à ma sensation, nullement à mon intelligence. [III, 136]

À la soirée chez la princesse de Guermantes, la fraîcheur de l'orangeade est plus charmante que le baiser d'une jeune fille et l'orangeade, qui sert avant tout à apaiser la soif, provoque la sensualité du narrateur. Il se demande s'il vaut mieux, pour satisfaire son désir, boire une orangeade ou embrasser une jeune fille, et il préfère la première solution. Mais, chez lui, il choisit de faire les deux choses à la fois. J-P Richard remarque que « le geste de boire et celui d'embrasser se découvrent ici encore parallèles ; quelquefois concurrents, quelquefois conjugués¹ ». Par ailleurs, à cette soirée, on souligne la fraîcheur de l'orangeade en la comparant au baiser d'une jeune fille, et en effet, le baiser d'Albertine fait penser à une orange délicieusement mûre. J-P Richard ajoute : « paradoxalement, la fraîcheur n'y renvoie plus vraiment à une origine, mais à une maturation, ce qui pourrait en paraître l'opposé. Mais le mûrissement n'est pas en réalité ici le déni de la jouvence. Bien au contraire² ». L'opposition entre

¹ *Ibid.*, p.35.

² *Ibid.*, p.36.

jouvence et maturité s'applique à Albertine qui est l'objet du baiser du narrateur. Elle, qui le revoit à Paris, évolue physiquement et mentalement, autrement dit, elle passe du stade de toute jeune fille à celui de jeune femme. Le narrateur peut découvrir un autre aspect d'Albertine, sa maturité, qui s'unit à sa fraîcheur. Quand il commence à la caresser sur le lit, elle prend « un air qu'il ne lui connaissait pas, de bonne volonté docile, de simplicité presque puérile » [II, 662], et il découvre « ses traits rajeunis comme l'innocence du premier âge » [*Idem.*]. Ce mélange de maturité et de fraîcheur des femmes est un phénomène qui se rencontre chez les adolescentes comme Albertine, car les jeunes filles qui croissent physiquement commencent à révéler des charmes féminins. Ces charmes augmentent aux yeux de l'amoureux, quand la relation intime se développe.

Toutefois, le lien entre maturation et jouvence est non seulement un phénomène propre à l'adolescence comme chez Albertine, mais aussi à la maturité comme chez Odette. On peut voir se manifester le second phénomène dans la scène de la matinée chez le prince de Guermantes, dans le dernier tome du roman. On nomme cet épisode « la fête travestie ». Étant donné que beaucoup de temps a passé depuis que le narrateur fréquente le grand monde, la vieillesse et le changement de position sociale modifient l'aspect des personnes mondaines d'autrefois. Seule Odette parmi les vieilles personnes semble témoigner d'un arrêt du temps. Elle, qui s'est remariée avec Forcheville après la mort de Swann, « comme injectée d'un liquide, d'une espèce de paraffine qui gonfle la peau mais l'empêche de se modifier, a l'air d'une cocotte d'autrefois à jamais « naturalisée » » [IV, 526]. Son aspect apparaît comme « un défi plus miraculeux aux lois de la chronologie » [*Idem.*]. De plus, « elle a l'air sous ses cheveux dorés tout plats — un peu chignon ébouriffé de grosse poupée mécanique sur une figure étonnée et immuable de poupée aussi — auxquels se superpose un chapeau de paille plat aussi, de l'Exposition de 1878 [...] venant débiter son couplet dans une revue de fin d'année, mais de l'Exposition de 1878 représentée par une femme encore jeune » [*Idem.*]. À ce moment-là, on ne peut pas lui donner d'âge. Mais, d'après l'hypothèse de Genette, l'époque des amours de Swann et Odette se situe entre 1877 et 1878, et cette matinée se

passé vers 1925¹. Elle a donc à peu près 70 ans. Chez le prince de Guermantes, étant donné que les autres dames ne peuvent pas cacher leur vieillesse, elle se fait remarquer par son aspect inchangé et a plutôt l'air de rajeunir. Elle semble donc avoir le charme d'un fruit mûr.

Ce que nous venons d'analyser jusqu'ici, c'est que l'orangeade est une boisson aux vertus ambivalentes, la fraîcheur et le mûrissement. Le désir de la boire équivaut à celui d'embrasser. Albertine, objet du désir, a également en elle quelque chose d'ambivalent : la jeunesse et la maturité. Elle n'est pas la seule femme à bénéficier de cette qualité. Odette, depuis longtemps, la possède. Les femmes ayant ce trait sont plus charmantes, plus désirables. Albertine et Odette en sont l'illustration et l'orangeade figure à côté d'elles. Les hommes, soit le narrateur, soit Swann, qui souffrent de la jalousie, apaisent leur soif avec l'orangeade tout en sentant qu'ils conquièrent leur amoureuse et apaisent leur douleur. Cette boisson de la pomme d'or satisfait leur désir et les sauve.

§ 5. La relation entre la mort et le repas

Les aliments jaunes ou dorés que nous avons traités jusqu'ici sont positifs aux yeux du narrateur. Ayant la couleur du soleil, ils stimulent d'abord son appétit, ensuite son désir sexuel et enfin augmentent sa vitalité. Cela se manifeste surtout dans son enfance, c'est-à-dire à l'époque de Combray.

La nourriture jaune se trouve-t-elle toujours du côté de la vie ? De nos deux épisodes, celui de la madeleine et celui de la mort de Bergotte, l'un s'associe à la vie, l'autre à la mort. Bergotte, croyant qu'il avait un simple malaise digestif à cause de pommes de terre mal cuites, meurt en contemplant le pan du mur jaune de Vermeer. L'aliment jaune serait-il lié autant à la mort qu'à la vie ?

¹ Gérard Genette, *Figure III*, Édition du Seuil, 1972, p.126.

La mort et le repas dans la littérature

Le jaune est à la fois la couleur du soleil et de la terre. Selon l'étymologie, le jaune en français vient de *galbinus* en latin, dérivé de *galbus* qui signifie « vert pâle ». Cela ne concerne pas la terre. Mais l'étymologie de *yellow* en anglais et de *gelb* en allemand est *gelo* dans l'ancienne langue germanique, transformé en *geolu*, et dont dérivent *géology* et *geography* en anglais¹. En français, le préfixe « géo » de géographie concerne la terre. Si *yellow* et *gelb* dérivent de *gelo* qui signifie la terre, on peut dire que la couleur de la terre est jaune. En fait, dans le domaine pictural, on extrait l'ocre du sol comme pigment du jaune depuis la préhistoire. Les premières peintures pariétales européennes datent de 32000 ans ; dans la grotte de Lascaux, on a peint le cheval avec de l'ocre jaune. Les ocres sont quasiment inaltérables au cours du temps.

La terre est liée à la mort au sens où il est traditionnellement question du « retour du corps à la terre ». Dans un passage de *Du côté de chez Swann*, les tombes de l'église de Combray sont dessinées :

Ses pierres tombales, sous lesquelles la noble poussière des abbés de Combray, enterrés là, faisait au chœur comme un pavage spirituel, n'étaient plus elles-mêmes de la matière inerte et dure, car le temps les avait rendues douces et fait couler comme du miel hors des limites de leur propre équarrisseur qu'ici elles avaient dépassées d'un flot blond, entraînant à la dérive une majuscule gothique en fleurs, noyant les violettes blanches du marbre [...]. [I, 58]

Les pierres tombales sous lesquelles les abbés de Combray reposent pour toujours coulent comme le miel, ce liquide épais ou visqueux et blond, et l'on dirait qu'elles s'unifient au sol avec le temps. Jean-Pierre Richard précise : « Lente liquéfaction des pierres, à travers laquelle se rêve un attendrissement, et comme un débordement heureux de la mort même »². L'angoisse de la mort n'existe plus. Le temps transforme la pierre dure et grise en miel doux et blond.

¹ *La carte du monde chromatique*, éditée par des recherches du XXI^e siècle, Bungeisyunju, 2008, p.142.

² Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible, op.cit.*, p. 29.

La pomme de terre que Bergotte a mangée juste avant de mourir était de couleur jaune et s'était développée dans la terre. Nous l'avons déjà remarqué, cet aliment jaune est lié à la mort¹. Bergotte a pensé à son dernier repas quand il se trouvait à l'approche de la mort. À ce moment-là, il ne semble pas qu'il ait eu peur de la mort. Pense-t-on à ce qu'on mange ou à ce qu'on désire manger dans ses derniers moments, sur son lit de mort ?

Brillat-Savarin définit ainsi la gastronomie dans sa *Physiologie du goût* : « La gastronomie régit la vie tout entière ; car les pleurs du nouveau-né appellent le sein de sa nourrice ; et le mourant reçoit encore avec quelque plaisir la potion suprême qu'hélas ! il ne doit plus digérer² ». Il n'était pas seulement écrivain-gastronome, mais aussi savant dans divers domaines et aussi moraliste. Il a su parler « de la mort », en prenant un exemple concret :

J'avais une grand-tante âgée de quatre-vingt-treize ans, qui se mourait. Quoique gardant le lit depuis quelque temps, elle avait conservé toutes ses facultés, et on ne s'aperçut de son état qu'à la diminution de son appétit et à l'affaiblissement de sa voix.

Elle m'avait toujours montré beaucoup d'amitié, et j'étais auprès de son lit, prêt à la servir avec tendresse, ce qui ne m'empêchait pas de l'observer avec cet œil philosophique que j'ai toujours porté sur tout ce qui m'entourne.

« Est-tu là, mon neveu ? me dit-elle d'une voix à peine articulée. – Oui, ma tante ; je suis à vos ordres, et je crois que vous feriez bien de prendre un peu de bon vin vieux. – Donne, mon ami le liquide va toujours en bas. » Je hâtai ; et la soulevant doucement, je lui fis avaler un demi-verre de mon meilleur vin. Elle se ranima à l'instant ; et tournant sur moi des yeux qui avaient été fort beaux : « Grand merci, me dit-elle, de ce dernier service ; si jamais tu viens à mon âge, tu verras que la mort devient un besoin tout comme le sommeil. »

Ce furent ses dernières paroles, et une demi-heure après elle s'était endormie pour toujours.³

¹ Voir pp. 197, 198.

² Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, Flammarion, *op.cit.*, pp. 62, 63.

³ *Ibid.*, p. 249.

Certes, le mourant ou celui qui est gravement malade n'ont plus la force de manger mais ils ont encore envie de manger une bouchée et de boire une gorgée de quelque chose qui leur plaise. Ils ont déjà renoncé à vivre davantage mais il semble qu'ils éprouvent toujours du plaisir à manger.

Dans le roman proustien, la tante Léonie ne quitte plus son lit, et elle semble toujours mourante. Quand certains lui conseillent de manger un bon bifteck pour améliorer son état, elle ne les écoute pas car elle sait qu'elle ne peut pas le faire. En effet, « elle gardait quatorze heures sur l'estomac deux méchantes gorgées d'eau de Vichy ! » [I, 68]. Toutefois, manger n'était pas un supplice pour elle, d'autant qu'elle s'amusait à prendre son repas dans ses assiettes aux décors d'Ali-Baba. En entendant Françoise annoncer les nouvelles de Combray, elle attendait le moment de son déjeuner.

Son déjeuner lui était une distraction suffisante pour qu'elle n'en souhaitât pas une autre en même temps « Vous n'oubliez pas au moins de me donner mes œufs à la crème dans une assiette plate ? » C'étaient les seules qui fussent ornées de sujets, et ma tante s'amusait à chaque repas à lire la légende de celle qu'on lui servait ce jour-là. Elle mettait ses lunettes, déchiffrait : Ali-Baba et les quarante voleurs, Aladin ou la Lampe merveilleuse, et disait en souriant : « Très bien, très bien. » [I, 56]

Les œufs à la crème sont le plat préféré de la tante. Est-ce un hasard si leur texture est molle et leur couleur jaune comme la madeleine ? Elle préfère également la purée de pommes de terre (elle aussi molle et jaune !), et espère que change le menu habituel, comme si à sa vie monotone qu'elle aime bien allait s'ajouter un incident comme, aussi bien, la mort d'un des membres de sa famille.

Je ne doute pas qu'alors – comme le désir de la remplacer par des pommes de terre béchamel finissait au bout de quelque temps par naître du plaisir même que lui causait le retour quotidien de la purée dont elle ne se « fatiguait » pas – elle ne tirât de l'accumulation de ces jours monotones [...] [I, 114]

On a l'impression que Proust préfère une nourriture molle, crémeuse et onctueuse comme, par exemple, le fromage blanc et les tendres haricots ruisselants de vinaigre. Jean-Pierre Richard remarque cette préférence de Proust: « Tendre, fondant, moelleux, onctueux, juteux, rafraîchissant, toutes ces qualités souvent liées [...] nous renvoient à une seule vertu qui les subsume : le lisse, la continuité. Proust n'aime évidemment pas les matières déchirées, ni déchirantes ; il refuse de la même manière l'aigre, le rugueux ou le craquant »¹. Il poursuit en précisant que c'est pour cette raison que l'épisode de la petite madeleine molle est né, et que celui de la biscotte dure a été éliminé. La tante Léonie, qui est mourante mais sans perdre toutefois l'espérance de survivre, désire plus, comme Proust, des pommes de terre béchamel que de la purée, parce qu'aliment plus crémeux et plus riche. Ici, la mourante aimerait manger des pommes de terre comme Bergotte les mange avant de mourir.

Dans les romans français, notamment du XIX^e siècle, les écrivains décrivent en même temps les repas et la mort ou la maladie. L'auteur du *Roman à table* écrit : « On mange beaucoup et copieusement dans *Madame Bovary*. L'appétit des habitants de la campagne normande semble imperturbable. La vie de la campagne, inconciliable avec les préoccupations gastronomiques des Parisiens, exige un certain pragmatisme en ce qui concerne les questions d'alimentation : on privilégie la quantité des aliments plutôt que leur qualité [...] »². Dans ce roman, on détaille l'appétit des personnages élevés à la campagne, et le père de Charles Bovary est un de ces types. Se jetant dans la débauche après l'échec de son entreprise agricole, le père de Charles « buvait son cidre en bouteilles au lieu de le vendre en barriques et mangeait les plus belles volailles de sa cour »³. En outre, lui, anticlérical, « ne manquait pas, tous les vendredis saints, de se commander une andouille »⁴. Cet homme glouton meurt d'une attaque d'apoplexie au sortir de table, « à Deauville, dans la rue sur le seuil d'un café, après un repas

¹ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, *op.cit.*, p. 38.

² Catherine Gautschi-Lanz, *Le Roman à table – Nourritures et repas imaginaires dans le roman français 1850-1900-*, *op.cit.*, p.178.

³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, in *Œuvres II*, *op.cit.*, p. 296.

⁴ *Ibid.*, p. 488.

patriotique avec d'anciens officiers¹ ». Cette scène n'est pas si surprenante, car une telle personne risque toujours d'être frappée subitement. La description de cette mort par Flaubert n'est ni dramatique ni pessimiste, mais plutôt neutre, voire légèrement burlesque. Après le choc de cette nouvelle au dîner chez Charles, par savoir-vivre, Emma feint de n'avoir pas d'appétit, mais comme son mari l'y incite, elle se met résolument à manger, indifférente en fait à la mort de son beau-père. Il semble donc ici que l'acte de manger soit marqué par les valeurs de la vie opposées à celles de la mort.

Le héros d'*À rebours*, des Esseintes, est tourmenté par la névrose. Bien que le médecin lui demande de sortir de sa maison de Fontenay où il mène une existence artificielle, pour rentrer à Paris dans la vie commune, et de tâcher enfin de se distraire comme les autres pour guérir de ses maladies, surtout de sa névrose, il refuse de quitter sa vie excentrique. Aussi sa maladie s'aggrave-t-elle de plus en plus. Dans une chaleur étouffante, « la vue de la viande déposée sur la table, lui souleva le cœur ; il prescrivit qu'on la fît disparaître, commanda des œufs à la coque, tenta d'avaler des mouillettes, mais elles lui barrèrent la gorge ; des nausées lui venaient aux lèvres ; il but quelques gouttes de vin qui lui piquèrent, comme des pointes de feu, l'estomac »². Mais sorti au dehors, dès qu'il vit un gamin sordide qui avait « les lèvres entourées de crasse blanche de fromage à la pie écrasé sur du pain et semé de hachures de ciboule verte », « un pica, un perversion s'empara de lui ; cette immonde tartine lui fit venir l'eau à la bouche. Il lui sembla que son estomac, qui se refusait à toute nourriture, digérerait cet affreux mets et que son palais en jouirait comme d'un régal »³. Mais si l'appétit de Des Esseintes se réveille, c'est sans doute à cause de sa maladie.

Ceux qui ont la même maladie chronique que le héros d'*À rebours* peuvent évaluer leur état en fonction de leur faim : s'ils se sentent perdre l'appétit, leur maladie s'aggrave ; par contre, si l'appétit revient, elle recule. Sans doute font-ils l'effort de manger plus pour vaincre leur dépérissement, comme le pense Des Esseintes. Il se souvient que l'un des ses amis, jadis bien malade, pouvait conserver un peu de sa force

¹ *Ibid.*, p. 520.

² Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, *op.cit.*, p. 239.

³ *Ibid.*, p. 243.

grâce à une alimentation choisie.

Il dépêcha son domestique à Paris, à la recherche de ce précieux instrument et, d'après le prospectus que le fabricant y joignit, il enseigna lui-même à la cuisinière la façon de couper le rosbif en petits morceaux, de le jeter à sec, dans cette marmite d'étain, avec une tranche de poireau et de carotte, puis de visser le couvercle et de mettre le tout à bouillir, au bain-marie, pendant quatre heures.

Au bout de ce temps, on pressait les filaments et l'on buvait une cuillerée du jus bourbeux et salé, déposé au fond de la marmite. Alors, on sentait comme une tiède moelle, comme une caresse veloutée, descendre.

Cette essence de nourriture arrêta les tiraillements et les nausées du vide, incita même l'estomac qui ne se refusait pas à accepter quelques cuillerées de soupe.

Grâce à ce sustenteur, la névrose stationna et des Esseintes se dit : – C'est toujours autant de gagné [...].¹

Mais, malheureusement, son enthousiasme pour le sustenteur ne dura guère. Cette sorte de nourriture détermine une telle irritation dans son estomac que la maladie reprend de plus belle. Son physique s'affaiblit gravement et il ne peut plus manger.

Le médecin ordonne à la domestique une nouvelle thérapie pour ce patient : celui-ci doit prendre trois fois par jour un lavement nourrissant à la peptone. Des Esseintes est content de cette opération qui consiste à absorber artificiellement de la nourriture et pense qu'un tel régime est « la dernière déviation qu'on pût commettre ». Il voit l'ordonnance du médecin qui lui tient lieu d'une carte de menu de restaurant.

Il resta rêveur. Lui qui n'avait pu, en raison du délabrement de son estomac, s'intéresser sérieusement à l'art de la cuisine, il se surprit tout à coup à méditer sur des combinaisons de faux gourmet ; puis une idée biscornue lui traversa la cervelle. Peut-être le médecin avait-il cru que l'étrange palais de son client était déjà fatigué par le goût de la peptone ; peut-être avait-il voulu, pareil à un chef habile, varier la saveur des aliments, empêcher que la monotonie des plats n'amenât

¹ *Ibid.*, pp. 254, 255.

une complète inappétence. Une fois lancé dans ces réflexions, des Esseintes rédigea des recettes inédits, préparant des dîners maigres, pour le vendredi, forçant la dose d'huile de foie de morue et de vin et rayant le thé de bœuf ainsi qu'un manger gras, expressément interdit par l'Église ; mais il n'eut bientôt plus à délibérer de ces boissons nourrissantes, car le médecin parvenait, peu à peu, à dompter les vomissements et à lui faire avaler, par les voies ordinaires, un sirop de punch à la poudre de viande dont le vague arôme de cacao plaisait à sa réelle bouche. ¹

La combinaison du nouveau chef de cuisine qu'est son médecin est source de fascination pour le héros. On pourrait dire que ce repas est celui d'un fou, mais que, pour lui, c'est un repas idéal dans un paradis artificiel. Tout convaincu qu'il est de la supériorité de l'artificiel sur le naturel – la banale réalité –, des Esseintes n'en est pas moins confronté à la nécessité de se nourrir. L'acte de manger le ramène vers ses besoins vitaux². Cet acte est donc lié à un espoir de vivre pour le malade ou même le mourant.

Balzac et Flaubert décrivent la différence d'appétit entre ceux qui vont mourir et leur entourage indifférent. Ainsi le héros de Balzac, Pons, homme laid, ne s'intéresse qu'à sa collection de beaux objets d'art et à la gastronomie. Après qu'il est tombé gravement malade, il ne parle plus de son goût pour la gastronomie, mais se concentre sur le sujet de son important héritage, lassé aussi des antiquités. Il n'y a que Schmucke qui soigne Pons. Ceux qui entourent son lit, impatients de profiter de son héritage, se préoccupent de bien manger : le docteur Poulain dit à Schmucke : « il faut manger !... Qui, maintenant, vous fera faire la cuisine ? », « [...] il faut nourrir la garde qui doit garder le corps et le prêtre qui veillera »³. Lors de l'agonie de Pons, son meilleur ami qui déplore sa mort perd tout appétit et même l'envie de vivre ; en revanche, l'entourage des connaissances s'attaque à un repas copieux en comptant sa fortune :

Après avoir fait un premier mémoire de trois cents soixante francs, la Sauvage se mit à préparer

¹ *Ibid.*, p. 298.

² Catherine Gautschi-Lanz, *Le Roman à table – Nourritures et repas imaginaires dans le roman français 1850-1900-*, *op.cit.*, pp. 176, 177.

³ Balzac, *Le Cousin Pons*, in *La Comédies Humaines*, vol. VII, *op.cit.*, p. 717.

un dîner pour quatre personnes, et quel dîner ! Il y avait le faisan des savetiers, une oie grasse, comme pièce de résistance, une omelette aux confitures, une salade de légumes, et le pot-au-feu sacramentel dont tous les ingrédients étaient en quantité tellement exagérée, que le bouillon ressemblait à de la gelée de viande. ¹

Ici apparaît le type de sentiment qui anime les personnages à travers leur degré d'appétit. Leur glotonnerie est le miroir de leur cupidité.

Il en va de même dans la scène de la mort de Goriot. Ses filles ne manifestent leur amour que lorsqu'elles lui demandent de l'argent. Une de ses deux filles, Mme de Restaud ne se hâte pas d'aller voir son père qui vient mourir ; l'autre, Mme de Nucingen, ne vient même pas assister à son agonie, et aucune n'est présente à l'enterrement de leur père. Mme Vauquer, patronne de la pension, ses domestiques et les pensionnaires qui savent qu'ils ne peuvent plus compter sur l'héritage, se comportent froidement même lors de son agonie, sauf Eugène de Rastignac. L'étudiant en médecine Bianchon est descendu et annonce sa mort quand les pensionnaires commencent à dîner :

« Oh ! il est bien mort, dit Bianchon en descendant.

— Allons, messieurs, à table, dit Mme Vauquer, la soupe va se refroidir. »

[...]

— Il ne flairera plus son pain comme ça, dit un pensionnaire en imitant la grimace du bonhomme.

— Sacrebleu, messieurs, dit le répétiteur, laissez donc le père Goriot, et ne nous en faites plus manger, car on l'a mis toute sauce depuis une heure. [...]

[...] Les quinze pensionnaires se mirent à causer comme à l'ordinaire. Lorsque Eugène et Bianchon eurent mangé, le bruit des fourchettes et des cuillers, les rires de la conversation, les diverses expressions de ces figures gloutonnes et indifférentes, leur insouciance, tout les glaça d'horreur.²

Cette scène révoltante est un prélude tragique à l'enterrement du pauvre père.

¹ *Ibid.*, p. 314.

² Balzac, *Le Père Goriot*, in *La Comédie humaine*, vol III, *op.cit.*, 1976, pp. 286, 287.

S'opposent ici aussi le ridicule de la scène de table et la tristesse de la mort.

Dans *Madame Bovary*, après qu'ils ont vu Emma empoisonnée pousser un dernier cri, le docteur Larivière et M. Canivet, généraliste, qui ne se soucient pas d'assister Emma dans ses derniers moments, sortent de chez les Bovary, suivis par l'apothicaire Homais. Celui-ci se préoccupe du repas du docteur.

Le pharmacien les rejoignit sur la place. Il ne pouvait, par tempérament, se séparer des gens célèbres. Aussi conjura-t-il M. Larivière de lui faire cet insigne honneur d'accepter à déjeuner.

On envoya bien vite prendre des pigeons au *Lion d'or*, tout ce qu'il y avait de côtelettes à la boucherie, de la crème chez Tuvache, des œufs chez Lestibouois, et l'apothicaire aidait lui-même aux préparatifs, tandis que madame Homais disait, en tirant les cordons de sa camisole :

- Vous ferez excuse, monsieur ; car dans notre malheureux pays, du moment qu'on n'est pas prévenu la veille...

- Les verres à patte !!! souffla Homais.

- Au moins, si nous étions à la ville, nous aurions la ressource des pieds farcis.

- Tais-toi !... À table, docteur !

Il jugea bon, après les premiers morceaux, de fournir quelques détails sur la catastrophe : [...] ¹

Il y a ici des personnages contrastés : d'un côté, Emma qui vient de souffrir le martyre et Charles troublé devant l'agonie de sa femme ; de l'autre, le docteur qui est indifférent à la mort de celle qu'il ne connaît pas très bien et le pharmacien qui ne pense qu'à sa promotion sociale. Cette scène met fortement en relief la diversité des conduites et des intérêts.

Flaubert pouvait décrire la mort d'un point de vue objectif. Son père étant chirurgien en chef à l'hôpital de Rouen, son enfance et son adolescence s'étaient déroulées dans un milieu médical, et il avait été élevé dans le culte positiviste du fait. S'étant familiarisé avec son aspect morbide et même macabre, il semble qu'il n'ait pas eu peur de la mort. Il connaissait bien la vie quotidienne qui se poursuit à côté des cadavres. Et sans doute le moment du repas est-il un moment plus particulièrement pour le mourant et ses

¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op.cit.*, p. 585.

proches, mais il y a, pour les vivants, la vie qui réitère ses exigences inévitables.

Comment est racontée la mort des personnages dans la *Recherche* ? Le narrateur détaille la mort de la grand-mère plus que celle de Bergotte. Il ne décrit pas la scène de l'agonie de Swann, d'Albertine et de la tante Léonie, mais n'en annonce l'événement qu'après leur mort.

Manque la scène de la mort de Swann, mais pas l'annonce de sa maladie à la duchesse de Guermantes, laquelle doit aller au dîner de la princesse de Guermantes. Cette annonce l'embarrasse et elle hésite un peu à partir, car elle se rend compte, mais vaguement, que son meilleur ami gravement malade est plus important que le dîner. Mais le duc, qui entend leur conversation, s'agace et dit à Swann pendant qu'elle est retournée à sa chambre pour échanger ses souliers noirs contre des rouges :

[...] allez-vous-en avant qu'Oriane ne redescende. Ce n'est pas qu'elle n'aime vous voir tous les deux. Au contraire, c'est qu'elle aime trop vous voir. Si elle vous trouve encore là, elle va se remettre à parler, elle est déjà très fatiguée, elle arrivera au dîner morte. Et puis je vous avouerais franchement que moi je meurs de faim. J'ai très mal déjeuné ce matin en descendant de train. Il y avait bien une sacrée sauce béarnaise, mais malgré cela, je ne serai pas fâché du tout, mais du tout, de me mettre à table. [II, 884]

On sait que l'obligation mondaine du duc prime la mort d'un ami. (De même, on saura plus tard que son plaisir passe avant la mort de son cousin. M d'Osmond. Ainsi va-t-il au bal, comme s'il n'entendait pas l'annonce de cette mort [III, 123].) Il n'hésite pas à parler à un mourant de sa faim et de son déjeuner. L'appétit est alors un signe de l'indifférence à la mort des proches impuissante à briser la clôture du moi.

Ensuite, voyons le cas de la tante Léonie : « [...] dans l'automne où nous dûmes venir à Combray pour la succession de ma tante Léonie, car elle était enfin morte [...] » [I, 151]. Le narrateur note qu'une seule personne éprouve de cette mort une grande douleur, c'est Françoise. Mais comment ses proches et le narrateur lui-même réagissent-ils ? La famille, dont les parents du narrateur, est occupée par des formalités à remplir, des entretiens avec les notaires et avec les fermiers ; ils ne donnent pas de

grand repas funèbre et ne prennent pas non plus de ton de voix spécial pour parler de la morte. Le narrateur chantonne même ! [I, 152] Mais ici, l'indifférence à la mort de la tante Léonie ne se traduit pas par le désir d'une table copieuse.

Et pourtant la nourriture débordait à Combray, et les repas chez la tante Léonie étaient frais, abondants et délicieux. Françoise, découragée par la vie parisienne, se souviendra de la vie à la campagne :

Quant à celle-ci (la tante Léonie), Françoise ne cessait de chanter ses louanges.

« [...] »

- Oui, chez Mme Octave, ah ! une bien sainte femme, mes pauvres enfants, et où il y avait toujours de quoi, et du beau et du bon, une bonne femme, vous pouvez dire, qui ne plaignait pas les perdreaux, ni les faisans, ni rien, que vous pouviez arriver dîner à cinq, à six, ce n'était pas la viande qui manquait, et de première qualité encore, et vin blanc, et vin rouge, tout ce qu'il fallait » [...]

« Ah ! je vous réponds qu'on ne partait pas de là avec la faim. Comme M. le curé nous l'a eu fait ressortir bien des fois, s'il y a une femme qui peut compter d'aller près du bon Dieu, sûr et certain que c'est elle. Pauvre Madame, je l'entends encore qui me disait de sa petite voix : "Françoise, vous savez, moi je ne mange pas, mais je veux que ce soit aussi bon pour tout le monde que si je mangeais." Bien sûr que c'était pas pour elle. Vous l'auriez vue, elle ne pesait pas plus qu'un paquet de cerises ; il n'y en avait pas. [...] Ah ! ce n'est pas là-bas qu'on aurait rien mangé à la va-vite. Elle voulait que ses domestiques soient bien nourris. Ici, encore ce matin, nous n'avons pas seulement eu le temps de casser la croûte. Tout se fait à la sauvette. » [II, 326, 327]

Commentant l'image de Léonie dans ce passage, Jean-Pierre Richard écrit qu'«à travers l'offre de nourriture » celle d'un salut s'indique, et il poursuit : « Distributrice en effet de toutes les nourritures, elle ne les mange pas elle-même, pas plus qu'elle ne bouge en ce Combray tout parcouru par le plaisir des promenades. Incapable de digérer, vouée même à ces contre-nourritures que sont tilleuls ou pepsines, elle ne pèse pas plus, dit Françoise, « qu'un paquet de cerises ». Dans l'unanimité de la jouissance alimentaire elle installe donc, comme en creux, un espace de privation, une zone de frugalité forcée. La plénitude nutritive y apparaît dès lors à cause d'elle comme gouvernée par une

absence, fondée sur un vide central. Et peut-être, pour que tous les autres mangent, fallait-il en effet poser, commandant le champ de leur plaisir, cette présence de quelqu'un qui s'en abstient »¹. Si Léonie offre si généreusement la nourriture à son entourage, c'est qu'elle ne peut pas la manger elle-même et que sa vitalité se perd graduellement. La personne qui donne à vivre va à la mort.

Dans ses dernières années surtout, Proust lui-même, comme Léonie, ne pouvait plus guère manger. Il servait aussi des repas à ses amis. Céleste Albaret en témoigne :

Il n'invitait pas beaucoup ni souvent, et jamais plus d'une personne. [...] Je débarrassais la petite table sur laquelle était habituellement posé le plateau, je mettais une nappe et le couvert pour l'invité, et pour lui seulement. M. Proust fixait le menu [...]. En général, c'étaient : filets de sole et poulet, accompagnés d'une glace de chez Poiré-Blanche. Quelquefois, il n'y avait que le poulet et la glace ou des fruits. Je me souviens par exemple d'un dîner avec un de ses amis, le banquier Henri Gans : j'avais découpé le poulet très proprement, pour le servir sans la carcasse, et M. Gans m'a réclamé le "sot-l'y-laisse".

Le seul repas un peu complet que je me rappelle, c'est celui que M. Proust, vers la fin, pour sa Légion d'honneur, offrit à son frère, Robert. Il m'avait fait préparer du melon, un poulet, des gâteaux et des fruits. ²

Seul l'invité mange, mais il semble que le maître demande à la gouvernante les choses qu'il préfère, même s'il ne les mange pas.

Comment Proust assimilait-il les aliments ? Il le faisait à travers son écriture, autrement dit il transformait la nourriture en mots. En voyant ce que des marchands ambulants viennent vendre, Albertine crie par la fenêtre de l'appartement parisien et elle attend avec plaisir qu'on la serve. Mais, en fait, cela ne se pratique pas, ce qui fait qu'elle ne mange pas [cf., III 624, 625, 633-635]. J-P. Richard l'appelle une « mangeuse de mots devenus choses ». « Albertine mange des mots, des nourritures-mots, ou des mots-nourritures ». Il conclut son analyse ainsi : « Léonie nous introduit sans doute,

¹ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible, op.cit.*, p. 23.

² Céleste Albaret, *Monsieur Proust, op.cit.*, p. 104.

avec Proust écrivain, avec le narrateur de la *Recherche*, à la jouissance de choses métamorphosées en mots. Toutes les nourritures dont nous parlons ici ne sont bien en effet que des êtres de papier : elles n'existent pas en dehors des phrases qui les nomment, mais il faut ajouter aussitôt que sur ce papier, dans cet écartement de l'immédiat, à travers ce détour, qui est la littérature même, se fonde et s'invente leur pleine succulence »¹. Proust se réjouit de donner à autrui et lui-même se contente d'écrire des scènes de repas ou des descriptions de nourriture, car il ne peut réellement manger et se résigne toujours à la mort.

Les vanités : symbolique de la résurrection

Les thèmes de la mort et de la nourriture ne figurent pas seulement dans des œuvres littéraires, mais aussi dans des tableaux que l'on appelle des « Vanités ». La Vanité est une catégorie particulière de nature morte. Dans les compositions, on rencontre le plus fréquemment des symboles du temps et de la brièveté de la vie, de la mort et de la résurrection : sablier, crâne, orfèvrerie, fleurs, fruits mûrs ou pourris, que l'on associe aux thèmes de l'activité humaine.

L'historien d'art Ingvar Bergström a divisé en trois groupes les tableaux qui « expriment » la vanité du monde et l'espoir de la résurrection. Selon le groupe, les objets symboles sont différents :

1. Premier groupe : « la vanité des biens terrestres »

- *livres, instruments scientifiques, art* : vanité du savoir

- *argent, bijoux, pièces de collection, armes, sabres, armes en tout genre, couronnes et sceptres* : vanité des richesses et du pouvoir

- *pipes, vin, patates, fromage, jambon, instrument de musique et jeux* : vanité des plaisirs

2. Deuxième groupe : « le caractère transitoire de la vie humaine

¹ *Ibid.*, p. 24.

- *squelettes, crânes, mesure du temps, montres et sabliers, bougies et lampes à huile, feu, dragon, fleurs, jasmin, lilas*

3. Troisième groupe : « les éléments symboles de la résurrection et de la vie éternelle »

- *épis de blé, couronnes de lauriers, écus de chêne*¹

La nourriture et le vin figurent comme symboles de la vanité des plaisirs et les fruits comme symboles de la vieillesse et du déclin dans beaucoup de tableaux.

Dans l'univers artistique, le thème de la vanité est présenté, par exemple, dans les marqueries italiennes et dans le maniérisme. C'est en Hollande, au XVIIe siècle, que le genre a véritablement pris forme (Harmen Steenwijck : *Vanité*, vers 1640, De Lakenhal Museum, Leyde) ; de grands peintres hollandais y sacrifièrent (Pieter Claesz, Willem Claesz Heda, Gerard Dou, etc.). Des Pays-Bas, le genre se répandit rapidement dans toute l'Europe, notamment en Italie, chez les Caravagesques (*Vanitas* de Trophime Bigot, Galerie Corsini, Rome), et en France (avec l'admirable *Voilà comment tous nos beaux jours deviennent*, 1644, de Jacques Linard, qui associe un crâne, une rose prête à se faner et un livre), et enfin en Espagne².

Le temps et la mort ne cessent de vouloir être captés par les artistes. À plusieurs reprises, Cézanne se penche sur le thème de la vanité : *Trois crânes*, *La pyramide de crânes*, *Jeune homme à la tête de mort* où figurent un jeune homme avec les livres qui disent la vanité de tout, *Nature morte au crâne* où des fruits et un crâne se rencontrent sur une table. Plus tard, on retrouve le même motif dans des tableaux de Braque et de Picasso (*Nature morte au bucrâne*, 1942, Kunstsammlung Nordrhein – Westfalen, Düsseldorf).

Ce sont surtout les tableaux hollandais, en particulier, du XVIIe siècle qui honorent ce thème de l'inanité du monde. Proust a-t-il eu l'occasion de les voir ? Lors de son voyage en Belgique et aux Pays-Bas en 1902 avec Fénelon, il se peut qu'il en ait vu, mais ce n'est pas certain. On l'a vu plus haut, il a visité les villes suivantes : Bruges,

¹ *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle*, sous la direction d'Alain Tapié avec la collaboration de Jean-Marie Dautel et de Philippe Rouillard, Albin Michel, 1990, p. 212.

Cf. Miche Laclotte, Jean-Pierre Cuzin, *Dictionnaire de la peinture occidentale du moyen âge à nos jours*, Larousse, 1999, p. 991.

² *Dictionnaire universel de la peinture*, sous la direction de Robert Maillard, S.N.L.- Dictionnaire Robert, 1975, p. 345.

Anvers, Rotterdam, Amsterdam, Vollandam, Haarlem, La Haye¹. Selon le catalogue des Vanités paru en 1990², le tableau de Pieter Claesz, *Vanitas* (1625) est au Frans Hals Museum à Haarlem, celui de J. Lievens, *Vanité aux livres* (vers 1626/27) et celui de Abraham van des Schoor, *Vanité*, au Rijksmuseum à Amsterdam, celui aussi de Handrick Pot, *Peintre peignant une Vanité*, au Musée Bredius de La Haye. Mais rien ne prouve qu'ils aient été exposés l'année de son voyage. De même, en France, de nombreux musées possèdent des « Vanités », mais on ne peut savoir s'ils les ont exposés à l'époque de l'écrivain, puis si celui-ci en a vu un ou deux. En fait, dans la *Recherche*, il n'est fait nulle mention de la vanité comme catégorie artistique.

Ce thème n'apparaît-il donc pas dans l'œuvre de Proust ? Florence Godeau affirme : « le thème de la futilité de la vie mondaine informe l'ensemble de la *Recherche*, à commencer par le « roman du monde » par excellence qu'est *Le Côté de Guermantes* », et la scène où Swann annonce à la duchesse de Guermantes la proximité de sa propre mort, prépare « la méditation sur la mort qui clôt *Le Temps retrouvé* »³. Nous avons rappelé tout à l'heure, pour souligner son appétit inopportun, la scène où le duc, qui affecte une indifférence à sa mort, déclare impoliment à Swann qu'il meurt de faim (il veut quitter le plus tôt possible la soirée de la Princesse de Guermantes), pendant qu'Oriane remonte pour échanger ses souliers noirs contre des souliers rouges [II, 883, 884]. La critique poursuit : « la scène des « souliers rouges de la duchesse » s'avère essentielle dans le cadre d'une étude sur les Vanités », et « elle se déroule sur le seuil des Guermantes, qui sépare concrètement et symboliquement [...] la vie et la mort, la vanité mondaine et l'esprit [...] »⁴. Les Guermantes qui se trouvent du côté de la vie proposent à leur ami qui est du côté de la mort de voyager en Italie. Ils entendent organiser leurs loisirs futurs comme si la vie était éternelle. L'annonce de la maladie de Swann est jugée par eux aussi indécente qu'inopportune et il devient pour eux un fâcheux : « ainsi s'achève la peinture sans complaisance du monde où l'on n'a cure de

¹ *Corr.*, t. III, p. IX et p. 13.

² *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle*, *op.cit.*.

³ Florence Godeau, « Une ombre au tableau. Vanités et mondanité dans quelques récits modernistes (M. Proust, J. Joyce, V. Woolf, T. Mann) » in *Études Épistémè*, www.etudes-episteme.org, 2012, p. 5.

⁴ *Idem.*

philosopher ni d'apprendre à mourir »¹. Ici, les souliers rouges de la duchesse symbolisent la vanité non seulement du monde mais aussi des plaisirs.

Dans des *Vanités*, les livres sont peints comme signifiant l'inconsistance du savoir. Proust s'interroge parfois sur son absence de dons littéraires. Ainsi s'exprime-t-il à travers la voix du narrateur dans *Combray* :

[...] dans mes promenades du côté de Guermantes, il me parut plus affligeant encore qu'auparavant de n'avoir pas de disposition pour les lettres, et de devoir renoncer à être jamais un écrivain célèbre. Les regrets que j'en éprouvais, tandis que je restais seul à rêver un peu à l'écart, me faisaient tant souffrir, que pour ne plus les ressentir, de lui-même par une sorte d'inhibition devant la douleur, mon esprit s'arrêtait entièrement de penser aux vers, aux romans, à un avenir poétique sur lequel mon manque de talent m'interdisait de compter. [I, 176]

Au début du *Temps retrouvé*, il en vient à douter de la pertinence de la littérature. Lisant le passage du journal des Goncourt (dont l'on sait bien que c'est le pastiche de Proust), le narrateur se dit : « la littérature ne révélait pas de vérité profonde » et il lui semble triste que la littérature ne soit pas ce qu'il avait cru [IV, 287].

Après l'épisode de l'hôtel de Jupien, au début de la deuxième partie du *Temps retrouvé* où, bien qu'il ait passé des années en maison de repos, le narrateur n'est pas encore guéri, sa réflexion sur son manque de dons littéraires et sur la vanité de la littérature réapparaît :

[...] la pensée de mon absence de dons littéraires, que j'avais cru découvrir jadis du côté de Guermantes, que j'avais reconnue avec plus de tristesse encore dans mes promenades quotidiennes avec Gilberte avant de rentrer dîner, fort avant dans la nuit, à Tansonville, et qu'à la veille de quitter cette propriété j'avais à peu près identifiée, en lisant quelques pages du journal des Goncourt, à la vanité, au mensonge de la littérature, cette pensée, moins douloureuse peut-être, plus morne encore, si je lui donnais comme objet non une infirmité à moi particulière, mais l'inexistence de l'idéal

¹ *Ibid.*, p. 6

auquel j'avais cru, cette pensée qui ne m'était pas depuis bien longtemps revenue à l'esprit, me frappa de nouveau et avec une force plus lamentable que jamais. [IV, 433]

Mais, juste après cette sombre méditation, un événement se produit, commençant par un faux pas sur des pavés inégaux dans la cour de l'hôtel de Guermantes. À ce moment, le narrateur se souvient successivement de la vue des arbres lors d'une promenade en voiture à Balbec, de la vue des clochers de Martinville, du bruit de la cuiller sur l'assiette, de la raideur d'une serviette pour s'essuyer la bouche, et de la saveur de la madeleine. Cet événement le plonge dans une véritable euphorie, et le découragement et même le doute s'évanouissent : « Comme au moment où je goûtais la madeleine, toute inquiétude sur l'avenir, tout doute intellectuel étaient dissipés. Ceux qui m'assaillaient tout à l'heure au sujet de la réalité de mes dons littéraires et même de la réalité de la littérature se trouvaient levés comme par enchantement » [IV, 445]. Ce qui provoque son bonheur, ce sont ces souvenirs involontaires qui lui rendent même la mort indifférente. Ils lui redonnent confiance et l'engagent à commencer à écrire. Le narrateur, qui a compris que la littérature consiste à recréer la vraie vie et que « tous ces matériaux de l'œuvre, c'était sa [ma] vie passée » [IV, 478], compare la vie végétale et celle de la littérature :

[...] ; je compris qu'ils (les matériaux de l'œuvre) étaient venus à moi dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante. [...] Elle (la vocation) l'aurait pu en ce que cette vie, les souvenirs de ses tristesses, de ses joies, formaient une réserve pareille à cet albumen qui est logé dans l'ovule des plantes et dans lequel celui-ci puise sa nourriture pour se transformer en graine, en ce temps où on ignore encore que l'embryon d'une plante se développe, lequel est pourtant le lieu de phénomènes chimiques et respiratoires secrets mais très actifs. Ainsi ma vie était-elle en rapport avec ce qu'amènerait sa maturation. Et ceux qui se nourriraient ensuite d'elle ignoreraient, comme ceux qui mangent les graines alimentaires, que les riches substances qu'elles contiennent ont été faites pour leur nourriture, avaient d'abord nourri la graine et permis sa maturation. [IV, 478]

Ici, l'image de la maturation végétale est positive et devient le modèle de la création littéraire.

Mais dans les *Vanités*, la maturation des fruits signifie le passage du temps, c'est-à-dire le vieillissement ou le déclin de la vie, et l'image proposée est donc négative. Le fruit pleinement mûr n'a plus d'avenir sinon la stérile et morbide décomposition. Cette image n'a rien d'optimiste. Mais Proust envisage positivement la maturation comme impliquant ce passage, ce que souligne Aude Le Roux-Kieken : « il existe dans l'écriture proustienne tout un autre pan d'images végétales qui expriment quant à elles un optimisme profond, peut-être le seul réel espoir proustien : les phénomènes liés à la germination de la graine et la croissance de la plante se font parfois métaphore de la création littéraire »¹.

Lors de la matinée Guermantes, le narrateur voit que la vieillesse est visible sur les visages des gens qu'il connaît depuis longtemps et il se rend compte que son âge est également avancé. Mais il semble qu'il ne s'angoisse pas forcément pour son propre flétrissement. Cette idée n'apparaît pas dans le texte définitif mais dans l'esquisse du *Cahier 57*, qui joue de la comparaison avec le fruit mûr :

[...] quoique je me fusse aperçu du Temps, je n'étais pas triste de vieillir car je mettais le but de ma vie non derrière moi mais devant, ne me considérant pas comme une fleur qui se fane mais comme un fruit qui se forme et que les années qui viendraient ne m'éloigneraient pas de quelque chose que je tâcherais de trouver. [IV, 908]

La maturation humaine consiste à acquérir de l'expérience, à voir beaucoup de choses, à rencontrer des gens et à les observer. Quand il voit le changement des personnes lors du « Bal de tête », le narrateur pense :

Plus d'une personne que cette matinée réunissait ou dont elle m'évoquait le souvenir, me donnait

¹ Aude Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, Honoré Champion, 2005, p. 228.

par les aspects qu'elle avait tour à tour présentés pour moi, par les circonstances différentes, opposées, d'où elle avait, les unes après les autres, surgi devant moi, faisait ressortir les aspects variés de ma vie, les différences de perspective, [...]. [IV, 548,549]

Il remarque que la modification non seulement des apparences physiques mais aussi des positions sociales est un effet du « Temps ». Et il décide d'écrire un tel « Temps », c'est-à-dire de faire naître une œuvre :

Enfin, cette idée du Temps avait un dernier prix pour moi, elle était un aiguillon, elle me disait qu'il était temps de commencer, si je voulais atteindre ce que j'avais quelquefois senti au cours de ma vie [...], et qui m'avait fait considérer la vie comme digne d'être vécue. Combien me le semblait-elle davantage, maintenant qu'elle me semblait pouvoir être éclaircie, elle qu'on vit dans les ténèbres, ramenée au vrai de ce qu'elle était, elle qu'on fausse sans cesse, en somme réalisée dans un livre ! [IV, 609]

Le narrateur poursuit en affirmant que celui qui pourrait écrire un tel livre devrait le « suralimenter comme un enfant » [IV, 610]. Nous avons déjà mentionné cette comparaison d'une œuvre avec un enfant dans notre chapitre I¹. En citant un manuscrit et une lettre de Proust, Jacques Robichez et Brian Rogers annotent dans la Pléiade que « Proust emploie souvent la comparaison avec un enfant quand il pense à son roman » [IV, 1310]². S'avèrent nécessaires pour créer l'œuvre des processus contradictoires : celui de la maturation et celui de l'enfantement. Le narrateur, conscient de l'effet du Temps, déclare : « Oui, à cette œuvre, cette idée du Temps que je venais de former disait qu'il était temps de me mettre. Il était grand temps, mais [...] était-il temps encore et même étais-je encore en état ? L'esprit a ses paysages dont la contemplation ne lui est

¹ Voir pp. 98, 99.

² La note poursuit : « En 1908, les esquisses préliminaires évoquent les premières sensations de la maternité : « Le travail nous rend un peu mères. Parfois me sentant près de ma fin, je me disais, sentant l'enfant dans mes flancs, et ne sachant pas si je réunirais les forces qu'il faut pour enfanter, je lui disais avec un triste et doux sourire : « Te verrai-je jamais ? » (*Carnet I*, f° 16 v°). L'image est modifiée en 1912 : « J'ai tellement l'impression qu'une œuvre est quelque chose qui sorti de nous-même, vaut cependant mieux que nous-même, que je trouve tout naturel de me démener pour elle, comme un père pour son enfant » (lettre à Mme Straus du 10 novembre 1912, *Corr.*, t. XI, p. 293).

laissée qu'un temps » [IV, 612]. L'auteur s'est-il posé cette question longtemps ? Il construit des scènes et écrit des fragments avant la Première Guerre mondiale à l'âge de trente-sept ou trente-huit ans. Il écrit peu avant le 23 décembre 1919 à Rosny aîné que le *Temps retrouvé* a déjà été écrit avec les autres volumes lors de la publication de *Du Côté de chez Swann* en 1913, et qu'il n'a en rien touché la fin du livre pendant la guerre. Au début de cette lettre, il affirme que depuis quinze ans il vit couché, et il entend tout à fait couché ; il ne se lève pas une minute dans sa chambre¹. L'auteur qui mourra à l'âge de cinquante et un ans avait déjà écrit ses réflexions sur le « Temps », la « Vieillesse » et la « Mort ».

La maladie peut sembler menacer de mort l'écrivain qui tente de faire son œuvre. Mais Proust ne le pense sans doute pas ; en effet, il écrit plus loin en faisant référence à la Bible : « La maladie qui, en me faisant, comme un rude directeur de conscience, mourir au monde, m'avait rendu service « car si le grain de froment ne meurt après qu'on l'a semé, il restera seul, mais s'il meurt il portera beaucoup de fruits » [...], la maladie avait usé mes forces, [...] » [IV, 621]. Il apparaît qu'il aime comparer le processus de la création à l'image végétale du grain ou de la graine, image qui dit qu'après la mort le fruit, c'est-à-dire la vie, vient. Selon Aude Le Roux-Kieken, « Il s'agit d'un moi immatériel, qui prospère dans la maladie et ne s'alimente que de nourritures spirituelles, celui qui sans doute écrivit *À la recherche du temps perdu*. Ce moi règne sur les « ruines » du corps mourant, d'un corps qui, comme la graine toujours, recèle un potentiel de vie latente, d'un corps qui, comme la graine encore, vit en équilibre entre la vie et la mort, entre le silence et l'expression, entre la stérilité et la fertilité. [...] la création est en contrat permanent chez Proust avec la menace de mort, [...] la proximité de la mort décuple, stimule la perspicacité de ce moi si effacé dans la santé. La mort est révélatrice des talents et des vérités de chacun »². La douleur et le chagrin du deuil à la mort de la grand-mère aiguïssent la sensibilité et l'esprit de l'auteur. Et la critique ajoute plus loin ce commentaire sur le dernier texte proustien : « tout

¹ *Corr.*, t. XVIII, pp. 544, 546.

² Aude Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust, op.cit.*, p. 236.

prend racine sur une destruction qui acquiert ainsi un rôle constructeur : le froment sur celle de la graine, l'œuvre sur la mort du créateur. La mort, forme particulière de destruction, y est décrite comme l'initiatrice d'une renaissance spirituelle »¹. Le fait que la vie vienne après la mort doit être dit résurrection. C'est là un thème principal dans l'œuvre de Proust. Pour renaître il faut mourir.

Or, il se trouve qu'un des thèmes des *Vanités* est « l'espoir de résurrection », d'où, dans certains tableaux, l'épi de blé, les couronnes de laurier ou l'écu de chêne comme symboles de résurrection et de vie éternelle : les végétaux y sont peints. Ces mêmes végétaux, blé ou laurier, participent à l'alchimie de la cuisine : le blé devient le pain et le laurier ajoute à la saveur du ragoût. En changeant de forme, ils accèdent à un autre degré de vie.

Dans la *Recherche*, le symbole de la résurrection n'est pas seulement la madeleine, mais aussi le tilleul, dont l'effet résurrecteur a été bien analysé par Philippe Lejeune. Nous avons vu, en citant cette analyse, comment change la couleur du « breuvage » accompagné de la madeleine, mais ici nous soulignons ce fait que le tilleul symbolise « la survie du passé dans le présent », et se rapporte au mécanisme provoquant la réminiscence². Les feuilles du tilleul se fanent et sèchent jusqu'à devenir des feuilles mortes. Mais elles s'ouvrent sous l'action résurrectionnelle de l'eau chaude qui en fait une boisson vivante.

Proust évoque cet effet résurrecteur du tilleul dans le *Temps perdu* : « le goût de l'infusion qui avait fait entrer dans ma chambre la chambre de ma tante Léonie, et à sa suite tout Combray, et ses deux côtés [IV, 454] ». Dans la bibliothèque des Guermantes, tous les souvenirs de Combray renaissent comme s'ouvrent les feuilles du tilleul.

¹ *Ibid.*, p. 242.

² Philippe Lejeune, « Écriture et Sexualité » in *Europe, op.cit.*, p. 115.

TROISIÈME PARTIE

**LA PLACE DE LA NOURRITURE DANS LA LITTÉRATURE : LE MIROIR
DES PERSONNAGES ET DE LA SOCIÉTÉ**

« Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es »

— Brillat-Savarin —

La nourriture ou l'acte de manger sont étroitement en rapport avec la vie quotidienne. Il n'est pas exagéré de dire que notre caractère et notre physique se forment par ce que nous mangeons. Généralement, ceux qui mangent souvent de la viande prennent une attitude plus agressive que ceux qui ne mangent que des légumes, et il semble que celui qui mange bien ait bonne mine et que, par contre, celui qui a un appétit d'oiseau n'ait guère d'énergie.

Les écrivains de toutes les époques s'intéressent sans doute à cette tendance, mais ceux d'avant le XIX^e siècle attachent plus d'importance à écrire sur l'esprit, l'art et l'amour que sur la vie quotidienne, aussi la table et la cuisine ne sont-elles pas sollicitées pour fonder l'esprit, surtout au siècle des lumières, et c'est pourquoi Diderot et Montesquieu ne les introduisent guère dans leurs textes. En tout cas, ils ne mettent pas l'accent sur la table.

Par contre, les écrivains du XIX^e siècle, notamment de la seconde partie, décrivent sans hésitation la table des personnages principaux et leur façon de manger, et ils utilisent volontiers les métaphores de la nourriture. Ils se rendent compte que décrire la table et la nourriture peut représenter avec précision les caractères. La scène de table désigne la place sociale et la condition économique des personnages, elle fait allusion à leurs désirs touchant non seulement l'appétit mais aussi la sexualité ou la promotion sociale etc. On peut dire que ce fut, à cette époque, une véritable invention dans le domaine littéraire.

De même, la table et les aliments sont peints autour des personnages proustiens. Il semble que l'auteur de la *Recherche* tire parti de l'invention des écrivains du XIX^e siècle pour figurer le caractère de ses acteurs.

Dans cette partie, nous allons d'abord tenter de montrer comment sont décrites la table ou la nourriture dans les romans du XIX^e siècle qui auront eu une grande influence sur Proust. Puis, nous examinerons les personnages qui apparaissent souvent dans des scènes de table et les aliments ayant vertu métaphorique dans les textes proustiens. En premier lieu, nous traiterons la question de la nourriture-métaphore avec surtout Albertine et Gilberte dans des scènes où l'aliment médiatise l'intimité avec le narrateur de la *Recherche* dans leurs salons ou dans un pique-nique à la campagne. En deuxième

lieu, nous mentionnerons la fonction du restaurant et parfois de l'hôtel comme lieu extérieur de rencontre entre les hommes et leurs maîtresses, et cela notamment à Paris et en Normandie avec Saint-Loup.

CHAPITRE VI : LA NOURRITURE, LA TABLE ET LES PERSONNAGES DANS LES ROMANS DU XIX^e SIÈCLE

Nous venons de voir que le thème de la nourriture s'invite dans les romans du XIX^e siècle. Si les écrivains se soucient de la décrire, c'est qu'elle peut signifier quelque chose ; ainsi Flaubert entre-t-il dans le détail d'une pièce montée lors du mariage entre Emma et Charles, avec tout un lexique architectural, car cet objet représente à la fois le lien durable du mariage et la fragilité de leur union. Il faut le redire, la nourriture reflète la société et révèle les personnages comme le font leurs vêtements et leurs logements remplis de meubles. Les pauvres ne peuvent fréquenter que la gargote ou la pension et avaler haricots et mouton avec du pain à discrétion, alors que les riches vont au restaurant de luxe comme le *Ritz* pour y déguster des coqs de bruyère ou des filets d'esturgeon avec de l'excellente sauce raffinée. Ce qui se mange et le lieu où l'on mange sont les miroirs de la hiérarchie sociale. Voyons comment cela apparaît notamment chez Balzac, Flaubert qui l'influencent l'écrivain de la *Recherche*, mais nous mentionnerons aussi les œuvres de Maupassant et de Zola, même si elles retiennent moins Proust, car elles se soucient de mettre en relief la relation entre la gastronomie et la littérature.

§ 1. La table dans les romans de Balzac

Il y aurait, selon Robert Courtine dans *Balzac à table*, plus de cent recettes à tirer des indications culinaires fournies par *La Comédie humaine*. Il serait étonnant que les descriptions de la table soient à ce point abondantes. Anka Muhlstein, qui a concentré son analyse littéraire sur la table de Balzac en interrogeant sa biographie et ses œuvres, affirme que « Balzac est le premier à avoir compris l'intérêt pour un romancier de faire

la part de la gastronomie. En cela, il se distingue de ses contemporains immédiats¹ ». Certes, nous l'avons dit dans notre introduction, Rabelais est un l'écrivain français bien connu pour avoir décrit la nourriture et la table bien avant Balzac. Mais avec Gargantua et Pantagruel, il s'agit plus de gourmandise que de gastronomie. Rien de semblable à l'époque classique, excepté Rousseau et Voltaire ; Laclos n'a jamais eu l'idée de décrire le menu des soupers de la Merteuil ; il n'existe pas de scène où la princesse de Clèves tremperait une mouillette dans un œuf. Même au début du XIX^e, Victor Hugo ne décrit pas la nourriture mais la privation de nourriture. Il fait jouer à la faim le rôle de révélateur à la fois des mécanismes humains et de ceux du pouvoir, et il décrit à travers la faim la corrosion du grotesque ; ainsi, *L'Homme qui rit* explore sur un mode tragique le gouffre des appétits humains, désir sexuel ou goût du pouvoir, et dans la comédie, *Mangent-ils ?*, le héros assigne à l'appétit sa place naturelle². La préoccupation gastronomique est ici avant tout sociale.

Le gourmand, Balzac

Si Balzac est le premier romancier à s'intéresser à la table, est-ce que lui-même était gastronome ? À voir les portraits et la statue de cet écrivain au ventre proéminent, on peut facilement imaginer qu'il était un mangeur extraordinaire, et au moins gourmand. Mais, à en croire sa biographe-critique, il n'en est rien. Il ne s'intéresse guère au contenu des assiettes ni au goût des choses³. On connaît l'anecdote. Dès qu'il se mettait à un roman, il fermait la porte, travaillait dix-huit heures par jour. Il ne buvait alors que de l'eau, se nourrissait de fruits, parfois d'un œuf à la coque vers 9 heures du matin ou de sardines pilées avec du beurre s'il avait faim, d'une aile de volaille ou d'une tranche de gigot le soir et terminait son repas par une ou deux tasses d'excellent café noir sans sucre. Et, après qu'il avait donné à l'imprimeur le manuscrit, il filait au restaurant, avalait une centaine d'huîtres en hors-d'œuvre, arrosées par quatre bouteilles de vin

¹ Anka Muhlstein, *Garçon, Un cent d'huîtres ! Balzac et la table*, Odile Jacob, 2010, p.10.

² Agnès Spiquel, « L'envers de *L'Homme qui rit* : *Mangeront-ils ?* » in *Le roman et la nourriture*, édité par André-Jeanne Baudvier, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2003, pp. 49, 50.

³ Anka Muhlstein, *Garçon, Un cent d'huîtres ! Balzac et la table, op.cit.* , p. 11.

blanc, puis commandait le reste du repas : douze côtelettes de pré-salé au naturel, un caneton aux navets, une paire de perdreaux rôtis, une sole normande, et dévorait des fruits, plus d'une douzaine de poires de *doyné*. Rassasié, il envoyait le plus souvent l'addition à son éditeur¹. Lors qu'il se livrait au travail, il était frugal mais pouvait devenir par ailleurs une terrible « fourchette ».

Ignorait-il la gastronomie ? Il passa son enfance sans connaître l'affection parentale, surtout maternelle ; il a grandi en nourrice jusqu'à quatre ans, et bien que rentré à la maison familiale, à huit ans il a été envoyé en pension. Les mères de ses camarades leur envoyaient des colis de confiture, de chocolat ou de biscuits, de quoi ils étaient ravis, car elles savaient qu'on mange peu et mal au réfectoire de la pension. Mais la mère d'Honoré ne le faisait pas. Cet enfant, faute de bien manger, acquit la passion de la lecture². Pour Louis Lambert, héros balzasien largement autobiographique, la lecture est « une espèce de faim que rien ne pouvait assouvir³ ». Il n'a pas connu le plaisir de manger dans son enfance. De même, et à la différence de Proust, Balzac n'a pas bénéficié d'une enfance rendue heureuse par la gastronomie et la satiété alimentaires. On ne rencontre pas dans ses romans de scènes où la famille se rassemble autour d'une table débordante, comme cela a lieu à Combray. Mais s'il ignorait la gastronomie au sens de la jouissance du goût, il savait apprécier le sens social de la table.

La hiérarchie sur la table parisienne

L'auteur de *La Comédie Humaine* rend compte subtilement, avant tout, des différences sociales ou hiérarchiques en décrivant différents types de table. Ses pauvres et jeunes personnages aspirent à la table de luxe et raffinée et ont l'ambition d'y parvenir. Dans *Le Père Goriot*, Eugène de Rastignac, qui rêve de réussite sociale à Paris, mange dans la salle à manger de la pension bourgeoise de Mme Vauquer.

¹ *Ibid.*, pp. 25, 26.

² *Ibid.*, pp. 17- 19.

³ Balzac, *Louis Lambert*, in *La Comédie humaine*, t. XI, *op.cit.*, 1980, p. 590.

Cette salle, entièrement boisée, fut jadis peinte en une couleur indistincte aujourd'hui, qui forme un fond sur lequel la crasse a imprimé ses couches de manière à y dessiner des figures bizarres. Elle est plaquée de buffets gluants sur lesquels sont des carafes échanrées, ternies, des ronds de moiré métallique, des piles d'assiettes en porcelaine épaisse, à bords bleus, fabriquées à Tournai. Dans un angle est placée une boîte à cases numérotées qui sert à garder les serviettes, ou tachées ou vineuses, de chaque pensionnaire. Il s'y rencontre de ces meubles indestructibles, proscrits partout, mais placés là comme le sont les débris de la civilisation aux Incurables. Vous y verriez un baromètre à capucin qui sort quand il pleut, des gravures exécrables qui ôtent l'appétit, toutes encadrées en bois noir verni à filets dorés ; [...]. [...] Le carreau rouge est plein de vallées produites par le frottement ou par les mises en couleur. Enfin, là règne la misère sans poésie ; une misère énorme, concentrée, râpée. Si elle n'a pas de fange encore, elle a des taches ; si elle n'a ni trous ni haillons, elle va tomber en pourriture¹.

La pauvreté n'est pas celle des repas sur la table, mais de la misère de devoir manger dans une salle où on perd l'appétit à cause de la saleté et de la vieillesse des choses. Et Mme Vauquer, qui tient la pension, est ainsi décrite :

Sa face vieillotte, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet, ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église, son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, [...] Sa figure fraîche comme une première gelée d'automne, ses yeux ridés, dont l'expression passe du sourire prescrit aux danseuses à l'amer renfrognement de l'escompteur, [...].

Enfin, « toutes sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne »². On peut facilement imaginer ce que mangent les pensionnaires.

Lorsqu'Eugène de Rastignac, qui a heureusement une cousine, la vicomtesse Mme de Beauséant, l'une des reines de la mode à Paris, « et par son nom et par sa fortune,

¹ Balzac, *Le Père Goriot*, in *La Comédie humaine*, t. III, *op.cit.*, 1976, pp. 53, 54.

² *Ibid.*, p. 54.

l'une des sommités du monde aristocratique¹ », revient de chez elle à sa pension, il est choqué par le violent écart des univers sociaux :

Arrivé rue Neuve-Sainte-Geneviève, il monta rapidement chez lui, [...] et vint dans cette salle à manger nauséabonde où il aperçut, comme des animaux à un râtelier, les dix-huit convives en train de se repaître. Le spectacle de ces misères et l'aspect de cette salle lui furent horribles. La transition était trop brusque, le contraste trop complet, pour ne pas développer outre mesure chez lui le sentiment de l'ambition. ²

La médiocrité fatale des vêtements, de la décoration de la maison et de la nourriture est celle de la classe dite inférieure.

Mais comment Balzac décrit-il une table aristocratique ? Quand Eugène vient dîner chez la vicomtesse, il entre avec elle dans une salle à manger où le vicomte attend sa femme :

[...] et où resplendissait ce luxe de table qui sous la Restauration fut poussé, comme chacun le sait, au plus haut degré. M. de Beauséant, semblable à beaucoup de gens blasés, n'avait plus guère d'autres plaisirs que ceux de la bonne chère ; il était en fait de gourmandise de l'école de Louis XVIII et du duc d'Escars. Sa table offrait donc un double luxe, celui du contenant et celui du contenu. Jamais semblable spectacle n'avait frappé les yeux d'Eugène, qui dînait pour la première fois dans une de ces maisons où les grandeurs sociales sont héréditaires.³

Quand la scène de la table apparaît dans le roman, ce n'est pas le caractère ni le privilège du goût qui retiennent l'attention, mais ce qui concerne étroitement la situation sociale, par exemple le style de présentation ou les accessoires de cette table. La table en effet semble être un miroir du caractère des personnages.

Le grand repas a généralement lieu chez des aristocrates ou de grands bourgeois,

¹ *Ibid.*, p. 76.

² *Ibid.*, p. 118.

³ *Ibid.*, p. 151.

mais en haut de l'échelle sociale, on ne mène pas toujours la vie morale d'un homme de bien. Ainsi le banquier Taillefer, qui a commis de grands forfaits dans son passé et apparaît comme le père richissime et rancunier de la jeune et naïve Victorine, offre-t-il des agapes aussi somptueuses que scandaleuses, dans *La Peau de chagrin*. En plantant le décor d'une soirée chez Taillefer, Balzac mentionne l'état, la richesse, l'éclat du linge et la table immense sans peindre la matière du repas :

[...], chaque convive paya son tribut d'admiration au somptueux coup d'œil qu'offrait une longue table, blanche comme une couche de neige fraîchement tombée, et sur laquelle s'élevaient symétriquement les couverts couronnés de petits pains blonds. Les cristaux répétaient les couleurs de l'iris dans leurs reflets étoilés, les bougies traçaient des feux croisés à l'infini, les mets placés sous des dômes d'argent aiguisaient l'appétit et la curiosité.¹

À cette époque, la blancheur de la nappe est le signe premier et indispensable de l'élégance et le comble du luxe est d'avoir une nappe qui s'étale en larges plis autour des pieds de la table. Les plats sont tous posés sur la table, le service étant fait à l'ancienne, à la française (pas encore à la russe), service spectaculaire où l'on présente simultanément volailles, rôtis, poissons crustacés et légumes. Et il est difficile de distinguer entre l'aliment et la structure comestible qui le soutient. L'originalité de la présentation compte autant que le goût.²

En ce sens, Taillefer serait à l'apogée de la société parisienne. Mais, comme un ami du héros de ce roman devine ses méfaits, il a l'air d'un homme bon, mais « l'argenterie étincelle, et chacun de ces rayons brillants serait pour lui un coup de poignard », et « si le public avait raison, voici trente hommes de cœur et de talent qui s'apprêteraient à manger les entrailles, à boire le sang d'une famille »³. L'orgie de Taillefer subvertit l'ordre au fur et à mesure que les vins sont servis l'un après l'autre :

¹ Balzac, *La Peau de chagrin*, in *La Comédie humaine*, t. X, *op.cit.*, 1979, p. 97.

² Anka Muhlstein, *Garçon, Un cent d'huîtres ! Balzac et la table*, *op.cit.*, pp. 87, 88.

³ Balzac, *La Peau de chagrin* in *La Comédie humaine*, t. X, *op.cit.*, pp. 96, 97.

Chacun mangea en parlant, parla en mangeant, but sans prendre garde à l'affluence des liquides, tant ils étaient lampants et parfumés, tant l'exemple fut contagieux. [...] Déchaînés [...], ces hommes [...] laissèrent alors galoper leur esprit dans le vide de ces raisonnements que personne n'écoute, se mirent à raconter ces histoires qui n'ont pas d'auditeur, recommencèrent cent fois ces interpellations qui restent sans réponse. L'orgie seule déploya sa grande voix, sa voix composée de cent clameurs confuses. [...] Tous renouaient à se glorifier de leur capacité intellectuelle pour revendiquer celles des tonneaux, des foudres, des cuves. Il semblait que chacun eût deux voix. [...].¹

Ce festin qui crée le désordre surgit peut-être avec la puissance de la bourgeoisie. Il n'y a pas là de distinction ni de formes élégantes. Balzac écrit : « Entre les tristes plaisanteries dites par ces enfants de la Révolution à la naissance d'un journal, et les propos tenus par de joyeux buveurs à la naissance de Gargantua, se trouvait tout l'abîme qui sépare le dix-neuvième siècle du seizième »².

La somptuosité de la soirée manifeste la puissance sociale du maître de la maison, mais c'est une fausse apparence. Quand l'orgie petit à petit se désordonne et se débraille avec l'ivresse des convives, et qu'enfin aucune trace d'élégance n'existe plus, le vrai caractère du maître se dévoile. En ne décrivant pas le contenu du repas mais le cadre de la table, l'auteur connote la dimension occulte de Taillefer. Il semble qu'à travers cet exemple, la profusion de nourriture et d'alcool dans l'orgie fasse craquer la mince pellicule d'élégance récemment acquise par les hommes nouveaux³. Balzac excelle dans une telle rhétorique.

Proust décrit-il autant la table parisienne que Balzac ? On se rappelle le dîner avec M. Norpois qui a lieu chez les parents du narrateur à Paris. La cuisine est raffinée et demande beaucoup de temps pour son élaboration, et peut se comparer à celle des bons restaurants parisiens. Mais il y a clairement une différence entre ces deux écrivains. Il n'existe pas de pauvreté dans la *Recherche*, surtout pas de table misérable. Le narrateur veut connaître les aristocrates et aspire au monde, sa famille appartenant à une haute

¹ *Ibid.*, pp. 97, 98.

² *Ibid.*, p. 98.

³ Anka Muhlstein, *Garçon, Un cent d'huîtres ! Balzac et la table, op.cit.*, p 106.

classe sociale : son père peut inviter le marquis Norpois et sa grand-mère est sortie de la même école que la marquise de Villeparisis. Le narrateur connaît donc graduellement les aristocrates et baigne naturellement dans la vie mondaine. Il n'y a pas dans son roman de personnages balzaciens comme Eugène de Rastignac et Lucien de Rubempré qui, ambitieux, se battent pour leur la promotion sociale.

La critique de Balzac par Proust est mentionnée dans *Contre Sainte-Beuve*. On voit que l'auteur de la *Recherche* ne connaît pas seulement les œuvres principales de Balzac mais aussi sa correspondance. Proust ne l'apprécie pas totalement mais parfois avec piquant. Le narrateur du *Contre Sainte-Beuve* dit à sa mère :

La vulgarité de ses sentiments est si grande que la vie n'a pu l'élever. Ce n'est pas seulement à l'âge où débute Rastignac qu'il a donné pour but à la vie la satisfaction des plus basses ambitions, ou, du moins, à de plus nobles buts a si bien mêlé celui-là, qu'il est presque impossible de les séparer. [CSB, 263]

Je ne parle pas de la vulgarité de son langage. Elle était si profonde qu'elle va jusqu'à corrompre son vocabulaire, à lui faire employer de ces expressions qui feraient tache dans la conversation la plus négligée. [*Ibid.*, 264]

Mais, vois-tu, cette vulgarité même est peut-être la cause de la force de certaines de ses peintures. Au fond, même dans ceux d'entre nous chez qui c'est précisément l'élévation, de ne pas vouloir admettre ces mobiles vulgaires, de les condamner, de les épurer, ils peuvent exister, transfigurés. [*Ibid.*, 265]

D'un côté Rastignac, profondément humain, soigne tendrement le père Goriot jusqu'à sa mort à la place de ses filles ; de l'autre, il a une froide ambition qui fait de sa vie un calcul. Proust le comprend bien. La table décrite par Balzac est marquée par la vulgarité et la saleté, mais on sent que ce n'est ni de la fiction ni de l'exagération mais la vérité. Proust reconnaît le génie de Balzac qui peut décrire la vérité de la société : « Cette réalité à mi-hauteur, trop chimérique pour la vie, trop terre à terre pour la littérature, fait que nous goûtons souvent dans sa littérature des plaisirs à peine [différents] de ceux que nous donne la vie [CSB, 268] ». Les lecteurs de *La Comédie Humaine* connaissent ou

simplement voient une table misérable et ceux qui mangent dans une salle à manger sale de la vie réelle. La condition inférieure de certains de ses personnages, qui connaissent la faim, la saleté et la misère, les pousse à développer leurs ambitions. La table misérable fonctionne efficacement dans ces romans.

Proust comprend un pareil réalisme. Il ne dirige pas cependant les yeux vers les tables misérables (étant de haute bourgeoisie depuis sa naissance, lui ne les connaît probablement pas dans sa vie réelle), mais vers la richesse et l'abondance de la nourriture à Paris. Si on lit l'épisode des cris des marchands ambulants, on peut voir qu'il remarque la table populaire. En fait, bien que plus grande partie de son roman décrive les personnages et l'atmosphère du monde, il y a peu de descriptions concrètes des plats de la table mondaine. L'auteur ne s'intéresse pas aux tables du luxe où l'on sert des truffes et des homards mais aux plats pleins de saveurs. C'est pourquoi qu'il décrit davantage la table à Combray qu'à Paris.

Les repas à la campagne

Les repas que Balzac décrit ne sont pas que ceux de la grande ville, notamment de Paris ; il mentionne aussi ceux de la campagne et en quoi ils diffèrent. C'est que la vie parisienne et celle d'autres villes ou des villages ont peu de rapports. On dit souvent que Paris n'est pas la France, que Paris c'est Paris, comme si Paris était un autre pays que la France.

Proust décrit également l'écart des repas entre Paris et Combray. La cuisinière de la famille du narrateur est toujours Françoise, mais la carte n'est pas la même car la qualité des aliments et aussi leur quantité sont dissemblables. À Combray, Françoise profite de la fraîcheur de la nourriture et des aliments de saison, et il semble que ses plats soient donc plutôt simples mais abondants. Par contre, à Paris, par exemple lors du dîner avec M. Norpois, sa cuisine raffinée, dont l'élaboration demande beaucoup de temps, peut se comparer à celle des bons restaurants parisiens.

Balzac remarque les repas copieux à la campagne, où les festins se caractérisent par un amoncellement de viandes et de volailles. Un repas de gala à Paris est aussi

l'occasion de présenter une grande variété de mets, comme chez Taillefer, mais il n'y a pas à la campagne, au milieu du repas, le même désordre organique car les rapports de classe y sont plus stables et chacun sait se conduire. Dans *Le Lys dans la vallée*, lors de la fête campagnarde chez Mme de Mortsauf, les vendangeurs sont gais devant la table, et les enfants du châtelain se mêlent à eux, mais tout cela se passe dans l'ordre et la bonne humeur. Le festin de noce de *Mme Bovary*, malgré les flots de cidre, les carafes pleines d'eau-de-vie et les verres remplis de vin à ras bord, malgré la longueur incroyable du repas, et malgré l'occasion qui prête à la gaudriole, ne s'achève pas dans la confusion, les conversations sont respectées, les inconvenances sont moindres¹. À Combray, on ne mentionne pas d'alcool ou on le néglige, et ces repas énormes qu'on mange avec plaisir donnent simplement envie de dormir. Les écrivains montrent la naïveté et l'honnêteté de la vie campagnarde à travers les scènes de table. Le caractère de ceux qui y figurent est peut-être semblable à leur vie, ils ont moins d'ambition, moins d'arrière-pensées politiques et donc moins de fatigue qu'à Paris.

Les personnages et leur table

Balzac, en décrivant la salle à manger, met en pleine lumière les caractères de ses personnages. Ce lieu lui donne l'occasion de véritables études psychologiques, la table constituant « le plus sûr thermomètre de la fortune des ménages² ». Ainsi le comportement du père Goriot reniflant un morceau de pain par une vieille habitude commerciale devient-il un objet de taquinerie car il semble qu'il soit quelque peu dégoûtant.

Les personnages balzaciens avarés, Grandet, Gobseck – ceux-là terribles – et M. Hochon – celui-ci comique –, manifestent clairement leur caractère. « La manière dont ils se nourrissent et dont ils nourrissent les autres demeure un élément essentiel de leur comportement³ ». Le premier fait disparaître le sucre de la table ; le deuxième se

¹ *Idem.*

² Balzac, *La Cousine Bette*, in *La Comédie humaine*, t. VII, *op.cit.*, 1977, p. 104.

³ Anka Muhlstein, *Garçon, Un cent d'huîtres ! Balzac et la table*, *op.cit.*, p 146.

contente du café qu'il fait lui-même sur un réchaud de tôle, coincé dans un angle de la cheminée ; le troisième coupe les tranches de pain à l'avance et Joseph Bridau, petit frère du héros dans *La Rabouilleuse* devenu un grand artiste, qui l'aperçoit, se dit qu'on aurait mieux fait de descendre à l'auberge.

Gobseck, sec et maigre, se nourrit chez lui de repas frugaux, mais deux fois par semaine, il se régale chez son voisin, Derville, jeune avoué. Vers la fin de sa vie, son rapport à la nourriture se dérègle dans la démence de la vieillesse : il exige de ses débiteurs des tributs en nature et il accumule ces provisions dans les chambres de la maison qu'il a louée à cet effet, mais il n'en profite pas, avec l'instinct illogique de certains avarés. Il demande dans ses derniers moments à son voisin de prendre ce qu'il veut parmi ses provisions et de les manger. Quand celui-ci entre dans les chambres voisines, il est décontenancé, car dans la première « se trouvaient des pâtés pourris, une foule de comestibles de tout genre et même des coquillages, des poissons qui avaient de la barbe¹ », diverses puanteurs se dégageaient, et, pire encore, des insectes fourmillaient partout. Anka Muhlstein de commenter : « Au gâchis de la nourriture se juxtapose celui de son héritage. Gobseck meurt le jour même du suicide de la belle Esther (qui est la célèbre courtisane et sa dernière conquête). Sa fortune n'aura servi ni à lui ni à personne. La sécheresse, l'aridité de l'avare sont évoquées par le refus total du plaisir de la table»².

Grandet élimine la présence du sucre. À cette époque, le prix du sucre avait baissé grâce à la liberté du commerce du sucre de canne et à l'apparition du sucre de betterave, mais, pour Grandet, le sucre demeurait un objet de grand luxe. Sa femme, sa fille Eugénie et lui n'ont droit qu'à un morceau de sucre par jour, un tout petit morceau, et c'est lui qui les coupe dans ses moments perdus. Chez lui on n'achète jamais de viande, ni même de pain car on boulange une fois par semaine ; on se nourrit donc de volailles, de poissons, d'œufs et de fruits dus par les fermiers. On mange normalement debout, au déjeuner, un fruit, un bout de pain sur le pouce et un verre de vin blanc qui ne coûte rien, puisqu'il s'agit de sa propre production. Le dîner consiste en une soupe et en un

¹ Balzac, *Gobseck*, in *La Comédie humaine*, t. II, *op.cit.*, 1976, p. 1011.

² Anka Muhlstein, *Garçon, Un cent d'huîtres ! Balzac et la table*, *op.cit.*, pp. 154 - 156.

morceau de poulet. La nourriture n'offre aucun plaisir. La vie familiale connaît un régime monacal. À la fin de sa vie, le maître de maison paralysé par une attaque mange très peu, et sur la table, on ne met pas de plats mais des louis d'or que sa fille étale. « Ça me réchauffe ! disait-il quelquefois en laissant paraître sur sa figure une expression de béatitude¹ ». La seule et véritable nourriture de l'avare, c'est l'argent².

L'attitude à table de M. Hochon, receveur des impôts de l'Ancien Régime, est celle d'un ladre. Son bouillon est bien clair et, manifestement, la quantité doit se substituer à la qualité. Le bouilli chez les bourgeois est servi entouré de ses légumes de cuisson et le plat est servi avec des légumes frais, tandis que le sien est entouré de persil et les légumes du bouillon forment un plat accompagné d'œuf durs à l'oseille et de petit pots de crème à la vanille remplacée par de l'avoine brûlée. Joseph, son parent éloigné, lui redemande du pain, parce qu'il a faim :

M. Hochon se leva, chercha lentement une clef dans le fond de la poche de sa redingote, ouvrit une armoire derrière lui, brandit le chateau d'un pain de douze livres, en coupa cérémonieusement une autre rouelle, la fendit en deux, la posa sur une assiette et passa l'assiette à travers la table au jeune peintre avec le silence et le sang-froid d'un vieux soldat qui se dit au commencement d'une bataille : « Allons, aujourd'hui, je puis être tué. » Joseph prit la moitié de cette rouelle et comprit qu'il ne devait plus redemander de pain. Aucun membre de la famille ne s'étonna de cette scène si monstrueuse pour Joseph.³

Comme dessert, Hochon met sur la table des petits fromages entourés de noix et de biscuits et sa femme propose au jeune homme des fruits presque pourris. Ce dernier, en éclatant de rire, dit qu'il en a choisi un bien vieux et le mangera. Le comportement et la conversation de la famille Hochon sont complètement ridicules.

Mais la table des Harpagnons et celle des épargnants semblent être différentes. Balzac décrit cette différence avec la table des Thuillier, un ménage à trois comprenant

¹ Balzac, *Eugénie Grandet* in *La Comédie humaine*, t. III, *op.cit.*, p. 1175.

² Anka Muhlstein, *Garçon, Un cent d'huîtres ! Balzac et la table*, *op.cit.*, pp 157-162.

³ Balzac, *La Rabouilleuse* in *La Comédie humaine*, t. IV, *op.cit.*, 1976, pp. 426, 427.

Jérôme, sa femme et sa sœur Brigitte, dans *Les Petits Bourgeois*. Le chef de la maison est Brigitte, une vieille célibataire. Elle a eu vite fait d'écraser la femme de Jérôme ; elle règne sur son médiocre frère et tient les cordons de la bourse. Elle les tient serrés, mais n'est pas forcément avare. Ils servent un grand dîner à leurs amis deux fois par mois, ce qui est important pour que Jérôme puisse être élu au conseil municipal. Le décor est convenable, mais on aperçoit des économies, par exemple la bougie est faite de suif de bœuf. La cuisine se ressent de l'épargne de la maîtresse de maison, qui ne permet de prendre aucune initiative à ses servantes. La soupe offre un bouillon blanc ; quatre plats consistent en deux canards aux olives, avec en vis-à-vis une assez grande tourte aux quenelles et une anguille à la tartare répondant à un fricandeau sur la chicorée ; pour le second service, l'oie pleine de marrons placée au milieu, une salade de mâche ornée de ronds de betterave rouge et des navets au sucre regardant une timbale de macaronis¹. Selon Anka Muhlstein, « Aucun souci esthétique, [...]. Les mets sont assez abondants ; le macaroni donne une note de recherche, mais la préférence donnée à la volaille, l'absence de gibier, le peu de légumes soulignent la volonté de ne pas céder au gaspillage. Tout cela reste décent, [...] »².

Au cours du dîner, une bonne nouvelle sur l'élection probable de Jérôme est annoncée. Alors Brigitte se précipite vers la cave et sert aux convives trois champagnes, trois bouteilles de vin vieux de l'Hermitage, trois bouteilles de bordeaux d'une bonne année, une bouteille de malaga et une eau-de-vie de 1802. Et le dessert commence à être servi : une salade d'orange pour un prélude et quatre-mendiants, des pyramides de pommes, des fromages, des confitures et des fruits confits, en plus, du punch, des marrons glacés et des meringues etc.. Par la suite, le banquet est animé par la musique et la danse, et le bruit d'une sauterie chez les Thuillier circule parmi leurs voisins. Certes, la table de Brigitte n'est pas excellente, mais sa fête a finalement du succès. Cette réception est désintéressée. Ce n'est pas pour obtenir quelque chose qu'elle fait une entorse à ses habitudes d'économie, mais pour fêter son frère³. Son grand cœur procure

¹ Balzac, *Les Petits Bourgeois in La Comédie humaine*, t. VIII, *op.cit.*, 1977, pp. 103, 104.

² Anka Muhlstein, *Garçon, Un cent d'huîtres ! Balzac et la table*, *op.cit.*, p 125.

³ *Ibid.*, p. 130.

du plaisir à tout le monde.

À l'opposé de l'avare et de l'économe, il y a le gourmand. Dans *La Comédie humaine*, on aurait du mal à trouver des gourmands heureux. Il semble que l'auteur rapproche les malheurs du lit des plaisirs de la table. Le gourmand apparaît chez lui comme ceux qui demandent le plaisir du goût à la place du plaisir de l'amour, et on peut donc dire que c'est la gourmandise qui est le plus souvent une compensation. Les gastronomes ne triomphent jamais¹.

Nous avons évoqué, dans la deuxième partie, un tel sujet en prenant l'exemple d'un personnage balzacien, Pons. Lui qui est incapable de susciter l'amour à cause de sa laide apparence aime, au lieu des femmes, la bonne chère et les objets anciens précieux. Il n'est pas heureux et notamment la fin de sa vie est dramatique.

Dans *La Rabouilleuse*, le docteur Rouget, pour se consoler, se met à table, table remarquable grâce au talent de Fanchette, la servante berrichonne. Le docteur, qui connaît bien l'art culinaire, surtout les recettes d'omelette², l'a formée. Mais pourquoi doit-il se consoler ? Il élevait une fillette qu'il avait recueillie, Flore dite la Rabouilleuse, mais c'était pour se préparer l'agrément de ses soirées dans un avenir proche. Cependant, l'homme déjà vieux est hors d'état de mettre en œuvre son projet. D'où ce besoin de consolation.

Le plaisir du goût ne se limite pas au docteur, son fils également sait apprécier la bonne chère. Mais si celui-ci devient gourmet, ce n'est pas sous l'empire de son père ni en raison simplement de la monotonie de la vie provinciale, c'est que Flore, devenue sa maîtresse et la reine chez lui, l'incite à ce penchant. Le fils, « jeté dans la voie de la bonne chère, mangea toujours davantage, emporté par les excellents plats [...]. Malgré cette exquise et abondante nourriture, il engraisa peu. De jour en jour, il s'affaissa comme un homme fatigué, par ses digestions peut-être, et ses yeux se cernèrent fortement³ ». Sa passion pour la Rabouilleuse le fait dégringoler de la gourmandise, que son père a gardée, à la glotonnerie. La gourmandise, dit Anka Muhlstein, a sûrement

¹ *Ibid.*, pp. 163, 165.

² Cf. Balzac, *La Rabouilleuse in La Comédie humaine*, t. IV, *op.cit.*, pp. 400, 401.

³ *Ibid.*, p. 408.

apporté des consolations au père, la glotonnerie sera fatale au fils qui mourra d'une indigestion causée par une tranche de pâté de foie gras¹.

Ainsi, cette évocation de gourmands s'achève sur une note lugubre. Mais n'y a-t-il pas de gourmands heureux ? Oui et non.

La cuisine de Mme Rigou, la femme du maire d'un village, est le triomphe d'un goût naturel impossible à obtenir à Paris. Son mari, modeste ou plutôt avare et redoutable, la réduit à une obéissance absolue : il la prive de fraîcheur, mange seul, servi par elle, après quoi elle mange à la cuisine avec des domestiques, il savoure les vins les plus fins, alors qu'elle doit se contenter de celui du pays. Il profite de sa cuisine :

Le dîner de même que le déjeuner et le souper, toujours composés de choses exquis, [...]. Ainsi, Mme Rigou battait elle-même deux fois par semaine. La crème entrait comme élément dans toutes les sauces. Les légumes étaient cueillis de manière à sauter de leurs planches dans la casserole. [...] Le boucher de Solange apportait sa meilleure viande, sous peine de perdre la pratique du redoutable Rigou. Les volailles, élevées à la maison, devaient être d'une excessive finesse. ²

Cette cuisine, toute de fraîcheur, sans le moindre apport d'épices, représente l'idéal gastronomique. Mais, malheureusement, ce gourmand n'est pas sympathique, puisque la personne qui mange ces excellents plats est un individu ignoble, dont « la bouche, [...] annonçait un mangeur intrépide, un buveur déterminé par la tombée des coins qui dessinait deux espèces de virgules où coulaient les jus, où pétillait sa salive quand il mangeait ou parlait³ ». La gastronomie ne s'unit-elle pas avec la vertu, mais toujours avec le vice ?

Balzac peint la table parfaite, non pas somptueuse mais affectueuse de la campagne. C'est Jacquotte qui règne à la cuisine, mais pas seulement là, elle règne aussi sur le médecin Benassis. Elle est un modèle de cuisinière : elle « montrait un corsage épais

¹ Anka Muhlstein, *Garçon, Un cent d'huîtres ! Balzac et la table, op.cit.*, p 173.

² Balzac, *Les Paysans* in *La Comédie humaine*, t. IX, *op.cit.*, 1978, pp. 243, 244.

³ *Ibid.*, p. 243.

[...], portait un bonnet rond plissé, sous lequel sa figure un peu blafarde et à double menton paraissait encore plus blanche qu'elle ne l'était. Petite, agile, la main leste et potelée, Jacquotte parlait haut et continuellement. [...] De toutes les cuisinières du royaume, Jacquotte était certes la plus heureuse¹ ». Si elle est un cordon-bleu, c'est qu'elle a été formée par un curé, son ancien patron, ecclésiastique gourmand dont le potager était célèbre dans le pays. Elle maintient la tradition imposée par le curé et continue à soigner le potager, lequel fournit fruits et légumes toute l'année. Grâce à ses efforts, le docteur et ses gens vivent quasiment en autarcie. Sa soupe se compose, suivant la mode du feu curé, du bouillon le plus substantiel que jamais cuisinière ait fait mijoter et réduire². Il est probable qu'elle n'ajoute que très peu d'eau à la viande, la fait mitonner des heures durant en l'écumant sans relâche, puis la passe au travers d'un linge en fin de cuisson. Elle obtient ainsi un bouillon limpide, épaissi seulement par la gélatine extraite des os. Sa façon de cuisiner évoque celle de la Françoise de Proust, qui met autant de temps pour faire les meilleurs plats, et on se souvient de sa façon de faire le bœuf froid aux carottes, loué par Norpois. La cuisine de cette paysanne dénote à la fois son caractère, fait d'honnêteté et de simplicité, et aussi celui de son maître-médecin. Quand celui-ci reçoit des invités importants, Jacquotte prépare parfaitement le décor de la table, le linge blanc étincelant sentant le thym, la vaisselle parfaitement conservée, les carafes antiques, les objets d'un luxe ancien mais dans un état presque neuf. Les convives trouvent ces apprêts « en harmonie avec la bonhomie et la franchise du maître de la maison³ ».

Le gourmet chez Balzac ne connote pas forcément le riche et le généreux. Ceux qui éprouvent le plaisir de la table sont des gens qui mènent une vie simple et honnête.

Les objets décorant la table semblent être un dispositif idéal pour représenter directement ou indirectement les personnages romanesques, et c'est Balzac qui est le précurseur de cette tendance.

Les autres romanciers du XIX^e siècle considèrent également les descriptions de la

¹ Balzac, *Le médecin de campagne* in *La Comédie humaine*, t. IX, *op.cit.*, p. 411.

² *Ibid.*, p. 435.

³ *Ibid.*, p. 500.

table comme un excellent moyen de présenter les caractères. Mais Balzac privilégie dans sa description les caractères et conditions opposés : l'avare et le gourmand, le riche et le pauvre, la vie en ville et à la campagne. Nous verrons plus loin un autre binôme, le maigre et le gros.

§ 2. L'appétit chez Flaubert

L'influence de Rabelais

Jean-Pierre Richard, qui analyse la relation entre la littérature et la sensation chez Stendhal et Flaubert, ne souligne largement la part faite au goût que chez Flaubert. La plupart des critiques, en effet, qui s'intéresse à la relation entre la littérature du XIX^e et la nourriture mentionnent peu Stendhal. Nous avons évoqué la scène du repas de nocé dans *Mme Bovary*¹ : une surabondance de plats et de desserts étaient énumérés et décrits. Il en va de même de *Hérodias* dans *Trois Contes*. Qu'on en juge par ce commentaire :

[...] devant Aulus Vitellius s'amoncellent les aliments les plus extraordinaires, rognons de taureau, loirs, rossignols, hachis de feuilles de pampre, que Flaubert éprouve une évidente délectation à énumérer et à décrire. Car il rêve à la nourriture : nul doute que l'obsession alimentaire ne tienne dans son imagination la (même) place privilégiée [...].

[...] : dans l'étalage détourné d'un besoin essentiel de se repaître. Corps énorme, cousin de ces héros rabelaisiens qu'il aime tant, Flaubert est devant les choses comme un géant attablé. Et ce n'est point là simple métaphore ; très concrètement le spectacle de la nature lui donne faim :

« En rentrant, j'ai senti un grand besoin de manger d'un pâté de venaison et de boire du vin blanc ; mes lèvres en frémissaient et mon gosier séchait. Oui j'en étais malade, c'est une chose étrange comme le spectacle de la nature, loin d'élever mon âme vers le Créateur, excite mon estomac... En aurai-je eu des envies, moi ! et des piètres ! »²

¹ Voir p. 128, 129.

² Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation Stendhal et Flaubert*, Éditions du Seuil, 1954, p. 138.

Flaubert avale sans doute des aliments comme Balzac, car on connaît son physique corpulent. Et il est certain qu'il affectionne Rabelais, comme le montre un article de jeunesse intitulé « Étude sur Rabelais » :

Son œuvre est un fait historique ; elle a par elle-même une telle importance qu'elle se lie à chaque âge et en explique la pensée. Ainsi d'abord au XVI^e siècle, lorsqu'elle apparaît, c'est une révolte ouverte, c'est un pamphlet moral. Elle a toute l'importance de l'actualité, elle est dans le sens du mouvement, elle le dirige. [...] Sa sphère, c'est le rire. Mais il le pousse si fort qu'avec ce rire il démolit tout autant de choses que la colère du bonhomme de Wittemberg. [...] C'est la statue du grotesque. Elle est éternelle comme le monde.¹

En lisant *Gargantua et Pantagruel* qui font une large place à la nourriture comme aux besoins naturels, Flaubert découvre avec le plus grand intérêt que la métaphore alimentaire chez Rabelais peut peindre la destruction de la société : « les héros sont de terribles mangeurs ; ils mangent, ils mangent si bien qu'ils affament le monde ; provinces, duchés, royaumes sont ravagés par leur vorace appétit »². Flaubert, pour sa part, sait tirer parti de ce thème, ainsi décrit-il, dans *L'Éducation sentimentale*, une dispute entre des amis, Frédéric et Cisy l'aristocrate, à la table de ce dernier.

Le bonheur ou le malheur d'Emma Bovary

Mais, pour ce qui est de la symbolique flaubertienne de la nourriture, il faut d'abord s'arrêter à *Mme Bovary*.

Voyons la scène dans laquelle Emma, invitée au château de la Vaubyessard, chez le marquis d'Andervilliers, entre dans la salle à manger. Son initiation au grand monde commence à cet endroit.

¹ Gustave Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, Gallimard, Bibliothèque de Pléiade, 2001, p. 527.

² *Ibid.*, p. 531.

Emma se sentit, en entrant, enveloppée par un air chaud, mélange du parfum des fleurs et du beau linge, du fumet des viandes et de l'odeur des truffes. Les bougies des candélabres allongeaient des flammes sur les cloches d'argent ; les cristaux à facettes, couverts d'une buée mate, se renvoyaient des rayons pâles ; des bouquets étaient en ligne sur toute la longueur de la table, et, dans les assiettes à large bordure, les serviettes, arrangées en manière de bonnet d'évêque, tenaient entre le bâillement de leurs deux plis chacune un petit pain de forme ovale. Les pattes rouges des homards dépassaient les plats ; de gros fruits dans des corbeilles à jour s'étagaient sur la mousse ; les cailles avaient leurs plumes, des fumées montaient ; [...].

On versa du vin de Champagne à la glace. Emma frissonna de toute sa peau en sentant ce froid dans sa bouche. Elle n'avait jamais vu de grenades ni mangé d'ananas. Le sucre en poudre même lui parut plus blanc et plus fin qu'ailleurs.¹

Ce dîner fantastique excite Emma : le fumet des viandes et l'odeur des truffes l'enivrent. Le mélange contrasté de la chaleur des repas et des bougies et du froid du champagne provoque en elle une sorte d'euphorie physique. Cette vie de château se révèle être son rêve ou son idéal. Quand elle voit son mari, elle sent la réalité qui revient, et elle éprouve du dégoût. Ce repas gastronomique éveille le désir latent d'Emma, lequel se dévoilera désormais. Au lendemain de ce dîner luxueux, dans leur maison, il y a « pour dîner de la soupe à l'oignon, avec un morceau de veau à l'oseille² ». Flaubert n'analyse pas le sentiment d'Emma durant ce repas familial. Mais nous la sentons accablée. Elle, que la vie rustique ennue et que le mariage déçoit, se montre inconsciemment dure envers son mari et sa bonne. On voit ainsi que le repas, fastueux ou médiocre, reflète les dispositions contraires d'Emma.

Certes, elle a été amoureuse de son futur mari avant le mariage. Quand Charles, qui commençait à oublier sa pauvre femme dont il est veuf, fait soudain une visite chez le père Rouault et que personne, sauf Emma, n'est à la maison, il se voit proposer par elle de boire quelque chose à la cuisine :

¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, in *Œuvre I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, pp. 335, 336.

² *Ibid.*, p. 341.

Il refusa, elle insista, et enfin lui offrit, en riant, de prendre un verre de liqueur avec elle. Elle alla donc chercher dans l'armoire une bouteille de curaçao, atteignit deux petits verres, emplit l'un jusqu'au bord, versa à peine dans l'autre et, après avoir trinqué, le porta à sa bouche. Comme il était presque vide, elle se renversait pour boire : et, la tête en arrière, les lèvres avancées, le cou tendu, elle riait de ne rien sentir, tandis que le bout de sa langue, passant entre ses dents fines, léchait à petits coups le fond du verre.¹

À ce moment-là, une goutte de liqueur lui suffit pour se sentir heureuse. Son sentiment n'est pas encore de l'amour mais déjà de l'affection pour lui. Cette goutte d'alcool représente son degré de satisfaction. Elle n'a ici ni soif ni faim. Elle aspire simplement à devenir la femme du médecin et à avoir un jeune foyer heureux avec lui et des enfants, car il lui semble que ce mariage pourrait améliorer sa vie quotidienne.

Mais elle ne peut plus se contenter de son ménage lorsqu'elle découvre une autre vie, tellement plus belle que la leur, plus luxueuse. Elle sent alors de plus en plus la faim. Si bien qu'elle devient affamée de la vie, surtout de l'amour et du plaisir. Elle cherche l'amour : « Elle se ruait sur la joie avec un appétit d'affamé ». Jean-Pierre Richard affirme qu'Emma aime comme on dévore, de la façon dont on avale le savoir, car « percevoir, penser, aimer, c'est donc d'une certaine façon dévorer »². En ce sens, on comprend bien la fameuse parole de Flaubert : « Mme Bovary, c'est moi ! ». Comme le dit sa lettre précédemment mentionnée, l'écrivain sent un grand besoin de manger et il dévore la nourriture, comme il avale le savoir pour écrire ses romans.

Lorsqu'Emma et Léon passent des moments pareils à une lune de miel, on retrouve la scène du repas. À Rouen, où elle rencontre son amant, ils boivent « des sirops à la glace, qu'on leur apportait dès le matin ». Et « vers le soir, ils prenaient une barque couverte et allaient dîner dans une île », « ils se plaçaient dans la salle basse d'un cabaret, [...]. Ils mangeaient de la friture d'éperlans, de la crème et des cerises. Ils se

¹ *Ibid.*, p. 311.

² Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation Stendhal et Flaubert*, *op.cit.*, pp. 140, 141.

couchaient sur l’herbe ; ils s’embrassaient à l’écart sous les peupliers [...]»¹. Désormais, Emma vient voir Léon tous les jeudis à la ville sous prétexte d’aller prendre des leçons de piano. À l’hôtel où il demeure, « ils déjeunaient au coin du feu, sur un petit guéridon incrusté de palissandre. Emma découpait, lui mettait les morceaux dans son assiette en débitant toutes sortes de chatteries ; elle riait d’une rire sonore et libertin quand la mousse du vin de Champagne débordait du verre léger sur les bagues de ses doigts »². Le sentiment de bonheur d’Emma éclate comme la mousse du champagne qui déborde du verre. Le partage du repas concrétise l’intimité.

Mais la nourriture n’apparaît pas toujours dans une scène euphorique. Le premier amant d’Emma, Rodolphe, lui offre des abricots avec sa lettre de rupture. Étant donné qu’elle est très sensible, peut-être à cause de sa névrose, elle s’évanouit sous l’effet de l’odeur des abricots, puis reprend conscience grâce au vinaigre aromatique. Alors le pharmacien voisin, M. Homais disserte sur son symptôme :

« Extraordinaire !... reprit le pharmacien. Mais il se pourrait que les abricots eussent occasionné la syncope ! Il y a des natures si impressionnables à l’encontre de certaines odeurs ! et ce serait même une belle question à étudier, tant sous le rapport pathologique que sous le rapport physiologique. Les prêtres en connaissent l’importance, eux qui ont toujours mêlé des arômes à leurs cérémonies. C’est pour vous stupéfier l’entendement et provoquer des extases, chose d’ailleurs facile à obtenir chez les personnes du sexe, qui sont plus délicates que les autres. On en cite qui s’évanouissent à l’odeur de la corne brûlée, du pain tendre [...]. »³

L’odeur des aliments peut provoquer la nausée, voire la défaillance. On a parfois envie de vomir, quand on a trop mangé. Si l’héroïne s’évanouit à cause des abricots, est-ce parce qu’elle se permet des excès en amour, jusqu’à avoir enfin une indigestion ? Richard écrit : « Emma se jette goulûment sur toutes les proies : et voulant tout

¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op.cit.*, pp. 524, 525.

² *Ibid.*, p. 532.

³ *Ibid.*, pp. 481, 482.

immédiatement consommer, elle ne peut rien retenir »¹, et il ajoute un peu plus loin : « Autrui est donc d'abord porteur, offre de chair. [...] Qu'est-ce en effet que Léon, sinon la finesse de ses mains, le velours de ses joues, la grâce physique de sa personne ? Et qu'est-ce que Rodolphe sinon une certaine souplesse et hardiesse musculaire, un parfum de moustaches, et ces deux cuisses qu'il moule dans une culotte de cheval, en homme averti des vrais avantages ? Emma les considère l'un et l'autre comme des masses charnelles à travers lesquelles rejoindre son propre désir »². Emma ne peut se contenter de repas banals ou modestes comme son mari, elle exige une chair plus fraîche et exquise, même si cette chair lui fait finalement mal.

Le festin et le désir de Frédéric Moreau

Dans *L'Éducation sentimentale*, on s'intéresse plus à la table qu'à la cuisine, parce que personne ne fait la cuisine, ni Rosanette, ni Mme Arnoux, même si son mari gourmand, qui garde dix moutardes différentes à la maison et qui conseille à la cuisine Rosanette, invite à dîner tous les jeudis. À la différence de *Mme Bovary* dont l'action se passe à la campagne, la cuisine familiale n'apparaît pas. Alors, comment la table entourée des personnages dans l'histoire de Frédéric Moreau ?

Les événements de cette histoire se déroulent presque uniquement à Paris. Frédéric retourne parfois chez sa mère qui habite à Nogent-sur-Seine, une ville calme. Mais, on ne parle pas de la cuisine que fait Mme Moreau ou sa gouvernante. À Paris, généralement, les étudiants ou les jeunes hommes mangent au restaurant ou habitent en pension. Frédéric vit ainsi avant d'hériter de son oncle : « il allait dîner, moyennant quarante-trois sols le cachet, dans un restaurant, rue de la Harpe »³.

La table représente l'ambition et le désir du héros ; Frédéric est emmené par M. Arnoux chez Rosanette où des femmes et des hommes « font la bombe », alors qu'un lustre de cuivre à quarante bougies éclaire la salle à manger et que « cette lumière crue,

¹ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation Stendhal et Flaubert*, *op.cit.*, p. 142.

² *Ibid.*, p. 151.

³ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, in *Œuvre II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 55.

[...], rendait plus blanc encore, parmi les hors-œuvres et les fruits, un gigantesque turbot occupant le milieu de la nappe bordée par des assiettes pleines de potage à la bisque »¹. Après ce festin, au moment de se coucher, « il but une carafe d'eau pour calmer sa soif » et « une autre soif lui était venue, celle des femmes, du luxe et de tout ce que comporte l'existence parisienne »². La table couverte de nourriture et de lumière stimule son appétit. Il désirera désormais conquérir cette courtisane tandis que Mme Arnoux est l'objet d'un amour platonique.

La passion de Frédéric pour Rosanette est une sorte de fruit du réel répondant à l'impossible réalisation de sa relation avec Mme Arnoux ainsi que de sa promotion politique. Il fuit l'émeute de Paris et va à Fontainebleau avec son amante. La tranquillité de cette ville les apaise. Même si leur amour est passager et illusoire, ils passent de bons moments pendant ce séjour : Rosanette raconte spontanément son enfance malheureuse, et Frédéric se sent assez fort pour la défendre. La scène de la table symbolise leur bonheur et une paix momentanée :

Ce soir-là, ils dînèrent dans une auberge, au bord de la Seine. La table était près de la fenêtre. Rosanette en face de lui ; et il contemplait son petit nez fin et blanc, ses lèvres retroussées, ses yeux clairs, ses bandeaux châains qui bouffaient, sa jolie figure ovale. Sa robe d'écru collait à ses épaules un peu tombantes ; et, sortant de leurs manchettes tout unies, ses deux mains découpaient, versaient à boire, s'avançaient sur la nappe. On leur servit un poulet avec les quatre membres étendus, une matelote d'anguilles dans un compotier en terre de pipe, du vin râpeux, du pain trop dur, des couteaux ébréchés. Tout cela augmentait le plaisir, l'illusion. Ils se croyaient presque au milieu d'un voyage, en Italie, dans leur lune de miel. ³

Flaubert décrit à la fois les plats du dîner et la figure et la robe de Rosanette. Il semble ici que ces deux choses à manger, la nourriture et la femme, soient parallèles et n'aient comme but que de donner du plaisir au héros. Cette façon d'associer la nourriture et la

¹ *Ibid.*, p. 154.

² *Ibid.*, p. 158.

³ *Ibid.*, p. 358.

femme sera classique dans les romans ultérieurs, car l'on sait que « de tout temps, délices culinaire et plaisir de l'amour ont été liés »¹.

L'épisode de la madeleine sous l'influence de Flaubert

Proust comprend bien la relation parallèle entre la femme et la nourriture comme Flaubert, et en effet il l'insère dans son œuvre. Nous l'examinerons plus loin dans le chapitre suivant. Nous envisagerons ici l'intertextualité qui joue entre l'épisode de la madeleine et les ouvrages de Flaubert, en faisant appel à l'analyse de Mireille Naturel, auteur de *Proust et Flaubert Un secret d'écriture*.

L'écrivain de la *Recherche* mentionne ses écrits critiques sur Flaubert ; d'abord un article, « À ajouter à Flaubert », inséré dans *Contre Sainte-Beuve*, qu'il écrit dans *Cahiers 29* entre 1909 et 1911 ; ensuite « À propos du "style" de Flaubert » dans la *Nouvelle Revue française* en 1920. Il s'intéresse autant aux œuvres de Flaubert qu'à celles de Balzac. Flaubert n'est pas un écrivain prolifique à la différence des écrivains contemporains comme Balzac. Proust pouvait lire non seulement tous les ouvrages de Flaubert, ses romans et ses contes en particulier, mais aussi sa correspondance². On comprend qu'il les ait lus minutieusement car il analyse précisément son style qu'il l'apprécie *grosso modo*, comme cela apparaît dans le premier article :

Dans [ses] grandes phrases les choses existent non pas comme l'accessoire d'une histoire, mais dans la réalité de leur apparition ; elle sont généralement le sujet de la phrase, car le personnage n'intervient pas et subit la vision [...]. Et même quand l'objet représenté est humain, comme il est connu comme un objet, ce qui en apparaît est décrit comme apparaissant, et non comme produit par

¹ Anka Muhlstein, *Garçon, Un cent d'huîtres ! Balzac et la table, op.cit.*, p 193.

² Proust mentionne la correspondance de Flaubert dans l'article de la *Nouvelle revue française* : « Ce qui étonne seulement chez un tel maître, c'est la médiocrité de sa correspondance. [...] Or dans la correspondance où l'obéissance absolue à l'idéal intérieur, obscur, ne les (les grands écrivains) soumet plus, ils redeviennent ce que, moins grands, ils n'auraient cessé d'être » [EA, 592].

la volonté. [CSB, 299]

Quand le tableau était purement matériel, les choses y agissaient comme des personnes. C'était un drame [...]. [Ibid., 300]

Il commande aussi Régnier par la précision et la beauté des descriptions et par la concomitance des paysages. [Ibid., 301]

Dans le deuxième article, tout en écrivant : « Ce n'est pas que j'aime entre tous les livres de Flaubert, ni même le style de Flaubert. [...], je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style, et il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore » [EA, 586], Proust estime le beau style de Flaubert :

Mais enfin la métaphore n'est pas tout le style. Et il n'est pas possible à quiconque est un jour monté sur ce grand *Trottoir roulant* que sont les pages de Flaubert, au défilement continu, monotone, morne, indéfini, de méconnaître qu'elles sont sans précédent dans la littérature. [...] En tous cas il y a une beauté grammaticale, (comme il y a une beauté morale, dramatique, etc.) qui n'a rien à voir avec la correction. C'est une beauté de ce genre que Flaubert devait accoucher laborieusement. Sans doute cette beauté pouvait tenir parfois à la manière d'appliquer certaines règles de syntaxe. [EA, 587]

En outre, Proust vante le mérite de « l'impression du Temps » qui est un des mots-clés le plus important dans la *Recherche* : « L'un de ceux (les mérites de Flaubert) qui me touche le plus parce que j'y retrouve l'aboutissement de modestes recherches que j'ai faites, est qu'il sait donner avec maîtrise l'impression du Temps. À mon avis la chose la plus belle de l'*Éducation sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc » [EA, 595].

Ainsi voit-on que l'auteur de la *Recherche* subit l'influence de celui de l'*Éducation sentimentale*. Mireille Naturel souligne la relation intertextuelle de deux mots, « la coquille » et « le coquillage », présents dans les ouvrages de Proust et de Flaubert¹. Les chercheurs proustiens, quand ils entendent « la coquille », doivent immédiatement

¹ Mireille Naturel, *Proust et Flaubert Un secret d'écriture*, Rodopi, 2007, pp. 347 - 350.

songer à la description de la forme de la madeleine : « Petites Madeleines qui semblent avoir été moulées dans la valve rainurée d'une coquille Saint-Jacques » [I, 44]. Selon M. Naturel, le coquillage (ici plutôt la coquille) est chez Flaubert « un objet intratextuel puisqu'on le retrouve d'une œuvre à l'autre, en particulier dans les *Trois Contes* »¹. D'abord, dans *Un cœur simple*, est évoqué le moment où la famille d'Aubain, qui est en vacances à Trouville, passe au-delà des Roches-Noires : « ils cherchaient des coquilles » et « la marée basse laissait à découvert des oursins, des godefiches, des méduses ». Ici, le godefiche est le nom local donné à la coquille Saint-Jacques².

Dans un autre conte, *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, les pèlerins en frappant à la porte du château « donnaient au jeune seigneur des coquilles de leur mante ³ », à savoir « les coquilles Saint-Jacques portées comme signes de reconnaissance par les pèlerins qui revenaient de Saint-Jacques de Compostelle, l'un des plus hauts lieux de pèlerinage du Moyen Âge. » L'annotateur des *Trois Contes*, Pierre-Marc de Biasi écrit que cette phrase fait « allusion aux godefiches dans *Un Cœur simple* »⁴. Illiers étant une étape pour les pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle, la forme de la coquille est incrustée dans l'architecture de l'église. En outre, le héros Julien, après le meurtre de ses parents, tout en menant une vie vagabonde, se nourrit de plantes et de coquillages qu'il cherche sur la plage. Le coquillage sauve la vie du héros et « devient donc, d'une certaine façon, le symbole de sa destinée », comme « le héros de la Recherche avec la Petite Madeleine qui décide de sa vocation d'écrivain »⁵.

Dans le dernier conte, *Hérodias*, la coquille apparaît avec un caractère macabre, celui de l'image mortelle. On la voit à la fin du conte lors de la mort d'Jaokanann : « De sang, caillé déjà, parsemait la barbe. Les paupières closes étaient blêmes comme des coquilles ; et des candélabres à l'entour envoyaient des rayons⁶ ». De même, nous avons

¹ *Ibid.*, p. 348.

² *Idem.* Cf. Flaubert, *Trois Contes*, l'école des lettres, Seuil, 1993, p. 27 (voir la note 1).

³ Flaubert, *Trois contes*, *op.cit.*, p. 85.

⁴ *Idem.*

⁵ Mireille Naturel, *Proust et Flaubert Un secret d'écriture*, *op.cit.*, p. 349.

⁶ Flaubert, *Trois contes*, *op.cit.*, p. 107.

dégagé la relation entre l'image de mort dans l'épisode de la madeleine¹. Aussi cet épisode était-elle bien associé avec celle de la mort de Bergotte.

M. Naturel conclue dans cet article : « La si troublante Petite Madeleine pourrait même être née d'une fusion de différents emprunts à Flaubert, à la fois à la Madeleine d'une église bretonne et aux multiples coquilles qui parsèment l'œuvre, ce qui signerait de façon merveilleuse l'emprise de Flaubert sur l'œuvre de Proust...² ». Mais on ne peut pas dire que Flaubert soit l'auteur de prédilection de Proust, puisqu'il a exprimé des réserves sur son style. Il se peut cependant qu'il se soit inspiré de passages de Flaubert non seulement dans l'épisode de la madeleine mais aussi dans d'autres endroits de son roman.

§ 3. Les personnages à table et leur physique dans les romans de Zola et les nouvelles de Maupassant

À la différence de Balzac et Flaubert, l'auteur de la *Recherche* mentionne peu les œuvres de Maupassant et de Zola dans ses critiques, comme s'il ne s'y intéressait guère. Probablement que leurs styles et esthétiques du roman ne correspondait pas à ses exigences artistiques. Dans ses lettres Proust mentionne négativement ces deux écrivains. Il écrit à Daniel Halévy, à la fin de 1921 : « Je ne prends la défense ni de *Pot-Bouille* dont je ne connais pas une ligne (de Zola je n'ai lu que "J'accuse"), [...] de *Bel-Ami* que j'ignore entièrement³ ».

Mais on ne peut négliger ces deux écrivains dans une analyse sur la nourriture et la table dans la littérature française. En effet, les critiques qui examinent la gastronomie dans la littérature font souvent mention de leurs œuvres. Nous avons dit que le roman réaliste, c'est le roman « où l'on mange ». Maupassant, disciple de Flaubert, insiste davantage que son maître sur les scènes de table dans ses romans et nouvelles. Surtout,

¹ Voir pp. 156 - 159.

² Mireille Naturel, *Proust et Flaubert Un secret d'écriture, op.cit.*, p. 350.

³ *Corr.*, t. XXI, p. 678.

il peint concrètement le contenu des assiettes. Et Zola, successeur des écrivains réalistes, décrit avec passion ces personnages à table ou environnés d'aliments comme le héros du *Ventre de Paris* qui travaille dans les Halles.

Les écrivains qui décrivent la société réelle commencent aussi à décrire les physiques de leurs personnages qui reflètent leurs caractères, leurs classes sociales, leurs vies elles-mêmes. L'apparence de ces personnages résulte de leur vie quotidienne surtout alimentaire, selon laquelle plus on mange, plus on grossit, et plus on grossit, plus on est paresseux. Maupassant et Zola s'appliquent à montrer la relation entre le physique et la nourriture ou la boisson comme un certain miroir de la société.

Boule de suif : la femme grosse et généreuse

L'époque où vivent ces écrivains est une société où n'importe qui peut manger de bons repas s'il a de l'argent. Même s'il n'est pas riche, il peut avoir, quantité sans qualité, des repas copieux. Mais dans tous les cas, il y a le risque des problèmes de santé, notamment, celui de l'obésité. Maupassant mentionne spontanément cette question des abus alimentaires, qui parfois ne font qu'un avec ceux du commerce des femmes. Le Dr Marambot dans *Le Rosier de Mme Husson* est gourmand. Il a offert à son ami, le narrateur de ce conte, quelque chose de vraiment exquis, des œufs mollets enveloppés dans un fourreau de gelée de viande aromatisé aux herbes légèrement saisies dans la glace¹. Mais, il se trouve à la limite de sa propre perte par la nourriture. Il s'alourdit, s'épaissit et vieillit, et risque désormais l'apoplexie. L'écrivain ne le dit pas dans ce conte, mais on peut deviner que « le Dr Marambot illustre par sa métamorphose physique ce passage de la jouissance à la catastrophe [...]. N'importe quel plaisir vivement ressenti est promesse de misère et tout comme la chair délicieuse des femmes mène à la maladie et au désespoir, la chair délicieuse des aliments mène à l'abrutissement de l'esprit ² ».

¹ Guy de Maupassant, *Le Rosier de Mme Husson*, in *Contes et nouvelles II*, op.cit., p. 952.

² Marie-Claire Bancquart, *Fin de siècle gourmande 1880-1900*, Presses Universitaires de France, 2001, p. 27.

Un autre roman de Maupassant, *Mont-Oriol*, traite le problème de l'embonpoint et de l'estomac. La plupart des malades qui se font soigner au grand hôtel de Mont-Oriol souffrent de dérèglements alimentaires, d'estomacs détraqués, et un patient parmi eux, le duc de Ramas-Aldavarre, est atteint « d'une obésité monstrueuse¹ ». Son docteur italien, gai et toujours de bonne humeur mais suspect comme médecin, ne soigne pas bien son patient. Celui-ci ne tient pas non plus compte de son avis : « [il] dévorait tout avec une voracité bestiale, buvait à chaque repas deux carafes de vin pur, puis allait s'abattre sur une chaise, à l'air, devant la porte de l'hôtel et se mettait à geindre de peine en se lamentant sur ses digestions² ». Maupassant développe une vaste satire du corps médical dans ce roman : les médecins sont caricaturés et les souffrances gastro-intestinales des patients font l'objet de longues discussions et donnent lieu à quelques scènes d'un réalisme tragi-comique³. L'appareil digestif constitue le principal sujet de conversation à table, aux heures des repas. Tous les patients pensent que les troubles d'estomac se trouvent à l'origine de tous les maux, comme Flaubert le dit dans le *Dictionnaire des idées reçues* : « Toutes les maladies viennent de l'estomac⁴ ». D'où une plaisanterie mauvaise aux dépens de mesdames Paille mère et fille, deux veuves à la corpulence imposante et ayant toutes les deux des troubles digestifs. Les autres patients disent : « elles ont mangé leurs maris, ce qui leur a fait mal à l'estomac⁵ ». De son côté, la mère de Paille reproche à son voisin ses grossiers excès alimentaires : « Pour vous, monsieur, ça n'est pas douteux, vous montrez bien le caractère des gens qui ont l'estomac perdu. On n'a pas tort de dire que les bons estomacs font les hommes aimables⁶ ».

Les œuvres de Maupassant approfondissent ainsi la relation entre le corps et le caractère. L'auteur ne critique pas toujours les personnes corpulentes, par contre il

¹ Guy de Maupassant, *Mont-Oriol*, in *Romans*, *op.cit.*, p. 617.

² *Ibid.*, p. 618.

³ Catherine Gautschi-Lanz, *Le Roman à table – Nourritures et repas imaginaires dans le roman français 1850-1900-*, *op.cit.*, pp. 154, 155.

⁴ Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, appendice à *Bouvard et Pécuchet*, in *Œuvres II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 1009.

⁵ Guy de Maupassant, *Mont-Oriol*, in *Romans*, *op.cit.*, p. 509.

⁶ *Ibid.*, p. 514.

apprécie surtout les femmes rondes. Catherine Gautschi-Lanz affirme dans son livre que « La physiologie, « science » en vogue à la fin du dix-huitième et dans la première moitié du dix-neuvième siècle, étudie les traits physiques d'une personne, traits du visage et du corps, pour en conclure sur ses disposition morales, son caractère, ses mœurs. [...] l'esprit physionomique continue à jouer un rôle important dans la littérature et l'art de l'époque¹ ». Et Balzac, George Sand, Chateaubriand et Baudelaire, qui exercent une influence sur Proust, mentionnent cette tendance dans leurs œuvres.

Mais il semble qu'ils ne traitent pas aussi bien cette question que Maupassant, notamment dans son œuvre représentative, *Boule de suif*. Il y est question du corps féminin arrondi des plantureuses. Dans *Nuit de Noël*, un homme qui prépare le festin : des huîtres, un perdreau froid, des écrevisses, du jambon, des gâteaux et deux bouteilles de champagne, va chercher une femme pour passer le réveillon de Noël et se dit : « J'ai un faible, [...], j'aime les femmes nourries. Plus elles sont en chair, plus je les préfère. Une colosse me fait perdre la raison² ». À cette époque et sans doute aujourd'hui également, les femmes bien nourries peuvent susciter électivement le désir.

Une femme de ce type est évidemment Élisabeth Rousset, surnommée « Boule de suif ». Son apparence physique est tout entière résumée dans ce surnom :

La femme, une de celles appelées galantes, était célèbre par son embonpoint précoce qui lui avait valu le surnom Boule de suif. Petite, ronde de partout, grasse à lard avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses, avec une peau luisante et tendue, une gorge énorme qui saillait sous sa robe, elle restait cependant appétissante et courue, tant sa fraîcheur faisait plaisir à voir. Sa figure était une pomme rouge, un bouton de pivoine prêt à fleurir, [...].

Elle était de plus, disait-on, pleine de qualités inappréciables. ³

Une telle forme physique annonce une bonté de cœur. En effet, c'est elle qui sauve les

¹ Catherine Gautschi-Lanz, *Le Roman à table – Nourritures et repas imaginaires dans le roman français 1850-1900-*, op.cit., p. 187.

² Guy de Maupassant, *Nuit de Noël*, in *Contes et nouvelles I*, op.cit., p. 696.

³ Guy de Maupassant, *Boule de suif*, in *Contes et nouvelles I*, op.cit., p. 91.

passagers de la diligence en leur évitant la famine puis en impliquant sa sexualité. On la mange doublement, d'abord, ce sont ses provisions et puis son corps. Elle est la seule des voyageurs à avoir pris la précaution d'emporter un panier de victuailles très fines pour le long voyage. Au moment où la faim de tous les passagers est à son comble, elle retire de sous la banquette un large panier contenant deux poulets entiers, tout découpés, confits sous leur gelée, un pâté de foie gras, un pâté de mauviettes, un morceau de langue fumée, des poires de Crassane, un pavé de pont-l'évêque, des petits-fours, une tasse pleine de cornichons et d'oignons au vinaigre ainsi que quatre bouteilles. Elle propose modestement ses provisions aux passagers qui les acceptent bien entendu, bien que la plupart, surtout les dames bourgeoises, la jugent très défavorablement. Tous se jettent goulûment sur les provisions si généreusement offertes par cette prostituée. *Boule de suif* est bien l'histoire d'un sacrifice, d'abord de la nourriture et ensuite du corps. Certes, elle est fille publique, mais, comme elle a un cœur plus patriote que les autres, elle ne veut pas céder aux désirs du soldat allemand. Cependant finalement, elle s'abandonne pour que la diligence puisse continuer son voyage. On ne saurait se tromper sur les analogies entre le corps de Boule de suif et le contenu du panier.

Maupassant montre que l'image du ventre donne lieu à des caractérisations autant favorables que défavorables. L'embonpoint de l'héroïne considérée de condition inférieure est non seulement associé à la santé, à la fraîcheur, mais aussi à des qualités de l'âme, la bonté et la générosité. En revanche, les bourgeoises ou les aristocrates ventrus exhibent leur réussite sociale en même temps que leurs caractères avides et malins¹.

Les personnages à table dans *L'Assommoir*

De même que la nouvelle de Maupassant, le roman de Zola, *L'Assommoir*,

¹ Catherine Gautschi-Lanz, *Le Roman à table – Nourritures et repas imaginaires dans le roman français 1850-1900-*, *op.cit.*, pp. 189 - 191.

développe la question de l'apparence du personnage principal qui grossit au fur à mesure du déroulement de l'histoire. Le changement physique de l'héroïne représente le passage de sa conduite sérieuse à son avilissement. Chaque fois que les personnages de ce roman organisent une fête et se goinfrent de bonne chère, ils dépensent tout leur argent, car, selon l'héroïne Gervaise, « quand on gagne de quoi se payer de fins morceaux, [...] on serait bien bête de manger des pelures de pommes de terre¹ ».

Au début du roman, Gervaise qui à vingt-deux ans tient encore à Lantier, est grande et svelte avec des traits fins. Après son mariage avec Coupeau, elle et son mari travaillent et gagnent bien leur vie, si bien qu'elle économise pour réaliser son rêve de posséder sa propre boutique. Cependant, dès l'accident de Coupeau, celui-ci plonge dans l'alcoolisme et Gervaise s'abandonne de plus en plus à la paresse, néglige son travail et contracte des dettes pour son mari. Or, son rêve se réalise grâce à un emprunt à Goujet, homme honnête qui éprouve un amour platonique pour la blanchisseuse. Les affaires marchent bien au début et la patronne a bonne réputation sauf auprès de quelques personnes comme les Lorilleux jaloux de son succès. Elle, qui a vingt-huit ans, engraisse déjà : ses traits fins s'empâtent, ses gestes prennent une lenteur heureuse. Elle devient certainement gourmande².

En effet, dans ce roman, manger est la même obsession constante des personnages que boire, car *L'Assommoir* est un établissement pour manger et boire, et presque chaque chapitre comporte des scènes où il s'agit de la nourriture. Zola commence ce roman par la scène où Lantier sort du restaurant *Veau à Deux*, puis il décrit l'Assommoir du père Colombe où la blanchisseuse et le zingueur prennent ensemble une prune ; à ce moment-là Gervaise laisse l'eau-de-vie des fruits, preuve qu'elle a encore une conduite prudente. La combinaison de la prune et de l'Assommoir apparaît comme le *leitmotiv* du roman. Quand Gervaise rend visite pour la première fois aux Lorilleux vers huit heures et demie du soir, c'est-à-dire juste après le dîner, l'odeur de la soupe à l'oignon se répand dans l'escalier B de l'immeuble. Zola comprend aussi bien

¹ Émile Zola, *L'Assommoir*, in *Les Rougon-Macquart*, vol II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, pp. 501, 502.

² *Ibid.*, p. 501.

que Maupassant et Huysmans qu'il est indispensable de convoquer l'odeur pour décrire la nourriture car l'odeur est une preuve de vie : « les odeurs, la vie énorme et grondant de la maison, lui arrivaient dans une seule haleine¹ ». Gervaise, encore travailleuse et dévouée à son mari, bien qu'elle soit sur le point d'accoucher, compte préparer le dîner de Coupeau :

Elle faisait, ce soir-là, un ragoût de mouton avec des hauts de côtelettes. Tout marcha encore bien, pendant qu'elle pelurait (épluchait) ses pommes de terre. Elle tourna son roux, en piétinant devant le fourneau, aveuglée par de grosses larmes. Si elle accouchait, n'est-ce pas ? ce n'était point une raison pour laisser Coupeau sans manger. Enfin le ragoût mijota sur un feu couvert de cendre. Elle revint dans la chambre, crut avoir le temps de mettre un couvert à un bout de la table, Et il lui fallut reposer bien vite le litre de vin ; elle n'eut plus la force d'arriver au lit, elle tomba et accoucha par terre, sur un paillason. ²

Ainsi, Nana vient au monde au moment où sa mère s'affaire à la cuisine.

Le chapitre sept se consacre à la fête d'anniversaire de Gervaise, ce n'est qu'une scène de table, mais c'est aussi l'un des épisodes-clés du roman. Cette fête figure à la fois l'apogée des Coupeau et présage leur chute. Dès lors, comme Mme Goujet le prédit, la patronne de la blanchisserie corrompra non seulement ses affaires mais aussi elle-même. En effet, elle ne rembourse plus l'emprunt à Goujet. Plus elle engraisse, plus elle cède à tous les petits abandons de son embonpoint naissant, n'ayant plus la force de s'effrayer en songeant à l'avenir³. Le repas est placé sous le signe de la démesure et de l'exagération. Tout le monde autour d'elle cause de la fête un mois à l'avance. Elle ne pense plus qu'au festin.

Le menu de la fête est objet de discussions entre les repasseuses, mais une seule pièce est adoptée depuis trois semaines, à savoir une oie grasse rôtie. L'oie grasse, dorée, ruisselante est ironiquement un emblème de Gervaise elle-même. En la regardant, les

¹ *Ibid.*, p. 423.

² *Ibid.*, p. 467.

³ *Ibid.*, p. 538.

convives disent : « quelle dame ! quelles cuisses et quel ventre !¹ ». L'auteur consacre des pages à décrire la scène où cette oie est mangée. Elle est déchirée et avalée par ceux qui sont là, comme s'ils entraînaient désormais leur hôtesse à la ruine. Mais Gervaise va elle-même vers sa perte : pour six bouteilles de vin cacheté, elle engage au mont-de-piété non seulement sa robe noire en soie mais même son anneau d'alliance, ce qui signifie symboliquement la destruction du mariage. À la fin de la fête, Lantier participe, rendant l'écroulement des Coupeau définitif.

Après la fête, les dettes s'accroissent de plus en plus. L'ancienne apparence de Gervaise disparaît : elle se moque de tout et se livre au seul plaisir de faire ses trois repas par jour. La boutique sombre finalement et les Coupeau doivent donc supporter la faim et le froid. Elle est tout de même toujours grosse, mais la mauvaise nourriture ruine sa peau fraîche, et elle n'est plus que l'ombre de la belle blonde d'autrefois. Si elle est une vraie boule de suif, ce n'est pas comme l'héroïne de Maupassant, car elle est crasseuse et infidèle.

La société du XIX^e siècle finit par honorer la gourmandise comme une vertu, à condition qu'elle s'exprime avec modération, avec sobriété, alors que la glotonnerie est synonyme d'immoralité². Gervaise est gourmande au début de son ménage avec Coupeau : travaillant bien, elle mange de bons plats avec l'argent qu'elle gagne elle-même. Mais elle s'abaisse à devenir gloutonne. Manger devient alors un acte auto-destructeur, et la nourriture dont la fonction naturelle est d'être source de vie se révèle empoisonnée et porteuse de mort³.

Le mari de Gervaise, Coupeau le zingueur, est hanté plutôt par l'alcool que par la nourriture. Avant de l'épouser, il savait encore physiquement et moralement se tenir. Il soutenait donc l'idéal de Gervaise. Cependant, après son accident, il prend de mauvaises habitudes avec ses camarades de jeu, mais à ce moment-là il ne boit pas encore de l'eau-à-vie mais seulement du vin. L'alcool domine petit à petit son physique à mesure

¹ *Ibid.*, p. 576.

² Catherine Gautschi-Lanz, *Le Roman à table – Nourritures et repas imaginaires dans le roman français 1850-1900-*, *op.cit.*, p. 194.

³ Joy Newton et Claude Schumacher, « La grande bouffe dans *L'Assommoir* et dans le cycle Gervaise », in *L'Esprit créateur*, vol XXV, n° 4, 1985, p. 19.

que les Coupeau sombrent dans la misère. Bien que le petit vin de l'eau-de-vie l'engraisse, « ce sacré soiffard se porte comme un charme. Il mange beaucoup, répond à Lorilleux, qui accuse la boisson de tuer les gens, en se tapant sur le ventre, la peau tendue par la graisse, pareille à la peau d'un tambour¹ ». Mais, en fin de compte, son physique ne supporte pas ce régime extravagant. Il fréquente enfin l'hôpital psychiatrique à Saint-Anne, et lui dont le corps imbibé d'alcool se ratatine comme les fœtus dans des bocaux chez les pharmaciens², meurt de folie. La violence de l'eau-de-vie, qui en outre est de mauvaise qualité, a détruit son corps et l'a privé même de la vie.

Dans ce roman, le seul gourmand ou gastronome, il se peut que ce soit Lantier. Notamment, il est fou de sucreries. Dès que les affaires de la blanchisserie périclitent, il incite Virginie à ouvrir l'épicerie où il y a des bonbons, des chocolats, du café et du thé.

Non, jamais on n'a vu un homme se rouler comme ça dans le sucre. [...] Il était trop provençal pour ne pas adorer les douceurs ; c'était-à-dire qu'il aurait vécu de pastilles, de boules de gomme, de dragées et de chocolat. [...] En attendant, la boutique fondait sur sa langue ; toutes les marchandises y passaient, jusqu'aux cigares en chocolat et aux pipes de caramel rouge. Quand il crevait de sucreries, et que, pris de tendresse, il se payait une dernière lichade sur la patronne, dans un coin, celle-ci le trouvait tout sucré, les lèvres comme des pralines. Un homme joliment gentil à embrasser ! Positivement, il devenait tout miel. Les Boche disaient qu'il lui suffisait de tremper son doigt dans son café, pour en faire un vrai sirop. ³

Une image est facile à comprendre, « la boutique fond sur la langue », autrement dit il mange tout jusqu'à la ruine. Lantier mène à sa guise les femmes autour de lui, d'abord Gervaise, ensuite Virginie et enfin la fille du restaurant, comme il déguste les douceurs sur sa langue.

Un autre épisode est consacré à cette gourmandise. Depuis qu'il s'incrute chez les

¹ Émile Zola, *L'Assommoir*, in *Les Rougon-Macquart*, vol II, *op.cit.*, p. 646.

² *Ibid.*, p. 745.

³ *Ibid.*, p. 730.

Coupeau, en empruntant de l'argent à Gervaise, il mène son mari au restaurant du coin où ils se bourrent de plats qu'on ne peut manger chez soi, en les arrosant de vin cacheté. Étant donné que cela leur laisse à désirer, surtout à Lantier, ils mangent tout Paris :

Ils allaient, Grande-Rue des Batignolles à Belleville, manger des tripes à la mode de Caen, qu'on leur servait sur de petits réchauds. En bas de Montmartre, ils trouvaient les meilleures huîtres du quartier, à la *Ville de Bar-le-Duc*. Quand ils se risquaient en haut de la butte, jusqu'au *Moulin de la Galette*, on leur faisait sauter un lapin. Rue des Martyrs, les *Lilas* avaient la spécialité de la tête de veau ; tandis que, chaussée de Clignancourt, les restaurants du *Lion d'Or* et des *Deux Marronniers* leur donnaient des rognons sautés à se lécher les doigts. Mais ils tournaient plus souvent à gauche, du côté de Belleville, avaient leur table gardée aux *Vendanges de Bourgogne*, au *Cadran Bleu*, au *Capucin*, des maisons de confiance, où l'on pouvait demander de tout, les yeux fermés.¹

On reconnaît ici les restaurants qui figurent dans d'autres ouvrages du XIX^e siècle, notamment ceux de Balzac. Sans doute Zola fréquentait-il de tels restaurants du quartier et était-il aussi gourmand que Lantier. Celui-ci, plus malin et gastronome que Coupeau, prend le dessus du panier de tout, de la femme, et de la table. Il épuise d'abord l'argent de Coupeau, et puis toutes les sucreries chez les Poisson. Lui qui connaît la vraie valeur des bons aliments peut seul survivre.

Quant à Nana, à quinze ans, elle pousse bien, très blanche de chair, très grasse, comme une jolie poupée, mais en même temps ses grosses épaules ont des rondeurs pleines et son odeur mûre en fait déjà une femme. Les hommes du quartier non seulement jeunes mais aussi vieux ont l'œil sur elle. Lantier murmure : « De cette nourriture-là, on s'en ficherait volontiers des indigestions. C'est tendre comme du poulet... »².

Tout au long du roman, la prospérité et la déchéance des personnages sont liées à ce qu'ils mangent et boivent. Leurs formes, leurs caractères et enfin leurs vies sont décidés par la nourriture et la boisson. En ce sens, la nourriture s'installe au centre du roman. Il

¹ *Ibid.*, p. 619.

² *Ibid.*, p. 733.

n'y a que Zola, parmi les romanciers du XIX^e siècle, qui ait couvert un roman entier d'aliments et de boissons. Il n'est pas exagéré de dire que les œuvres du XIX^e se teintent de ce qu'on mange, et cela est illustré par Zola.

Maigres et gros dans *Le ventre de Paris*

Avant le succès de *L'Assommoir*, Zola a déjà écrit en 1873 un roman où la nourriture est au centre. C'est *Le Ventre de Paris*, dont l'action entière se passe dans les Halles, construites à partir de 1851 par Baltard. On peut dire que cet endroit est pour ainsi dire le temple de la nourriture. Zola ne le dessine pas seulement comme le marché immense de la capitale mais comme le palais de Paris. Ce marché représente l'Empire lui-même où les fervents de Napoléon III s'engraissent. Florent, un révolté, qui rentre à Paris dans un état mourant, regarde à l'aube les grandes Halles, gigantesques pavillons comme « une suite de palais, énormes et réguliers, d'une légèreté de cristal¹ » :

Le marché a l'air d'être à la fois un palais et une machine, c'est-à-dire un symbole de la modernité. Ceux qui peuvent adopter cette modernité et la politique du gouvernement d'alors, comme les Quenu, les Méhudin et M. Lebigre, ont une vie stable et prennent de l'embonpoint, tandis que ceux qui ne s'adaptent pas au nouvel environnement et guettent une occasion favorable pour se révolter suivent finalement une voie malheureuse comme Florent. En soulignant le contraste entre l'église Saint-Eustache et les Halles, l'auteur met en lumière un trait majeur de cette époque :

« C'est une curieuse rencontre, disait-il (Claude) ce bout d'église encadré sous cette avenue de fonte... Ceci tuera cela, le fer tuera la pierre, et les temps sont proches... [...] Je m'imagine que le besoin de l'alignement n'a pas seul mis de cette façon une rosace de Saint-Eustache au beau milieu des Halles centrales. Voyez-vous, il y a là tout un manifeste : c'est l'art moderne, le réalisme, le naturalisme, comme vous voulez l'appeler, qui a grandi en face de l'art ancien... [...] »

¹ Émile Zola, *Le ventre de Paris*, in *Les Rougon-Macquart*, vol I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 609.

« Cette église est d'une architecture bâtarde, d'ailleurs ; le Moyen Âge y agonise, et la Renaissance y balbutie... [...] Les maçons du bon Dieu sont morts, la grande sagesse serait de ne plus construire ces laides carcasses de pierre, où nous n'avons personne à loger... Depuis le commencement du siècle, on n'a bâti qu'un seul monument original, un monument qui ne soit copié nulle part, qui ait poussé naturellement dans le sol de l'époque ; et ce sont les Halles centrales, [...], une œuvre crâne, allez, et qui n'est encore qu'une révélation timide du vingtième siècle... C'est pourquoi Saint-Eustache est enfoncé, parbleu ! Saint-Eustache est là-bas avec sa rosace, vide de son peuple dévot, tandis que les Halles s'élargissent à côté, toutes bourdonnantes de vie... ¹

C'est Claude Lantier, peintre, fils aîné du couple Gervaise et Lantier, qui tient ce discours. Sa critique est peut-être vraie, mais malgré le développement de la modernisation, la société impériale qui a construit les grandes Halles s'écroulera.

De son côté, Proust décrit dans *la Recherche* des réalités modernes comme le train, le téléphone, l'appareil-photo, l'automobile, la bicyclette et aussi les vacances à la mer. Ces réalités industrielles, surtout le téléphone et la voiture, sont très pratiques pour Marcel qui ne peut pas facilement bouger, et il les utilise souvent les dernières années de sa vie. La scène du téléphone avec sa mère et celle de la randonnée en voiture avec Albertine en Normandie sont de grands moments. Quant à la bicyclette, les « jeunes filles en fleur » sportives qui savent l'utiliser représentent les filles modernes du nouveau siècle. La haute bourgeoisie qui bénéficie de la modernisation passe ses vacances en Normandie en prenant le train, comme les personnages proustiens. Ainsi, Proust qui profite des produits industriels ne semble pas exprimer d'opinion négative face à la modernisation.

Mais il est sensible également à la splendeur de l'art ancien que révèlent l'église et la cathédrale. Dans un article sur la décadence de la cathédrale sous l'effet de la laïcité, il fait appel à la vertu qui émane de l'art religieux qu'il faut, pense-t-il, défendre absolument. Il semble donc que la modernisation de l'époque ne puisse pas à ses yeux supplanter les splendeurs, entre autres architecturales, du passé.

¹ *Ibid.*, p. 799.

La cuisine aussi est présente. Dans la *Recherche* il dessine celle de Combray, et dans *Jean Santeuil*, celle d'Illiers, mais elles semblent toutes les deux renvoyer à la peinture flamande, en raison de leur manque de modernité, d'où la dimension de création artistique attribuée aux opérations culinaires. En outre, dans cet endroit où les légumes frais et le poulet que Françoise vient de tuer débordent, flotte une sorte de sublimité¹. Zola aussi dit la sublimité de la nourriture en peignant en détail les légumes variés des Halles : « Il (Claude) trouvait « ces grebins de légumes », extravagants, fous, sublimes² ».

À la différence de la cuisine de Françoise, celle des Quenu est très moderne et professionnelle, car ils y font de la charcuterie. Elle comporte un grand fourneau en fonte, un four garni d'un fumoir, des écumoirs, des cuillers, des fourchettes à long manche, et aussi une pompe à injecter, une machine à pousser, une hacheuse mécanique. Tous les instruments de cuisine sont bien arrangés et frottés. Florent trouve qu'elle est « quelque cuisine de l'enfer », parce que « la graisse déborde, malgré la propreté excessive, suinte entre les plaques de faïence, cire les carreaux rouges du sol, donne un reflet grisâtre à la fonte du fourneau, polit les bords de la table à hacher d'un luisant et d'une transparence de chêne verni³ ». Cette cuisine représente la vie honnête des Quenu, celle surtout de Lisa.

Florent a l'esprit tendre mais est toujours animé par l'ambition politique, ce qui ne lui permet pas de vivre dans un espace aussi confortable que la cuisine de son frère. Lisa qui devine son projet de révolte adopte graduellement une attitude froide. Le dîner chez les Quenu devient de moins en moins cordial. « La netteté de la salle à manger prend un caractère aigu et cassant. Florent sent un reproche, une sorte de condamnation dans le chêne clair, la lampe trop propre, la natte trop neuve. Il n'ose presque plus manger, de peur de laisser tomber des miettes de pain et de salir son assiette⁴ ». Et enfin, il renonce au dîner chez son frère sous un prétexte qui ne blesse pas le couple Quenu. La cuisine et

¹ Voir pp. 86 - 90.

² Émile Zola, *Le ventre de Paris*, in *Les Rougon-Macquart*, vol I, *op.cit.*, p. 627.

³ *Ibid.*, pp. 682, 683.

⁴ *Ibid.*, p. 743.

la salle à manger reflètent le sentiment de Lisa, et chassent toute chose ou personne qui les salit. On se rappelle qu'à l'inverse, la boutique de Gervaise est dominée graduellement par la saleté au fur et à mesure qu'elle se laisse aller.

Dans *Le ventre de Paris*, les personnages ne sont pas seulement représentés par des lieux, ils se caractérisent aussi, ceux surtout qui travaillent dans les Halles, par leur ressemblance à la nourriture dont ils sont entourés. Quenu est trop gras pour son âge, la trentaine. En fait, il déborde dans sa chemise, dans son tablier, dans ses linges blancs qui l'emmailotent comme un énorme poupon¹. Son corps et même son caractère le font ressembler à un cochon, à la viande qui est travaillée la journée entière par ses mains.

Lisa apparaît aussi, à plusieurs reprises, alimentaires figurée. Voici comment Florent voit Lisa pour la première fois :

Elle mettait un bonheur de plus, une plénitude solide et heureuse, au milieu de toutes ces gaietés grasses. C'était une belle femme. Elle tenait la largeur de la porte, point trop grosse pourtant, forte de la gorge, dans la maturité de la trentaine. [...] Sa chair, paisible, avait cette blancheur transparente, cette peau fine et rosée des personnes qui vivent d'ordinaire dans les graisses et les viandes crues. ²

Elle a un air de grande honnêteté, et en fait « on s'émerveille de sa chair blanche et rosée, autant que les marbres. Elle paraît l'âme, la clarté vivante, l'idole saine et solide de la charcuterie³ ». Florent la regarde timidement, ce jour-là, entourée de sa charcuterie, debout dans son comptoir :

Ce jour-là, Elle avait une fraîcheur superbe ; la blancheur de son tablier et ses manches continuait la blancheur des plats, jusqu'à son cou gras, à ses joues rosées, où revivaient les tons tendres des jambons et les pâleurs des graisses transparentes. [...] il (Florent) se plut surtout à un des ses profils, qu'il avait dans une glace, à côté de lui, entre deux moitiés de porcs. Tout le long des marbres et des glaces, accrochés aux barres à dents de loup, des porcs et bandes de lard à piquer pendaient ; et le

¹ *Ibid.*, p. 639.

² *Ibid.*, p. 637.

³ *Ibid.*, p. 653.

profil de Lisa, avec sa forte encolure, ses lignes rondes, sa gorge qui avançait, mettait une effigie de reine empâtée, au milieu de ce lard et de ces chairs crues. ¹

Les analogies entre le corps humain et la chair animale sont évidentes. Selon Catherine Gautschi-Lanz, « cette ressemblance est davantage soulignée par un jeu subtil de couleurs. Autant Lisa que sa marchandise se distinguent par la prédominance du blanc et du rose [...]. La charcutière se confond donc complètement avec sa marchandise, au point de paraître elle-même comestible, tant ses formes généreuses sont appétissantes »².

Si la charcutière ressemble à ses viandes, les sœurs des Méhudin ressemblent à leurs poissons. La cadette qui vend du poisson d'eau douce, ressemble à « une vierge de Murillo, toute blonde au milieu de ses carpes et de ses anguilles³ ». Et la fille aînée, la Normande, plus belle que sa petite sœur, est colossale et lourde avec une énorme poitrine.

La Sarriette, nièce de Mme Lecœur qui travaille dans le pavillon du beurre, attire des messieurs venus acheter des fromages. Le bel oncle Gavard qui n'aime guère les maigres la gâte parce qu'elle est dodue et exquise de chair. Elle deviendra fruitière. L'auteur n'oublie pas de comparer cette fille aux fruits. Elle est adorable au milieu de ses fruits, les cheveux frisottants lui tombant sur le front comme des pampres et les bras nus et le cou nu roses ayant une fraîcheur de pêche et de cerise. Le plus souvent, une telle comparaison comporte des significations sexuelles.

Ainsi, ces trois femmes, Lisa, la Normande et la Sarriette ne poussent pas volontairement, mais naturellement, leur séduction qui se dégage de leurs aliments. Mais l'association classique entre la faim et le désir sexuel est absente dans ce roman. Ici le représentant exemplaire de l'affamé est bien entendu Florent. À la vue de sa belle sœur et de la poissonnière qui lui plaît, il n'éprouve pas de concupiscence, mais sent même une sorte d'étouffement devant leur embonpoint.

¹ *Ibid.*, p. 667.

² Catherine Gautschi-Lanz, *Le Roman à table – Nourritures et repas imaginaires dans le roman français 1850-1900-*, *op.cit.*, p. 200.

³ Émile Zola, *Le ventre de Paris*, in *Les Rougon-Macquart*, vol I, *op.cit.*, p. 619.

L'opposition entre les gras et les maigres apparaît partout dans ce roman, et ici le premier type est, sinon un personnage idiot comme Quenu ou Marjolin, un personnage positif comme Lisa, qui travaille sérieusement, vit honnêtement et a un petit succès commercial comme marchand dans la société de l'Empire ; par contre, le second type est considéré comme un personnage dangereux qui ne peut pas s'adapter à la société ou un raté privé de bon sens comme Mlle Saget ou Mme Lecœur. Mais c'est de Florent que les gens des Halles médisent ; « – les hommes maigres sont de rudes hommes, déclare la Sariette d'un air convaincu¹ » ; la vieille mère de Méhudin accable sa fille la Normande de reproches sur Florent : « Tu as beau dire, [...] il a l'œil faux... Puis, les maigres, je m'en défie. Un homme maigre, c'est capable de tout. Jamais je n'en ai rencontré un de bon... Le ventre lui est tombé dans les fesses à celui-là, pour sûr ; car il est plat comme un planche... Et pas beau avec ça !² »

Claude Lantier, aussi maigre que Florent, lui raconte l'anecdote de « la bataille des Gras et des Maigres », une série d'estampes réalisée par Pieter van der Heyden, d'après un dessin de Bruegel l'Ancien :

Il cita certains épisodes : les Gras, énormes à crever, préparant la goinfrerie du soir, tandis que les Maigres, pliés par le jeûne, regardent de la rue avec la mine d'échalas envieux [...]. Il voyait là tout le drame humain ; il finit par classer les hommes en Maigres et en Gras, en deux groupes hostiles dont l'un dévore l'autre, s'arrondit le ventre et jouit.

« Pour sûr, dit-il, Caïn était un gras et Abel un Maigre. Depuis le premier meurtre, ce sont toujours les grosses faims qui ont sucé le sang des petits mangeurs... C'est une continuelle ripaille, du plus faible au plus fort, chacun avalant son voisin et se trouvant avalé à son tour...[...] »³

Et en classant son entourage, il conclut qu'« en principe, un Gras a horreur d'un Maigre, si bien qu'il éprouve le besoin de l'ôter de sa vue, à coups de dents, ou à coups de pieds ». C'est une annonce visant Florent qui sera finalement arrêté. Celui qui le vendra

¹ *Ibid.*, p. 678.

² *Ibid.*, p. 737.

³ *Ibid.*, pp. 804, 805.

à la police sera un gras, Lebigre, et ceux qui applaudiront seront les gras qui gravitent autour de lui, les Quenu et les Méhudin. Bref, il est avalé par les gras.

Mais, comme les personnages de Maupassant et comme dans *L'Assommoir*, les obèses ne meurent pas dans la paix, mais de maladie ou d'un accident inattendu. L'oncle Gradelle, un gros avare et brutal, est foudroyé par une attaque d'apoplexie en plein travail, et le couple des Quenu ne tarde pas à mourir : Quenu meurt jeune d'un coup de sang et sa femme le suit dans la tombe¹. Le personnage le plus honnête est Mme François, ni grasse ni maigre, qui travaille bien à la campagne où l'on peut inspirer un air pur et mener une vie des plus naturelles.

À propos, Proust dessine-t-il l'apparence physique de ses personnages comme le font Maupassant et Zola ? Certes, il décrit leur caractère, par exemple, le caractère juif de Swann et de Bloch ou celui de Françoise, brutal, comme le montre la scène où elle tue le poulet. Mais il ne s'intéresse pas à l'apparence pour caractériser les personnages. Swann a le nez busqué et est chauve. L'auteur n'est pas plus précis. On ne sait pas à quel groupe, des gras ou des maigres, Swann appartient. Charlus que le narrateur aperçoit pour la première fois à Balbec est « un homme d'une quarantaine d'années, très grand et assez gros, avec des moustaches noires » [II, 110]. Lors du deuxième séjour à Balbec, il porte « un complet de voyage clair qui le fait paraître plus gros, en marche et se dandinant, balançant un ventre qui déborde » [III, 254]. À la fin du roman, comme il est tombé en apoplexie, cette attaque impose de changer l'homme noble en vieux prince déchu mais il a l'air de maintenir avec peine la majesté d'un roi Lear de Shakespeare [IV, 438]. Malgré son accident cérébral, par son attitude qui a de la dignité, on ne peut pas imaginer qu'il devienne un homme maigre. Dans un film de 1999, *Le Temps retrouvé*, réalisé par Raoul Ruiz, John Malkovich, acteur américain, interprète le baron de Charlus, mais cet acteur est plutôt maigre. L'image du physique de Charlus semble manquer d'harmonie.

Quant aux femmes, Proust aime à les comparer à des œuvres d'art ; Odette

¹ On mentionne au début de *La Joie de vivre* la mort de Lisa et celle de son mari.

ressemble à Zéphora de Botticelli ; la femme de chambre de Mme Putbus à l'image de la femme peinte par Giorgione. Il décrit bien le visage et partiellement le corps des autres femmes, Gilberte, la comtesse de Guermantes, Albertine, mais on ne peut pas imaginer l'apparence de ces personnages féminins. Peut-être personne n'est-il ni gros ni maigre, il ne s'agit pas de cette catégorie dans ce roman.

Le physique des personnages ne représente donc pas chez Proust leur caractère. Il est certain que sont remarquables le regard observateur et la compétence de Zola pour dessiner des personnages en les comparant à des aliments. Proust exploite la relation entre les aliments et les personnages, comme nous allons le voir, mais, infidèle en cela à Maupassant et Zola, il ignore celle entre la nourriture et la forme des personnages.

Comment l'auteur de la *Recherche* traite-t-il le lien entre la nourriture et les personnages ? Comme les écrivains du XIX^e siècle, il tire partie évidemment de celle-ci pour les métaphoriser et les comparer, mais sa manière est différente. La plupart des romans du XIX^e, réalistes et naturalistes, tente de décrire la différence des classes sociales et parfois le mécanisme de la société à travers le contenu de la table et les choses autour de la table : il y a opposition entre le pauvre et le riche, la prospérité et la décadence comme entre le gros et le maigre. Mais chez Proust, il n'y a presque aucune description de la pauvreté ou de personnages maigres destinés à mourir de faim. Cela caractérise ses romans, soit *Jean Santeuil*, soit la *Recherche*.

CHAPITRE VII : LA NOURRITURE ET LES FEMMES

§ 1. La nourriture et le désir

Dès que la nourriture apparaît dans les romans, surtout ceux du XIX^e siècle, l'association entre l'appétit et la sexualité intervient. Des critiques, au XX^e siècle, ont privilégié l'analyse du désir sexuel dans la scène de table ou dans la métaphore des aliments, en utilisant parfois la psychanalyse, et Roland Barthes en particulier.

En 1975, au moment où la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin est rééditée par Hermann, Barthes donne à ce livre, sans condescendance, une longue préface. Dans cette préface, il ne remarque pas seulement la dimension de signes des aliments mais dégage d'autres perspectives, ainsi, la relation entre le goût et le temps, entre la sexualité et l'appétit, entre le plaisir et l'acte de manger et entre le langage et la gastronomie. Voilà qui représente les multiples fonctions de la nourriture.

L'auteur de la préface explique d'abord la relation entre le goût et le temps. Le goût changeant par degrés, selon Brillat-Savarin, cette relation est : 1. *directe* (lorsque la saveur impressionne encore la langue antérieure ; 2. *complète* (lorsque la saveur passe à l'arrière-bouche) ; 3. *réfléchie* (au moment final du jugement). Quand on mange quelque chose, la sensation finale est différente de la sensation initiale. C'est la fonction du goût. Barthes affirme que la littérature a la même fonction : « certains langages développent une signification postérieure à leur première écoute¹ ». Le goût s'unit à la réminiscence et appelle une histoire comme celle de la petite madeleine de Proust.

Ensuite, le texte de Barthes souligne la relation entre la sexualité et l'appétit ou entre le plaisir et l'acte de manger. Le penchant gourmand est considéré comme une perversion, « exercice d'un désir qui ne sert à rien, tel celui du corps qui s'adonne à

¹ Roland Barthes, « Lecture de Brillat-Savarin », in *Le bruissement de la langue*, Édition du Seuil, 1984, p. 303.

l'amour sans idée de procréation¹ ». Barthes divise l'appétit en deux ordres : l'appétit naturel, qui est de l'ordre du besoin et celui du luxe, qui est de l'ordre du désir. Seuls les êtres humains éprouvent des sensations érotiques. Alors, comment la sexualité et l'appétit ou le plaisir et l'acte de manger entrent-ils en résonance ? Le goût est l'un des cinq sens reconnus et classés de l'homme, mais « la jouissance gustative est diffuse, étendue à tout le tapis secret des muqueuses² ». Brillat-Savarin considère que les sens de l'homme ne sont pas au nombre de cinq mais de six. Il ajoute aux cinq sens le sens génésique ou de l'amour physique. Si l'on reconnaît celui-ci, la jouissance gustative peut être le sixième sens, à savoir « la sensation globale de notre corps interne³ ». Si l'on veut saisir les effets voluptueux de la nourriture quand on est à table, on va les chercher sur le corps de la personne avec qui on partage la bonne chère. Et si cette personne est du sexe opposé, la tentation érotique ne peut manquer de naître. « La convivialité, le plaisir de bien manger ensemble, est donc une valeur moins innocente qu'il n'y paraît ; il y a dans la mise en scène d'un bon repas autre chose que l'exercice d'un code mondain⁴ ». On attend une aventure après le dîner parce que la bonne chère nous amène à un état de ravissement. Brillat-Savarin donne un exemple de la façon dont mangent les femmes : ayant les yeux brillants et les lèvres vernissées, une jolie gourmande mord son aile de perdrix⁵. Citant cette phrase, Barthes commente :

On sait que, dans l'immense mythologie que les hommes ont élaborée autour de l'idéal féminin, la nourriture est systématiquement oubliée ; on voit communément la femme en état d'amour ou d'innocence ; on ne la voit jamais manger : c'est un corps glorieux, purifié de tout besoin. Mythologiquement, la nourriture est affaire d'homme ; la femme n'y prend part qu'à titre de cuisinière ou de servante ; elle est celle qui prépare ou sert, mais ne mange pas.

D'une note légère, B.-S (Brillat-Savarin) subvertit deux tabous : celui d'une femme pure de toute activité digestive, et celui d'une gastronomie qui serait pure réplétion : il met la nourriture dans

¹ *Ibid.*, p. 304.

² *Ibid.*, p. 305.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 306.

⁵ Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, *op.cit.*, p. 146.

la Femme, et dans la Femme l'appétit (les appétits).¹

Assurément, dans les romans du XIX^e siècle, après la publication de la *Physiologie du goût*, les personnages féminins ne font pas seulement la cuisine, mais aussi mangent beaucoup, comme nous l'avons vu, à la maison, au restaurant, dans un cabinet particulier ou à l'extérieur, et il semble que, en mordant la nourriture, elles gagnent un potentiel érotique.

Enfin, c'est la relation entre le langage et la gastronomie qui retient également notre attention. Les deux puissances, soit la faculté du langage, soit l'acte de manger, se manifestent par le même organe, le palais. Manger, parler, chanter et embrasser sont des opérations qui ont pour opérateur la même partie du corps. Brillat-Savarin, au moment où il rédige son texte, choisit consciencieusement les mots et il se permet parfois des néologismes. Barthes conclut : « Son attention au langage est donc méticuleuse, comme doit l'être l'art du cuisinier² », et il ajoute : « B.-S. est certainement lié à la langue — comme il le fut à la nourriture — par un rapport amoureux : il désire les mots, dans leur matérialité même³ ». Le langage et l'acte de manger, qui sont produits avec le même appareil, sont-ils équivalents ? Ici, une sorte de paradoxe se fait jour. Quand on mange, on ne peut pas parler, puisque l'organe de la parole est occupé. En parlant de la nourriture, on désire ce dont on parle (surtout si on est en état d'appétit). La nourriture dont parle l'auteur de la *Physiologie du goût* est le référent d'un signe. (« L'objet visé par un signe s'appelle un référent⁴ », dit Barthes) Et « le signe appelle les délices de son référent dans l'instant même où il en trace l'absence⁵ ». Aussi ce signe figure-t-il la socialité. Autrement dit, la nourriture ou le goût s'unit avec le langage et la société. Les repas que l'on mange quotidiennement diffèrent selon la classe sociale, le goût diffère donc également en fonction de chaque classe. Et de plus, d'après Brillat-Savarin, le langage est un objet socialisé : « l'expression de l'assentiment change selon la classe

¹ *Ibid.*, pp. 306, 307.

² *Ibid.*, p. 312.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 317.

⁵ *Idem.*

sociale du locuteur, devant ses œufs à la neige, le pauvre dira “Peste !”, cependant que les ortolans à la provençale arracheront au riche un “Monseigneur, que votre cuisinier est un homme admirable!”¹ »

Nous découvrons dans le roman de Proust le signe de la relation entre la nourriture et le désir que Barthes nous indique. Il est clair que les femmes sont impliquées dans cette relation. Les écrivains hommes que nous avons envisagés jusqu’ici dessinent la femme, dans le contexte de la table, de la cuisine ou des aliments, comme objet sexuel du point de vue masculin. Dans la *Recherche*, plusieurs femmes sont aimées par le narrateur, Gilberte, la comtesse de Guermantes, Albertine et même Odette, mais c’est avec Albertine qu’il a la relation la plus intime marquée par le désir sexuel. En étudiant principalement les scènes où Albertine est liée à la nourriture, nous tenterons d’en analyser le signe dans le roman.

§2. Les gâteaux et Albertine

Avant de considérer le lien de certains gâteaux avec Albertine, commençons par observer l’apparition de celle-ci dans la *Recherche*. Seul son nom figure dans *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*. Juste avant que le narrateur invité chez Gilberte décide de s’en aller, le père de celle-ci lui demande ce que fait en ce moment sa femme, et elle lui répond que sa mère a du temps à perdre avec ses invitées, Mme Cottard et Mme Bontemps. Quand Swann explique à sa fille ce qu’est le métier de directeur de cabinet, titre de M. Bontemps, Gilberte prononce le nom d’Albertine qui est la nièce de Bontemps :

- C’est l’oncle d’une petite qui venait à mon cours, dans une classe bien au-dessous de moi, la fameuse “Albertine”. Elle sera sûrement très “fast”, mais en attendant elle a une drôle de touche
- Elle est étonnante ma fille, elle connaît tout le monde.

¹ *Ibid.*, p. 320.

– Je ne la connais pas. Je la voyais seulement passer, on criait Albertine par-ci, Albertine par-là.

[I 503]

Ainsi, Albertine n'existe ici que par son nom. En fait, le narrateur a entendu la rumeur, mais cela n'est pas resté gravé dans sa mémoire. Mme Bontemps parle un peu plus tard à Odette de sa nièce : « vous ne savez pas ce qu'elle est effrontée cette petite » [I, 587]. Le narrateur rate une occasion de la rencontrer lors d'une soirée, parce qu'il refuse d'y aller [I, 615]. L'être d'Albertine reste encore dans l'ombre.

C'est ainsi qu'on doit attendre leur rencontre lors du premier séjour à Balbec. Mais la présence d'Albertine restera floue car mêlée aux autres membres de la bande de jeunes filles. En premier lieu, sous quelle image l'auteur représente-t-il Albertine ?

Les jeunes filles comme la gelée d'une seule grappe

Albertine surgit devant le narrateur lors du premier séjour à Balbec. Son apparition contraste avec celle de Gilberte, sa première amoureuse. Certes, en ce qui concerne Gilberte, c'est aussi simplement son nom qu'il découvre en premier : quand la mère du narrateur demande à Swann, qui leur rend visite à Combray, des nouvelles de sa fille, ce nom est prononcé par Swann [I, 24]. En fait, Gilberte lui apparaîtra comme une fille « blond roux » et au « visage semé de taches roses », lors de la promenade à Combray avec son père et son grand-père [I, 139]. Le père de Gilberte, Swann, est non seulement un ami de son grand-père, mais aussi une des personnes qui exerce une influence artistique sur lui, parce qu'il est amateur d'art, et a notamment « une « toquade » d'objets anciens et de peinture » [I, 16]. De même, la mère de Gilberte, Odette, joue un rôle important, parce qu'elle lui sert de guide pour l'introduire dans le grand monde. Et le fait qu'elle connaisse bien Bergotte augmente son autorité. Gilberte est donc une fille qui possède une lignée particulière à ses yeux, et c'est la première fille dont il a conscience jusqu'ici. Le narrateur ne voit pas la famille de Swann comme une masse, il la divise en plusieurs individus distincts. En bref, Gilberte lui apparaît comme une fille

privilegiée.

En revanche, Albertine, qui n'est que nommée, n'a pas de lignée brillante. Ne disposant de presque aucune information sur les parents d'Albertine, le narrateur ignore quel métier exerce son père ou pourquoi elle n'a pas de mère. Il ne lui trouve jusqu'ici rien de particulier : elle est orpheline et son oncle et sa tante ne l'attirent pas. Sa parenté avec Mme Bontemps restreint déjà « les hypothèses merveilleuses, en aveuglant une des voies par lesquelles elles pouvaient se répandre » [II, 228]. Cette situation s'oppose complètement à celle de Gilberte.

Comment s'effectue la première apparition d'Albertine ? Le narrateur voit « s'avancer cinq ou six fillettes » « à l'extrémité de la digue où elles font mouvoir une tache singulière » [II, 146] et elles ont l'air d' « une bande de mouettes qui exécute à pas comptés sur la plage [...] une promenade » [*Idem.*]. Albertine n'apparaît pas encore comme individu mais est reconnue comme masse. Leurs apparitions sont graduées : elles sont d'abord devant lui comme « une bande de mouettes », aussitôt après, il voit séparément les jeunes filles, ainsi « une de ces inconnues qui poussait devant elle, de la main, sa bicyclette » [*Idem.*]. Il sent encore chaque être « d'un type absolument différent des autres » [II, 147] et, de l'une d'entre elles, il précise la particularité : « son nez droit, sa peau brune mettaient un contraste au milieu des autres comme, dans quelque tableau de la Renaissance, un roi Mage de type arabe » [II, 148]. Bien qu'elles présentent des personnalités, il ne distingue aucune d'entre elles. En voyant ces filles, il éprouve cette impression : « selon l'ordre dans lequel se déroulait cet ensemble, merveilleux parce qu'y voisinaient les aspects les plus différents, que toutes les gammes de couleurs y étaient rapprochées, mais qui était confus comme une musique où je n'aurais pas su isoler et reconnaître au moment de leur passage les phrases, distinguées mais oubliées aussitôt après » [*Idem.*]. C'est pourquoi leurs frontières s'effacent et qu'il ne peut plus voir qu'une masse.

Jean-Pierre Richard remarque que l'écriture de Proust insiste sur la masse ou la bande de ces jeunes filles. Il mentionne, dans « La chair : homogène ou plurielle », que ces filles sont représentées par trois métaphores, que nous verrons plus loin. Les jeunes

filles sont d'abord perçues sur « le mode homogène, de l'unanimité liée¹ » et d'« une indéfinition des frontières personnelles² ». Étant donné que Proust décrit l'apparence des êtres féminins comme « une liaison invisible, mais harmonieuse comme une même ombre chaude, une même atmosphère, faisant d'eux un tout aussi homogène en ses parties qu'il était différent de la foule au milieu de laquelle se déroulait lentement leur cortège » [II, 151], on peut comprendre que ces filles rendent flou chaque aspect et forment un tout homogène.

Nous faisons appel ici aux explications, par J-P Richard, des trois métaphores proustiennes. Le critique précise, avant d'en venir à l'analyse des métaphores, que « Proust tente, selon son habitude, d'en définir la particularité par tout un travail d'invention métaphorique : il interroge pour cela divers objets comparables au groupe des jeunes filles³ ». Qu'est-ce qui peut se comparer à ce groupe des filles ? Une constellation. Certes, elles dévoilent leur personnalité avec le temps. Mais, leurs traits changent vite, autrement dit, hier l'une avait tel trait, mais aujourd'hui on attribue le même trait à une autre. Aucune ne donne à voir un individu défini, et c'est comme si elles le cachaient intentionnellement. Voici la première métaphore des jeunes filles : une « sorte de blanche et vague constellation où l'on n'eût distingué deux plus brillantes que les autres, un malicieux visage, des cheveux blonds, que pour les reperdre et les confondre bien vite au sien de la nébuleuse indistincte et lactée » [II, 180]. J-P Richard remarque, à propos de cette métaphore, que c'est, « au lieu d'aller de la masse au détail [...], procéder de l'individuel au collectif⁴ ». Il semble que Proust ait l'intention non seulement d'effacer l'individu mais aussi d'insister sur l'aspect de masse. Or la constellation n'est pas tout à fait une masse, puisque elle est composée d'étoiles, c'est-à-dire d'individus qui se disséminent dans le ciel.

Proust représente la bande des jeunes filles avec une autre métaphore pour rendre la masse plus compacte : « Comme ces organismes primitifs où l'individu n'existe guère

¹ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, *op.cit.*, p.43.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p.44.

⁴ *Idem.*

par lui-même, est plutôt constitué par le polypier que par chacun des polypes qui le composent, elles restaient pressées les unes contre les autres » [*Idem.*]. Il est possible que la constellation manifeste clairement chaque aspect, certaines étoiles ayant même des noms comme Orion ou la Croix du Sud. Mais on ne connaît pas le nom des polypes et il semble qu'ils soient indifférenciés. Il est difficile de discerner un être privé de la force de l'individu. Mais, même si les polypes se collent, ils ont tout fois la possibilité de se séparer parce qu'ils sont granuleux, ce qui fait qu'ils ne fusionnent pas complètement. Bref, le polypier est une « unité plurielle¹ ».

Enfin, ce qui est comparable à la bande des jeunes filles, c'est « une sorte d'opérateur de coalescence² ». C'est la « gelée d'une seule grappe scintillante et tremblante » [*Idem.*] que Proust utilise comme troisième métaphore. En effet la gelée a pour propriété de solidifier les liquides. Le critique mentionne la structure complexe de la gelée d'une grappe :

Nouvel avatar, donc, de la gelée : mais on voit qu'elle ne se contente pas ici de recoller les uns aux autres les divers morceaux d'une totalité grumeleuse, les polypes d'un polypier ; elle accepte en outre de s'unir, en un nouveau mariage d'ailleurs complexe et ambigu, au principe maintenu de la multiplicité elle-même : et cela sous la forme finale de la *grappe*.³

Comme la gelée a pour propriété la liquidité, elle a la possibilité de se multiplier. Si une telle gelée est l'objet le plus comparable au groupe, celles qui le composent ont aussi le privilège de la pluralité. Les filles qui sont en cours de croissance ont des visages multiples.

Le narrateur comprendra plus tard que les filles ne sont que quatre, Albertine, Andrée, Rosemonde et Gisèle, mais il ne distingue pas au début la fille ayant les joues roses de celle qui a sauté par-dessus le vieillard. Bien qu'il rencontre les mêmes jeunes filles, il ne peut pas en compter le nombre, puisque elles ont des images multiples.

¹ *Ibid.*, p.45.

² *Idem.*

³ *Idem.*

C'est ainsi qu'elles sont « rêvées¹ », pour parler comme J-P Richard, sous la forme d'une sorte de « gelée » et qu'elles ont un caractère d'unité et de pluralité. Bien que chacune d'elles ait sa personnalité, elles se mélangent dans la bande au point de former une masse compacte.

Mais il faut remarquer que l'être des filles subsiste séparément, tout comme les grains de raisin composant une grappe. Il est possible de les séparer. Comment fait-on pour les séparer ? Il suffit de faire fondre la gelée, c'est-à-dire de l'avalier. Ici, avaler la gelée comporte une connotation sexuelle s'il s'agit d'une gelée de jeunes filles. La gelée fond sous l'effet de la chaleur de la cavité buccale, elle devient liquide, et les fruits contenus dans la gelée apparaissent. On peut imaginer que ces fruits sont plus frais et plus doux que les fruits frais eux-mêmes, parce que dans la bouche la gelée se change en un liquide doux et frais. Si les filles sont un « avatar de la gelée² », il faut faire fondre cette gelée pour les séparer. Proust découvre peu à peu l'aspect particulier des filles, comme quand la gelée fond dans la bouche. Et l'émotion du narrateur signifie qu'il les désire, au fur et à mesure qu'elles lèvent le voile de l'indistinction première.

L'éclair au café et la rencontre avec Albertine

Albertine est simplement une jeune fille faisant partie d'un groupe, prise donc dans la gelée d'une grappe au début du séjour à Balbec. Le narrateur ne la considère pas comme un individu à part entière comme c'est le cas pour Gilberte. Suivons le processus de l'évolution d'Albertine, qui passe du groupe à l'individu.

Quand le narrateur est à Paris, Albertine n'est qu'un simple nom. Au début à Balbec, cette situation ne change pas. Lors de sa première rencontre des jeunes filles en fleurs, il se contente de leur jeter un regard. Il ne distingue pas encore les unes des autres. Il veut les rencontrer parce que « leur rencontre possible est pour ses journées le seul élément délicieux, [et] fait seule naître en lui de ces espoirs où on briserait tous les obstacles » [II, 189]. La rencontre avec les jeunes filles survient lors de la visite d'Elstir, car ce

¹ *Ibid.*, p. 44.

² *Ibid.*, p. 45.

peintre les connaît bien. Le peintre lui dit : « il n'y a pas de jour qu'une ou l'autre d'entre elles ne passe devant l'atelier et n'entre me faire un bout de visite » [II, 202].

Au début de ce chapitre, nous avons dit que les apparitions d'Albertine et de Gilberte sont contrastées, puisque le héros-narrateur a conscience de celle-ci comme d'un individu et de celle-là comme d'une bande. Dans la *Recherche*, les deux jeunes filles sont plusieurs fois comparées. Pourquoi ? Ce ne sont que Gilberte et Albertine qui sont les objets d'un véritable amour.

C'est la raison pour laquelle notre analyse a mis en relief les points communs et les contrastes entre ces deux filles. L'amitié entre Albertine et Elstir nous rappelle donc celle entre Gilberte et Bergotte. Leur amitié avec des artistes qui exercent une influence sur la vie du narrateur est leur point commun. Le jeune narrateur est un admirateur de Bergotte et accueille toutes ses opinions concernant l'architecture, la peinture et la littérature. Dès qu'il sait que Gilberte est la meilleure amie de Bergotte, elle devient pour lui « un être d'une condition si rare, baignant comme dans son élément naturel au milieu de tant de privilèges » [I, 98]. Il prend donc Gilberte, qui visite les cathédrales et les châteaux avec Bergotte, pour une fille ayant « le charme de toutes les idées que faisaient naître en lui les cathédrales » [I, 99]. C'est ainsi que sa passion pour elle ne cesse d'augmenter en raison, non seulement de sa jolie apparence, mais aussi de son entourage exceptionnel. Il se souvient d'elle quand il croise les filles en fleurs à Balbec : « Gilberte elle-même, ne l'avais-je pas aimée surtout parce qu'elle m'était apparue nimbée par cette auréole d'être l'amie de Bergotte, d'aller visiter avec lui les cathédrales ? » [II, 153]. Il est clair que s'il l'aime, c'est parce qu'elle connaît bien le vieil auteur qu'il admire.

Mais dans le cas d'Albertine, son amitié avec Elstir lui vaut-elle d'être aimée du narrateur comme Gilberte ? Quand il a rencontré Elstir à Rivebelle, il ne savait rien de leur relation d'amitié, et il était moins passionné par le peintre que par l'écrivain, car ses œuvres lui étaient inconnues. Ce fait ne lui donnait que de « l'admiration à vide » [II, 183]. Quand il a visité son atelier, certes il a apprécié ses œuvres, mais ce peintre n'était que le médiateur entre lui et ces jeunes filles.

Gilberte est l'être le plus précieux à ses yeux grâce à Bergotte, auteur pour qui il

éprouve un respect admiratif, tandis qu'Albertine n'est pas une fille brillante, même si elle est une amie d'Elstir, grand artiste, dont la personne laisse le jeune narrateur indifférent. Ces deux artistes jouent un rôle différent à l'égard de ces deux filles, et il semble que cela soit le point de contraste entre elles.

Voyons maintenant, en poursuivant toujours l'analyse de la comparaison des deux filles, la scène où le narrateur rencontre Albertine à la petite matinée qu'Elstir organise. À partir de ce moment-là, il prend conscience d'Albertine, non pas comme d'une fille parmi un groupe, mais comme d'un individu à part entière.

Au moment où Elstir me demanda de venir pour qu'il me présentât à Albertine, assise un peu plus loin, je finis d'abord de manger un éclair au café et demandai avec intérêt à un vieux monsieur dont je venais de faire la connaissance et auquel je crus pourvoir offrir la rose qu'il admirait à ma boutonnière, de me donner des détails sur certaines foires normandes. [II 226]

Un moment plus tard, Elstir lui présente Albertine. Bien qu'il l'ait plus souhaitée que la visite de l'atelier d'Elstir, cette rencontre ne lui procure guère d'émotion. Plus il la connaîtra, plus il se déprendra d'elle. La femme dont il a envie est ce « seul fantôme digne de hanter notre vie que reste une passante dont nous ne savons rien, que nous avons à peine discernée » [II, 228]. Quand Albertine lui donnait encore l'illusion de la gelée d'une grappe, il la sentait plus attirante.

À son retour de la matinée, il se penche sur cette première rencontre avec elle en revoyant deux « détails choisis à son insu par les circonstances » [II, 229] qui semblent, en apparence, ne pas avoir ici d'importance, à savoir « l'éclair au café » et « la rose » à la boutonnière donnée au vieux monsieur.

Je rentrais en pensant à cette matinée, en revoyant l'éclair au café que j'avais fini de manger avant de me laisser conduire par Elstir auprès d'Albertine, la rose que j'avais donnée au vieux monsieur, tous ces détails choisis à notre insu par les circonstances et qui composent pour nous, en un arrangement spécial et fortuit, le tableau d'une première rencontre. Mais ce tableau, j'eus l'impression de le voir d'un autre point de vue, de très loin de moi-même, comprenant qu'il n'avait

pas existé, que pour moi, quand quelques mois plus tard, à mon grand étonnement, comme je parlais à Albertine du premier jour où je l'avais connue, elle me rappela l'éclair, la fleur que j'avais donnée, tout ce que je croyais, je ne peux pas dire n'être important que pour moi, mais n'avoir été aperçu que de moi et que je retrouvais ainsi, transcrit en une version dont je ne soupçonnais pas l'existence, dans la pensée d'Albertine. [II 229]

D'après ce passage, il est clair que, dans la mémoire du narrateur et aussi d'Albertine, les objets qui composent la scène de la rencontre sont « l'éclair au café » et « la rose ». Ces objets sont imprimés non seulement dans sa mémoire mais aussi dans celle d'Albertine, fait qui se verra éclairé plus tard. Autrement dit, ils sont gravés dans leur mémoire à tous les deux. Nous pouvons donc supposer que ces éléments, un gâteau et une fleur, ont une signification particulière dans cette rencontre. Dans les scènes de rencontre entre le narrateur et les femmes, le gâteau et la fleur apparaissent souvent. L'apparition de ces deux objets est le point commun des scènes de rencontre ayant présidé à ses deux premières amours. Voyons d'abord la rencontre avec Gilberte.

Le mariage de Swann éloigne l'enfant narrateur de sa famille. La fille de Swann et Odette est à ce moment-là un être invisible pour lui, lequel se sent attiré par ce dont l'identité n'est pas encore définie. Dans ces conditions, la première rencontre arrive par hasard. Averti de l'absence de la femme et de la fille, il peut aller faire une promenade du côté de chez Swann avec son grand-père et son père. Sur le chemin se présentent des fleurs diverses comme le lilas, le myosotis, la pervenche, le glaïeul, l'eupatoire et la grenouillette, ainsi que des aubépines qu'il affectionne particulièrement. L'épine rose lui fait une plus forte impression que la blanche. Nous avons déjà vu le privilège de la couleur rose dans cette scène¹. Cette vertu supérieure du rose passe de la fleur au gâteau et au dessert, les biscuits roses de chez Camus et le fromage blanc à la crème rose, qui sont bien liés à la première rencontre avec Gilberte au « visage semé de taches roses » [I, 139].

Examinons quelles significations ont le gâteau et la fleur qui apparaissent lors de la

¹ Voir, pp. 27 - 29.

première rencontre avec Gilberte. Nous avons expliqué que les aliments et la fleur roses ont pour propriété d'éveiller le désir du narrateur. D'autres fleurs remplissent le même rôle dans le texte. Par exemple, c'est « dans une petite pièce sentant l'iris » [I, 12] que le garçon à Combray s'adonne au plaisir solitaire, et c'est le *cattleya* qui est le symbole des relations intimes entre Swann et Odette. L'aubépine est également une des fleurs clés qui entrent dans la composition du texte proustien.

Dans la scène qui les met en valeur, l'auteur décrit les aubépines en utilisant le champ lexical de l'architecture des églises. Il métamorphose les aubépines en « une suite de chapelles » [I, 136], et cette description s'enrichit d'autres termes de ce même champ lexical : « une verrière », « l'autel de la Vierge », « style flamboyant », « la rampe de jubé ou les meneaux du vitrail » [*ibid.*]. Ces fleurs semblent être consacrées par de telles métaphores qui, participant de la symbolique chrétienne, les éloignent de toute connotation libidinale. La fleur blanche signifiant généralement la pureté, les aubépines blanches s'adressent à un tout autre niveau du désir¹. Il semble que cette vertu spirituelle caractérise l'apparition d'une épine rose. Cette épine rose qui est « plus belle encore que les blanches » a « une parure de fête – de ces seules vraies fêtes que sont les fêtes religieuses » [I, 137]. Dès ce moment, le narrateur s'attache à la couleur rose plutôt qu'à cette épine. L'adjectif « rose » non seulement qualifie la fleur mais aussi les aliments qui succèdent à l'aubépine : « les biscuits roses », « le fromage à la crème rose », comme nous l'avons vu. Et à l'épine rose est comparée aussi une fille en robe de fête pour en souligner le charme. Bien que cet arbuste introduise une tonalité religieuse, l'imagination autour des aliments et des jeunes la fille passe graduellement d'une émotion sacrée à une autre profane. Les aliments roses précieux et merveilleux sont tout de même des choses que l'on mange. L'acte de manger ou l'imagination de la nourriture suppose une faim. Ici, faut-il déceler l'association classique entre la faim et le désir sexuel ? Dès l'apparition de Gilberte, l'atmosphère religieuse s'estompe,

¹ Nous remarquons aussi l'apparition d'une autre fleur, le lilas, avant celle des aubépines. Contrairement aux aubépines, le lilas est voluptueusement décrit comme « ces jeunes houris » et « leur taille souple » [I, 134], comme s'il s'agissait de femmes. Il semble que cette fleur induit le héros à désirer les femmes de la famille de Swann, parce que le lilas s'épanouit le long de la barrière du parc de Swann. La comparaison du lilas voluptueux avec l'aubépine consacrée représente donc l'opposition binaire du désir et du désir sublimé.

supplantee par un désir trouble, et le garçon pense déjà, à ce moment-là, qu'il l'aime. En outre, la présence d'Odette et de Charlus, comme le dit le grand-père, est censée être une infamie. Le visage de Gilberte décrit comme « semé de taches roses », à la vue du jeune garçon, suggère qu'elle devient l'objet de son désir.

Les aubépines symbolisent aussi « la durée », car leurs fleurs s'épanouissent chaque année vers la même saison. Autrement dit, leur vie dure et se renouvelle régulièrement, ce dont Proust se dit comblé : « elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable » et « ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite » [I, 136]. Gilberte apparaît souvent sous le signe de l'épine rose : « Et pourtant, Gilberte avait été mon premier amour pour une jeune fille, elles (les fleurs d'aubépine) avaient été mon premier amour pour une fleur » [II, 275] ; « Gilberte [...] était toujours devant la haie d'épines roses » [I, 527] ; « j'avais perçu autrefois — sous l'épine rose, puis à côté du massif de lauriers — (le charme douloureux) dans le nom de Gilberte » [I, 530] ; « Mlle Swann me jetait, de l'autre côté de la haie d'épines roses, un regard » [IV, 549]. Si Gilberte est un des personnages principaux qui apparaît du début à la fin de cette histoire, c'est parce qu'elle est liée à l'aubépine rose, signe privilégié de la durée, et qui évoque l'aliment rose figurant l'éveil du désir pour les femmes.

Passons à la scène de la rencontre avec Albertine que précèdent l'éclair au café et la rose que le vieil homme admire à la boutonnière. Cette rose a-t-elle la même signification que l'aubépine lors de la rencontre avec Gilberte ? Ne faut-il pas aussi poser la question du rose ou de la rose ?

La rose symbolise généralement l'amour. N'y a-t-il rien d'érotique dans le don de la rose au vieil homme ? Si, peut-être, car selon « la langue verte », la rose, exactement la rose des vents, signifie l'acte sexuel pour les invertis¹. Dans le roman, Charlus jette un coup d'œil sur trois roses fanées sur la table du restaurant où il se trouve avec Morel [III, 395] : il lui demande de les enlever, lui déclarant qu'il n'aime pas les roses, alors que la conscience qu'il en prend prouve le contraire.

N'est-ce que dans cette scène qu'Albertine est associée avec cette fleur ? Les jeunes

¹ *Argot et français populaire*, Nouvelle édition enrichie et mise à jour par Jean-Paul Colin, Larousse, 2006, p. 708.

filles à Balbec sont « en fleurs » comme l'affirme le titre du deuxième volume et le narrateur les compare à des roses : « l'espoir du plaisir que je trouverais avec une jeune fille nouvelle venant d'une autre fille par qui je l'avais connue, la plus récente était alors comme une de ces variétés de roses qu'on obtient grâce à une rose d'une autre espèce » [II, 245]. Mais il les compare également à « un géranium au bord de la mer ensoleillée et un camélia dans la nuit » [II, 297], et elles laissent dans le souvenir du narrateur « le charme inséparable, la flore caractéristique de Balbec » [III, 177]. Tout le roman donne l'impression qu'elles sont des fleurs sans être pour autant la rose incarnée, et il ne faut pas oublier ici que l'image de la mer les hante.

Albertine elle-même n'apparaît-elle pas comme l'image de la rose ? Cette image est quelque fois mentionnée. Au premier séjour à Balbec, elle n'est pas fraîche « mais lisse d'un rose uni, violacé, crémeux, comme certaines roses qui ont un vernis de cire » [II, 242] avec des joues qui fascinent le narrateur. À Paris, celui-ci la revoit « comme une rose au bord de la mer » [II, 647] et, juste avant le baiser, il se dit qu'il va pouvoir connaître « le goût de la rose inconnue que sont les joues d'Albertine » et « le goût de cette rose charnelle » [II, 659]. Son plaisir d'habiter avec elle à Paris est comme celui de cueillir la plus belle rose [III, 577]. Elle conjoint en elle l'image de la fleur et celle de la mer liée à la bande de jeunes filles. L'auteur maintient l'association entre elle et la mer, car le personnage précédant Albertine, Maria la hollandaise, est lié à l'image de la ville marine et aussi de la mer. L'héroïne de la *Recherche* parle de sa visite d'Amsterdam [III, 209]. Il semble que cette relation affaiblisse le lien l'unissant à la rose. Et quand le narrateur se souvient de son amante, une chose, une sorte de vêtement, et cette jeune fille semblent ne faire qu'un. Par contre, dans le cas de Gilberte, l'aubépine rose apparaît plus souvent dans la mémoire du narrateur.

Dans la scène en question, Proust ne précise pas de quelle couleur est la rose à la boutonnière. L'usage de fleurir la boutonnière remonte au XVIII^e siècle. Les dandies en héritent au XIX^e siècle, mais c'est à la Belle Époque que la fleur à la boutonnière devient une touche distinguée indispensable. Elle est réservée aux promenades élégantes et aux réceptions mondaines mais pas aux événements officiels. Le frac noir à queue de pie et à revers de soie, assorti de chemise, cravate et gilet blancs, est alors de rigueur en

soirée. Il appelle le plus souvent une fleur blanche : œillet, camélia ou gardénia. Les tenues plus libres, pour la promenade ou les visites, autorisent davantage de fantaisie, dans les couleurs et les variétés. L'œillet est certainement la plus commune, parce qu'il résiste bien au manque d'eau, et offre une profusion de pétales comme autant de dentelles. L'orchidée indique un raffinement supérieur, une délicatesse spécifique, et une aisance financière, car c'est alors une fleur très onéreuse. La rose doit être de petite taille, et exempte de défaut. Elle est plus délicate.

La mode de ces boutonnieres fleuries s'accompagne d'un développement précis du code de couleur, plutôt politique. Le blanc étant depuis Henri IV la couleur de la monarchie, l'œillet blanc devient un symbole traditionnaliste et conservateur. L'œillet rouge indique un parti pris révolutionnaire. A partir du 1890, pendant les défilés du Premier Mai, œillets, roses, églantines, tulipes et coquelicots vermillonnent sur les poitrines. L'églantine rose ou rouge indique une adhésion aux idées républicaines. Les partisans d'Edouard Drumont, journaliste nationaliste et violemment antisémite, adoptent l'œillet bleu. Mais le message porté par la fleur de boutonniere n'est pas seulement politique, il peut être sentimental. Le blanc virginal évoque la pureté d'un sentiment, le rouge, la passion. L'œillet vert porté à la boutonniere était devenu, sous l'influence d'Oscar Wilde et de son cercle, un code homosexuel. En 1894, Robert Hichens publie *L'Œillet vert*, roman à clefs qui parodie les amours homosexuelles d'Oscar Wilde (Esme Amarith, dans le roman) et de Lord Douglas (Reggie Hastings)¹. Mais en fait, il porte une fleur rose – mais pas une rose – à la boutonniere dans une photo. On pourrait donc dire que le rose évoque l'homosexualité. De fait, le triangle rose était dans l'univers concentrationnaire nazi le symbole utilisé pour « marquer » les homosexuels masculins.

La fleur et même la couleur rose relèvent donc d'une symbolique homosexuelle. De ce point de vue, dans la scène en question, il semble que le vieil homme s'intéresse non seulement à la rose que le jeune narrateur porte à la boutonniere, mais aussi au narrateur lui-même. Il est évident que quelque chose de cet ordre est suggéré. La rose à la

¹ Cf. <http://oeillet-blanc.blogspot.fr/2011/08/une-fleur-la-boutonniere-symbole-dune.html>

boutonnière anticiperait le plaisir dans la relation avec Albertine et en même temps ferait allusion à son homosexualité.

La description d'Albertine fait plus souvent appel à l'adjectif « rose » qu'à « la rose ». Au premier séjour à Balbec, lors du jeu de furet, « la pression de la main d'Albertine avait une douceur sensuelle qui était comme en harmonie avec la coloration rose, légèrement mauve de sa peau » [II, 272]. À un autre moment, le narrateur admire les joues d'Albertine « qui étaient arrosées d'un sang clair qui les illuminait, leur donnait ce brillant qu'ont certaines matinées d'hiver où les pierres partiellement ensoleillées semblent être du granit rose et dégagent de la joie » [II, 283]. Ou encore, lors de l'épisode du refus du baiser, dans la chambre du Grand Hôtel : « Je trouvais Albertine dans son lit, [...] son visage, qui congestionné par le lit, ou le rhume, ou le dîner, semblait plus rose » [II, 285] et « la vue du cou nu d'Albertine, de ces joues trop roses, m'avait jeté dans une telle ivresse » [*Ibid.*] ; le narrateur assimile la jeune fille au délice escompté d'une saveur « rose » : « J'allais savoir l'odeur, le goût, qu'avait ce fruit rose inconnu » [II, 286]. Ses visites inattendues chez le narrateur à Paris sont associées à de « roses apparitions » [II, 648] brusques. Dans d'autres épisodes, Albertine est dite « rose » : « Albertine, rose, pelotonnée comme une grosse chatte » [III, 514], et celle qui deviendra la prisonnière plus tard a « son petit nez rose » et « sa joue de cire rosée » [III, 585].

Malgré ces récurrences, on n'a guère l'impression que le rose soit un *leitmotiv* d'Albertine. À cela, il y a deux raisons. Premièrement, dire qu'une femme est une rose n'est pas une métaphore originale mais appartient à la rhétorique traditionnelle¹. Deuxièmement, il y a dans ce roman un personnage lié au leitmotiv du rose et qui donne à cet égard une impression plus forte qu'Albertine. C'est Odette. Anne Borrel s'exprime sur « La dame en rose » dans *Proust, La Cuisine retrouvée* : « Sur la palette infinie d'*À la recherche du temps perdu*, une couleur s'attache plus particulièrement à Odette, le rose ; la courtisane reçoit dans la clarté rose de son boudoir, vêtue d'une robe de chambre de soie rose, parmi les chrysanthèmes roses² ». Le narrateur voit pour la

¹ Voir p. 290, l'examen de la couleur du physique du personnage féminin, Lisa dans *Le Ventre de Paris*.

² Anne Borrel, Alain Senderens et Jean-Bernard Naudin, *Proust, La cuisine retrouvée, op.cit.*, p. 50.

première fois cette dame dont la vie, avant son mariage avec Swann, est mystérieuse et qu'on considère comme une courtisane, dans la chambre de son oncle Adolphe : « mon oncle avait sa vareuse de tous les jours, mais en face de lui, en robe de soie rose avec un grand collier de perles au cou, était assise une jeune femme qui achevait de manger une mandarine¹ » [I, 75]. Il est immédiatement séduit par cette femme et quand il sort de la chambre, il a « une envie irrésistible de baiser la main de la dame en rose » [I, 77]. Cette femme séductrice accueille Swann en robe de chambre de soie rose dans une lumière rose. De plus, elle est considérée comme le modèle d'un portrait, « Miss Sacripant », qu'a peint Elstir, et qui représente un porte-bouquet plein de roses sur une table à côté d'elle².

Mais Odette ne porte pas toujours de robe rose. En fait, ses toilettes changent tout le temps. Elle n'est pas seulement vêtue à la dernière mode mais aussi à celles de « toute une époque »³. Le narrateur la voit mettre une tenue toujours différente à la promenade de l'avenue du Bois, mais il se rappelle surtout sa robe en mauve [II, 625]. Cependant, le rôle qu'on attribue à Odette reste jusqu'à la fin du roman d'être le personnage de la demi-mondaine. Elle apparaît aussi comme l'amante du duc de Guermantes ; malgré son âge, elle connaît encore un nouvel amour. Depuis longtemps elle est devenue une femme du monde comme Mme Forcheville, mais elle tend à redevenir la dame en rose, femme enfermée par un homme, comme autrefois elle a vécu sous la protection de l'oncle Adolphe.

Le rose d'Albertine ne dépasse pas le cadre de la rhétorique traditionnelle. Par contre, cette couleur est bien digne d'Odette. La rose et le rose qui déterminent composant la scène de la rencontre avec Albertine ne remplissent pas la même fonction que l'aubépine éclairant celle avec Gilberte. Ces deux roses ne constituent pas le leitmotiv d'Albertine.

Venons-en à l'autre motif de cette scène, l'éclair au café. L'épine rose et le fromage

¹ Nous aborderons plus loin la question du fruit comme métaphore de la sexualité.

² On apprendra plus tard qu'Elstir a été l'amant d'Odette. [IV, 23, 24]

³ Cf. [II, 208-210].

à la crème rose colorent la scène de la rencontre avec Gilberte. On peut évoquer ce dessert, en même temps que l'aubépine rose, puisque la couleur est la même. Mais les deux éléments qui marquent la rencontre avec Albertine, la rose et l'éclair au café, n'ont pas de point commun. À la différence de ce qui se passe avec Gilberte, il faut disjoindre le gâteau de la couleur. Alors, quelle signification a ce gâteau ?

On sait que l'éclair est un « gâteau de forme allongée, glacé par-dessus, fourré à la crème que, pour cette raison, il convient de manger rapidement¹ ». Il est possible de le manger vite grâce à sa forme. Cette forme nous renvoie à celle, symbolique, de la madeleine, au cœur de ce roman. Rappelons la description par Proust de cette madeleine : « un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille Saint-Jacques » [I, 44], et « celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel, sous son plissage sévère et dévot » [I, 46], ainsi que l'interprétation de Philippe Lejeune : « cette description oriente la pensée vers une image du sexe féminin² ». Lors de la rencontre avec Albertine, à la différence de ce qui a lieu pour la madeleine, la forme de l'éclair n'est pas décrite par l'auteur, même s'il peut suggérer le sexe masculin par ce gâteau de forme allongée, fourré à la crème. La rose et le rose aussi font allusion à l'homosexualité. De ce point de vue, l'apparition des deux éléments n'est pas due au hasard. Avant la rencontre avec Albertine, il y a une scène analogue : du narrateur qui attend la bande de jeunes filles, il est dit qu'il « pourrait [...] s'asseoir à la devanture du pâtissier, faire semblant de manger un éclair, [...] » [II 187]. Pourquoi l'auteur n'écrit-il pas « manger un éclair » ? Pourquoi ajoute-t-il « faire semblant » ? On peut discerner en cet ajout une hésitation de sa part. Si à l'éclair on prête un sens sexuel, « manger l'éclair » devient alors une expression brutale trop directe.

L'éclair ne fait pas seulement allusion à la sexualité, mais aussi à la possibilité qu'il offre d'être mangé rapidement et facilement grâce à sa forme. Cela nous invite à supposer qu'Albertine est une fille qui peut être rapidement mangée, c'est-à-dire

¹ *Le Grand Robert de la langue française*, Le Robert, tome III, 1989, p. 749.

Trésor de la langue française, publié sous la direction de Paul IMBS de l'Institut, tome VII, 1979, pp. 655, 656.

² Philippe Lejeune, « Écriture et sexualité » in *Europe*, numéro spécial Proust (II), *op.cit.*, p. 116.

conquise facilement. Le narrateur pense à ce que lui réservera la rencontre avec Albertine : « Pour le plaisir je ne le connus naturellement qu'un peu plus tard ». C'est à partir de cette pensée que son désir d'une relation voluptueuse avec elle se révèle. Quant à Gilberte, il réussit enfin à l'approcher en faisant un effort, c'est-à-dire en passant par un processus difficile, parce qu'elle appartient aux classes supérieures. En revanche, l'approche d'Albertine est plus facile, car elle est non seulement la nièce des Bontemps qui appartiennent à la classe moyenne, mais elle est aussi « pauvre et orpheline » [II, 249]. Et au moment où elle descend au Grand Hôtel, elle lui adresse des paroles très engageantes :

« [...] je passe cette nuit-là à votre hôtel, et même, comme je suis un peu enrhumée, je me coucherai avant le dîner. Vous pourrez venir assister à mon dîner à côté de mon lit et après nous jouerons à ce que vous voudrez. [...] mais nous pourrions passer cette soirée ensemble. Cela, ma tante n'en saura rien. Je vais dire au revoir à Andrée. Alors à tout à l'heure. Venez tôt pour que nous ayons de bonnes heures à nous », [...]. [II, 283]

Il semble qu'il l'ait déjà conquise. On peut donc dire qu'elle est une fille facile à conquérir à la différence de Gilberte — mais, en fait, elle lui refusera un baiser dans cet hôtel et plus tard il aura de douloureux soupçons sur sa nature gomorrhéenne.

Portons notre attention sur la saveur de café. Selon les dictionnaires déjà cités, l'éclair a généralement une saveur de chocolat et de café. À notre époque, la saveur de l'éclair est très variée, surtout dans les pâtisseries à la mode, alors que dans les traditionnelles on ne rencontre toujours que les deux saveurs. Alors, pourquoi l'auteur a-t-il choisi la saveur de café, et non de chocolat ? Le héros a une préférence pour le café, comme l'auteur¹. Le « café au lait », boisson chaude que boit le narrateur, apparaît

¹ Au petit déjeuner, « Proust boit deux tasses de café très fort accompagnées, l'une après l'autre, d'un croissant. [...] Comme café, il ne prend que du Corcellet et le faire torrifier dans une boutique du 17^e arrondissement, rue de Lévis » ; Céléste Albaret, la gouvernante de Proust, témoigne ; « on bourrait le filtre de café moulu très fin, très serré, et pour obtenir l'essence que voulait M.Proust, l'eau devait passer lentement, longtemps goutte à goutte, pendant qu'on maintenait le tout au bain-marie, naturellement ». Quant au repas principal ; « en 1913, il se contente parfois de deux bols de café au lait et de deux croissants par jour. [...] Puis il ne boit plus que du café, jusqu'à un litre certains jours ». Philippe Michel-Thiriet, « Quid de Marcel Proust », in *À la recherche du temps perdu*, tome I, *op.cit.*,

plusieurs fois. Étant donné qu'il précise, dans l'épisode de la madeleine : « ma mère [...] me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé » [I, 44], on peut comprendre qu'il est habitué à boire du café. Il demande à la marchande de lait de venir lui donner du café au lait à la petite gare où le train pour Balbec s'arrête un moment de bon matin [II, 17], puis à Paris quand il attend Albertine chez lui à minuit, il lui dit : « je vais prendre du café pour me réveiller » [III, 130]. Dans sa vie à Paris avec Albertine, il a également l'habitude de demander son café au lait à la bonne, Françoise : « il est bien dix heures. Françoise, donnez-moi mon café au lait » [III, 630].

Quant au chocolat, c'est une chose exceptionnelle pour lui. Pour illustrer cela, voyons la scène de la crème au chocolat que fait Françoise. Dans son enfance, à Combray, la crème au chocolat servie par Françoise à la fin du déjeuner du dimanche est présentée, non pas comme un simple dessert, mais comme une œuvre artistique :

Quant tout cela était fini, composée expressément pour nous, mais dédiée plus spécialement à mon père qui était amateur, une crème au chocolat, inspiration, attention personnelle de Françoise, nous était offerte, fugitive et légère comme une œuvre de circonstance où elle avait mis tout son talent. Celui qui eût refusé d'en goûter en disant : « J'ai fini, je n'ai plus faim », se serait immédiatement ravalé au rang de ces goujats qui, même dans le présent qu'un artiste leur fait d'une de ses œuvres, regardent au poids et à la matière alors que n'y valent que l'intention et la signature. Même en laisser une seule goutte dans le plat eût témoigné de la même impolitesse que se lever avant la fin du morceau au nez du compositeur. [I, 70, 71].

Comme la cuisinière de la famille peut être comparée au plus grand artiste italien, sa crème au chocolat est une véritable et grande création méritant des égards. Un tel dessert est donc resté gravé dans la mémoire du narrateur comme une chose exceptionnelle.

Ainsi, l'opposition binaire est fixée : le café est ordinaire et le chocolat est extraordinaire. Cela anticipe le fait qu'Albertine deviendra une femme ordinaire pour le narrateur. En effet, il habitera plus tard avec elle ; il en fera sa prisonnière, autrement dit,

pp. 66, 67.

il la retiendra attachée au fil de sa vie quotidienne.

Albertine est non seulement une conquête facile et une femme ordinaire mais aussi celle que le destin frappera à mort. Le processus de l'invention du personnage d'Albertine est bien connu. Proust substitue tout à coup Albertine à Maria qui apparaît lors du second séjour à Balbec, dès le mois de mai 1913. À ce moment-là, il a déjà rédigé environ les deux tiers de son roman. Mais celui-ci est largement modifié avec l'apparition d'Albertine. Le fait que ce personnage soit brusquement inventé résulte de la présence d'Alfred Agostinelli. L'auteur l'embauche d'abord comme chauffeur et après comme secrétaire pour dactylographier son livre. Il est probable que l'auteur soit tombé amoureux de son secrétaire, mais cela n'est pas certain. Celui-ci s'en va de chez son maître en décembre 1913. Il s'inscrit à l'école d'aviation, mais malheureusement, il s'écrase lors d'un vol d'essai en mai 1914. Proust reçoit un télégramme l'informant de son décès¹. On ne peut pas dire que seul Agostinelli ait servi de modèle pour la création d'Albertine, mais c'est un fait que l'épisode tragique de sa mort a inspiré l'épisode de la mort d'Albertine.

Alors, pourquoi l'éclair concerne-t-il une Albertine destinée à mourir ? Comme on l'a vu, d'après la définition, l'éclair est « un gâteau qu'il convient de manger rapidement », et donc qui disparaît vite. Ne peut-on pas dire que ce gâteau est synonyme de « brièveté » ? Mais l'éclair dans le ciel est d'abord une lumière vive et brève, signe premier de la brièveté. L'éclair pourrait donc figurer la vie éphémère d'Albertine.

L'éclair au café n'apparaît pas avec Albertine après la scène de la rencontre, alors que, chaque fois que l'aubépine rose, ayant une vitalité forte, intervient avec Gilberte, le fromage à la crème rose est évoqué. Si la fleur vivante et l'aliment de base de la vie ne sont pas les leitmotifs d'Albertine, elle qui est destinée à mourir jeune, qu'est-ce qui en fait office ? Ce n'est ni la fleur ni l'aliment, mais sans doute un vêtement, la robe de Fortuny.

Lors du premier séjour à Balbec, en roulant à bicyclette, elle porte « un polo noir », attribut de la jeune fille sportive et résolument moderne. Une tendance nouvelle de cette

¹ Cf. Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust Biographie*, t. II, *op.cit.*, pp.185 - 207, pp.217 - 220.

époque, c'est pour les femmes de s'intéresser au sport, de le pratiquer ou d'assister aux rencontres, notamment aux régates et aux courses, en s'habillant bien. Les gens apprécient leur tenue et leur beauté, surtout les peintres modernes les observent comme autant de motifs intéressants. Selon Elstir, ce phénomène nouveau peut faire penser à l'école vénitienne où un Véronèse ou un Carpaccio aimaient à peindre en détail les toilettes féminines des fêtes nautiques. En écoutant avec une attention passionnée ce que dit à ce sujet Elstir, Albertine s'écrie qu'elle voudrait réellement aller voir ces toilettes à Venise. Elstir poursuit :

– vous pourrez peut-être bientôt [...] contempler les étoffes merveilleuses qu'on portait là-bas. [...] Mais on dit qu'un artiste de Venise, Fortuny, a retrouvé le secret de leur fabrication et qu'avant quelques années les femmes pourront se promener, et surtout rester chez elles dans des brocarts aussi magnifiques que ceux que Venise ornait, pour ses patriciennes, avec des dessins d'Orient.
[II, 252-253].

Le goût d'Elstir sur ce point influence le choix des toilettes d'Albertine. Il apprécie beaucoup la sobriété britannique, elle aussi appréciée par Charlus [III, 442]. La justesse de son goût, il la prouve en parlant de la duchesse de Guermantes comme de la femme de Paris qui s'habille le mieux. En effet, elle porte les robes de Fortuny faites « d'après d'antiques dessins de Venise » [III, 543]. Ainsi, ces robes sont liées à Venise.

Albertine se transforme au gré de son amant au cours du roman, substituant des toilettes élégantes à celles sportives des premiers temps. Pendant que le narrateur habite avec elle à Paris, il consulte la duchesse au sujet de cadeaux qu'il songe à lui offrir. Celle-ci le conseille : « votre jeune fille peut très bien mettre cela (la robe de Fortuny) chez elle » [III, 552]. À ce moment-là, bien qu'Albertine ne porte pas encore la robe de Fortuny, le lien entre elle et Venise le hante : « Ne retenant plus de mon rêve de Venise que ce qui pouvait se rapporter à Albertine [...], je lui parlai d'une robe de Fortuny » [III, 687]. En effet, elle aussi est passionnée des robes de cet artiste :

Pour les toilettes, ce qui lui plaisait surtout en ce moment, c'est tout ce que faisait Fortuny. Ces

robes de Fortuny, dont j'avais vu l'une sur Mme de Guermantes, c'était celles dont Elstir, quand il nous parlait des vêtements magnifiques des contemporaines de Carpaccio et de Titien, nous avait annoncé la prochaine apparition, renaissant de leurs cendres somptueuses, car tout doit revenir, comme il est écrit aux voûtes de Saint-Marc, et comme le proclament, buvant aux urnes de marbre et de jaspe des chapiteaux byzantins, les oiseaux qui signifient à la fois la mort et la résurrection. Dès que les femmes avaient commencé à en porter, Albertine s'était rappelé les promenades d'Elstir, elle en avait désiré, et nous devions aller en choisir une. [III, 871]

Les robes de Fortuny représentent la mort et la résurrection en lien avec le destin d'Albertine. L'allusion à sa mort et à sa résurrection à Venise est récurrente. Un peu plus loin, quand elle porte la robe de chambre bleu et or de Fortuny, l'ornementation arabe de cette robe lui évoque autant Venise que « les colonnes desquelles les oiseaux orientaux qui signifient alternativement la mort et la vie » [III, 896].

Quant à la couleur, quand la robe est portée selon les vues d'Elstir, en la « croisant sur sa jupe de crêpe de chine gris, sa jaquette de cheviotte grise laisse croire qu'Albertine est tout en gris » [III, 442]. À ce moment-là, cette robe chic est appréciée par Charlus mais elle n'illustre pas Fortuny. Bleue et or est la couleur de la robe Fortuny, dont les motifs des colonnes et des oiseaux « se répètent dans le miroitement de l'étoffe, d'un bleu profond qui au fur et à mesure que son [mon] regard s'y avance se change en or malléable [...] » [III, 896]. Le bleu se changeant en or, Albertine est cette fois-là tout en or¹. La couleur or, proche de la teinte « jaune », fait allusion, comme nous l'avons vu dans l'épisode de la mort de Bergotte, à la mort et à la résurrection.

Dans le voyage à Venise après la mort d'Albertine, la relation intermittente de celle-ci avec la robe de Fortuny est soulignée. L'absence définitive d'Albertine, morte des suites d'une chute de cheval, permet au héros de voyager à Venise avec sa mère. Il se souvient soudain de la robe de Fortuny, car le manteau d'un des compagnons de Calza dans le tableau de Carpaccio *Le Patriarche di Grado exorcisant un possédé*

¹ Juste après, il est précisé que la couleur de la doublure des manches est un rose cerise qu'on appelle rose Tiepolo, une couleur particulièrement vénitienne. Mais étant donné que c'est la doublure, l'apparence d'Albertine est tout or.

ressemble au manteau de Fortuny qu'Albertine a porté lors de la promenade à Versailles [IV, 226]. La robe de Fortuny n'est liée ni à Elstir ni à Mme de Guermantes mais à Albertine, c'est comme son leitmotiv. Il semble que cela concerne sa vie brève et fragile. La robe n'est pas, bien entendu, vivante, elle n'a pas la vitalité de la fleur et de la nourriture. Mais manque-t-elle vraiment de vitalité ? Certes, on change quotidiennement de vêtements, on les jette lorsqu'ils sont usés et on les oublie. Mais des robes d'artistes comme celles de Fortuny ne sont pas oubliées, parce que les œuvres d'art sont éternelles. Albertine est graduellement oubliée du narrateur. Mais chaque fois que la robe de Fortuny apparaît, elle rappelle Albertine non seulement à lui mais aussi aux lecteurs. Albertine est donc douée d'une vie éternelle grâce à Fortuny.

Dans une lettre à Mme de Madrazo¹, Proust raconte une partie de l'histoire d'Albertine : « le *leitmotiv* Fortuny, peu développé, mais capital jouera son rôle tour à tour sensuel, poétique et douloureux² ». Ces trois adjectifs « sensuel, poétique et douloureux » qualifient³ à la fois Fortuny et Albertine. Elle apparaît d'abord comme objet sensuel au narrateur, mais elle change sous son influence, non seulement en matière de mode mais aussi de littérature : le fameux matin à Paris, elle use d'expressions littéraires et de comparaisons adroites même dans la conversation. Et enfin, elle le fait souffrir de jalousie et par sa mort.

« Les gâteaux instruits et les tartes bavardes »

L'éclair au café n'était pas son leitmotiv, mais il présentait quelques signes reflétant Albertine, ceux de la conquête facile et rapide. Elle reste toujours l'objet du désir au cours du premier séjour à Balbec. C'est un fait que les gâteaux apparaissent en même temps que les héroïnes dans ce roman, et la scène du pique-nique avec les jeunes filles en fleurs en est un exemple.

Depuis qu'Elstir les lui a présentés, le jeune narrateur connaît tous les membres de

¹ Sœur de Renaldo Hahn, elle a épousé l'oncle de Fortuny.

² *Corr.*, t. XV, p. 57.

³ Cf. Davide Vago, *Proust en couleur, op.cit.*, p. 189.

la petite bande et passe toutes ses journées avec eux. « Il y a des jours où ils goûtent dans l'une des fermes-restaurants du voisinage », mais « quelquefois au lieu d'aller dans une ferme, ils montent jusqu'au haut de la falaise, et une fois arrivés et assis sur l'herbe, ils défont leur paquet de sandwiches et de gâteaux » [II, 257]. Le décor du pique-nique du jeune homme et des jeunes filles de la classe bourgeoise fait imaginer *Le Déjeuner sur l'herbe* d'Edouard Manet. Celui-ci peint, dans ce tableau, l'espace expansif et épicurien de cette époque où on laisse traîner des fruits et un pain que mangent des jeunes femmes nues et des hommes à l'air riche. Le narrateur, qui partage un goûter sur l'herbe en joyeuse compagnie, caresse « l'espoir du plaisir » qu'il trouverait avec l'une ou l'autre [II, 245] ; à ce moment-là, son objet n'est pas seulement Albertine car son regard se pose sur toutes les jeunes filles. Son désir pour elles se cache derrière le pique-nique.

Il faut être attentif aux goûts différents de nos protagonistes : « Mes amis préféraient les sandwiches et s'étonnaient de me voir manger seulement un gâteau au chocolat gothiquement historié de sucre ou une tarte à l'abricot » [II, 257]. Pourquoi préfère-t-il les gâteaux aux sandwiches ? Le narrateur s'explique ainsi :

C'est qu'avec les sandwiches au chester et à la salade, nourriture ignorante et nouvelle, je n'avais rien à dire. Mais les gâteaux étaient instruits, les tartes étaient bavardes. Il y avait dans les premiers des fadeurs de crème et dans les secondes des fraîcheurs de fruits qui en savaient long sur Combray, sur Gilberte, non seulement la Gilberte de Combray, mais celle de Paris aux goûters de qui je les avais retrouvés. [Idem.]

Le souvenir de Gilberte lui revient avec les gâteaux, comme celui de Combray lui est revenu avec la madeleine. Les aliments qu'il préfère s'unissent au passé et les gâteaux semblent avoir pour mission de réveiller le passé.

Des scènes de la vie à Combray et à Paris illustrent la relation existant entre Gilberte et les gâteaux. Pendant l'enfance à Combray, l'aliment qui attache à Gilberte n'est pas un gâteau mais « le fromage à la crème rose », comme nous l'avons vu. Ce fromage rose appartient à la catégorie du dessert et non à celle du gâteau. Il a une sorte de

douceur qui le distingue du gâteau au chocolat et de la tarte à l'abricot que le narrateur mange au pique-nique. Le gâteau et la tarte qu'il évoque ici se limitent donc aux gâteaux servis chez Gilberte les jours de goûter. L'enfant narrateur qui a quitté Combray rencontre à nouveau Gilberte à Paris ; dès lors, il joue presque tous les jours avec elle au jardin public des Champs-Élysées. Mais elle quitte parfois tout à coup ce jardin parce qu'elle donne un grand goûter à ses amies. Cette habitude qu'adopte Gilberte vient du penchant que sa mère, Odette, entretient pour le sévère usage britannique. Ce goûter est comparé à une « cérémonie imposante » [I, 496]. Bien qu'à Combray Swann ait fréquenté la famille du narrateur, à Paris leurs relations s'espacent à cause de son mariage. Les parents de Gilberte commandent à leur fille de « cesser de jouer avec lui » [I, 482]. Malgré cet obstacle, il parvient enfin à recevoir une invitation à goûter de Gilberte, désireux qu'il est de témoigner du respect à son père et à sa mère et de faire reconnaître sa relation avec leur fille.

Ces jours de goûter, dès qu'il met les pieds chez les Swann, il est « dépouillé de sa pensée et de sa mémoire », parce qu'il arrive dans « la zone où le parfum de Mme Swann se fait sentir » [I, 497]. Il croit avec ivresse voir « la majesté du gâteau au chocolat, entouré d'un cercle d'assiettes à petits fours » [*Idem.*]. Nous pouvons supposer que cet espace et cette heure sont particuliers, car dans son esprit surgit le chocolat, aliment à ses yeux exceptionnel. Gilberte semble régner comme une reine sur la cérémonie. En disant qu'elle a bien envie de manger elle fait entrer ses invités « dans la salle à manger, sombre comme l'intérieur d'un Temple asiatique peint par Rembrandt » [*Idem.*]. Dans cet espace inconnu de lui, s'élève « un gâteau architectural aussi débonnaire et familier qu'il est imposant » [*Idem.*]. Et il semble « trôner là à tout hasard comme un jour quelconque, pour le cas où il prendrait fantaisie à Gilberte de le découronner de ses créneaux en chocolat et d'abattre ses remparts aux pentes fauves et raides, cuites au four comme les bastions du palais de Darius » [*Idem.*]. Ce gâteau qui était présenté comme un personnage « débonnaire », « familier » et « imposant », ressemble à un sujet obéissant mais impressionnant et fier d'être détruit par sa reine, c'est-à-dire de se consacrer à sa reine. La reine orientale, Gilberte, coupe ce gâteau pour assouvir sa faim, comme elle disposerait de ce sujet, et elle extrait pour son ami « du

monument écroulé tout un pan verni et cloisonné de fruits écarlates, dans le goût oriental » [*Idem.*]. On croirait assister à une cérémonie sacrée au cours de laquelle un cœur serait extrait en sacrifice. Le geste de la sacrificatrice semble sadique et l'attitude de sa victime est masochiste. Cette cérémonie peut avoir la vertu d'une sorte d'éducation pour lui. Et en effet, de ce point de vue, on peut dire que Gilberte est maîtresse en éducation sentimentale. L'éducation sexuelle du héros sera l'affaire de M. de Charlus, Mlle Vinteuil et Albertine.

Ainsi, on comprend que le goûter chez Gilberte soit profondément gravé dans la mémoire du garçon. Les gâteaux qu'on défait au pique-nique sont également personnifiés. Ils lui racontent ses souvenirs de Combray et de Paris, souvenirs riches d'émotions sensuelles, teintées de sadisme et de masochisme. Il semble que l'auteur décrive intentionnellement, dans la scène du pique-nique avec Albertine, ces gâteaux qui évoquent les troubles émotions du passé. La question de l'homosexualité étroitement liée au sadisme et au masochisme est un des thèmes importants du roman. Ainsi, le narrateur est témoin, à Combray, de l'acte sadique de Mlle Vinteuil qui vient d'assister aux funérailles de son père. En jouant avec son amie, elle insulte son père qui avait confiance en sa fille, et elle demande à son amie de cracher sur le portrait de son père. L'auteur dit clairement qu'elle a l'air d'une sadique. Pour ce qui est du masochisme, le narrateur percevra de sa fenêtre, dans une chambre voisine de la sienne dans un hôtel à Paris, des plaintes étouffées, une curieuse conversation entre deux hommes, un bruit de claquement et des cris de douleur. Il verra un homme « enchaîné sur un lit comme Prométhée sur son rocher, recevant les coups d'un martinet planté de clous » [IV, 394], ce sera M. de Charlus. Il doute désormais qu'Albertine soit gomorrhéenne. Il est torturé par l'homosexualité supposée de son amante, mais dans sa douleur, il désire encore fortement la posséder. Albertine se soumet à son désir, tandis qu'elle lui ment et fait plusieurs fois acte de perversion sexuelle.

Le gâteau au chocolat et la tarte à l'abricot ainsi personnifiés racontent à la fois le passé du narrateur et son avenir avec Albertine. Alors, revoyons comment ils remplissent leur rôle dans la scène du pique-nique. Ce pique-nique est un espace épicurien où les jeunes filles présentes peuvent être des objets de désir pour le garçon.

De plus, dans cet espace, les gâteaux attisent ce désir parce qu'ils ravivent les souvenirs du goûter chez Gilberte marqués par l'acte sadique de la reine orientale. Autrement dit, le désir sexuel s'éveille et grandit sous le signe complexe de ces gâteaux.

§ 3. Les fruits et les femmes : transformation de la sexualité

Choisir les fruits parmi tout ce qui est comestible pour les comparer aux femmes est pertinent. La description de La Sarriette par Zola dans *Le Ventre de Paris* que nous avons citée en est un bon exemple¹. Mais la comparaison au fruit comme la métaphore du fruit pour décrire les femmes relèvent-elles autant de la rhétorique traditionnelle que la couleur rose ?

Dans notre deuxième partie, nous avons examiné les boissons tirées de fruits, le cidre et l'orangeade, notamment leur couleur jaune ainsi que leur caractère liquide. Ces jus de fruits concernent tous deux Albertine : l'orangeade est pareille à son baiser pour le narrateur (un tranquillisant pour Swann qui s'inquiète d'Odette), et le cidre éveille le désir sexuel par ses propriétés effervescentes. Mais nous n'avons pas considéré les caractéristiques des fruits eux-mêmes, par exemple, leur forme, leur couleur (la plupart ont les tons chauds), leur douceur, leur fraîcheur etc. Ces aspects ne peuvent-ils pas correspondre à l'apparence de la femme ? C'est ce qu'il nous faut voir maintenant, en poussant notre analyse jusqu'au domaine de la psychanalyse.

Proust mange peu, mais surtout des aliments sucrés, comme des petits fours et des fruits ou des produits tirés de fruits comme la confiture ou la glace². Cette préférence apparaît-elle dans son œuvre ? Oui, en fait, plusieurs fruits sont décrits dans la *Recherche*, mais ils ne sont ni très variés, ni exotiques ou rares, ce sont plutôt des fruits ordinaires : orange, pomme, cerise, fraise, poire, raisin etc. Les fruits, comme les légumes, servent d'abord à désigner la saison ; ainsi, aux vacances de Pâques à Combray, ce sont les abricots, les groseilles, les framboises, les cerises qui règnent sur

¹ Voir p. 291.

² Voir p. 14 et pp. 135, 136.

la table comme les témoins du printemps. Mais apparaissant avec les personnages, les fruits font parfois allusion à leur caractère.

La mandarine, l'orange et Odette

La jeune Odette qui porte une robe de soie rose apparaît dans la chambre de l'oncle Adolphe. Celui-ci a habitude de mettre sur la table une assiette de massepains et de mandarines, et quand son neveu lui rend visite, il les lui offre. Un jour où le garçon narrateur le surprend chez lui, Odette, qui achève de manger une mandarine, surgit devant lui. Or, pourquoi l'oncle dispose-t-il d'habitude des massepains et des mandarines chez lui ? On peut tout d'abord supposer facilement que les uns comme les autres sont des aliments que l'on peut conserver longtemps et à température ambiante : les premiers sont à base d'amandes émondées et finement moulues, mélangées à du blanc d'œuf et du sucre dans une proportion respectrice de deux tiers à un tiers. Et les secondes ne sont pas des fruits qui ont besoin d'être maintenus au frais, dans un endroit approprié, et d'être mangés le plus tôt possible comme il en va avec les fraises. Par ailleurs, à cette époque, les oranges et les autres fruits de cette famille d'agrumes sont un luxe réservé aux gens fortunés ; ils sont exclus des tables populaires¹. Adolphe, ancien militaire qui a pris sa retraite de commandant, appartient à l'« élite » selon Odette. Il prend ses aises, invite chez lui de grandes actrices et des cocottes – ce qui lui est reproché par sa famille –, et donc il appartient apparemment à la classe aisée. En outre, on peut simplement manger ces deux aliments sans avoir à les couper ni à les apprêter et sans déranger la domestique. L'oncle les sert lui-même aux femmes avec qui il peut bavarder. La mandarine se pèle facilement à la main, et on mange aussi le massepain en le tenant à la main.

Odette choisit la mandarine. Ce fruit l'attire-t-il plus que le petit gâteau ? Ce fruit dégage généralement une bonne odeur, le zeste en étant bien parfumé et servant, comme les fleurs, à la confection des parfums. On utilise souvent l'écorce séchée en la

¹ Jean-Marie Pelt, *Des fruits*, Le grand livre du mois, 1994, p. 152.

mélangeant avec du thé ou en la mêlant avec des fleurs séchées pour parfumer la maison. Selon Jean-Luc Hennig, « l'orange parfuma le grand siècle. L'orangerie était à l'époque l'orgueil d'un jardin : à Versailles, bien sûr, mais aussi à Trianon ([...]), au château de Bellevue, domaine de la Pompadour, à Saint-Cloud comme à Sceaux, [...] Sur la table, à côté des terrines et des pots à oille, on dispose des bassins de grosses oranges des Indes et des petites de Chine ¹ ». Ces « petites de Chine » étaient sans doute des mandarines. Il y a donc longtemps que le parfum de ce fruit inspire aux gens un sentiment agréable et plaisant.

Les massapains sont plus sucrés que le fruit. Si on les mange avec du thé ou du café, cela fait sans doute un bon mariage comme pourrait le faire le chocolat ou le macaron. Mais plus le gâteau est sucré, plus il est calorique. La courtisane, comme la séductrice professionnelle, doit avant tout être belle et conserver sa ligne. Comme le font les femmes de nos jours, elle prend le fruit, moins calorique que le gâteau. L'orange est utile à créer la beauté. Voici une anecdote : « l'orange douce fit la beauté de Ninon de Lenclos qui lui attribuait son inaltérable jeunesse. Née en 1616, épicurienne, très jolie, elle collectionnait parmi ses amants tous les grands noms de son époque ; elle était avant la lettre l'incarnation de la femme libérée, lisant Montaigne, sorte de courtisane de haute volée dans la tradition des grandes courtisanes de l'Antiquité. Ninon mangeait une orange chaque jour et en popularisa le goût parmi la haute aristocratie du XVIIe siècle ». De tout temps, l'orange est utilisée, en raison de sa forte teneur en vitamine C, contre la maladie, surtout le scorbut. En outre les feuilles, en infusion, sont antispasmodique ; aussi recommandait-on jadis les oranges dans le traitement des névroses et de épilepsies². (Cet effet n'atténue-t-il pas la douleur de la jalousie de Swann?)

Il semble que l'orange soit par sa rondeur un symbole sexuel. Mais quel sexe attribuer à l'orange ? Au siècle dernier, le sein en orange est de dimension modeste et même petit, mais son apparence est bien mise en valeur. Si bien qu'une expression populaire comme « avoir des oranges sur l'étagère ou sur la cheminée » veut dire avoir le sein plutôt rebondi. Un tel sein, malgré sa moindre envergure, n'en est pas moins

¹ Jean-Luc Hennig, *Dictionnaire littéraire et érotique des fruits et légumes*, Albin Michel, 1994, p. 333.

² Jean-Marie Pelt, *Des fruits*, *op.cit.*, pp. 152, 153.

alerte et vif. Pablo Neruda, qui avait un faible pour la comparaison ou la métaphore entre le corps féminin et le fruit, fait de la rondeur une planète orangée et un fruit de feu : « A ta ressemblance, à ton image, orange, s'est fait le monde : rond est le soleil, cerné d'écorces de feu : la nuit constelle de tes fleurs sa route et son navire »¹. Il est donc clair que ce fruit est du sexe féminin.

Mais, en fait, l'orange a aussi l'attribut de la virilité. À partir de l'époque de Charles VIII qui a commencé la guerre d'Italie, on se met à élargir le volume de la braguette : on la rembourre pour la rendre plus avantageuse et gaillarde. Les hommes y fourrent n'importe quoi. Panurge, ami de Pantagruel, y garde une orange, car elle fait office de garde-manger. On y conserve des fruits et parfois on en offre aux femmes.

Dans les deux cas, féminine ou masculine, l'orange comporte une symbolique sexuelle. Ainsi, la chose qu'Odette, cocotte, doit choisir chez l'oncle Adolphe, un des ses amants, n'est pas le massepain, qui n'apparaît plus ensuite dans le roman, mais la mandarine. Plus tard, ce fruit se convertira en l'orangeade qu'Odette servira à Swann. Cette boisson n'est pas liée seulement à la femme de Swann mais aussi, comme on l'a vu, à Albertine et même au narrateur².

La pomme et Albertine

On réserve l'orange à la classe aisée à l'époque de Proust, et l'orangeade est une boisson extrêmement sophistiquée, parce qu'elle a une place chez les Guermantes dont le salon a la plus grande réputation à Paris. Dans notre deuxième partie, il a été question d'une autre boisson, le cidre, tiré de la pomme.

La pomme est le fruit le plus consommé en Europe. En France, au XVI^e siècle, les pommiers affirmèrent leur prééminence sur tous les autres arbres fruitiers : en Normandie, les vignobles disparurent à leur profit. En 1588, le bien nommé Julien Le Paulmier, médecin normand de Charles IX, publia un traité dont l'objet était de

¹ Jean-Luc Hennig, *Dictionnaire littéraire et érotique des fruits et légumes*, op.cit., pp. 335, 336.

² Voir pp. 227 - 229.

populariser le cidre en tant que boisson hygiénique¹. Ainsi, la pomme est devenue une des spécialités de la Normandie.

Rappelons la scène, au cours de la promenade lors du deuxième séjour à Balbec, où Albertine et le narrateur boivent du cidre et, en même temps, en sont arrosés. On y a vu l'impression euphorique et érotique à la fois éprouvée par les deux amoureux². Lors du premier séjour, les descriptions de la plage et de la mer sont plus nombreuses que celles de la campagne et de la ferme, parce que le narrateur guette la rencontre des jeunes filles sur la plage plutôt qu'à la ferme. Certes, ils sont allés parfois à des fermes-restaurants du voisinage, mais Proust ne décrit pas ces visites. Quand ils pique-niquent sur la falaise, leurs sandwiches sont décrits, comme on l'a vu, et leurs jeux [II, 257, 258], mais pas le paysage. Est peint par contre le paysage d'une route campagnarde aux pommiers épars durant la promenade en voiture à cheval avant la rencontre des jeunes filles, mais ce sont les fleurs des pommiers qui retiennent l'attention pour évoquer la nostalgie de Combray [II, 67]. En revanche, lors du deuxième séjour à Balbec, la description de la campagne s'étend. Le narrateur a plus d'occasions d'aller à La Raspelière située sur une hauteur et en forêt avec Albertine qui se remet à la peinture. Ces endroits s'éloignent de la mer.

La relation entre Albertine et le narrateur, qui a pris une tournure différente en devenant plus intime, lors du séjour à Paris, continue d'évoluer à leur retour à Balbec. Tout en ayant la nostalgie de la grand-mère, le narrateur est assailli par le désir physique. Une remarque de Cottard, le soupçon de l'homosexualité et du mensonge d'Albertine, la jalousie conséquente exaspèrent ce désir. Il pique-nique avec les jeunes filles comme autrefois sur la falaise ou à la ferme sans que la jalousie et les soupçons l'abandonnent. Quand il partage parfois un moment seul avec Albertine, il goûte le « grand plaisir » qu'elle lui procure et qui le comble. Ils vont seuls dans d'autres fermes où les autres filles ne viennent jamais. Il se souviendra des instants passés avec elle:

Je me rappelle les temps chauds qu'il faisait alors, où du front des garçons de ferme travaillant au

¹ Jean-Marie Pelt, *Des fruits, op.cit.*, p. 100.

² Voir pp. 220 - 222.

soleil une goutte de sueur tombait verticale, régulière, intermittente, comme la goutte d'eau d'un réservoir, et alternait avec la chute du fruit mûr qui se détachait de l'arbre dans les « clos » voisins ; ils sont restés, aujourd'hui encore, avec ce mystère d'une femme cachée, la part la plus consistante de tout amour qui se présente pour moi. [III231]

Dans ce passage, on peut imaginer que le fruit mûr accompagne l'image de la femme. (Nous n'oublions pas cependant que le narrateur observe d'abord les garçons qui travaillent à la ferme en suant à grosses gouttes ; cela intéresse-t-il l'auteur ?) Les fruits sont aussi bien l'image des femmes que les fleurs. Les fleurs métaphorisent la beauté, la souplesse et le parfum féminins, alors que les fruits sont plus directement liés à la sensualité ou à l'érotisme, comme le montre la description zolienne de La Sarriette dans *Le Ventre de Paris*.

La douceur, la fraîcheur, la couleur des fruits, qui tendent à se confondre avec le corps de la femme, peuvent ainsi comporter un aspect érotique, comme le manifeste clairement l'écriture proustienne.

Pour mettre en valeur la relation littéraire entre le fruit et la femme, nous pouvons nous référer, par exemple, à un conte du grand écrivain japonais Sôseki Natsume¹ qui est contemporain de Proust. Le conte est intitulé *Dix rêves* et il est considéré comme relevant de la littérature fantastique ; il a été analysé sous l'angle de la psychanalyse.

Il se trouve que l'écrivain français et l'écrivain japonais explorent la relation entre le rêve et l'inconscient ou la mémoire involontaire, à l'époque même où les études de Freud commencent à être connues. On ne doit pas seulement la découverte de l'inconscient à Freud et à ses disciples, mais aussi à des écrivains contemporains en Occident comme en Extrême-Orient.

On peut donc aborder Sôseki en utilisant la psychanalyse. Dans ses livres, les fruits apparaissent souvent, mais c'est surtout dans son conte qu'on peut remarquablement

¹ Né à Tokyo en 1867, il est sans doute le meilleur représentant de la modernité japonaise et l'analyste le plus lucide de ses contradictions. Bien qu'il ait étudié la littérature anglaise et ait été envoyé par le ministère de l'Éducation à Londres pendant deux ans (1900-1902), il récuse les excès de l'occidentalisation. En 1905, son premier livre, *Je suis un chat* est publié. La plupart de ses œuvres sont des romans, il est rare qu'il écrive des contes comme *Dix rêves*. Le contenu de ce conte n'intéresse pas seulement la critique littéraire mais aussi la psychanalyse.

percevoir la relation métaphorique en question. Voyons la « Dixième nuit » de ce conte :

Ken est venu me dire que Shotarô, qui avait été enlevé par une étrange femme, est rentré le septième soir après sa disparition, alors qu'on ne l'espérait plus. Une fièvre soudaine l'a saisi, et il a dû s'aliter.

Shotarô est non seulement le plus bel homme du quartier, mais aussi c'est un garçon foncièrement honnête, qui a de plus le cœur sur la main. Il n'a qu'une seule distraction. Quand le soir tombe, il va s'asseoir devant les étalages du marchand de fruits et, le panama sur l'oreille, contemple les femmes qui passent, spectacle qui le plonge dans un ravissement toujours recommencé. Mais c'est la seule lubie qu'on lui connaisse.

Quand ces dames sont rares, Shotarô se désintéresse de la rue, et consacre toute son attention aux étalages de fruits. Il y en a de toutes les sortes : pêches, pommes, nèfles et bananes sont disposées avec art, sur deux rangées, dans des corbeilles prêtes à emporter, Shotarô s'extasie toujours sur ces corbeilles, et il jure que s'il devait un jour tenir commerce, ce ne pourrait être qu'un magasin de fruits. Ce qui d'ailleurs ne l'empêche pas du couler des jours oisifs, son panama sur la tête.¹

Ce texte est étonnant, car il donne l'impression que Sôseki connaissait la psychanalyse. Selon quelques chercheurs, Sôseki s'intéressait au rêve et à l'inconscient. Ayant étudié à Londres au début du XX^e siècle (1900-1902), il aurait pu lire des œuvres de Freud², mais *L'interprétation des rêves* était traduite en anglais en 1913 et cela n'est donc pas assuré.

Les éléments figurant dans ce texte représentent des symboles que la psychanalyse privilégie : le panama, toutes les sortes de fruit – pêche, pomme, nèfle et banane –, et des corbeilles³. On y rencontre un homme Shotarô qui porte un panama, des fruits, des

¹ Sôseki Natume, « Dix rêves », in *Anthologie de Nouvelles japonaises contemporaines*, tome II, Gallimard, 1989, pp.26-27.

² Freud écrit *L'interprétation des rêves* en 1900, mais *L'Introduction à la psychanalyse* est publiée en 1917. *Dix rêves* de Sôseki paraît en 1908.

³ Dans la suite de ce texte, il décrit encore une canne et un groin, autrement dit, le nez d'un animal tel le

corbeilles qui les contiennent, et des femmes qui passent devant le magasin de fruits. On peut supposer à partir de cet inventaire qu'une relation s'établit entre le fruit et la femme. Notre attention se porte sur le regard du héros Shotarô : il contemple les femmes qui passent devant le marchand de fruits, mais si les femmes se font rares, son regard passe de la rue aux étalages de fruits, comme si, les contemplant alternativement, il sentait que les fruits étaient en quelque sorte équivalents aux femmes et pouvaient s'y substituer. Freud a souligné la portée symbolique des fruits dans le rêve :

L'appareil génital de la femme est représenté symboliquement par tous les objets dont la caractéristique consiste en ce qu'ils circonscrivent une cavité dans la quelle quelque chose peut être logé : *mines, fosses, cavernes, vases, et bouteilles, boîtes de toutes formes, coffres, caisses, poches, etc. [...]*

On doit considérer comme faisant partie de l'appareil génital les seins qui, de même que les autres hémisphères, plus grands, du corps féminin, trouvent leur représentation symbolique dans les *pommes, les pêches, les fruits* en général¹.

Il est possible que les fruits et les corbeilles dans ce conte soient considérés comme les seins et l'appareil génital féminin suivant l'interprétation freudienne. Si Shotarô contemple les fruits et les corbeilles, c'est qu'il les assimile aux femmes. En bref, le corps féminin se confond avec les fruits et leur contenant.

Cependant, pour utiliser ces interprétations freudiennes, il faut présupposer que le texte est un récit du rêve. *Dix rêves* de Sôseki, comme le titre le dit clairement, sont des contes tirés du rêve, c'est pourquoi on peut les interpréter ainsi, et superposer les fruits au corps féminin.

Mais en va-t-il de même avec le texte proustien ? Au début de la *Recherche*, un état intermédiaire entre le rêve et l'éveil est décrit, si bien que les lecteurs peuvent avoir l'impression que tout le récit est pure fiction. Il y a dans ce roman une scène où un rêve

sanglier ou le cochon domestique. D'autres épisodes de *Dix rêves* s'enrichissent également du symbolisme onirique.

¹ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Petite Bibliothèque Payot, 2001 (la première édition date de 1922), p.184.

est raconté, le « rêve de Swann »¹. On peut donc affirmer que Proust s'intéresse autant au rêve que Sôseki et que le rêve joue un rôle important dans son roman. Il nous semble que le texte proustien se forme de la même façon que le rêve. En effet, si, selon Freud, le rêve réutilise divers éléments dont chacun apparaît comme une allusion, une représentation figurée, la partie d'un tout, ou un symbole, de même Proust fait appel à l'allusion, au symbole ou à la métaphore pour donner corps à son texte. Ensuite, toujours selon le psychanalyste, le rêve, pour s'élaborer, use de la condensation ; ainsi, plusieurs personnes réelles sont condensées en une seule dans le rêve. Comprendons schématiquement qu'une personne dans un rêve a l'aspect de A, est mise comme B, fait quelque chose qui rappelle C et avec tout cela il semble qu'il s'agisse de D². C'est à la manière du rêve que Proust forme les personnages de *la Recherche*. On dit que les modèles d'Odette sont Laure Hayman, Marie Bénardaky et Méry Laurent et, quant à la duchesse de Guermantes, elle serait composée de trois personnes, Mme Straus, la comtesse de Greffulhe et la comtesse de Chevigné³. À la fin, le rêve comme le texte romanesque révèle un inconscient. Il est donc possible de faire une lecture freudienne du texte proustien.

Revenons à Balbec. L'une des villes qui a servi de modèle est Cabourg, en Normandie, où Proust passait les vacances d'été à partir de 1907. Le *Grand-Hôtel* qui apparaît dans le roman s'y dresse encore maintenant. On peut donc supposer que les « clos » évoqués dans la scène en question font partie d'un verger de pommes, puisque la Normandie est connue pour sa production de pommes, et qu'en outre, dans une scène ultérieure, Albertine et son amant boiront du cidre au cours de la randonnée automobile.

D'après Freud, la pomme symbolise le sein en raison sa forme. Proust connaissait-il cette conception symbolique ? Né en 1856, Freud est plus âgé que lui de quinze ans. *L'Introduction à la psychanalyse* a été publiée en 1917, Proust pouvait donc la lire. Cependant, étant donné qu'il ne maîtrisait pas bien l'allemand⁴, il n'a sans doute pas lu

¹ Cf., I, 372 - 374.

² Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, *op.cit.*, p.156.

³ Philippe Michel-Thiriet, « Quid de Marcel Proust », in *À la recherche du temps perdu*, tome I, *op.cit.*, pp.103-151.

⁴ La bibliographie faite par J-Y Tadié mentionne : « Marcel a en quatrième de bonnes appréciations en

le texte original et il n'a pas pu en lire la traduction publiée en 1922, année de sa mort. La biographie par Jean-Yves Tadié mentionne chez l'écrivain une ignorance de Freud¹. Malgré cela, Proust fait référence à la relation de substitution de la pomme au sein féminin dans son cahier en rédigeant la *Recherche* : « [...] comme un enfant qui mangerait une pomme mais, s'apercevant qu'il la mange entre les seins d'une femme, verrait son calme plaisir de gourmandise dérailler en ce plaisir oblique et énervant » [I, 1239]. Cette phrase métaphorise la division de la phrase musicale de Vinteuil en trois étapes et le plaisir graduel qui en résulte. L'idée que l'enfant qui mange la pomme s'aperçoive qu'il la mange « entre les seins d'une femme » prouve que l'auteur pense à l'analogie de la pomme au sein. Proust, même ignorant Freud, a la même interprétation que ce dernier ; le plaisir paisible de manger la pomme « déraile en ce plaisir oblique et énervant », si cette dégustation a lieu dans un contexte pareillement érotique.

La comparaison entre le corps féminin et la pomme est dessinée par Pablo Neruda. Il dit dans son *Ode à la pomme* : « Quand nous mordons dans ta ronde innocence à nouveau pour un instant nous sommes des enfants nouveau-nés : nous avons quelque chose encore de la pomme ». On peut ici imaginer que la pomme comme fruit est semblable à un ventre de femme où le bébé se terre en rond². La féminité de la pomme est soulignée : une peau lisse, dit Colette dans *La Maison de Claudine* « qui miroite sur les joues comme une pomme frottée », (on se souvient ici de la fixation érotique du héros proustien à la « joue » des êtres aimés par lui, d'abord la mère ensuite Gilberte et enfin Albertine), et aux formes rondes comme des seins ou des fesses rebondies. Les petits seins en pomme, comme dans l'art du XVe au XVIIe siècle, associeraient la chair fruitée de l'amante et le lait nourricier de la mère. On peut donc dire que la pomme serait la femme totale³. Ainsi le verger de pommes peut-il évoquer les formes intimes

français, latin, grec, et histoire. C'est en allemand (il ne sera jamais bon en langues vivantes !), en géographie, en mathématiques que les professeurs sont plus sévères et le jugent « médiocre » ou « passable » ».

Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust Biographie*, tome I, *op.cit.*, 1996, p.119.

¹ *Ibid.*, p.765.

² Jean-Luc Hennig, *Dictionnaire littéraire et érotique des fruits et légumes*, *op.cit.*, p. 420.

³ *Ibid.*, p. 422.

Cet auteur mentionne également la masculinité de la pomme.

du corps féminin, ce qui a pour effet d'inciter les amoureux au plaisir en provoquant le désir.

Après le deuxième séjour à Balbec, le narrateur, soudain soupçonneux au souvenir du récit d'Aimé à propos d'Albertine et jaloux des filles gomorrhéennes, saisi d'« une soif de savoir » [III, 593], énumère une liste de désirs :

Peut-être l'habitude que j'avais prise de garder au fond de moi certains désirs, désir d'une jeune fille du monde comme celles que je voyais passer de ma fenêtre suivies de leur institutrice, et plus particulièrement celle de Mme Putbus, désir d'aller à la campagne au début du printemps revoir des aubépines, des pommiers en fleur, des tempêtes, désir de Venise, désir de me mettre au travail, désir de mener la vie de tout le monde, [...]. [III, 594]

On voit que le désir de voir des aubépines et celui de voir des pommiers en fleur sont parallèles. Dans la mémoire, la première fleur s'associe à Gilberte et au fromage blanc à la crème rose, et la deuxième à Albertine et aux pommes.

Les poires, les fraises et Charlus

Jusqu'ici, nous avons envisagé le ou les rapports symboliques que l'auteur de la *Recherche* établit entre les femmes comme Odette et Albertine et les fruits. Nous allons analyser maintenant la relation entre les fruits et le baron de Charlus, dont il souligne l'homosexualité. Aristocrate orgueilleux, il éprouve de l'horreur pour les caractères efféminés surtout chez les jeunes hommes [II, 121]. Mais il ne peut cacher la féminité de sa nature, et c'est la grand-mère du narrateur qui s'en rend compte : « Ma grand mère était ravie d'entendre parler de ces Lettres exactement de la façon qu'elle eût fait. Elle s'étonnait qu'un homme pût les comprendre si bien. Elle trouvait à M. Charlus des délicatesses, une sensibilité féminines » [II, 121]. La duchesse de Guermantes parle ainsi de son beau frère : « Je reconnais qu'il est bon comme personne, il est délicieux, il a une délicatesse, un cœur comme les hommes n'en ont pas généralement. C'est un cœur de femme, Mémé ! » [II, 797].

Il faut évoquer à ce propos la fameuse scène de la cour de l'hôtel de Guermantes où le narrateur découvre définitivement la vraie nature M. Charlus. Tapi derrière le volet, il est stupéfié par l'apparition d'un Charlus féminin contrastant avec sa profession de virilité : « M. Charlus [...] ce à quoi me faisait penser cet homme qui était si épris, qui se piquait si fort de virilité, à qui tout le monde semblait odieusement efféminé, ce à quoi il me faisait penser tout d'un coup, tant il en avait passagèrement les traits, l'expression, le sourire, c'était à une femme ! » [III, 6]. Le narrateur comprend bien à ce moment-là qu'« il appartenait à la race de ces êtres moins contradictoires qu'il n'en ont l'air, dont l'idéal est viril, justement parce que leur tempérament est féminin, et qui sont dans la vie pareils, en apparence seulement, aux autres hommes ; [...] » [III, 16]. Et le baron souligne avec le temps son apparence féminine notamment avec l'homme qu'il aime, par exemple avec Morel. Lors de la première visite du salon de Mme Verdurin, il semble que Charlus soit ravi de venir avec celui-ci :

Son visage à demi incliné, où la satisfaction le disputait au comme il faut, se plissait de petites rides d'affabilité. On aurait cru voir s'avancer Mme de Marsantes tant ressortait à ce moment la femme qu'une erreur de la nature avait mise dans le corps de M. de Charlus. Certes cette erreur, le baron avait durement peiné pour la dissimuler et prendre une apparence masculine. Mais à peine y était-il parvenu que, ayant pendant le même temps gardé les mêmes goûts, cette habitude de sentir en femme lui donnait une nouvelle apparence féminine, née celle-là non de l'hérédité mais de la vie individuelle. Et comme il arrivait peu à peu à penser, même les choses sociales, au féminin, [...]. [III, 300]

On dit parfois que Proust se décrit lui-même à travers le personnage de Charlus, mais rien n'est moins sûr. Il souligne bien les goûts des homosexuels quand il écrit que M. de Charlus a « le don d'observer minutieusement, de distinguer les détails aussi bien d'une toilette que d'une « toile ». [...] chez un homme le penchant vers les attraits masculins a pour compensation le goût inné, l'étude, la science de la toilette féminine » [III, 712, 713]. Aujourd'hui aussi les hommes qui travaillent dans le domaine de la mode comme les couturiers, les coiffeurs ou les maquilleurs appartiennent souvent à la

race de Charlus. Ils sont sensibles à la beauté non seulement d'eux-mêmes et de leurs semblables, mais aussi des personnes du sexe attentives à leur toilette. Charlus observe avec pertinence la robe d'Albertine et l'apprécie presque, mais il ne manque pas de donner au narrateur un petit conseil pour qu'elle soit plus élégante [cf. III, 714, 715].

Proust présente le comportement amoureux de Charlus comme une loi générale : « Le cas d'une vieille femme maniérée comme était M. de Charlus, qui, à force de ne voir dans son imagination qu'un beau jeune homme, croit devenir lui-même un beau jeune homme, et trahit de plus en plus d'efféminement, dans ses risibles affectations de virilité » [III, 847]. Cet homme pervers ne se contente pas de ses relations avec Jupien et Morel, il manifeste encore son comportement efféminé dans la scène de l'hôtel de Jupien où des jeunes hommes se rassemblent autour de lui :

il dirigeait en cercle sur tous ces jeunes gens réunis un regard tendre [...]. Je lui retrouvai de nouveau, dans toute la sémillante frivolité dont il fit preuve devant ce harem qui semblait presque l'intimider, ces hochements de taille et de tête, ces affinements du regard qui m'avaient frappé le soir de sa première entrée à La Raspelière, grâces héritées de quelque grand-mère que je n'avais pas connue et que dissimulaient dans l'ordinaire de la vie sur sa figure des expressions plus viriles, mais qu'y épanouissait coquettement, dans certaines circonstances où il tenait à plaire à un milieu inférieur, le désir de paraître grande dame. [IV, 403]

La plupart des femmes de l'aristocratie ou de la grande bourgeoisie se marient dans leur jeunesse à des hommes âgés mais connus dans la société et très riches ; par la suite, elles présideront ou fréquenteront un grand salon, pour s'attacher non seulement par leur séduction mais aussi par leur pouvoir les beaux jeunes hommes avides de promotion sociale, comme Mme de Marelle dans *Bel-Ami* de Maupassant ou Mme Bargeton dans *Les Illusions perdues* de Balzac. Charlus a l'air d'être une de ces femmes. L'auteur a eu dans sa jeunesse des amis de la même classe sociale que lui comme Reynaldo Hahn et Lucien Daudet, mais avec le temps, il n'hésitera pas à entretenir des relations avec des personnes d'un milieu populaire comme Alfred Agostinelli.

Charlus qui ressemble à la grand-mère, a le même comportement maternel, comme

s'il était la bonne ou la nourrice du narrateur, enfant gâté. Dans le salon de Mme Verdurin, en voyant le narrateur qui n'a pas l'air bien, il lui dit : « Puisque vous êtes souffrant, il faut faire attention, je vais aller vous chercher votre pelure. Non, n'y allez pas vous-même, vous vous perdrez et vous aurez froid. Voilà comme on fait des imprudences, vous n'avez pourtant pas quatre ans, il vous faudrait une vieille bonne comme moi pour vous soigner » [III, 792]. Et quand le narrateur porte lui-même le pardessus du baron (Brichot s'était bien trompé), la main de celui-ci frôlant le menton de ce jeune homme, il dit à Brichot : « à son âge, ça ne sait pas mettre une couverture, il faut le bichonner, j'ai manqué ma vocation, Brichot, j'étais né pour être bonne d'enfants » [III, 798]. En fait, Charlus ne ressemble pas à son père mais à sa mère, et avec le temps leur similitude est de plus en plus marquée. À la fin du roman, en voyant le vieux baron, Mme de Guermantes le trouve « plus baissé » et pense qu'«il a toujours été le portrait de sa grand-mère ; mais c'est encore plus frappant maintenant ». Le narrateur le pense aussi :

[...], dans la figure, fût-elle barbue, dans les joues, même congestionnées sous les favoris, il y a certaines lignes superposables à quelque portrait maternel. Il n'est guère un vieux Charlus qui ne soit une ruine, où l'on ne reconnaisse avec étonnement sous tous les empâtements de la graisse et de la poudre de riz quelques fragments d'une belle femme en sa jeunesse éternelle. [IV, 570]

Proust hérite le goût, l'esprit et l'aspect (si on voit les photos de la mère et de son fils) de sa mère comme de Charlus, et l'éducation de celle-ci succède à celle de sa mère, c'est-à-dire la grand-mère de Marcel. À l'inverse de celui-ci, son frère Robert est à l'image de son père ; professionnellement, il est médecin, et physiquement, il a un aspect robuste et des lèvres épaisses. L'auteur écrit que le narrateur ressemble à tous ses parents, surtout à son père car il s'intéresse beaucoup au temps qu'il fait, mais aussi de plus en plus à sa tante Léonie. Existe au fond de lui une part de ses parents féminins ; la tante inspire sa maladie physique et surtout mentale : « bien que chaque jour j'en trouvasse la cause dans un malaise particulier, ce qui me faisait si souvent rester couché, c'était un être [...] plus puissant sur moi qu'un être aimé, c'était, transmigrée en moi,

despotique au point de faire taire parfois mes soupçons jaloux, ou du moins d'aller vérifier s'ils étaient fondés ou non, c'était ma tante Léonie » [III, 586] ; par ailleurs, l'amour que lui témoignent la mère et la grand mère est analogue à son amour pour Albertine : « je parlais maintenant à Albertine, tantôt comme l'enfant que j'avais été à Combray parlant à ma mère, tantôt comme ma grand-mère me parlait. [...] tout mon passé depuis mes années les plus anciennes, et par delà celles-ci le passé de mes parents mêlaient à mon impur amour pour Albertine la douceur d'une tendresse à la fois filiale et maternelle » [III, 587].

Charlus, le narrateur et l'auteur ont chacun une partie maternelle et féminine. Mais c'est chez le premier que la féminité se manifeste crûment. Il semble, selon ce que Proust nous en dit, que le baron puisse être classé parmi les femmes.

Revenons à nos considérations sur la relation entre le fruit et la femme. Quand Charlus déjeune avec Morel au restaurant, plus exactement à celui de Saint-Mars-le-Vêtu en Normandie¹, il formule, à l'adresse de son jeune ami, une curieuse demande :

M. de Charlus lui disait impérieusement : « Demandez au maître d'hôtel s'il a du bon chrétien. – Du bon chrétien ? je ne comprends pas. – Vous voyez bien que nous sommes au fruit, c'est une poire. [...]Soyez sûr que Mme de Cambremer en a chez elle, car la comtesse d'Escarbagnas, qu'elle est, en avait. M. Thibaudier la lui envoie et elle dit : “Voilà du bon chrétien qui est fort beau.” – Non, je ne savais pas. – Je vois du reste que vous ne savez rien, Si vous n'avez même pas lu Molière... Hé bien, puisque vous ne devez pas savoir commander, plus que le reste, demandez tout simplement une poire qu'on recueille justement près d'ici, la louise-bonne d'Avranches. – La... ? – Attendez, puisque vous êtes si gauche, je vais moi-même en demander d'autres, que j'aime mieux : Maître d'hôtel, avez-vous de la doyenné des comices ? Charlie, vous devriez lire la page ravissante qu'à écrite sur cette poire la duchesse Émilie de Clermont-Tonnerre. – Non, monsieur, je n'en ai pas. – Avez-vous du triomphe de Jodoigne ? – Non, monsieur. – De la virginie-dallet ? de la passe-colmar ? Non ? eh bien, puisque vous n'avez rien nous allons partir. La

¹ C'est ce restaurant où Charlus dévoile involontairement son penchant homosexuel, en demandant d'enlever sur la table la rose qui symbolise l'inversion sexuelle. Voir p. 307.

duchesse-d'Angoulême n'est pas encore mûre ; allons, Charlie, partons. » [III, 398, 399]

Étant donné que le baron est avec le jeune violoniste, il se rapproche ici de la femme qui tente d'obtenir par son pouvoir un jeune amant. Son attitude autoritaire écrase Morel : il énumère les variétés les plus rares de poires et étale son savoir littéraire. Il est toujours un excellent amateur comme Swann. On pourrait dire qu'une telle attitude est celle, plutôt sadique, que la race homosexuelle affectionne, et que cette attitude ne caractérise pas seulement Charlus mais aussi Mlle Vinteuil.

Si le sadisme surgit dans cette scène, quels signes la poire a-t-elle ? On se souvient de la poire d'angoisse cet instrument de torture dont les origines remontent au Moyen Âge. Il s'agissait d'une sorte de petite boule en forme de poire, munie parfois de piques et qui, par des ressorts ou une vis située à l'intérieur, venait à s'ouvrir et s'élargir, de sorte qu'il n'y avait aucun moyen de la refermer sauf à l'aide d'une clef. Cela servait souvent à punir les homosexuels.

Quant au signe de la féminité¹, on le fait remonter au *Roman de la Poire*. Ce vaste poème allégorique et courtois composé au XIII^e siècle par un certain Tibaut, consacre la poire comme le fruit de la féminité, mais une féminité retorse et perfide. La tournure de la poire ressemble à celle de quelques Vénus qui ont des cuisses massives ou un ventre sphérique. Si bien qu'on juge la poire souvent imparfaite, difforme, déséquilibrée, parfois obscène ou ridicule. On peut voir en elle aussi la femme enceinte. La poire ne porte pas seulement le signe féminin mais aussi le signe masculin. La forme peut évoquer le membre masculin : dans *Le Roi des Aulnes*, Abel Tiffauges en Allemagne parle d'un jeune soldat qui avait le sexe piriforme. La poire porte aussi parfois le signe de la sexualité. Ainsi peut-on observer sur les fonts baptismaux d'Ur, en Cerdagne, la copulation de deux fruits en forme de poire, sans qu'on sache quel sexe ils pourraient revendiquer ; on pourrait toutefois considérer ces poires comme étant des deux sexes opposés (l'Église interdit l'homosexualité). La poire n'est certes pas un symbole d'amour pur, mais est considérée comme le fruit des désordres amoureux. De la femme

¹ Jean-Luc Hennig, *Dictionnaire littéraire et érotique des fruits et légumes*, op.cit., pp. 394, 395.

désirante, violentée ou vénale, la poire choisit naturellement la dernière, pour s'en faire une alliée. Dans *Nana* de Zola, Satin, prostituée, entraîne Nana, cocotte de haute volée, au vice, à savoir au monde saphique. A dîner à l'hôtel de Nana avec ses amants, elle prend une poire : « Satin, qui avait pelé une poire, était venue la manger derrière sa chérie, appuyée à ses épaules, lui disant dans le cou des choses, dont elles riaient très fort ; puis elle voulut partager son dernier morceau de poire, elle le lui présenta entre les dents ; et toutes les deux se mordillaient les lèvres, achevaient le fruit dans un baiser. »¹

Charlus a simplement envie d'une poire, mais il énumère complaisamment les types de poire qu'il désire : la bon-chrétien, la louise-bonne d'Avranches, la doyenne des comices, la Virginie-dallet, la Passe-colmar. La bon-chrétien concerne la comédie de Molière, *La Comtesse d'Escarbagnas*, comme le baron l'apprend à Morel. Proust, dans son article sur Montesquiou, lui attribuant le mot, le cite comme un modèle d'idolâtrie, c'est-à-dire de fétichisme littéraire : « On apporte des poires. "Ce sont des poires bon-chrétien", dit M. de Montesquiou, celles que M. Thibaudier [*sic*]² envoie à Mme d'Escarbagnas et qu'elle prend en disant : "Voilà du bon chrétien qui est fort beau." »³. Étant donné qu'on considère Montesquiou comme un des doubles de Charlus, on comprend que l'auteur fasse dire au baron Charlus ce que le comte a prononcé.

Charlus n'est pas seulement un double de Montesquiou mais aussi probablement de l'auteur lui-même, comme on l'a dit ; ainsi, celui-ci hérite du goût de sa mère comme le baron fictif ressemble à sa mère, et il charge ce personnage de sa propre homosexualité. Proust lui-même apprécie la poire et connaît sans doute ses variétés comme son personnage. D'après son témoignage, Céleste commandait au restaurant *Larue* une poire Bourdaloue, et allait aussi acheter des fruits chez *Auger*, boulevard Haussmann : on était sûr d'en trouver là de très beaux hiver comme été – surtout s'il s'agissait d'une poire ou d'une grappe de raisin qu'il réclamait le plus souvent⁴. Dans la *Recherche*, on

¹ Émile Zola, *Nana*, in *Les Rougon-Macquart*, vol II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 1367.

² Dans un acte de Molière, la comtesse d'Escarbagnas dit, à la scène IV : « Tenez, c'est un billet de Monsieur Tibaudier, qui m'envoie des poires » [III, 1571].

³ Cf., [III, 1571] et [CSB, 514]

⁴ Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, *op.cit.*, p. 102.

voit qu'il savait bien où il était possible de trouver le meilleur fruit, la meilleure poire : il écrit que la tante de Swann, à qui son neveu confie un cadeau pour la princesse de Parme, ne prend pas tous les fruits au même endroit, « mais les raisins chez *Crapote* dont c'est la spécialité, les fraises chez *Jauret*, les poires chez *Chevet* où elles sont très belles » [I, 304]. À Balbec, parmi divers fruits emplissant une corbeille, cadeau de la princesse de Luxembourg, le narrateur remarque seulement trois sorte de fruits, des prunes, des raisins et des poires, qu'il compare au paysage automnal: « ces prunes glauques, lumineuses et sphériques comme était à ce moment-là la rotondité de la mer, des raisins transparents suspendus au bois desséché comme une claire journée d'automne, des poires d'un outremer céleste » [II, 58]. Le goût du narrateur comme celui de l'auteur fait demander, après le dîner chez les Guermantes où l'hiver on prend normalement une tasse de tilleul et l'été un verre d'orangeade parce que c'est un rituel chez eux, « une carafe contenant du jus de cerise cuite, de poire cuite » [II, 803].

Un autre fruit que la poire concerne encore Charlus : la fraise. Chez Mme Verdurin, on sert les rafraîchissements et elle invite ses convives à aller eux-mêmes choisir la boisson qui leur convient.

M. de Charlus alla boire un verre et vite revint s'asseoir près de la table de jeu et ne bougea plus. Mme Verdurin lui demanda : « Avez-vous pris de mon orangeade ? » Alors M. de Charlus, avec un sourire gracieux, sur un ton cristallin qu'il avait rarement et avec mille moues de la bouche et déhanchements de la taille, répondit : « Non, j'ai préféré la voisine, c'est la fraisettes, je crois, c'est délicieux. » [III, 356]

On remarque que le baron refuse l'orangeade, boisson traditionnelle et même rituelle dans la famille de Guermantes, comme on l'a vu. Cela signifie qu'il est un membre hétérogène de la famille. Proust analyse par la suite le comportement de son personnage :

Il est singulier qu'un certain ordre d'actes secrets ait pour conséquence extérieure une manière de parler ou de gesticuler qui les révèle. [...] en entendant M. de Charlus dire de cette voix aiguë et

avec ce sourire et ces gestes de bras : « Non, j'ai préféré sa voisine, la fraisette », on pouvait dire : « Tiens, il aime le sexe fort », avec la même certitude que celle qui permet de condamner, pour un juge un criminel qui n'a pas avoué, [...]. [III, 356]

Et il prend finalement son baron pour un femme : « c'est une douce et souriante dame qui vous répond et qui paraît maniérée parce qu'elle se donne pour un homme » [III, 357].

Quel rapport la fraisette ou la fraise peut-elle avoir avec la féminité ? Elle aussi peut suggérer une partie du corps comme la pomme symbolise le sein de la femme et la poire, la cuisse ou le ventre. De belles fraises rouges et charnues tentent d'imiter les tétons féminins. Ce que note déjà Furetière, en 1690, dans son *Dictionnaire universel* : « La fraise est un petit fruit qui ressemble au bout des mamelles des nourrices ». Et l'*Encyclopédie* précise même ce détail utile : « à la pointe humide d'un sein de nourrice »¹. Michelet est curieux des mystères de la physiologie de la femme, de la menstruation chez la femme. Il explique, dans *La Femme*, que ce qui le ravit, ce ne sont pas les fruits splendides comme les fraises-ananas que les jardiniers cultivent, mais les petites fraises des bois. Et cet attrait pour celles-ci est chez lui l'indice d'un érotisme très particulier lié au sang, à savoir à toutes les liquidités de la femme. Il aime le spectacle indiscret des règles de sa jeune épouse, car il est curieux de ce sang lunaire, fluide et abondant de la femme : ce qui émeut Michelet en elle, c'est ce qu'elle cache, la fonction sanguine, qui fait que la femme est rythmée comme l'océan. Telle est la femme-fraise des bois, pense-t-il². Mais ce symbole de la féminité, la fraise ne peut pas toucher la femme-Charlus, puisque s'il prend involontairement des airs de femme, il n'est pas une vraie femme, mais bien sûr un homme.

Si Charlus préfère chez Mme Verdurin le jus de fraise, il peut s'agir d'un signal d'alarme. Étant donné qu'il est mondain, il doit cacher officiellement l'indice de ses préférences masculines en matière amoureuse. C'est « une discrète note rouge, comme un voyant négligent ou savamment disposé pour alerter ceux qu'il cherche à séduire :

¹ Jean-Luc Hennig, *Dictionnaire littéraire et érotique des fruits et légumes*, op.cit., p. 213.

² *Ibid.*, pp. 215, 216.

dans une mise d'« une volontaire et artiste simplicité », note Proust, Charlus laisse en effet filer une tache rouge, qui rappelle un peu ce que disait le perfide Saint-Simon de Monsieur, frère du roi (donc Philippe d'Orléans), qu'on accusait de « mettre imperceptiblement du rouge », comme une légère et indéchiffrable provocation. Charlus fut donc tenté par le rouge. Et c'est précisément ce qui le perdit, au moment où il y songeait le moins, sous la forme inattendue d'une *fraisette*, qui est comme la fenouillette une liqueur de dames¹. »

Il semble que la fraise qu'on rappelle le plus souvent est celle écrasée dans le fromage à la crème que le narrateur aimait bien dans son enfance. Ce dessert, comme nous l'avons vu dans notre première partie, s'associe à la rencontre de Gilberte et au désir qu'elle éveille. Ce petit fruit rouge excite-t-il le désir ? Le narrateur va chez Elstir pour lui présenter Albertine, et c'est en l'attendant qu'il mange des tartes aux fraises qui lui sont offertes [II, 226]. À ce moment-là, il est plein d'espoir en les mangeant, parce qu'il a pour objectif de connaître Mlle Simonet. Albertine, encore inconnue pour lui, est un être précieux, et la tarte aux fraises la symbolise. Ce gâteau est peut-être à cette époque plutôt apprécié par les snobs. Ainsi Mme de Cambremer est-elle prête à offrir à ses visiteurs des tartes aux fraises même à sept heures du soir ou neuf heures du matin [II, 500]. Elle est hantée par le « snobisme », comme son frère Legrandin. Albertine est jusqu'ici une fille précieuse comme la tarte aux fraises, mais, en fait, juste avant leur rencontre, le narrateur mange un éclair au café, comme nous l'avons vu plus haut, et elle lui apparaît comme une fille ordinaire. La tarte aux fraises ne lui semble pas liée comme le fromage à la crème et aux fraises écrasées est lié à Gilberte. Mais, il se peut que ce gâteau soit comme une alarme rouge à l'encontre de l'Albertine gomorrhéenne.

¹ *Ibid.*, p. 217.

CHAPITRE VIII : REPAS PRIS À L'EXTÉRIEUR

Il nous reste encore un point important à examiner concernant la nourriture chez Proust, ce sont les endroits où l'on va déjeuner ou dîner comme le restaurant et l'hôtel que fréquentent les personnages. Dans la *Recherche*, il semble que le narrateur n'allie pas souvent déjeuner ou dîner à l'extérieur. L'auteur pense-t-il qu'il n'est pas nécessaire de décrire le restaurant ? S'il subit l'influence des écrivains précédents, surtout Balzac et Flaubert, il comprend sans doute la fonction des restaurants parisiens.

Mais pourquoi les écrivains du XIX^e siècle décrivent-ils la table, voire le cabinet du restaurant ? Cette question a rapport au développement du restaurant après la Révolution.

Avant la fin du XVIII^e siècle, il n'existe guère d'information gastronomique, on parle très peu de la vie alimentaire. Personne ne semble savoir comment se passent les festins chez les princes. Mais vers la Révolution, la rumeur gourmande s'insinue dans l'actualité parisienne. Laurent Grimod de la Reynière commence à inviter des avocats et des hommes de lettres à d'extravagants dîners, puis rapporte le détail de ces dîners. Les dîners philosophiques sont lancés et ceux qui y sont invités commencent à raconter la table qu'ils y trouvent. Ainsi, la cuisine devient désormais l'objet d'un discours. Le succès de la publication de Brillat-Savarin contribue à ce phénomène.

On a besoin pour discuter de la cuisine ou de la table d'endroits où l'on mange avec des convives. Le 17 juillet 1789, le prince de Condé livre au chômage les meilleurs artistes culinaires, chefs rôtisseurs, sauciers et pâtisseries de sa maison, pour aller vivre en exil. À la fin de l'année, Robert, qui a dirigé ses cuisines, fonde un restaurant. Un nouveau régime alimentaire commence. Le restaurant *Robert* s'installe dans la rue de Richelieu, où les anciens de l'hôtel de Condé et de jeunes et talentueux apprentis qui viennent de province se rassemblent. Ils ouvrent leurs restaurants aux alentours du Palais Royal. Le maître des cuisines du comte de Provence s'installe dans la galerie de

Valois et n'hésite pas à donner un cadre fort luxueux aux dîners. Tout le quartier devient bientôt le rendez-vous des gastronomes qui sont des puissants et de nouveaux riches. Vers 1800, des restaurants, des traiteurs et des magasins de comestibles transforment la physionomie de Paris, surtout celui du Palais Royal¹. Les personnages de Balzac et Maupassant qui sont généralement de grands bourgeois vont dîner dans les restaurants luxueux situés près du Palais Royal auxquels s'attache un grand prestige social. La réputation de ce quartier retentit dans toute l'Europe : « Lorsque l'Europe se rua tout entière contre la France, tous les chefs de cette multitude n'avaient qu'un seul cri : Paris ! Paris ! A Paris que demandaient-ils tout d'abord ? Le Palais Royal ! Un jeune officier russe y entra à cheval. Au Palais Royal quel était leur premier désir ? Celui de se mettre à table chez les restaurants dont ils citaient les noms glorieusement venus jusqu'à eux »².

Mais, à partir de 1830, on a l'impression que ce quartier est déserté par les jeunes gens à la mode. On y fait encore des déjeuners d'hommes d'affaires mais ils sont plus ostentatoires qu'élégants et finissent dans une ivresse déshonorante. Balzac décrit, dans *Gambara*, la saleté de la rue Froidmanteau. L'impudeur et le vice qui entourent le Palais Royal déplaisent à la nouvelle bourgeoisie.

Un autre quartier à la mode apparaît désormais à Paris. C'est le boulevard des Italiens, dit le Boulevard, où s'installent des restaurants, restaurants d'un nouveau genre, moins sérieux que les grands anciens du Palais Royal, si concentrés sur la gastronomie. Les gens souhaitent que le chic compte davantage que la chère³. Au Boulevard se réunissent les promeneurs désœuvrés et les gens agités, les spéculateurs et les viveurs, les gentilshommes d'ancienne noblesse, les notables opulents de l'Empire déchu. On dirait qu'ils désertent le Palais Royal⁴. Le Boulevard est animé d'une vitalité nouvelle, il s'étoffe, bordé des deux côtés de boutiques, de restaurants, de cafés élégants. Et surtout c'est la terre d'élection des grands cafés, *Hardi*, *Riche*, *Café Anglais* et *Café de*

¹ Cf. Jean-Paul Aron, *Le mangeur du XIXe siècle*, Édition Robert Laffont, 1973, pp. 13 - 31.

² *Ibid.*, p. 40. Cf. Eugène Briffault, *Paris à table*, J. Hetzl, 1846, p. 154.

³ Anka Muhlstein, *Garçon, Un cent d'huîtres ! Balzac et la table, op.cit.*, pp. 64, 65.

⁴ Jean-Paul Aron, *Le mangeur du XIXe siècle, op.cit.*, pp. 51- 53.

Paris.

Ce sont les restaurants de ce quartier que Proust décrit dans la *Recherche*. À la différence de Balzac et Zola, il ne parle jamais des restaurants populaires qui s'ouvrent par exemple dans le Quartier Latin. Peut-être ne les connaît-il pas. En tout cas, les personnages proustiens qui appartiennent principalement au même milieu social que Proust ne sont pas obligés de fréquenter des tels restaurants. Mais, pour savoir quelle est la fonction des restaurants dans les romans, voyons comment ceux de Balzac, Maupassant et Flaubert envisagent le restaurant.

§ 1. Le restaurant parisien chez les romanciers avant Proust

Pour les écrivains de la deuxième moitié du XIX^e siècle que nous avons retenus, il est important de décrire en détail les différents aspects et l'atmosphère particulière du restaurant pour donner l'idée des relations entre un certain cadre et les personnages. Balzac, Flaubert, Maupassant et Zola font en sorte que ce cadre, et les circonstances qui le déterminent, reflètent ces personnages comme l'esprit même de la société de l'époque.

Balzac cite une quarantaine de restaurants parisiens dans *La Comédie humaine*, ce qui constitue un véritable reportage social et gastronomique sur la capitale. Ses personnages apparaissent soit dans les établissements les plus raffinés, soit dans les plus misérables, et le même héros passe souvent des plus modestes lieux aux plus splendides en fonction de son ascension sociale. Ce qui l'intéresse, c'est davantage le coût que le menu du restaurant, autrement dit, l'écrivain ne décrit pas ce que ses personnages mangent, mais combien coûte ce qu'ils mangent.

Dans la deuxième partie des *Illusions perdues*, la vie parisienne du héros Lucien de Rubempré, les lieux où il prend ses repas, représentent sa position sociale. Le jeune et beau poète angoumois qui vient d'arriver à Paris avec son amante, Mme de Bargeton, reçoit « le baptême piqué » à *Véry*, un des restaurants les plus chics de Paris. Cette dame noble se montrant froide avec lui, il ose entrer dans ce restaurant pour s'y consoler.

Exceptionnellement, Balzac décrit ici ce que son héros commande : « une bouteille de vin de Bordeaux, des huîtres d'Ostende, un poisson, une perdrix, des macaronis, des fruits. C'est le meilleur dîner à ce moment-là pour Lucien, mais ce dîner coûte un mois d'existence à Angoulême »¹. On peut facilement imaginer que le poète provincial est stupéfait et que cela le décourage. Lucien écrit à sa sœur que la vie parisienne coûte cher : « Ma pauvre sœur, Paris est un étrange gouffre : on y trouve à dîner pour dix-huit sous, et le plus simple dîner d'un *restaurant* élégant coûte cinquante francs ; il y a des gilets et des pantalons à quatre francs et quarante sous, les tailleurs à la mode ne vous les font pas à moins de cent francs »².

La séparation d'avec Mme de Bargeton l'oblige à déménager au quartier Latin où le restaurant *Flicoteaux* s'installe. Lucien y fréquentera désormais. L'auteur consacre quelques pages à ce restaurant qui jouera un rôle important pour le héros qui en apprécie le sérieux : « *Flicoteaux* est un nom inscrit dans bien des mémoires. Il est peu d'étudiants logés au quartier Latin pendant les douze premières années de la Restauration qui n'aient fréquenté ce temple de la faim et de la misère. [...] Bien des gloires ont eu *Flicoteaux* pour père nourricier. [...] l'honnête *Flicoteaux* exposait des saladiers ornés de maint accommodage, où des tas de pruneaux cuits réjouissaient le regard du consommateur, sûr que ce mot, trop prodigué sur d'autres affiches, *dessert*, n'était pas une charte »³. Le jeune poète fait deux rencontres fatales chez *Flicoteaux*, celle de Daniel, un des membres du Cénacle, qui est stoïque et ne recherche pas une réussite facile, et celle de Lousteau qui se corrompt en se jetant dans le journalisme. Cet honnête restaurant, le premier le fréquente régulièrement, par contre, le second est obligé d'y manger quand il a peu d'argent. Lucien opte finalement pour la voie du journalisme, c'est-à-dire celle de la corruption, tout en respectant les idées du Cénacle. Le passage du Cénacle au monde du journalisme chez *Flicoteaux* est une scène symbolique du roman :

¹ Balzac, *Illusions perdues*, in *La Comédie humaine*, vol V, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 271.

² *Ibid.*, p. 292.

³ *Ibid.*, p. 294.

Un jour, au moment où Lucien s'asseyait à côté de Daniel qui l'avait attendu et dont la main était la sienne, il vit à la porte Étienne Lousteau qui tournait le bec-de-cane. Lucien quitta brusquement dans la main de Daniel, et dit au garçon qu'il voulait dîner à son ancienne place auprès du comptoir. [...] Lucien fut à son ancienne place au moment où Lousteau prit la sienne [...]. Lucien vit, dans le coin du restaurant, Daniel tristement accoudé qui le regarda mélancoliquement ; mais, dévoré par la misère et poussé par l'ambition, il feignit de ne pas voir son frère du Cénacle, et suivit Lousteau. ¹

Une fois entré dans le monde du journalisme Lucien peut fréquenter le monde ; il dîne chez *Véry* et chez *Rocher de Cancal*, deux luxueux restaurants parisiens et il s'installe avec Coralie, belle vedette de théâtre, rue de Vendôme. Mais, comme les camarades journalistes envient le succès de Lucien, ils tiennent à sa chute, et ils font d'un coup tomber ce journaliste candide. Celui-ci déménage avec son honnête amante dans une maison modeste de la rue de la Lune. Ils ne fréquenteront plus désormais les restaurants chics ; Lucien va une fois seulement au *Café Anglais*. Le poète qui a des ennuis d'argent va demander à Lousteau, malgré leur situation rupture, de le rembourser de l'argent emprunté chez *Flicoteaux*. Ce restaurant représente ici la chute financière et aussi sociale de Lucien. Géographiquement, la montée au nord de Paris figure l'enrichissement et le succès de ce poète, alors que la descente au sud représente sa déchéance. Les restaurants parisiens autour du héros reflètent fidèlement son destin.

Le roman *Bel-Ami* de Maupassant évoque la promotion ambitieuse d'un bel homme, mais misérable. Au tout début du roman, la pauvreté du héros, Georges Duroy, apparaît face au prix du repas :

Quand la caissière lui eut rendu la monnaie de sa pièce de cent sous, Georges Duroy sortit du restaurant.

[...]

Lorsqu'il fut sur le trottoir, il demeura un instant immobile, se demandant ce qu'il allait faire. On était au 28 juin, il lui restait juste en poche trois francs quarante pour finir le mois. Cela représentait

¹ *Ibid.*, p. 337.

deux diners, au choix. Il réfléchit que les repas du matin étant de vingt-deux sous, au lieu de trente que coûtaient ceux du soir, il lui resterait, en se contentant de déjeuner, un franc vingt centimes de boni, ce qui représentait encore deux collations au pain et au saucisson, plus deux bocks sur le boulevard. C'était là sa grande dépense et son grand plaisir des nuits ; et il se mit à descendre la rue Notre-Dame-Lorette. ¹

Dans ce roman, l'endroit de la table et le contenu des assiettes symbolisent le rang social de Duroy, et ils s'améliorent au fur et à mesure de son ascension. Une invitation d'abord à un bon dîner chez les Forestier change son destin : « le dîner était fort bon, et chacun s'extasiait. M. Walter mangeait comme un ogre, ne parlait presque pas, et considérait d'un regard oblique, glissé sous ses lunettes, les mets qu'on lui présentait. Norbert de Varenne lui tenait tête et laissait tomber parfois des gouttes de sauce sur son plastron de chemise », et comme boisson on servait du corton et du château-laroze². Cet ami du héros lui ouvre non seulement la voie du journalisme mais aussi lui suggère l'utilité des femmes : « sais-tu que tu as vraiment du succès auprès des femmes. Il faut soigner ça. Ça peut te mener loin. [...] C'est encore par elles qu'on arrive le plus vite »³. Le nouveau journaliste pense donc tirer profit des dames pour obtenir un bon repas, comme Eugène de Rastignac dans le *Père Goriot*. Suivant le conseil de l'ancien camarade, ce bel homme conquiert immédiatement Mme de Marelle qui est présente au dîner chez Forestier. Puis c'est le dîner au champagne offert par Mme Marelle à son futur amant et à ses amis Forestier, dans un cabinet du *café Riche*⁴ : huîtres d'Ostende, potage, truite rose, côtelettes d'agneau sur asperges, rôti, perdreaux flanqués de cailles, petits pois, terrine de foie gras, salade aux feuilles dentelées, dessert, café et liqueurs. Le total s'élève à cent trente francs que paie Mme de Marelle. L'auteur de *Fin de siècle gourmande* dit justement : « l'avidité pour la nourriture devient métaphorique, renseigne sur l'universelle convoitise de la jungle parisienne »⁵. Le journaliste est enfin

¹ Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, in *Romans*, *op.cit.*, p 197.

² *Ibid.*, p. 215.

³ *Ibid.*, p. 209.

⁴ *Ibid.*, pp. 255-259.

⁵ Marie-Claire Bancquart, *Fin de siècle gourmande 1880-1900*, Presses Universitaires de France, 2001,

convié par le directeur juif de la société du journal, M. Walter, et il conquiert non seulement sa femme mais aussi sa belle fille, Suzanne, qui sera sa future femme. Lui revient une femme ayant une belle dot et il obtient une promotion sociale grâce à son ex-femme Madeleine dont le talent littéraire et la prévoyance le conduisent à la gloire.

Duroy adopte graduellement les menus des dîners luxueux. D'où un contraste croissant avec le repas chez ses parents qui tiennent, dans un village normand, un petit cabaret où les bourgeois des faubourgs viennent déjeuner le dimanche. Il n'oublie pas ses pauvres parents à la campagne. Avant de venir pour la première fois au dîner chez M. Walter, il se dit en nouant sa cravate blanche :

« Il faut que j'écrive à papa dès demain. S'il me voyait, ce soir, dans la maison où je vais, serait-il épaté, le vieux! Sacristi, je ferai tout à l'heure un dîner comme il n'en a jamais fait. » Et il revit brusquement la cuisine noire de là-bas, derrière la salle du café vide, les casseroles jetant des lueurs jaunes le long des murs, le chat dans la cheminée, le nez au feu, avec sa pose de Chimère accroupie, la table de bois graissée par le temps et par les liquides répandus, une soupière fumant au milieu, et une chandelle allumée entre deux assiettes. Et il les aperçut aussi, l'homme et la femme, le père et la mère, les deux paysans aux gestes lents, mangeant la soupe à petites gorgées. Il connaissait les moindres plis de leurs vieilles figures, les moindres mouvements de leurs bras et leur tête. Il savait même ce qu'ils se disaient, chaque soir, en soupant face à face. ¹

Après la mort de Forestier, Duroy retourne dans son pays avec Madeleine pour montrer à ses parents qu'ils sont mariés. Les nouveaux mariés et les parents du mari prennent un long déjeuner de paysan : gigot, andouille, omelette, arrosés de cidre et de vin. Comme le service à la campagne fatigue et décourage Madeleine, ils ne restent qu'une nuit et rentrent à Paris. Ils ne peuvent plus supporter les repas campagnards qui sont simples mais bons pour la santé non seulement physiquement mais aussi mentalement.

C'est l'*Éducation sentimentale* parmi les romans de Flaubert qui décrit les restaurants parisiens. Frédéric Moreau, au début de sa vie parisienne, va « dîner,

p. 23.

¹ Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, in *Romans*, *op.cit.*, p. 292.

moyennant quarante-trois sols le cachet, dans un restaurant de la rue de la Harpe¹ » du Quartier Latin, à l'instar des jeunes héros balzaciens qui viennent de leur province. Cette rue où se réfugie la pauvreté de la vie estudiantine contraste avec le boulevard des Italiens ou le Palais Royal où s'étalent les grands restaurants luxueux et chics. Mais, après avoir reçu l'héritage de son oncle, Frédéric ne revient plus rue de la Harpe à la différence de son meilleur ami Deslauriers, toujours las des restaurants à trente-deux sous.

Les restaurants qui apparaissent autour du héros dans ce roman sont plutôt des établissements renommés : *Trois-Frères-Provençaux*, *Véfour*, *Café Anglais*, *Maison d'Or*. Frédéric invite à dîner Arnoux pour lui rendre la politesse car celui-ci l'a emmené quelques fois dîner. Comme Regimbart, un ami d'Arnoux, assiste à la scène, ils s'en vont avec lui aux *Trois-Frères-Provençaux* au Palais Royal. Dans ce restaurant, Regimbart, qui en sait long selon son ami, va à la cuisine pour parler au chef et descendre à la cave dont il connaît tous les coins, mais il ne se satisfait pas de tous les repas ni du service : « A chaque plat nouveau, à chaque bouteille différente, dès la première bouchée, la première gorgée, il laissait tomber sa fourchette, ou repoussait au loin son verre ; puis s'accordant sur la nappe de toute la longueur de son bras, il s'écriait qu'on ne pouvait plus dîner à Paris ! »² Frédéric va aussi chez *Véfour* à côté de ce restaurant avec Deslauriers. Là, cet homme de loi ne cesse de se plaindre de ses échecs, de ses travaux et de son existence, et il finit par s'emporter contre le garçon pour un verre mal rincé. Et il parle de politique. Flaubert ne décrit pas ici le dîner d'apparat, mais plutôt le critique à travers les propos de ses personnages.

Il voulait sans doute souligner le choix de cet endroit, le Palais Royal. Ce choix lui permet de camper ses personnages dans un lieu historique où les allusions aux révolutions du passé surgissent tout naturellement. Les événements fictifs usent ainsi de constantes références à l'histoire réelle³. Ainsi, le jour de la révolution, le 23 février 1848, Frédéric se trouve au Palais Royal non pas pour participer au soulèvement des

¹ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, in *Œuvre II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 55.

² *Ibid.*, p. 98.

³ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Édition Garnier, 1984, p. 454. (voir la note 246)

citoyens, mais pour dîner avec Rosanette aux *Trois-Frères-Provençaux*. Lui, qui a manqué à sa promesse de rendez-vous amoureux avec Mme Arnoux, a pour la première fois une relation intime avec cette jeune femme. Il se peut que cette aventure soit pour lui comme une réforme de sa conception de l'amour, mais son état personnel d'insouciance contraste avec la tension éruptive de la société.

Le jeune homme champenois a tendance à se tourner vers une bonne table quand il se sent découragé par sa relation avec Mme Arnoux. En recevant son héritage il devient riche, rentre triomphalement à Paris et il se réjouit à l'idée de la retrouver. Mais quand il la voit dans une ambiance différente due à son déménagement, c'est-à-dire dans un plus sombre milieu qu'auparavant, il trouve même qu'elle a perdu sa dignité. Voyant qu'elle semble garder son calme, il se décourage. Il va au *Café Anglais* et y soupe splendidement pour se consoler, « et tout en mangeant, il se disait : – J'étais bien bon là-bas avec mes douleurs ! A peine si elle m'a reconnu ! quelle bourgeoise ! »¹

Nous nous souvenons ici d'un personnage balzacien. C'est le cousin Pons. Il fait bonne chère à l'extérieur plutôt que d'entretenir des relations avec des femmes. Le bon repas se substitue aux femmes. À la différence du héros flaubertien qui est jeune et beau, Pons est tragiquement laid depuis sa jeunesse. Il n'a donc aucune chance d'obtenir des succès féminins. Frédéric, pour sa part, joue sur les deux plans, la table et la femme, mais en fait, il n'obtient pas ce qu'il veut le plus, c'est-à-dire, Mme Arnoux.

Il y a encore la scène de la *Maison d'Or* où le vicomte Cisy et ses connaissances ainsi que Frédéric invité par son ami aristocrate viennent dîner. Mais nous étudierons plus loin cette scène en examinant la fonction du cabinet du restaurant.

§ 2. Le restaurant dans la *Recherche du temps perdu*

Revenons à Proust. Dans la *Recherche*, on ne voit jamais le narrateur prendre ses repas à l'extérieur avec ses amies, Gilberte, Albertine ou Andrée, avec les dames qu'il

¹ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, in *Œuvre II*, *op.cit.*, p. 140.

connaît bien, Odette, les dames des Guermantes et Mme Verdurin ni même avec sa famille, son père ou son oncle Adolphe. De même que dans *Jean Santeuil*, il n'y a jamais de scène de restaurant parisien. Le jeune héros Jean n'y va-t-il pas ? Si, et l'on dit : « Jean dînait en ville », comme les jeunes Parisiens le faisaient souvent. L'auteur se consacre aux épisodes liés au monde que Jean peut fréquenter dans la seconde moitié de son roman inédit, mais il ne décrit pas la table du restaurant où Jean dîne sans doute avec ses amis mondains.

Et qu'en est-il dans la *Recherche* ? D'abord, il est question des restaurants du boulevard des Italiens dans le fameux épisode qui voit Swann partir à la recherche d'Odette qui a quitté le salon des Verdurin avant qu'il n'arrive. Et quant au narrateur, il va prendre ses repas dans les restaurants parisiens principalement avec Saint-Loup qu'accompagne son amoureuse Rachel. En observant la position des femmes telles que Odette et Rachel, nous étudierons quelques scènes de restaurant parisien, et nous serons attentive à la fonction du cabinet.

Une des caractéristiques de ce roman est l'importance accordée aux vacances. Les personnages principaux passent tout l'été à la plage en Normandie. Ils restent à l'hôtel ou dans leur résidence secondaire. Comme le narrateur ne quitte guère le Grand Hôtel de Balbec, il y prend ses repas. Mais il lui arrive d'aller dîner avec Saint-Loup à l'hôtel à Doncières ou dans le quartier de cavalerie de la caserne. On s'intéressera donc aussi aux scènes de table en Normandie, notamment avec Saint-Loup qui n'est pas à ce moment avec Rachel.

Les restaurants avec Swann et Odette

On sait que l'histoire d'*Un amour de Swann* est antérieure à la naissance du narrateur vers 1879. Cette année-là, il y a la fête de Paris-Murcie donnée en hommage aux victimes des inondations à Murcie¹, très précisément le 18 décembre. C'est ce

¹ Comme la plupart de chercheurs le remarquent, le chronologie de Proust n'est pas toujours cohérente : avant la mention de la fête de Paris-Murcie, l'auteur fait mention, dans l'épisode de la rencontre entre Swann et Odette, de l'enterrement de Gambetta qui eut lieu le 6 janvier 1883.

jour-là que Swann reçoit une lettre des plus tendres d'Odette qui la lui fait porter de la « *Maison Dorée* ». L'amante de Swann ne lui écrit pas chez elle mais dans ce restaurant élégant, fondé en 1840, qui se situe à l'angle du boulevard des Italiens. On peut supposer qu'elle fréquente ce restaurant. En effet, quand Swann ne la verra pas venir au salon de Mme Verdurin, il la cherchera en allant à ce restaurant et aux autres du boulevard des Italiens.

Comment Swann va-t-il retrouver son amante ? Arrivé ce jour-là en retard chez les Verdurin pour avoir emmené jusqu'au Bois la jeune ouvrière qui est sa maîtresse d'alors, il ne voit pas Odette qui, pensant qu'il ne viendrait pas ce soir-là, est déjà partie. Swann est bouleversé par cette situation inattendue, mais la familière du salon a demandé au maître d'hôtel de porter un message pour Swann : « elle irait probablement prendre du chocolat chez Prévost avant de rentrer » [I, 224] ; mais il y a déjà une heure qu'elle est partie. Il va cependant chez Prévost, qui est situé au 39, boulevard Bonne Nouvelle. Etant donné qu'elle n'est pas au salon de thé, il la recherche dans tous les restaurants des boulevards et demande même à son cocher Rémi de l'aider à la retrouver. Mais on commence à éteindre partout les lumières des restaurants et son cocher lui conseille de renoncer ce soir-là ; il continue toutefois obstinément à la rechercher jusqu'à la retrouver.

Swann se fit conduire dans les derniers restaurants : [...]. Il poussa jusqu'à la Maison Dorée, entra deux fois chez Tortoni et, sans l'avoir vue davantage, venait de ressortir du Café anglais, marchant à grands pas, l'air hagard, pour rejoindre sa voiture qui l'attendait au coin du boulevard des Italiens, quand il heurta une personne qui venait en sens contraire : c'était Odette ; elle lui expliqua plus tard que n'ayant pas trouvé de place chez Prévost, elle était allée souper à la Maison Dorée dans un enfoncement où il ne l'avait pas découverte, et elle regagnait sa voiture. [I, 227, 228]

Lui, qui découvre clairement ce soir-là qu'il aime Odette, tout en hésitant à toucher les fleurs de catleyas sur son corsage décolleté, finit par la posséder. Il ne la trouvait certes pas vertueuse, mais jusque-là il ne pouvait pas facilement la prendre à cause de sa timidité.

Or, dans une autre variante, le texte des placards Grasset, Proust ne situe pas la scène de la recherche d'Odette sur le boulevard des Italiens, mais dans la rue Royale :

Il poussa jusque chez Larue, entra deux fois chez Durand et, sans l'avoir vue davantage, venait de ressortir de chez Weber, marchant à grands pas, l'air hagard, pour rejoindre sa voiture qui l'attendait au coin du boulevard Malesherbes, quand il heurta une personne qui venait en sens contraire : c'était Odette ; n'ayant pas trouvé de place chez Prévost, elle était allée souper chez Larue dans un enfoncement où il ne l'avait pas découverte, et elle regagnait sa voiture. [I, 1207]

Quatre noms propres sont remplacés par d'autres : *Larue* par la *Maison Dorée*, *Durand* par *Tortoni*, *Weber* par le *Café Anglais*, le boulevard de Malesherbes par le boulevard des Italiens. La nécessité de déplacer la recherche sur le boulevard des Italiens est due à la lettre d'Odette qui vient de la *Maison Dorée* et que Swann reçoit le jour de la fête de Paris-Murcie¹. Mais il y a une impossibilité chronologique : le restaurant *Larue* n'ouvre qu'en 1886. Lors de la quête nocturne en 1879, ce restaurant n'est pas donc encore ouvert.

Dans ces deux textes, sept endroits où l'on mange ou boit et deux quartiers assez voisins l'un de l'autre sont mentionnés. Proust connaît-il bien ces endroits ? Dans le fameux épisode de la visite de Norpois dans « Autour de Mme Swann », vers 1895², l'ambassadeur qui tient Françoise pour un « chef de premier ordre » lui demande la recette de son bœuf froid et de ses soufflés, mais elle ne peut ou ne veut pas dévoiler le mystère qui fait toute la supériorité de ses gelées comme de ses crèmes. Elle est certainement douée pour la cuisine mais c'est la mère du narrateur qui a contribué à en faire la meilleure cuisinière, qui « l'avait envoyée autrefois dans certains grands restaurants voir comment on y faisait la cuisine » [I, 475]. Françoise a donc connu ces

¹ Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, Sedes, 1996, p. 33.

² Selon la chronologie de Willy Hachez, le narrateur va voir la Berma au théâtre en 1895. [Cf., Michel-Thiriet, « Quid de Marcel Proust », in *À la recherche du temps perdu*, tome I, *op.cit.*, 1987, p. 155.] La visite de Norpois est de la même année. Le narrateur raconte : « Le premier dîner que M. de Norpois fit à la maison, une année où je jouais encore aux Champs-Élysées, est resté dans ma mémoire, parce que l'après-midi de ce même jour fut celui où j'allai enfin entendre la Berma, en « matinée », dans *Phèdre*, [...] » [I, 430]

hauts lieux de l'art culinaire. Aussi se permet-elle de critiquer quelques restaurants entre les quartiers de l'Opéra et de la Madeleine.

« Ils font cuire trop à la va-vite, répondit-elle en parlant des grands restaurateurs, et puis pas tout ensemble. Il faut que le bœuf, il devienne comme une éponge, alors il boit tout le jus jusqu'au fond. Pourtant il y avait un de ces Cafés où il me semble qu'on savait bien un peu faire la cuisine. Je ne dis pas que c'était tout à fait ma gelée, mais c'était fait bien doucement et les soufflés ils avaient bien de la crème. –Est-ce Henry ? » demanda mon père qui nous avait rejoints et appréciait beaucoup le restaurant de la place Gaillon où il avait à dates fixes des repas de corps. « Oh, non ! dit Françoise avec une douceur qui cachait un profond dédain, je parlais d'un petit restaurant. Chez cet Henry, c'est très bon bien sûr, c'est pas un restaurant, c'est plutôt... un bouillon ! – Weber ? – Ah ! non, monsieur, je voulais dire un bon restaurant, Weber c'est dans la rue Royale, ce n'est pas un restaurant, c'est une brasserie. Je ne sais pas si ce qu'ils vous donnent est servi. Je crois qu'ils n'ont même pas de nappe, ils posent cela comme cela sur la table, va comme je te pousse. – Cirro ? » Françoise sourit : « Oh ! là je crois qu'en fait de cuisine il y a surtout des dames du monde. (Monde signifie pour Françoise demi-monde.) Dame, il faut ça pour la jeunesse. » [...] elle ajouta : « Non, je veux dire un restaurant où c'est qu'il y avait l'air d'avoir une bien bonne petite cuisine bourgeoise. C'est une maison encore assez conséquente. Ça travaillait beaucoup. Ah ! on ne ramassait que des sous là-dedans ([...]). Madame connaît bien là-bas à droite, sur les grands boulevards un peu arrière... » Le restaurant dont elle parlait avec cette équipée mêlée d'orgueil et de bonhomie, c'était... le café Anglais. [I, 476, 477]

La critique de Françoise est dite environ seize ans après la recherche d'Odette. Les restaurants qui ne sont mentionnés ni dans le texte définitif ni dans la variante de la recherche d'Odette sont *Henry* et *Cirro*. Quant à *Cirro*, tel que Proust l'écrit, il s'agit peut-être de *Ciro's*, restaurant situé 8, rue Daunou et il n'a ouvert qu'en 1913. *Henry*, le guide Bedecker en fait mention à la place du restaurant Gaillon, 30, rue Saint-Augustin dans son édition de 1900. Il y a encore ici un anachronisme de la part de l'auteur. Deux de ces restaurants sont contemporains des lecteurs du volume *Du côté de chez Swann* paru en 1913, plutôt que des personnages romanesques de l'épisode du dîner avec M. de

Norpois¹.

Weber, situé 21, rue Royale, qui apparaît dans la variante de la recherche d'Odette, se situe dans le même quartier que *Larue* et *Durand*, le quartier de la Madeleine. Le boulevard des Italiens connaît l'apogée de sa prospérité aux alentours du Second Empire, précédant la mode du quartier de la Madeleine, à proximité duquel, à la même époque, le jeune Proust habitait². En effet, il est entré dans ce restaurant avec un ami d'adolescence, Pierre Lavallée³. Vers 1898, sa santé étant meilleure qu'elle ne le sera jamais, il dîne souvent en ville et dans les salons. Un de ses lieux de rendez-vous favoris est *Weber*, près de son domicile à ce moment-là, boulevard Malesherbes. Selon Léon Daudet, des artistes et des gens de lettres se retrouvaient volontiers en ce lieu autour de 1900. Il se rappelle son ami Marcel : « Vers sept heures et demi arrivait chez *Weber* un jeune homme pâle, aux yeux de biche, suçant ou tripotant une moitié de sa moustache brune et tombante, entouré de lainages comme un bibelot chinois. Il demandait une grappe de raisin, un verre d'eau et déclarait qu'il venait de se lever, qu'il avait la grippe, qu'il allait se recoucher, que le bruit lui faisait mal, jetait autour de lui des regards inquiets, puis moqueurs, en fin de compte éclatait d'un rire enchanté et restait »⁴. *Weber* est sans doute un restaurant animé ou un brasserie selon Françoise au moment où celle-ci fait la conversation avec le père du narrateur. Mais, dans l'épisode d'*Un amour de Swann*, l'apparition de *Weber* est moins opportun que les autres restaurants du même quartier *Larue* et *Durand*.

Seul le *Café Anglais* est, comme restaurant, mentionné et apprécié par Françoise sur le boulevard des Italiens. Selon Shinichi Saiki, si Proust choisit ce restaurant qui a déjà disparu lors de la publication de son premier volume en 1913, c'est qu'il entend sans doute « l'opposer aux restaurants contemporains »⁵. Quel restaurant était le *Café Anglais* ? A-t-il joui, comme aux yeux de Françoise, d'une bonne réputation à cette époque ?

¹ Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op.cit.*, pp. 38, 39.

² *Ibid.*, p 37.

³ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust Biographie*, tome I, *op.cit.*, p. 271.

⁴ *Ibid.*, pp. 545, 546.

⁵ Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op.cit.*, p. 39.

Faisons appel à la critique gastronomique de Jean-Paul Aron, spécialiste des restaurants depuis la Révolution jusqu'à la Belle Époque¹. En louant en 1817 à la famille Mésange un café qui, durant l'Empire, s'était taillé quelque réputation, Paul Chevreuil fonde le *Café Anglais*, situé au coin de la rue Marivaux. Il l'achète en 1822, quand ce café est déjà fort à la mode : en cinq ans il crée un style et une réputation d'avant-garde. Dans les années 1830, les gens distingués ne se rendent pas seulement à ce restaurant par ostentation mais aussi par gourmandise. Les viandes rôties sont excellentes, même si les desserts et les ragoûts le sont moins. Dès les années 1850, dans le Second Empire, les talents et les impostures se mettent en place. Le *Café Anglais* est magistral sous la direction d'Adolphe Dugléré, figure austère mais travailleur infatigable, qui se distingue par son talent. Il dispense ses trouvailles remarquables : la culotte de bœuf Salomon, plus tard appelée bœuf flamand, la béarnaise, les pommes Anna, les écrevisses bordelaises (au vin blanc), les mousses de volaille, les mauviettes en cerises. Tandis que ce restaurant revient à la grande tradition, il adopte aussi une nouvelle tendance : il s'embellit des salons d'un cercle célèbre, le Grand Size. Après le Second Empire, la mode du boulevard faiblit, mais à la Belle Époque où l'on chante, l'on dance et où la gourmandise tient la vedette, cent quatre-vingt-dix tables se proposent sur le boulevard des Italiens. À ce moment-là, le *Café Anglais* conserve une bonne réputation. Il s'avère que le point de vue de Françoise est exact.

Certes, les plats du *Café Anglais* sont magnifiques, mais tous les gens riches et chics n'y vont pas. Au XIX^e siècle, à la différence d'aujourd'hui, les restaurants parisiens, surtout ceux des Grands Boulevards, sont peu recommandables pour les femmes bourgeoises et aristocrates. Celles qui rôdent sur ces Grands Boulevards et fréquentent leurs restaurants sont des femmes du demi-monde comme Odette. Après l'Opéra, dit Jean-Paul Aron, le chic, « c'est le cabinet particulier, des polissonneries, un grand bordeaux, du champagne au dessert. Jusque dans les maisons où la tradition culinaire se préserve, ce style douteux se répand. [...] Partout les courtisanes s'introduisent. Inutile d'évoquer le *Café Anglais* où bivouaque à longueur d'année le régiment du

¹ Jean-Paul Aron, *Le mangeur du XIXe siècle*, op. cit., pp. 54 -

Royal-Cocotte¹ ». Françoise dit que la mère du narrateur le connaît bien, et puisqu'à la fin du XIX^e siècle ce café ne reçoit pas souvent les demi-mondaines, il se peut qu'elle y aille.

Dans la critique de J-P Aron, est peu mentionné *Tortoni* où Swann entre deux fois pour chercher sa future femme : « *Tortoni*, fameux glacier de l'Empire qui accède sur le tard, presque centenaire, à la grande restauration² ». Dans les œuvres du XIX^e ou de la Belle Époque, on ne voit presque aucune mention de ce restaurant.

Par contre, on mentionne souvent la *Maison Dorée* qui deviendra un lieu clef dans l'épisode en question. Ce restaurant est construit par Verdier en 1842 comme un luxueux établissement, à la place du café *Hardi* ouvert par Mme Hardi en 1804, et qui avait une bonne réputation pour le déjeuner, mais quant au dîner, n'était guère réputé. Mais, arrivé le Second Empire, la *Maison Dorée* prend le parti de la mauvaise qualité et du tapage sous les fils du patron. En 1852, Nerval écrit : « La *Maison d'Or*³, c'est bien mal composé : des lorettes, des quarts d'agent de change, et des débris de la jeunesse dorée. Aujourd'hui tout le monde a quarante ans, – ils en ont soixante. Cherchons encore la jeunesse non dorée. Rien ne me blesse comme les mœurs d'un jeune homme dans un homme âgé à moins qu'il ne soit Brancas ou Saint-Cricq ». Les successeurs adoptent les procédés éhontés de l'anti-gastronomie : deux entrées ; l'une sur le boulevard des Italiens, pour les badauds ou les gourmands non initiés aux ruses déshonnêtes des mauvais traiteurs parisiens ; l'autre, par-derrière, à l'usage des gandins dépensant 200 francs par soirée⁴. Mais on entend dire que la cave y est profuse et que l'on y rédige la meilleure bouillabaisse du Paris des années 1860.

La *Maison Dorée*, comme le *Café Anglais*, est le restaurant où ne fréquentent pas les femmes honnêtes, mais les lorettes. Généralement les premières offrent à dîner chez elles. Dans l'*Éducation sentimentale*, Mme Arnoux invite chez elle chaque jeudi à dîner des amis lorsque les affaires de son mari marchent bien. Son mari lui propose un soir de

¹ *Ibid.*, pp. 85, 86.

² *Ibid.*, p. 107.

³ Quelques écrivains, Flaubert dans l'*Éducation sentimentale*, Zola dans *Nana*, appellent la Maison Dorée la Maison d'Or. Proust écrit aussi la Maison d'Or à la place de la Maison Dorée. Cf. [I, 364].

⁴ Jean-Paul Aron, *Le mangeur du XIXe siècle*, op. cit., pp. 79, 80.

dîner avec elle dans un cabinet particulier, à la *Maison Dorée*, mais elle refuse : « Mme Arnoux ne comprit rien à ce mouvement de cœur, s'offensant même d'être traitée en lorette [...].¹ » Frédéric est emmené au *Café Anglais* par Rosanette qui, en tant que lorette-actrice, constitue un des deux pôles, avec la première dame, des figures féminines représentatives du roman. Les restaurants du boulevard des Italiens comportent, dans le contexte du Paris du XIX^e siècle, une connotation sexuelle. Les gens goûtent les plaisirs de la gourmandise et de l'érotisme au même endroit.

Odette avouera à Swann « une visite que Forcheville lui avait faite le jour de la fête de Paris-Murcie » [I, 364] où Swann a reçu la lettre tendre qu'elle lui avait fait porter de la « Maison Dorée ». Elle avait probablement déjeuné avec cet aristocrate dans ce restaurant. Son second aveu fera encore plus mal à Swann : « Oui, que je n'y étais pas allée le soir où je t'ai dit que j'en sortais (de la Maison Dorée) quand tu m'avais cherchée chez Prévost » [...] « C'est vrai que je n'avais pas été à la Maison Dorée, que je sortais de chez Forcheville. [...] Je t'ai dit que je venais de la Maison d'Or, parce que j'avais peur que cela ne t'ennuie » [*Idem.*]. On comprend bien par ses mensonges qu'elle était une femme du demi-monde habile à manipuler les hommes.

Mais, après son mariage avec Swann, Odette ne va plus au restaurant du boulevard des Italiens, en fait, elle n'y est pas obligée. Elle offre un « five o'clock tea » [I, 584] et à déjeuner chez elle comme les femmes grandes bourgeoises et aristocrates.

Les restaurants avec Saint-Loup et Rachel

C'est entre le Second Empire et la Belle Époque qu'Odette fréquente les restaurants parisiens. À la génération suivante, c'est-à-dire celle du narrateur, qui va souvent au restaurant à Paris ? Pour qui ouvrent les restaurants parisiens ? C'est tout au début pour les voyageurs, et pour les hommes célibataires venant de la province pour habiter dans la capitale, comme Lucien de Rubempré et Frédéric Moreau. De tels restaurants n'existent que pour assouvir leur faim. Par la suite, plus les restaurants deviennent

¹ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, in *Œuvre II*, Gallimard, *op.cit.*, p. 204.

luxueux, plus les hommes d'affaires y viennent pour un entretien ou une négociation, et enfin les hommes riches et chics commencent à s'y rassembler pour le plaisir de la gastronomie. Le vicomte de Cisy, ami de Frédéric Moreau, qui aime bien le tapage, invite quelques-unes de ses connaissances, des hommes seulement, dans une des salles de la *Maison d'Or* où l'on offre pour le premier service : « une hure d'esturgeon mouillée de champagne, un jambon d'York au tokay, des grives au gratin, des cailles rôties, un vol-au-vent Béchamel, un sauté de perdrix rouges. Et aux deux bouts de tout cela, des effilés de pommes de terre qui sont mêlés à de truffes¹ ». La belle table est prise par les hommes. Le personnage zolien Béchelard, dans *Pot-Bouille*, organise un dîner fastueux, mais explicitement sans femmes. Il se justifie en disant : « [elles] ne savent pas manger : elles font du tort aux truffes, elles gâtent la digestion² ». La gourmandise est réservée aux hommes, tandis que les femmes ne sont présentes qu'à l'occasion des repas de famille ou des dîners privés chez leurs connaissances. Elles sont exclues des plaisirs gastronomiques des cafés et des grands restaurants pour des raisons de convenance. De plus, les hommes ont une autre raison d'exclure leurs femmes : ils ont parfois besoin de se créer des espaces en dehors de la vie familiale, des espaces réservés à la débauche culinaire et sexuelle où ils peuvent accompagner des femmes du demi-monde³. Ils préfèrent prendre leur plaisir dans un cabinet particulier, à l'écart de la foule du restaurant qui reste dans la grande salle.

Dans la *Recherche*, c'est Saint-Loup qui va souper au *Café de la Paix* avec le duc d'Uzès et le prince d'Orléans [II, 391], et manger des huîtres après le théâtre [II, 392]. Le narrateur ne semble guère fréquenter les restaurants parisiens (en tout cas l'auteur ne les décrit pas) sauf quand son ami Saint-Loup l'invite. Proust dit l'importance du restaurant pour les jeunes aristocrates comme Saint-Loup : « dans la vie des jeunes nobles qui dépensent de l'argent le restaurant joue un rôle aussi important que les caisses d'étoffes dans les contes arabes » [II, 451].

C'est principalement deux fois que le jeune noble et son ami bourgeois prennent

¹ *Ibid.*, p. 250.

² Émile Zola, *Pot-Bouille*, in *Les Rougon-Macquart*, vol III, *op.cit.*, p. 511.

³ Catherine Gautschi-Lanz, *Le Roman à table – Nourritures et repas imaginaires dans le roman français 1850-1900-*, *op.cit.*, p. 125.

leur repas au restaurant : d'abord ils déjeunent avec Rachel au retour de Doncières vers 1897, puis, environ un an après, l'élégant militaire invite son ami, que vient de décourager l'annulation du rendez-vous avec Mme Stermaria, à dîner dans un restaurant parisien mais dont l'auteur ne dévoile ni le nom et même la situation. À ce moment-là, l'Affaire Dreyfus¹ retient l'attention non seulement des militaires et des politiques mais aussi des intellectuels.

Dans ce dernier cas, Proust ne décrit ni le repas ni le plaisir de la gastronomie mais l'atmosphère, le genre des clients et l'organisation particulière du restaurant qui comporte deux entrées accessibles à partir de rues différentes, en fonction des tendances politiques contraires de la clientèle. On entrevoit la clarté confortable de l'intérieur du restaurant à travers la vaste façade vitrée et flamboyante. À l'intérieur, d'un côté, il y a beaucoup de jeunes juifs comme Bloch et ses amis, qui se rassemblent pour boire du café et pour discuter de la politique actuelle, de l'Affaire Dreyfus en particulier, et de l'autre, il y a de jeunes nobles qui forment l'autre partie de la clientèle. Le premier groupe qui est évidemment dreyfusard entre par la porte réservée aux juifs, alors que le second qui considère Dreyfus et ses partisans comme des traîtres adopte une autre salle du café, celle réservée à l'aristocratie. Saint-Loup appartient bien entendu au deuxième groupe tout en étant sans doute dreyfusard sous l'influence de son amante Rachel (à ce moment-là ils se sont déjà séparés), mais il annoncera plus tard à Swann qu'il regrettera de s'être fourré dans cette affaire difficile [III, 97]. Proust ne détaille pas ici la position compliquée de ce grand seigneur, mais ses relations précieuses – il est un ami du prince de Foix et connaît les gens du Jockey Club – et ses mouvements gracieux. C'est dans ce restaurant que Saint-Loup monte « légèrement sur les banquettes de velours rouge qui en fait le tour en longeant le mur [...] » et qu'il saute adroitement par dessus des fils électriques tendus à une certaine hauteur « comme un cheval de course un obstacle » [II, 705], pour apporter au narrateur son manteau de vigogne. Ce restaurant s'anime

¹ 1897. *Novembre* : début de l'affaire Dreyfus, publication du bordereau. 1898. *13 janvier* : ouverture du procès Esterhazy. *14 janvier* : Zola publie « J'accuse ». Première arrestation de Picquart. *Du 7 au 23 février* : condamnation de Zola qui fait appel du jugement et sera de nouveau jugé en juillet. Cf. Philippe Michel-Thiriet, « Quid de Marcel Proust », in *À la recherche du temps perdu*, tome I *op.cit.*, p. 155.

visiblement du bruit des causeries, et c'est probablement un lieu où les hommes discutent plutôt qu'ils ne s'y amusent avec les femmes.

Ici seuls des hommes viennent dîner, mais quand Saint-Loup emmène le narrateur déjeuner avec sa maîtresse, on ignore le nom du restaurant et dans quel quartier il se trouve ; on apprend que c'est le restaurant où Aimé travaille comme maître d'hôtel en attendant la saison de Balbec. Proust ne décrit pas le décor de l'établissement mais les serveurs qui travaillent là avec Aimé. Ils contrastent avec le maître d'hôtel : à la différence d'Aimé qui, élégant, dégage, « bien involontairement, le romanesque qui émane pendant un certain nombre d'années de cheveux légers et d'un nez grec », les serveurs, presque tous assez âgés, offrent « des types extraordinairement laids et accusés de curés hypocrites, de confesseurs papelards, plus souvent d'anciens acteurs comiques [...] ce restaurant semble, grâce à un recrutement sélectionné et peut-être à un mode de nomination héréditaire, conserver le type solennel en une sorte de collège augural » [II, 463]. Le charme d'Aimé tranchant sur la vulgarité de ses camarades, il semble qu'il excite l'intérêt de Rachel, comme le fait observer son amant.

A ce propos, quel type de femme est Rachel ? Son portrait apparaît dans une maison de passe : « Son mince et étroit visage était entouré de cheveux noirs et frisés, irréguliers comme s'ils avaient été indiqués par des hachures dans un lavis, à l'encre de Chine » [I, 566-567]. On l'y appelle « Rachel quand du Seigneur ». Quand elle devient l'amante de Saint-Loup, elle est une femme « de théâtre », mais les parentes aristocratiques de celui-ci déplorent cette liaison : Selon sa tante, Mme de Villeparisis, il est « tombé dans les griffes d'une mauvaise femme dont il est [était] fou et qui ne le lâche [lâcherait] pas » [II, 87-88]. Mais l'auteur ne la dénigre pas, car, en fait, elle a une bonne influence sur son amant : elle lui enseigne d'abord « la pitié envers les animaux » ; Saint-Loup veille sur eux avec des soins maternels. D'autre part, cette actrice, « en lui faisant trouver ennuyeuse la société des femmes du monde et considérer comme une corvée l'obligation d'aller dans une société », le préserve du snobisme et le guérit de la frivolité. Elle lui apprend à mettre un frein à ses relations mondaines qui cultivent la noblesse et le raffinement, et ces relations tiennent moins de place dans la vie de son jeune amant. Elle a vite fait, avec son instinct, « de distinguer entre les autres

celui des amis de Saint-Loup qui a pour lui une affection vraie, et de le préférer ». Elle sait « le forcer à éprouver pour celui-là de la reconnaissance, à la lui témoigner, à remarquer les choses qui lui font plaisir, celles qui font de la peine ». Bref, sa maîtresse ouvre l'esprit de son amant à l'invisible, met du sérieux dans sa vie et des délicatesses dans son cœur [II, 140, 141]. De plus, elle est passionnée de littérature : au restaurant en question, elle ne cesse de parler au narrateur de livres, de l'art nouveau et du tolstoïsme. Et la conversation avec elle ne l'ennuie pas du tout, car elle connaît très bien les œuvres qu'il admire et est à peu près d'accord avec ses jugements littéraires [II, 464].

Cependant, on aperçoit « une autre Rachel, un double d'elle, mais absolument différente et qui figure une simple petite grue » [II, 459]. De pauvres filles vulgaires s'assemblant à la gare lui adressent la parole. Cela la gêne et donne à son amant l'impression qu'elle mène une autre vie : « une Rachel tout autre que celle qu'il connaissait, une Rachel pareille à ces deux petites poules, une Rachel à vingt francs » [II, 460]. Saint-Loup éprouve de la jalousie dès qu'il se trouve au dehors avec elle car il s'imagine qu'elle regarde tous les hommes présents. Ce n'est pas une simple illusion, en fait, car, en l'absence de son amant, non seulement elle entre volontiers en conversation avec un inconnu, mais il lui arrive de prendre rendez-vous et même quelquefois d'expédier une passe [II, 463].

On pense à un personnage de roman qui est à la fois actrice et femme de mœurs légères comme Rachel, à la Nana de Zola. Le roman abonde en scènes de repas comme du reste les autres œuvres de Zola. Le chapitre quatre est consacré à un dîner chez elle où un maître d'hôtel, des aides et des garçons du restaurant *Bréban*¹ préparent son dîner. Mais peut-être le repas à l'extérieur convient-il mieux à Nana qui travaille le soir au théâtre et y rencontre ses riches amants. Elle entraîne au *Café Anglais* pour y manger des huîtres le comte de Muffat qui est passionnément amoureux d'elle, après l'avoir attendu à la sortie du théâtre. Elle entre en habituée dans ce restaurant, tandis que le comte est visiblement embarrassé à l'idée que quelqu'un pourrait le reconnaître. Il demande donc un cabinet particulier. Mais la jeune femme est arrêtée par un homme

¹ Ce restaurant se trouvait boulevard Poissonnière. C'est là que se tenait le dîner mensuel des Gens de Lettres. [Émile Zola, *Nana*, in *Les Rougon-Macquart*, vol II, *op.cit.*, p. 1712.]

d'un salon voisin. Il s'agit de son autre amant qui est d'un type complètement différent du comte. Elle s'attarde sans hésiter à bavarder avec lui dans le couloir au milieu du va-et-vient des garçons occupés, pendant que M. de Muffat attend sagement Nana sans rien dire, mais non sans éprouver une certaine humiliation. Le comte présente un contraste comique avec sa maîtresse : il est mal à l'aise dans ce restaurant à cause de la présence de sa maîtresse, tandis que celle-ci s'y sent comme chez elle, dans une espèce de « boudoir public » où elle côtoie en toute familiarité des hommes de sa connaissance, dont certains partagent son lit¹.

Rachel est-elle aussi à l'aise que Nana au restaurant ? Elle n'a pas du tout l'air d'hésiter à y déjeuner, au contraire, et elle s'y comporte comme elle l'entend jusqu'à ce que son amant se fâche. C'est ainsi qu'elle lance une œillade non seulement à Aimé mais aussi à un jeune homme voisin en présence même du marquis :

peut-être pour faire partir Robert afin de se trouver seule avec Aimé, Rachel se mit à faire de l'œil à un jeune boursier qui déjeunait à une table voisine avec un ami.

« Zézette, je te prierai de ne pas regarder ce jeune homme comme cela », dit Saint-Loup sur le visage de qui les hésitantes rougeurs de tout à l'heure s'étaient concentrées en une nuée sanglante qui dilatait et fonçait les traits distendus de mon ami, si tu dois nous donner en spectacle, j'aime mieux déjeuner de mon côté et aller t'attendre au théâtre. »

[...] Mais la maîtresse de Saint-Loup, qui [...] avait cru qu'il s'agissait du jeune homme à qui Robert lui reprochait de faire de l'œil, éclata en injures.

« Allons, bon ! c'est ce jeune homme maintenant ? tu fais bien de me prévenir ; oh ! c'est délicieux de déjeuner dans ces conditions ! Ne vous occupez pas de ce qu'il dit, il est un peu piqué et surtout, ajouta-t-elle en se tournant vers moi, il dit cela parce qu'il croit que ça fait élégant, que ça fait grand seigneur d'avoir l'air jaloux. »

Et elle se mit à donner avec ses pieds et avec ses mains des signes d'énervement.

« Mais, Zézette, c'est pour moi que c'est désagréable. Tu nous rends ridicules aux yeux de ce monsieur qui va être persuadé que tu lui fais des avances et qui m'a l'air tout ce qu'il y a de pis.

¹ Catherine Gautschi-Lanz, *Le Roman à table – Nourritures et repas imaginaires dans le roman français 1850-1900-*, op.cit., p. 130.

– Moi, au contraire, il me plaît beaucoup ; d’abord il a des yeux ravissants, et qui ont une manière de regarder les femmes, on sent qu’il doit les aimer.

– Tais-toi au moins jusqu’à ce que je sois parti, si tu es folle, s’écria Robert. Garçon, mes affaires. »

Je ne savais si je devais le suivre.

« Non, j’ai besoin d’être seul, » me dit-il sur le même ton dont il venait de parler à sa maîtresse et comme s’il était tout aussi fâché contre moi. [...] Quand Robert fut parti, sa maîtresse appela Aimé et lui demanda différents renseignements. [...]

Elle regardait toujours Aimé. « Tenez, regardez les yeux noirs qu’il a, je voudrais savoir ce qu’il y a dessous. » [II, 466 - 468]

Une telle conduite insolente rappelle le comportement de l’héroïne de Zola avec le comte Muffat. Ici Saint-Loup fuit, ne supportant plus Rachel, non pas hors du restaurant, mais dans un cabinet particulier où, par une autre entrée, il peut aller sans retraverser la salle. Robert fait d’abord demander Rachel dans ce cabinet, puis c’est au tour du narrateur de venir et d’assister à un étonnant spectacle :

Je trouvais sa maîtresse étendue sur un sofa, riant sous les baisers, les caresses qu’il lui prodiguait. Ils buvaient du champagne. « Bonjour, vous ! » lui dit-elle, car elle avait appris récemment cette formule qui lui paraissait le dernier mot de la tendresse et de l’esprit. J’avais mal déjeuné, j’étais mal à l’aise, [...]. [II, 468]

Le cabinet où se trouvait Saint-Loup était petit, mais la glace unique qui le décorait était de telle sorte qu’elle semblait en réfléchir une trentaine d’autres, le long d’une perspective infinie ; [...]. [II, 469]

C’est le cabinet particulier qui plaît aux amoureux à l’audacieuse conduite. Le décor de cette chambre et l’ivresse les incitent à des excès. Si les restaurants du boulevard des Italiens connaissent un si grand succès, c’est parce qu’ils comportent de tels cabinets ; le *Café Anglais* en comporte vingt-deux. Quel intérêt ces cabinets particuliers présentent-ils ? Selon Catherine Gautschi-Lanz, « le fait de s’installer dans un cabinet

particulier ne relève évidemment pas d'un coup de tête innocent, mais signale un lien étroit entre le sexe, la politique et la cuisine »¹.

Dans les romans du XIX^e siècle, les personnages qui utilisent un tel cabinet ne sont pas seulement des courtisanes mais aussi des femmes issues de la bonne société, qui bravent les règles de la bonne conduite. C'est ainsi que Mme de Marelle dans *Bel-Ami* ne suit pas les conseils de son mari, et elle invite à dîner au *Café Riche* Duroy et les époux Forestier, sous prétexte du désordre de son appartement, mais, en fait, elle doit dès le début avoir l'idée de tenter l'aventure avec le jeune célibataire. Elle leur dit audacieusement : « Nous serons tous les quatre seulement, une vraie partie carrée. C'est très amusant, ces petites fêtes-là, pour nous autres femmes qui n'y sommes pas habituées »². Le soir, dans le cabinet particulier, la conversation des convives devient de plus en plus polissonne : « Et l'homme [le maître d'hôtel] étant sorti, elle [Mme Marelle] annonça avec un rire excité : « Je veux me pocharder ce soir, nous allons faire une noce, une vraie noce »³. Maupassant s'applique à décrire les mets : « On apporta des côtelettes d'agneau, tendres, légères, couchées sur un lit épais et menu de pointes d'asperges »⁴ ; « On avait apporté le rôti, des perdreaux flanqués de cailles, puis des petits pois, puis une terrine de foie gras accompagnée d'une salade aux feuilles dentelées, emplissant comme une mousse verte un grand saladier en forme de cuvette »⁵. Mais dans cet espace la nourriture, si fine soit-elle, incite moins à la gastronomie qu'à un plaisir d'un autre genre. Mme de Marelle, plutôt ivre, finit cette nuit-là par s'abandonner à Duroy dans le fiacre.

Le cas de Renée dans *La Curée* peut paraître plus scandaleux encore. Son beau-fils Maxime, qui n'a pas encore vingt ans, connaît bien le quartier où, comme son père Saccard, il accompagne ses maîtresses. Lorsqu'il dîne parfois dans un cabinet de la *Maison d'Or*, son père est dans un cabinet voisin avec sa maîtresse :

¹ *Ibid.*, p. 131.

² Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, in *Romans*, *op.cit.*, p 254.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 257.

⁵ *Ibid.*, p. 258.

« Tiens ! papa qui est à côté ! » s'écriait-il [...].

Il allait frapper à la porte du cabinet, curieux de voir la conquête de son père.

« Ah ! c'est toi, disait celui-ci d'un ton réjoui. Entre donc. Vous faites un tapage à ne pas s'entendre manger. Avec qui donc êtes-vous là ?

– Mais il y a Laure d'Aurigny, Sylvia, l'Écrevisse, puis deux autres encore, je crois. Elles sont étonnantes : elles mettent les doigts dans les plats et nous jettent des poignées de salade à la tête. J'ai mon habit plein d'huile. »

Le père riait, trouvait cela très drôle.

« Ah ! jeunes gens, jeunes gens, murmurait-il. Ce n'est pas comme nous, n'est-ce pas, mon petit chat ? nous avons mangé bien tranquillement, et nous allons faire dodo. »

Et il prenait le menton de la femme qu'il avait à côté de lui, il roucoulait avec son nasillement provençal, ce qui produisait une étrange musique amoureuse.

« Oh ! le vieux serin !... s'écriait la femme. Bonjour, Maxime. Faut-il que je vous aime, hein ! pour consentir à souper avec votre coquin de père... On ne vous voit plus. Venez après-demain matin de bonne heure... Non, vrai, j'ai quelque chose à vous dire. »

Saccard achevait une glace ou un fruit, à petites bouchées. Avec béatitude. Il baisait l'épaule de la femme, en disant plaisamment :

« Vous savez, mes amours, si je vous gêne, je vais m'en aller... Vous sonnerez quand on pourra rentrer. »

Puis il emmenait la dame ou parfois allait avec elle se joindre au tapage du salon voisin. Maxime et lui partageaient les mêmes épaules ; leurs mains se rencontraient autour des mêmes tailles. Ils s'appelaient sur les divans, se racontaient tout haut les confidences que les femmes leur faisaient à l'oreille. Et ils poussaient l'intimité jusqu'à conspirer ensemble pour enlever à la société la blonde ou la brune que l'un d'eux avait choisie.¹

En lisant ce passage, on comprend bien la fonction du cabinet particulier. En effet, le dîner dans cet espace est en général associé aux plaisirs qu'on n'admet pas à haute voix : dans l'intimité et la discrétion du cabinet, l'adultère se consomme mais en toute

¹ Émile Zola, *La Curée*, in *Les Rougon-Macquart*, vol I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 430.

sécurité¹. Ce sont des femmes de mœurs légères que les hommes bourgeois, surtout des parvenus, accompagnent normalement ; mais les bourgeoises et les aristocrates comme Mme Arnoux ne fréquentent guère les restaurants des grands boulevards. Même si Renée peut être rapprochée de Mme Marelle, elle sait bien que l'aventure avec son beau-fils transgresse la conduite morale. Mais l'ambiance sensuelle qui règne dans le cabinet au *Café Riche*, où est installé un divan tel un lit et où l'on peut pousser le verrou, paralyse, l'ivresse de l'alcool aidant, son sens moral. Bien que Maxime soit familiarisé avec cette atmosphère, l'aventure avec sa belle-mère se déroule de façon imprévue : quand elle lui demande s'il y songeait, il balbutie : « Moi, pas du tout... J'aurais dû me défier du cabinet »².

Revenons à l'épisode du déjeuner au restaurant avec Saint-Loup et Rachel. Ils se mettent à table dans la grande salle où il y a la foule, mais pas dans le salon du restaurant. Proust insiste dès le début de cette scène sur ce qui peut évoquer le plaisir sensuel. Il présente Rachel :

Elle était, en mangeant, maladroite de ses mains à un degré qui laissait supposer qu'en jouant la comédie sur la scène, elle devait se montrer bien gauche. Elle ne retrouvait de la dextérité que dans l'amour par cette touchante prescience des femmes qui aiment tant le corps de l'homme qu'elles devinent du premier coup ce qui fera le plus plaisir à ce corps pourtant si différent du leur. [II, 465]

Rachel n'est qu'un objet sexuel qu'on peut obtenir avec seulement vingt francs selon le narrateur. Dès que les hommes l'accompagnent au restaurant, l'ambiance vulgaire du lieu s'accorde au comportement de la jeune femme. Mais Saint-Loup l'aime de la façon suivante : « quand on a eu [...] la folie de faire d'une fille une inaccessible idole, que ses dernières faveurs, ou même le premier baiser, on ne l'obtiendra jamais, on n'ose même plus le demander pour ne pas démentir des assurances de platonique amour » [II,

¹ Catherine Gautschi-Lanz, *Le Roman à table – Nourritures et repas imaginaires dans le roman français 1850-1900-*, *op.cit.*, p. 138.

² Émile Zola, *La Curée*, in *Les Rougon-Macquart*, vol I, *op.cit.*, p. 457.

458]. Saint-Loup est victime de cette illusion à l'égard de Rachel. Au théâtre, la voyant sur scène, on comprend : à une distance convenable, ses petits boutons et ses taches de rousseur disparaissent pour faire place « à un nez si fin, si pur, qu'on aurait souhaité [...] la revoir autant qu'on aurait voulu, la posséder auprès de soi, si jamais on ne l'avait vue autrement et de près » [II, 472].

On remarque ici que c'est de cette même façon que Swann aime Odette. Il commence à l'aimer dès qu'il se rend compte qu'elle ressemble à la Zéphora de Botticelli. Ces deux hommes aiment dans leurs amantes une idole, alors que ces femmes réelles rejoignent celles qui flânent sur les Grands Boulevards débordant de restaurants dont les femmes fidèles ne profitent jamais. Proust décrit le contraste entre l'illusion et le réel qui caractérise ce genre de femmes en utilisant la puissante symbolique du restaurant de cette époque-là.

§ 3. Les repas avec Saint-Loup en Normandie

Un tiers de *La Recherche* est consacré aux séjours du narrateur en Normandie, notamment à Balbec. Le narrateur se déplace à Rivebelle et à Doncières pour voir Saint-Loup et à La Raspelière pour aller dîner chez les Verdurin. Il prend, bien entendu, tous les jours ses repas soit au Grand Hôtel à Balbec, soit ailleurs. Certes, comme nous l'avons vu, il dîne à l'extérieur à Paris, surtout avec son ami Saint-Loup, mais quelle est la différence, à ses yeux, entre le dîner dans un restaurant parisien et celui que l'on prend en vacances ? L'atmosphère est-elle autre ?

Balbec est une ville qui compte, puisque le jeune narrateur y découvre d'abord les jeunes filles en fleurs puis y rencontre Albertine ; en outre il y fait connaissance avec Saint-Loup, Charlus et Mme de Villeparisis. Proust décrit davantage les repas avec Saint-Loup qu'avec Albertine qui a une relation intime avec le héros : il n'y a qu'une scène de pique-nique avec les jeunes filles à Balbec. Nous examinerons les dîners du narrateur avec son ami aristocrate et l'atmosphère qui s'en dégage.

Le voyage pour Balbec

Il semble qu'à la fin du XIX^e siècle il n'y ait pas beaucoup de romanciers qui décrivent la façon dont leurs personnages passent les vacances. Au XIX^e siècle, prendre des vacances n'était pas encore une coutume répandue en France. Cette coutume s'impose d'abord dans l'aristocratie et la grande bourgeoisie d'Europe. Alors que les gens de la classe aisée mènent une vie paisible, ils ont le désir de « prendre du large », l'envie de se dépayser, d'où l'attente du départ. Plus le travail citadin est dur, plus partir en vacances change le sens du repos et de la détente. Ils se mettent traditionnellement à voyager pour leur bien-être, cultivant les bienfaits de la cure. Les Britanniques, dont l'économie est la plus florissante au monde grâce à la révolution industrielle, sont les premiers à se tourner vers les stations balnéaires, d'abord sur leurs côtes, puis de l'autre côté de la Manche, sur les plages normandes et plus tard sur la Côte d'Azur. En 1834, Dieppe est recouvert de galets, alors que la plage de Trouville annonce « aux baigneurs la grève la plus belle »¹. Vers 1870, les vacanciers ou les curistes qui viennent de Paris sur les côtes normandes sont de plus en plus nombreux. Il est vrai que le littoral normand est le plus proche de la capitale et que les liaisons par le chemin de fer en favorisent l'accès².

Ainsi, il est tout à fait normal que Proust, qui appartient à la grande bourgeoisie, parte en vacances sur la côte normande. Le narrateur qui fait partie de la même classe sociale que l'auteur voyage comme lui à Balbec, une station balnéaire. Mais pour quel objectif ce voyage ? D'abord pour son traitement à l'aide de bains et pour la visite de l'église de Balbec [cf. II, 9]. Son docteur le conseille, disant qu'un tel séjour est bon pour la santé parce qu'on peut « prendre le frais au bord de la mer » et c'est passionnant de « voir les courses, les régates » [II, 7]. Le départ en vacance est donc motivé par des raisons de santé mais aussi par le désir d'assurer l'indépendance de sa mère. Certes, il ressent une douleur de se séparer d'elle : « Pour la première fois je sentais qu'il était possible que ma mère vécût sans moi, autrement que pour moi, d'une autre vie [...]

¹ André Rauch, *Vacances en France de 1830 à nos jours*, Hachette Littératures, 2001, pp. 7 - 15.

² *Ibid.*, p. 18.

Cette séparation me désolait davantage parce qu'elle était probablement pour ma mère le terme des déceptions successives [...] » [II, 9], mais en même temps, il semble qu'il se libère de la vie quotidienne à Paris et jouisse de ce voyage en train. En effet, le paysage normand qu'il regarde de la fenêtre du train lui fait plaisir, et quand le train s'arrête à une petite gare, un désir pour la fille paysanne qui vient vendre du café au lait surgit en lui. Jean-Pierre Richard remarque que de telles filles paysannes apparaissent parfois pour relever l'appétit sexuel du narrateur : « On sait le rôle que les petites distributrices ou porteuses de lait jouent dans les rêveries érotiques de Marcel¹ : ce sont des objets sexuels disponibles, soit pour l'accueil des caresses, soit plus curieusement pour le transport des messages. Populaires, anonymes, elles acceptent toute la crudité d'un désir que leur fonction renvoie, bien sûr, à son origine archaïque² ». Son désir sensuel reste en éveil durant ce voyage : il ne s'intéresse pas seulement à Albertine mais aussi à toutes les jeunes filles en fleurs et à Mlle de Stermaria. Il ne pense plus à Gilberte qu'il aimait juste avant de partir à Balbec.

La première nuit au *Grand Hôtel* à Balbec, certes il souffre de l'effroi de coucher dans une chambre inconnue, mais le lendemain matin, comme s'il avait oublié toute la douleur de la veille, en faisant sa toilette, il pense au plaisir du déjeuner et de la promenade. Après avoir joui pleinement de l'observation du paysage depuis sa chambre, il descend à la salle à manger avec sa grand-mère : « tandis que nous déjeunions et que, de la gourde de cuir d'un citron, nous répandions quelques gouttes d'or sur deux soles qui bientôt laissèrent dans nos assiettes le panache de leurs arêtes, frisé comme une plume et sonore comme une cithare » [II, 34]. Ici, on a l'impression que l'assiette se teint de jaune sous l'effet des « gouttes d'or » du citron. En outre, il admire « cette salle à manger de Balbec, nue, emplie de soleil vert comme l'eau d'une piscine, et à quelques mètres de laquelle la marée pleine et le grand jour élevaient, comme devant la cité céleste, un rempart indestructible et mobile d'émeraude et d'or » [II, 34, 35]. Nous avons vu que les assiettes sur la table sous le soleil se colorent de jaune ou d'or, qui

¹ J-P Richard appelle Marcel le narrateur de la *Recherche*. Ce n'est pas Marcel Proust.

² Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible, op.cit.*, pp. 29, 30

excitent non seulement l'appétit du narrateur mais aussi l'autre désir.¹ Il se dit que dans sa vie consacrée aux bains il ne renonce pas « au désir de plaire aux êtres et de les posséder » [II, 35]. Il observe avec curiosité les clients de l'hôtel de luxe (mais en fait, il n'ose pas leur adresser la parole).

Quand le soleil est couché, la salle à manger, « les sources électriques faisant sourdre à flots la lumière », devient « comme un immense et merveilleux aquarium » [II, 41]. Dans l'animation de la plage où le flot de la lumière inonde tout, le désir du narrateur qui entrevoit des gens riches inconnus s'éveille de plus en plus. Avant avoir rencontré Albertine et les autres jeunes filles, il regarde souvent Mlle de Stermaria dont le frappent la singularité hardie et toujours belle de ses attitudes, et ainsi que la sensualité de son regard. Cela fait naître en lui le désir de la posséder dans un paysage romanesque. Mais, ce rêve sera fugitif, et il trouvera enfin des objets susceptibles de satisfaire son plaisir, à savoir les jeunes filles en fleurs. Lors de ce séjour, il fait une rencontre importante, celle de Robert de Saint-Loup.

Le dîner à Rivebelle

C'est dans la salle à manger de l'hôtel que le narrateur entrevoit Saint-Loup. Tout en étant déconcerté par l'insolence de ce jeune marquis, le narrateur comprend que c'est une simple habitude mondaine. Dès qu'ils se comprennent, ils deviennent « de grands amis pour toujours » : « il (Saint-Loup) disait “notre amitié” comme s'il eût parlé de quelque chose d'important de délicieux qui eût existé en dehors de nous-mêmes et qu'il appela bientôt [...] la meilleur joie de sa vie » [II, 95]. Ils sont rapidement intimes et passent ensemble de bons moments, mais le marquis doit un jour rejoindre à la garnison de Doncières. Pendant son absence, le jeune narrateur tente de satisfaire même les plaisirs les plus simples en cherchant de belles filles. C'est à ce moment-là que les jeunes filles apparaissent sur la plage.

Son désir passionné de faire la connaissance de ces filles augmente d'autant plus

¹ Voir pp. 208 - 214.

qu'il les trouve mystérieuses, mais il n'arrive pas à trouver l'occasion de les rencontrer jusqu'à sa visite de l'atelier d'Elstir. C'est lors du dîner à Rivebelle avec Saint-Loup qu'il rencontre ce peintre. Nous avons vu plus haut les scènes du déjeuner et du dîner avec Saint-Loup dans les restaurants parisiens. Mais ces repas mettaient mal à l'aise le narrateur à cause de la maîtresse de Saint-Loup ou des clients juifs.

Il semble que le narrateur n'attende pas grand plaisir du dîner au restaurant même avec son ami, par contre, il se rejoint à l'idée du dîner à Rivebelle : il ne s'agit pas seulement des plats, mais aussi des femmes présentes. Il goûte, à ce moment-là, plus la joie de la liberté qu'au jour de son arrive à Balbec :

[...] je n'employais les forces accumulées pendant l'inactivité de cette fin de journée qu'à sécher mon corps, à passer un smoking, à attacher ma cravate, à faire tous ces gestes que guidait déjà le plaisir attendu de revoir telle femme que j'avais remarquée la dernière fois à Rivebelle, qui avait paru me regarder, n'était peut-être sortie un instant de table que dans l'espoir que je la suivrais ; c'est avec joie que j'ajoutais à moi tous ces appâts pour me donner entier et dispos à une vie nouvelle, libre sans souci, où j'appuierais mes hésitations au calme de Saint-Loup et choisirais entre les espèces de l'histoire naturelle et les provenances de tous les pays, celles qui, composant les plats inusités aussitôt commandés par mon ami, auraient tenté ma gourmandise ou mon imagination.

[II, 163, 164]

À Combray, en regardant la cuisine de Françoise, le narrateur-enfant manifestait sa gourmandise, mais c'était rare, semble-t-il, à Paris, sinon lors du dîner avec M. Norpois. Depuis son arrive à Balbec, il se préoccupe d'hygiène par souci de sa santé, mais ici il a l'air d'oublier tout et se dit : « À partir de ce moment-là j'étais un homme nouveau » [II, 167]. En effet, il déploie plus d'appétit et boit plus d'alcool que jamais :

La dose de bière, à plus forte raison de champagne, qu'à Balbec je n'aurais pas voulu atteindre en une semaine, alors pourtant qu'à ma conscience calme et lucide la saveur de ces breuvages représentait un plaisir clairement appréciable mais aisément sacrifié, je l'absorbais en une heure en y ajoutant quelques gouttes de porto, trop distrait pour pouvoir le goûter, [...]. [II, 167]

Il commande sans doute comme plat l'agneau de Pauillac accompagné de pommes à l'anglaise et comme dessert le soufflé au chocolat. À Balbec, il mange deux soles avec citron. Il est certain que le plat qu'il commande est plus léger à Balbec qu'à Rivebelle. Il y a passage du poisson à la viande et, bien entendu, l'assiette de Rivebelle donne au jeune narrateur plus d'énergie. En ce qui concerne le dessert, il choisit la saveur du chocolat. Comme nous l'avons vu, le chocolat est une chose exceptionnelle dans la famille du narrateur, et c'est surtout parce que le père aime beaucoup la crème au chocolat que Françoise fait.¹

Sa faim assouvie, ivre, il cherche à satisfaire l'autre appétit. Le restaurant de Rivebelle est fréquenté par des demi-mondaines (mais dans la journée des gens du monde le plus élégant viennent goûter) : « ce restaurant de Rivebelle réunissait [...] plus de femmes au fond desquelles me sollicitaient des perspectives de bonheur que le hasard des promenades ou des voyages ne m'en eût fait rencontrer en une année » [II, 169]. La musique – nouvelle pour lui, fait d'arrangements de valse, d'opérettes allemandes et de chansons de café-concert – que l'on y joue accroît encore son désir : il se dit que pour cette musique « le plaisir physique existe seul » [*Idem.*].

Il est évident que durant ce voyage le narrateur est plus libre que d'habitude, mais à son arrivée à Rivebelle, il semble que sa sensualité gourmande soit au comble. Jean-Pierre Richard écrit : « À Rivebelle [...] et toujours aux côtés de Saint-Loup, la faim introduit au désir des jeunes femmes posées dans le clair-obscur du restaurant, à demi offertes, nues d'épaules, roses et chatoyantes au soleil couchant comme des poissons retirés de leur nasse. Dans le lieu domestique lui-même, au cœur de son espace replié, à côté de l'aliment, souvent à travers lui, c'est un corps de femme que vise en réalité la sensualité gourmande »². L'accroissement du désir du narrateur n'est pas causé seulement par Rivebelle mais aussi par Saint-Loup. Le narrateur ne connaît aucune des femmes qui lui paraissent « mille fois plus désirables » [II, 174], par contre, son ami les connaît toutes. Avant que celui-ci ne rencontre Rachel, il s'adonne à la

¹ Voir p. 313.

² Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, *op.cit.*, p. 19.

débauche. Les femmes qui dînent ces soirs-là à Rivebelle passent une nuit au moins avec lui ou ses amis.

Un autre soir où ils dînent dans ce restaurant, le narrateur a l'occasion de faire la connaissance d'Elstir. C'est ce peintre qui présentera lui Albertine, c'est-à-dire qui lui donnera la possibilité de réaliser son désir. Après quoi il pourra mieux connaître et désirer les autres jeunes filles en fleurs.

Or, ici, on a l'impression que Saint-Loup et le narrateur ne s'intéressent qu'aux femmes. Celui-ci se dit qu'il devient un homme nouveau, et même qu'il est comme le frère des garçons qui s'empressent de le servir, et qui parcourent le restaurant d'un air affairé comme des oiseaux :

Je remarquais un de ces servants, très grand, emplumé de superbes cheveux noirs, la figure fardée d'un teint qui rappelait davantage certaines espèces d'oiseaux rares que l'espèce humaine et qui, courant sans trêve et, eût-on dit, sans but, d'un bout à l'autre de la salle, faisait penser à quelqu'un de ces « aras » qui remplissent les grandes volières des jardins zoologiques de leur ardent coloris et de leur incompréhensible agitation. [II, 167]

Les animaux agissent bien entendu au gré de leurs instincts. Le narrateur ne peut plus dissimuler son désir instinctif, appétit gourmand et appétit sexuel, tel un animal. Mais si l'on considère attentivement cette scène, on peut entrevoir un désir dissimulé, qui est sans doute le penchant de l'auteur. Dans le roman, le narrateur est visiblement hétérosexuel et il ne manifeste aucun amour pervers. En revanche, Saint-Loup montrera, après le mariage avec Gilberte, une tendance homosexuelle, maladie héréditaire des Guermantes. En cachant absolument son penchant dans la vie réelle, Proust crée un héros qui n'est pas inverti, mais qui manifeste très discrètement un intérêt pour les hommes comme le montre son observation précise du garçon de restaurant dont la figure est féminine. Les objets sexuels disponibles pour le narrateur sont les filles laitières, mais Jean-Pierre Richard précise : « La même libido joue dans le registre

homosexuel »¹ et il cite comme un exemple : « Il (un homme homosexuel) exige de recevoir lui-même le matin, dans sa cuisine, la crème fraîche des mains du garçon laitier » [III, 26].

Il y a des repas où cette tendance est plus clairement sensible, ce sont les dîners avec Saint-Loup et ses camarades à Doncières.

Les repas à Doncières

Saint-Loup qu'on charge de commissions militaires ne peut pas venir longtemps à Paris et travaille dans sa garnison à Doncières, une petite ville plus proche de Balbec. Le narrateur décide d'aller le voir et il y reste quelques jours. Ils prennent ensemble leurs repas dans la chambre militaire de Saint-Loup ou dans la salle à manger de l'hôtel local.

Proust a sans doute écrit l'épisode du séjour de Doncières en s'inspirant de son service militaire à Orléans de 1889 à 1890. Comme il n'était possible que Marcel, de santé fragile, fasse l'instruction militaire, sa mère, inquiète pour son fils, lui écrivit pour le consoler avec ce conseil gastronomique :

Enfin, mon chéri, il y a un mois de passé, il ne te reste plus que onze morceaux à manger du gâteau, sur lesquels une ou deux tranches se consumeront en congés.

J'ai pensé à un procédé pour t'abrégier le temps. Prends onze tablettes de chocolat que tu aimes beaucoup, dis-toi que tu ne veux en manger une que le dernier jour de chaque mois – tu seras tout étonné de les voir filer – et l'exil avec. ²

La vie quotidienne du service militaire se tempérait de nombreuses exemptions. Même s'il avait connu des moments de mélancolie, d'oisiveté et de crainte, il ne restait à Proust que des souvenirs heureux³. Il rappellera en 1892 « combien il reste attaché au

¹ *Ibid.*, p. 30.

² *Corr.*, t. I, p. 136.

³ Cf. Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust Biographie*, tome I, *op.cit.*, pp. 180 - 182.

souvenir du service militaire accompli deux ans auparavant qu'il a *vu comme un paradis* où, écrit-il encore à la fin de sa vie, *on l'aimait tant et où il sentait qu'il pouvait être si utile qu'il ne voulait pas partir*»¹. Marcel, entouré de ses camarades, devait retrouver les tentations, les plaisirs, les bonheurs du lycée. En outre, les mélanges sociaux introduisaient le changement dans le désir². On saura désormais que Marcel est attiré par des hommes de la classe populaire comme Alfred Agostinelli.

Il semble que le narrateur, comme l'auteur, jouisse pleinement de la vie où il n'y a que des hommes. Notamment Saint-Loup tend au narrateur une main de protection et d'aide comme le fait la mère ou la maîtresse. Quand le narrateur lui rend visite le premier jour, mais qu'il commence déjà à éprouver de l'inquiétude en voyant qu'il faut passer la nuit à l'hôtel près de la garnison, son ami, qui comprend bien sa tristesse et son angoisse, lui propose de dîner dans sa chambre militaire. Sa proposition met le narrateur dans un état d'attendrissement :

Robert, sans en connaître les causes, était touché de mon attendrissement. Celui-ci d'ailleurs s'augmentait du bien-être causé par la chaleur du feu et par le vin de Champagne qui faisait perler en même temps des gouttes de sueur à mon front et des larmes à mes yeux ; il arrosait des perdreaux ; je les mangeais avec l'émerveillement d'un profane, de quelque sorte qu'il soit, quand il trouve dans une certaine vie qu'il ne connaissait pas ce qu'il avait cru qu'elle excluait (par exemple d'un libre penseur faisant un dîner exquis dans un presbytère). [II, 379, 380]

Le narrateur, buvant du champagne et mangeant des perdreaux, apprécie ce dîner sans femmes, c'est-à-dire avec l'homme à qui la gastronomie est réservée. Il n'existe plus le jeune homme qui aimait beaucoup le chocolat et les gâteaux à la façon dont la mère de l'auteur voyait dans son fils un être encore enfantin ; il s'agit d'un homme maintenant qui préfère ici des nourritures viriles. Cela est encore plus visible dans une autre scène, celle du dîner avec Saint-Loup et ses camarades.

Par la suite, le narrateur viendra souvent voir le régiment faire du service en

¹ Anne Borrel, Alain Sanderens et Jean-Bernard Naudin, *Proust La Cuisine retrouvée, op.cit.*, p. 58.

² Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust Biographie*, tome I, *op.cit.*, p 183.

campagne, écoutant les théories militaires dont parlent les amis de Robert, mangeant avec eux, car il ne passe pas seulement ses moments avec Saint-Loup, mais aussi avec ses amis militaires. Un jour de fête, il va, comme d'habitude, dîner avec Saint-Loup à l'hôtel et il regarde le visage des soldats peinturluré par le froid qui lui prête un faux air de « la face rubiconde que Breughel donne à ses paysans joyeux, ripailleurs et gelés » [II, 397]. Ici, Proust fait ressentir aux lecteurs l'atmosphère de cette fête :

Et précisément à l'hôtel où j'avais rendez-vous avec Saint-Loup et ses amis et où les fêtes qui commençaient attiraient beaucoup de gens du voisinage et d'étrangers, c'était, pendant que je traversais directement la cour qui s'ouvrait sur de rougeoyantes cuisines où tournaient des poulets embrochés, où grillaient des porcs, où des homards encore vivants étaient jetés dans ce que l'hôtelier appelait le « feu éternel », une affluence (digne de quelque « Dénombrement devant Bethléem » comme en peignaient les vieux maîtres flamands) d'arrivants [...], tandis qu'un garçon passait en tenant par le cou une volaille qui se débattait. [II, 397]

Ces cuisines spectaculaires rappellent celle de Combray où Françoise égorge le poulet. Le plat exquis naît de la cruauté, autrement dit, de la tragédie. Un tel spectacle ressemble-il à celui de la guerre ? La victoire est une vertu et parfois même une beauté, mais derrière cela il y a divers événements tragiques. Les poulets embrochés, les porcs grillés et les homards jetés encore vivants dans le « feu éternel », les soldats les mangent, dont la vie pourrait s'éteindre d'un coup comme celle de tels animaux.

Nous remarquons dans cette scène que le festin est digne des grandes ripailles du Moyen Âge et de la Renaissance¹. En regardant les cuisines de l'hôtel, le narrateur se souvient du premier jour de son arrivée à Doncières :

Et dans la grand salle à manger que je traversais le premier jour, avant d'atteindre la petite pièce où m'attendait mon ami, c'était aussi à un repas de l'Évangile figuré avec la naïveté du vieux temps et l'exagération des Flandres que faisait penser le nombre des poissons, des poulardes, des coqs de

¹ Michel Sandras, *Proust ou l'europhorie de la prose, op.cit.*, p. 129.

broyère, des bécasses, des pigeons, apportés tout décorés et fumants par des garçons hors d'haleine qui glissaient sur le parquet pour aller plus vite et les déposaient sur l'immense console où ils étaient découpés aussitôt, mais où – beaucoup de repas touchant à leur fin, quand j'arrivais – ils s'entassaient inutilisés ; comme si leur profusion et la précipitation de ceux qui les apportaient répondaient, beaucoup plutôt qu'aux demandes des dîneurs, au respect du texte sacré scrupuleusement suivi dans sa lettre, mais naïvement illustré par des détails réels empruntés à la vie locale, et au souci esthétique et religieux de montrer aux yeux l'éclat de la fête par la profusion des victuailles et l'empressement des serviteurs. Un d'entre eux au bout de la salle songeait, immobile près d'un dressoir ; et pour demander à celui-là, qui seul paraissait assez calme pour me répondre, dans quelle pièce on avait préparé notre table, m'avançant entre les réchauds allumés ça et là afin d'empêcher que se refroidissent les plats des retardataires (ce qui n'empêchait pas qu'au centre de la salle les desserts étaient tenus par les mains d'un énorme bonhomme quelquefois supporté sur les ailes d'un canard en cristal, semblait-il, en réalité en glace, ciselée chaque jour au fer rouge, par un cuisinier sculpteur, dans un goût bien flamand), [...]. [II, 397, 398]

Anne Borrel commente cette longue citation : « Le ballet des serveurs et l'amoncellement des victuailles sur les tables figurent un monde sensible, fugace et foisonnant de vie. Marcel (le narrateur), étourdi tout d'abord par la violence des couleurs et le tumulte de la foule, discerne bientôt un souci esthétique derrière cet apparent désordre ; il s'agit de montrer aux yeux l'éclat de la fête, plutôt que de satisfaire l'appétit des dîneurs. Des innombrables pièces de gibier sacrifiées, gaspillées, il faut savoir composer un tableau »¹. Dans cette scène, il y a de nombreuses comparaisons avec la peinture flamande, surtout les tableaux de Breughel, voire avec les repas primitifs de la Bible. On dit que l'image de la petite ville de Doncières est faite de celles d'Orléans, de Provins et de Fontainebleau². Mais il est clair qu'il y a dans cette scène une image hollandaise. Proust superpose l'image des villes normandes à celle des villes hollandaises ; en effet, comme nous l'avons vu³, Maria, prototype d'Albertine est

¹ Anne Borrel, Alain Sanderens et Jean-Bernard Naudin, *Proust La Cuisine retrouvée*, *op.cit.*, p. 61.

² Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust Biographie*, tome I, *op.cit.*, p 187.

³ Voir p. 164.

une hollandaise que le narrateur entrevoit derrière l'image de la Normandie, là où ils se sont rencontrés. C'est que, lors du voyage en Belgique et en Hollande en 1902, Proust a visité une grande « Exposition des primitifs flamands » à Bruges où il se peut qu'il ait vu les tableaux de Breughel.

Un des modèles de Saint-Loup est Bertrand Fénelon¹ qui l'a accompagné dans ce voyage artistique. En fait, il est difficile de supposer que l'auteur ait pris ses repas avec lui à l'image des dîners de Doncières, parce qu'ils ne menaient pas toujours leurs activités de concert (Proust a écrit à sa mère pendant le voyage : « Je suis seul depuis hier »). Comme Saint-Loup, Bertrand de Fénelon était homosexuel et Proust ne l'apprit que fort tard : « Proust n'avait rien inventé, ses renseignements avaient été puisés aux meilleures sources, le ravissant homme blond aux yeux bleus, coqueluche des dames de 1900, qui a servi de modèle pour Saint-Loup, devait bel et bien verser dans l'hétérodoxie, ou plus exactement, dans ce que nous nommions, en notre jargon d'alors, le “bimétallisme”² ».

L'aspect du moment où ces deux amis, le narrateur et Saint-Loup, prennent leurs repas se teinte d'homosexualité. Ici, il semble que ce penchant marque plutôt le jeune militaire que son ami. Quand celui-ci discute avec un des amis de celui-là : « “Je suis jaloux, je suis furieux”, me dit Saint-Loup, moitié en riant, moitié sérieusement, faisant allusion aux interminables conversations à part que j'avais avec son ami, “Est-ce que vous le trouvez plus intelligent que moi ? Est-ce que vous l'aimez mieux que moi ? Alors, comme ça, il n'y en a plus que pour lui” » [II, 417]. En fait, ces deux amis, comme Proust et Fénelon, n'ont pas de relation homosexuelle. Mais l'auteur ne saurait cacher son penchant naturel dans le passage suivant :

[...], j'allais droit, au risque d'être renversé par les autres, vers ce serviteur dans lequel je crus reconnaître un personnage qui est de tradition dans ces sujets sacrés et dont il reproduisait scrupuleusement la figure camuse, naïve et mal dessinée, l'expression rêveuse, déjà à demi

¹ Cf. Philippe Michel-Thiriet, « Quid de Marcel Proust », in *À la recherche du temps perdu*, tome I, *op.cit.*, p. 146. L'auteur dit : « Proust, dans la *Recherche*, parlera de Saint-Loup, auquel Fénelon servit de modèle comme de “l'être le plus intelligent, bon et brave, inoubliable à tous ceux qui l'ont connu” »

² Paul Morand, *Le visiteur du soir*, La patine, 1949, p.

prescience du miracle d'une présence divine que les autres n'ont pas encore soupçonnée. Ajoutons qu'en raison sans doute des fêtes prochaines, à cette figuration fut ajouté un supplément céleste recruté tout entier dans un personnel de chérubins et de séraphins. Un jeune ange musicien, aux cheveux blonds encadrant une figure de quatorze ans, ne jouait à vrai dire d'aucun instrument, mais rêvassait devant un gong ou une pile d'assiettes, cependant que des anges moins enfantine s'empressaient à travers les espaces démesurés de la salle, en y agitant l'air du frémissement incessant des serviettes qui descendaient le long de leur corps en formes d'ailes de primitifs, aux pointes aiguës. Fuyant ces régions mal définies, voilées d'un rideau de palmes, d'où les célestes serviteurs avaient l'air, de loin, de venir de l'empyrée, je me frayai un chemin jusqu'à la petite salle où était la table de Saint-Loup. [II, 398]

Le narrateur regarde attentivement les serviteurs qui parcourent la salle et le jeune musicien absorbé dans une rêverie, qui selon lui sont tous des anges. Les plats qu'on prépare dans l'enfer où sont jetés les crustacés vivants dans de l'eau bouillante et où l'on embroche les volailles sont servis par des garçons pareils à des anges. Les diables et les anges donc coexistent dans le même espace. Selon Anne Borrel, « Doncières est le lieu d'une révélation amoureuse inavouable, placée sous le signe des soupers entre garçons et des anges ambigus desservant les cuisines »¹.

Cependant, Proust tente toujours de n'imputer le crime de perversité qu'à Saint-Loup. Juste après cette scène, le narrateur questionne à son ami à propos de Mme de Guermantes ; en effet, s'il vient voir son ami militaire à Doncières, c'est qu'il veut lui demander de le présenter à sa tante. En apparence, son objet d'intérêt vise toujours des femmes. En outre, l'auteur souligne l'hétérosexualité de son héros. Quand le narrateur se souvient d'un dîner, sans son ami dans une petite salle d'une pension familiale lors du séjour à Doncières, il avoue quelques privautés intimes avec la servante qui a servi les plats : « pendant qu'elle y mettait des pommes de terre, je pris dans ma main son avant-bras nu, comme pour la guider. Voyant qu'elle ne le retirait pas, je le caressai, puis, sans prononcer un mot, l'attirai tout entière, à moi, soufflai la bougie et

¹ Anne Borrel, Alain Sanderens et Jean-Bernard Naudin, *Proust La Cuisine retrouvée, op.cit.*, p. 62.

alors lui dis de me fouiller, pour qu'elle eût un peu d'argent » [II, 690]. On peut voir qu'il n'y a là qu'un gaillard audacieux.

Les plats à Doncières qui sont fait à la flamme sont plus dynamiques et naïfs que sublimes, mais ils sont visiblement délicieux. En mangeant ces plats virils, le narrateur jouit pleinement du moment des repas où il n'y a que des hommes. Doncières pourrait, certes, être un paradis, comme Proust l'a dit, mais derrière il y a un enfer.

Conclusion

– Le goût, mon cher, c'est un organe délicat, perfectible et respectable comme l'œil et l'oreille. Manquer de goût, c'est être privé d'une faculté exquise, de la faculté de discerner la qualité des aliments, comme on peut être privé de celle de discerner les qualité d'un livre ou d'une œuvre d'art ; c'est être privé d'un sens essentiel, d'une partie de la supériorité humaine [...] ¹

– Maupassant –

« Madeleine de Proust », cette expression a fait fortune, on l'entend souvent, si on parle de « nostalgie ». C'est par un même stéréotype qu'on appelle le français « la langue de Molière » ou l'anglais « la langue de Shakespeare ». On sait que le goût ou l'odorat contribuent les plus à provoquer la réminiscence. Proust est le premier qui ait réfléchi positivement au phénomène dans le domaine littéraire. Avant la découverte du gâteau symbolique, il a déjà une idée de l'évocation par le goût. Il porte avant tout de l'intérêt à la nourriture. Sa préoccupation gastronomique est omniprésente tout au long de la *Recherche* : ainsi, son observation de la cuisine de Françoise et des plats disposés sur la table égale celle des grands écrivains réalistes. De plus, l'auteur de la *Recherche* reconnaît une grande valeur artistique à la cuisine. Selon Michel Sandras, « le souci de la qualité des produits qui règle les courses de la cuisinière est l'occasion d'une comparaison hyperbolique entre Françoise et Michel-Ange allant choisir son marbre avant de créer le monument dédié au pape, tous les deux au risque de surmenage »². Nous voyons, à la fin du roman, que la création du livre ressemble à la façon de faire le fameux bœuf mode : « [...] ne ferais-je pas mon livre à la façon que Françoise faisait ce

¹ Guy de Maupassant, *Le Rosier de Mme Husson* in *Contes et nouvelles II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 953.

² Michel Sandras, *Proust ou l'euphorie de la prose*, op.cit., p. 125.

bœuf mode, apprécié par M. de Norpois, et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissaient la gelée ? » [IV, 612]. L'œuvre future qu'il achèvera par des efforts et aussi par un talent est considérée comme un enfant. L'écrivain suralimente son livre comme il le fait pour son enfant [Cf. IV 610]. Qui nourrit l'enfant ? C'est la mère en général.

Si on analyse la nourriture dans les œuvres de Proust, dans les récits de Combray et d'Illiers en particulier, il est indispensable de remarquer la relation entre le héros et la mère qui le nourrit, et cette mère mentale se contient plusieurs qui en jouent le rôle, la grand-mère et Françoise et parfois même la tante Léonie. A l'origine du « drame du coucher » dans *Jean Santeuil*, il n'y a rien d'autre pour atténuer la souffrance de Jean. Dans la *Recherche* qui développe et améliore le premier roman, en regardant l'histoire de Golo et Geneviève de Brabant avec la lanterne magique, le narrateur-enfant culpabilise parce qu'il superpose la faute à l'égard de sa mère à celle de Golo à l'encontre de Geneviève de Brabant. Mais l'auteur lui tend une main secourable : au « drame du coucher », il ajoute une scène dédiée à la salle à manger où l'on met le plat, le bœuf à la casserole fait par Françoise. Le garçon triste se précipite pour chercher du secours dans cette pièce où une atmosphère religieuse et aussi familiale règne et il mange ce plat comme s'il était consacré, parce que la couleur est rousse comme le sang du Christ. L'assimilation des aliments est la chose qui rassure le plus les enfants. Le lieu où l'on peut recevoir la nourriture sans rien faire est le ventre de maternel. Selon la théorie psychiatrique d'Otto Rank, les enfants angoissés demandent le retour à l'utérus maternel pour éliminer leur angoisse.

Nous avons l'audace de prendre le récit entier de *Combray I*, c'est-à-dire « le drame du coucher », pour l'utérus maternel de la *Recherche* où il y a la salle à manger qui peut calmer les enfants et la cuisine de Combray couronnée du roucoulement des colombes, symbole de pureté, de douceur et de paix, même si l'espace où l'on fait la cuisine présente un horrible spectacle. Et la scène de la lecture par la mère à la fin de ce récit semble justifier notre analyse, car la voix de la mère qu'on entend dans la pièce obscure évoque le son dans le bain primitif maternel. Cette lecture est même le premier contact du narrateur avec la littérature.

Même si le ventre maternel est le lieu le plus rassurant du monde, on ne peut pas y rester toujours, il faut en sortir, c'est-à-dire venir au monde. Proust a choisi comme matière pour la naissance de son œuvre un petit gâteau, la madeleine. Le facteur indispensable qui provoque la mémoire inconsciente est un sens, celui du goût.

On a longtemps négligé ce sens dans le domaine artistique où l'on n'avait besoin que de la vue et de l'ouïe selon les philosophes anciens. Mais la situation change à partir du XIX^e siècle, au fur et à mesure que des gens s'intéressent aux repas, et qu'en même temps une conception de la gastronomie et un discours gastronomique se répandent. Les écrivains que préoccupe sensiblement la situation sociale n'hésitent plus à décrire les personnages autour de la table et le contenu des plats. Proust s'inscrit délibérément dans cette évolution.

Le processus de l'apparition de la madeleine n'est pas simple. En examinant les esquisses de cet épisode, nous y voyons les douleurs de l'accouchement présidant à la création du nouvel ouvrage. Après que Dieu nous a accordé la vie, on ne peut pas éviter la mort. Dans l'épisode de la madeleine, l'auteur ne raconte pas simplement la joie de la naissance de l'œuvre grâce à la réminiscence mais aussi mentionne la mort [cf. I, 43]. Il ne décrit concrètement la mort que de deux personnages, la grand-mère et Bergotte. L'événement de la mort de la mère de l'auteur lui inspire le premier épisode, quant au deuxième, il l'écrit après la visite de l'exposition hollandaise au Jeu de Paume en 1921, et il meurt un an après.

Ces deux épisodes, celui de la naissance de l'œuvre et celui de la mort de l'écrivain, entretiennent des liens particuliers. En effet, Proust lui-même les lie volontairement comme pour indiquer aux lecteurs que ces deux épisodes comportent la même question : « Mort à jamais ? ». Le point commun le plus important dans notre analyse est le fait que la madeleine et la pomme de terre figurent l'une dans le récit de la naissance, l'autre dans celui de la mort. Et « le petit pan de mur jaune » de Vermeer que Bergotte regarde juste avant de mourir est de la même couleur que ces deux aliments. La nourriture donne la vie mais cause aussi la mort. Les aliments et la boisson de cette couleur exercent leur influence sur le roman entier, et éveillent souvent le désir du narrateur. Il semble que l'éveil du désir s'unisse à la vitalité. Quant à la relation entre la mort et la

nourriture, elle est dite par le thème des « Vanités » dans l'art pictural, et dans la littérature, les écrivains réalistes la décrivent de façon cruelle.

Les écrivains du XIX^e siècle ont découvert que la table, le restaurant et la nourriture fonctionnent comme les réalités les plus aptes à refléter les personnages et la société. Les aliments deviennent la meilleure métaphore des personnages, et dans une telle métaphore, leur désir est le plus souvent caché. Les personnages proustiens ont une personnalité multiple, ainsi Albertine ou Charlus. Les signes de la nourriture, parfois dans un sens psychanalytique, dévoilent leur nature, souvent le penchant pervers. Quant à Gilberte, le fromage à la crème de fraises écrasées qui figure, avec l'aubépine rose avec le narrateur, le *leitmotiv* de cette fille.

Dans la plupart des scènes de restaurant et de salle à manger d'hôtel, le narrateur accompagne son ami Saint-Loup. Les restaurants, parisiens notamment, dans lesquels il y a des cabinets particuliers, jouent un autre rôle que strictement culinaire. Autrement dit, ils offrent un espace où l'on peut se voir en cachette. Les hommes riches et chics comme Swann et Saint-Loup y vont avec des demi-mondaines comme Odette et Rachel. Ici, il semble que la nature de Saint-Loup soit normale : il est fou de son amante Rachel. Mais on peut entrevoir son autre penchant sexuel dans le dîner à Doncières où il n'y a que des hommes. La part de l'espace que les garçons parcourent un peu partout comme des anges androgynes figure le paradis. L'autre où l'on embroche les poulets et jette les homards vivants dans de l'eau bouillante figure l'enfer. Cet espace semble représenter la nature double de Saint-Loup.

Nous avons traité comme thème principal de la thèse la chose la plus familière qui soit : la nourriture. Les aliments, les restaurants et la salle à manger qui apparaissent dans la *Recherche* doivent au moins toucher l'auteur, même si on ne sait pas s'il les a mangés et fréquentés réellement. Edmond de Goncourt écrit dans son *Journal* : « C'est drôle, chez un homme de pensée, cette occupation quotidienne du manger »¹. Proust ne

¹ Edmond et Jules Goncourt, *Journal, mémoires de la vie littéraire II 1866-1886*, texte intégral établi et annoncé par Robert Ricatte, Robert Laffont, « Bouquins », 1956, p. 712.

fait pas mentir Edmond de Goncourt, même si, on l'a vu, il ne mangeait guère lui-même. Cependant, la nourriture engendre, dans la *Recherche*, maints symboles et métaphores essentiels, fils conducteurs, entre autres, de l'œuvre entière.

De nos jours, dans le monde entier, les gens portent de moins en moins d'intérêt à la littérature, par contre, leurs préoccupations gastronomiques semblent graduellement augmenter. Ils veulent savoir ce que les écrivains ont mangé dans leur vie quotidienne, et si les restaurants qu'ils ont fréquentés existent encore, ils y vont et désirent les mêmes plats que ces écrivains ont commandés. Certains veulent même reproduire les repas figurant dans des œuvres et tentent d'en tirer des recettes. De fait, au Japon et aux Etats-Unis, paraissent des livres gastronomiques concernant des repas décrits dans des ouvrages littéraires. Dans ces conditions, il va sans dire que la table et les plats racontés par les écrivains français vivant dans le pays gastronomique par excellence intéressent le public.

Nous pensons que lire des descriptions de la table et des plats dans des romans français peut aider à l'apprentissage de la langue française. Apprendre une langue étrangère est, on le dit souvent, connaître la culture du pays en question. En étudiant le français, les élèves, et pas seulement les jeunes, peuvent découvrir les plats traditionnels et régionaux ou ceux qui sont désormais disparus. Les enseignants d'aujourd'hui doivent ne pas user simplement des techniques de la didactique mais aussi acquérir des connaissances dans les domaines essentiels de la culture, dont celui de la nourriture.

L'intérêt pour la cuisine et la gastronomie pourrait motiver des élèves et des étudiants à apprendre le français. Nous voudrions, pour notre part, qu'ils approfondissent leurs études avec une curiosité pareille à celle que le départ interrogatif de notre thèse mettait en éveil : « Pourquoi Proust a-t-il choisi un gâteau, la petite madeleine, comme la clé la plus importante de son roman ? ».

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES DE MARCEL PROUST

1. OUVRAGES DE PROUST

À la recherche du temps perdu, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol., 1987-1989.

Albertine disparue, édition originale de la dernière version revue par l'auteur, édition établie par Natalie Mauriac et Étienne Wolff, Grasset, 1988.

Contre Sainte-Beuve [1954], préface de Bernard de Fallois, Gallimard, « Folio », 1987.

Contre Sainte-Beuve, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration de Yves Sandre, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.

L'Indifférent, Gallimard, 1978.

Jean Santeuil, précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration de Yves Sandre, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.

Petit pan du mur jaune, d'après la *Vue de Delft* de Vermeer, précédé de « Les écarts d'une vision » par Jean Pavans, Éditions de la différence, 1986.

2. CARNETS

Le Carnet de 1908, établie et présentée par Philip Kolb, Gallimard, « Cahiers Marcel Proust », n° 8, 1976.

Carnets, édition établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon, Gallimard, 2002.

3. CORRESPONDANCES

Correspondance de Marcel Proust, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 21 volumes, 1930-1936 [=Corr.].

Correspondance avec sa mère 1887-1905, Lettres inédites présentées et annotées par Philip Kolb, Paris, Plon, 1953.

Index général de la Correspondance de Marcel Proust, établi sous la direction de Kazuyoshi Yoshikawa, Presses de l'Université de Kyoto, 1998.

II. ÉTUDES SUR MARCEL PROUST

1. TÉMOIGNAGES ET BIOGRAPHIES

Albaret (Céleste), *Monsieur Proust*, souvenirs recueillis par Georges Balmont, Robert Laffont, 1973.

Bonnet (Henri), *Marcel Proust de 1907 à 1914*, Nizet, 1979.

Erman (Michel), *Proust*, Fayard, 1994.

Gregh (Fernand), *L'Âge d'Or*, Grasset, 1947.

Maurois (André), *À la recherche de Marcel Proust*, Hachette, 1949.

Painter (George D.), *Marcel Proust*, traduction française par G. Cattai et R. P. Vial, Mercure de France, 1966.

Tadié (Jean-Yves), *Marcel Proust*, Gallimard, « Folio », 2 volumes, 1996.

2. REVUES CONSACRÉES À MARCEL PROUST

Bulletin d'information proustiennes, Paris, Presse de l'École normale supérieure de 1975 à 1998, Édition rue d'Ulm depuis 1999 [=BIP].

Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, Illiers-Combray, paru depuis 1950, devenu *Bulletin Marcel Proust* en 1990 [=BMP]

Cahiers Marcel Proust, Gallimard, 1927-1935, 8 numéros parus.

Cahiers Marcel Proust, nouvelle série, Gallimard, 1973-1987, 14 numéros parus.

Études proustiennes, *Cahiers Marcel Proust*, nouvelle série, Gallimard, 1973-1987, 6

volumes.

3. OUVRAGES COLLECTIFS CONCACRÉS À MARCEL PROUST

Dictionnaire Marcel Proust, publié sous la direction d'Annick Boullaguet et Brian G. Rogers, Champion, 2004, rééd. 2008.

Proust et ses peintures, études réunis par Sophie Bertho, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000.

Recherche de Proust, textes réunis par Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Seuil, « Points », 1980.

4. SÉLECTION D'OUVRAGES ET D'ARTICLES CONSACRÉS À MARCEL PROUST

Aschkenasy (Paul), « Les sens mineurs chez Proust », *BMP*, n° 9, 1959.

Brée (Germaine), « L'église de Combray : présence de Vermeer », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1971.

Bischoff (Jürg), *La genèse de l'épisode de la madeleine*, Perter Lang, 1998.

Bonnet (Henri), « Maria ou l'épisode hollandais (avec deux hors-textes) », *BMP*, n° 28, 1978.

Borrel (Anne), Senderens (Alain) et Naudin (Jean-Bernard), *Proust La cuisine retrouvée*, Chêne, 1991.

Boyer (Philippe), *Le petit pan de mur jaune*, Seuil, 1987.

Burnet (Étienne), *Le Vocabulaire de Proust*, Slatkine-Champion, 3 volumes, 1983.

Chaudier (Stéphane), *Proust et le langage religieux – La cathédrale profane –*, Honoré Champion, 2004.

De Grandsaigne (Jean), *l'espace combraysien*, Librairie Minard, 1981.

Doubrovsky (Serge), *La place de la madeleine*, Ellug, 2000.

Ferré (André), *Géographie de Marcel Prost avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Sagittaire, 1939.

Frank da Costa (Joao), « La cuisine et la table dans l'œuvre de Proust », *BMP*, n°26, 1976.

- Genette (Gérard), *Figure III*, Édition du Seuil, 1972.
- *Discours du récit*, Édition du Seuil, « Points », 2007.
- Hassine (Juliette), *Marranisme et hébraïsme dans l'œuvre de Proust*, Minard, 1994.
- Ishiki (Takaharu), *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans les manuscrits d'À la recherche du temps perdu*, tome I et II, Thèse de doctorat de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1986.
- *Le voyage en Hollande de Marcel Proust*, Seikyusya, 1988.
- Keller (Luzius), *Les avant-textes de l'épisode de la madeleine les cahiers de brouillon de Marcel Proust*, Jean Michel Place, 1978.
- *Marcel Prost La fabrique de Combray*, Édition Zoé, 2006.
- Kolb (Philip), « Historique du premier roman de Prost », *Saggi e ricerche di letteratura francese*, [Torino], n° 4, 1963.
- Kristeva (Julia), *Le temps sensible Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, « Folio/Essais », 1994.
- Larcher (P. -L), « La maison de la tante Léonie », *BMP*, n° 7, 1957.
- Lejeune (Philippe), « Écriture et Sexualité », *Europe*, numéro spécial Proust (II), n°502-503, 1971.
- Le Roux-Kieken (Aude), *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvres de Marcel Proust*, Honoré Champion, 2005.
- Macé (Gérard), *Le manteau de Fortuny*, Gallimard, 1987.
- Marantz (Enid G.), « Les Romans champêtres dans la Recherche : Intertextes, avant-textes et texte », *BIP*, n° 13, 1982.
- Michel-Thiriet (Philippe), « Quid de Marcel Proust », *À la recherche du temps perdu*, tome I, Robert Laffont, 1987.
- Miller (Milton L.), *Psychanalyse de Proust*, Fayard, 1977.
- Milly (Jean), *La phrase de Proust*, Librairie Honoré Champion, 1983.
- Naturel (Mireille), *Proust et Flaubert, Un secret d'écriture*, Rodopi, 1007
- Reille (Jean-François), *Proust : Le temps du désir*, Les Éditeurs Français Réunis, 1979.
- Richard (Jean-Pierre), *Proust et le monde sensible*, Édition du Seuil, « Points », 1974.
- Rivière (Jacques), « Quelques progrès dans l'étude du cœur humain », *Cahiers Marcel*

- Proust*, nouvelle série 13, Gallimard, 1985.
- Robert (Pierre-Edmond), « Deux préface amicales de Marcel Proust : à *Propos de peinture*, de Jacques-Émile Blanche, et à *Tendre Stocks* de Paul Morand », in *Stella, études de langue et littérature française*, l'Université de Kyusyu, 2012.
- Rosasco (Joan-Teresa), *Voie de l'imagination proustienne*, Nizet, 1980.
- Saiki (Shiniche), *Paris dans le roman de Proust*, Sedes, 1996.
- Sandras (Michel), *Proust ou l'euphorie de la prose*, Honoré Champion, 2010.
- Tadié (Jean-Yves), « Portrait de Françoise », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, septembre-décembre 1971.
- *Proust*, Belfond, 1983.
- Vago (Davide), *Proust en couleur*, Honoré Champion, 2012.
- Wada (Akio), *La création romanesque de Proust : la genèse de « Combray »*, Honoré Champion, 2012.
- Yoshida (Jo), *Études sur les manuscrites d'À la recherche du temps perdu*, Heibonsya, 1993.
- Yoshikawa (Kazuyoshi), *Études sur de La Prisonnière d'après des brouillons inédits*, thèse de 3^e cycle, Paris IV, tome I et II, 1976.
- *Proust et l'art pictural*, Honoré Champion, 2010.

III. ŒUVRES ET ARTICLES SUR LA GASTRONOMIE ET LA NOURRITURE (DONT LE DOMAINE LITTÉRAIRE ET PHYSIOLOGIQUE)

- Aron (Jean-Paul), *Le Mangeur du XIX^e siècle*, Payot, 1989.
- Bancquart (Marie-Claire), *Fin de siècle gourmande 1880-1900*. Presses Universitaires de France, 2001.
- Briffault (Eugène), *Paris à table*, J. Hetzel, 1846.
- Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, mise en ordre et annotée par Michel Guibert ; avec une lecture de Roland Barthes, Hermann, 1975.
- *Physiologie du goût*, présentation de Jean-François Revel, Flammarion, 1982.

- Degioanni (Bernard), *La pomme de terre*, Hatier, 1997.
- Gautschi-Lanz (Catherine), *Le Roman à table –Nourritures et repas imaginaires dans le roman français 1850-1990–*, Slatkine Érudition, 2006.
- Henning (Jean-Luc), *Dictionnaire littéraire et érotique des fruits et légumes*, Albin Michel, 1994.
- Le Doré (Sophie), *La pomme de terre*, Plon, 2008.
- Lévi-Strauss (Claude), *Le cru et le cuit*, Plon, 1964.
– « Le triangle culinaire », *L'Arc*, Aix-en-Provence, n° 26, 1965.
- Mennell (Stephen), *Français et Anglais à table du Moyen Âge à nos jours*, traduit de l'anglais par Thierry Detienne, Flammarion, 1987.
- Muhlstein (Anka), *Garçon, Un cent d'huîtres ! Balzac et la table*, Odile Jacob, 2010.
- Ory (Pascal), « La Gastronomie », *Les Lieux de mémoire III*, sous la direction de Pierre Nora, Gallimard, 1992.
- Pelt (Jean-Marie), *Des fruits*, Le grand livre du mois, 1994.
- Revel (Jean-François), *Un Festin en parole –Histoire littéraire de la sensibilité gastronomique de l'Antiquité à nos jours–*, Plon, 1995.
- Spiquel (Agnès), « L'envers de *L'Homme qui rit* : Mangerons-ils ? », *Le roman et la nourriture*, édité par André-Jeanne Baudvier, Presses Universitaire Franc-Comtoises, 2003.

IV. LITTÉRATURE ET CRITIQUE LITTRAIRE

1. OUVRAGES CITÉS DE XVIII^e SIÈCLE

Rousseau (Jean-Jacques), *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 5 vol., 1959-1995.

Voltaire, *Romans et contes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

2. OUVRAGES CITÉS DU XIX^e SIÈCLE

Balzac (Honoré de), *Œuvres complètes*, œuvres divers 3, Club de l'Honnête homme, tome 23, 1956.

- *La Comédie Humaine*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 12 vol., 1976 - 1981.
- Flaubert (Gustave), *L'Éducation sentimentale*, Édition Garnier, 1984.
- *Œuvre*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 volumes, 1951 - 1952.
- *Œuvres de jeunesse*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.
- *Trois Contes*, l'école des lettres, Seuil, 1993.
- Huysmans (Joris-Karl), *À rebours*, Babel, 1992.
- Maupassant (Guy), *Contes et nouvelles*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1974-1979.
- *Romans*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.
- Zola (Émile), *Les Rougon-Macquart*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol., 1960-1966.

3. OUVRAGES ET ARTICLES PORTANT SUR LA LITTÉRATURE DES XIX^e ET XX^e SIÈCLE

- Barthes (Roland), « Lecture de Brillat-Savarin », *Le bruissement de la langue*, Édition du Seuil, 1984.
- Bataille (Georges), *La littérature et le mal*, Gallimard, « idées », 1957.
- Butor (Michel), *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire*, Gallimard, 1969.
- Godeau (Florence), « Une ombre au tableau. Vanités et mondanité dans quelques récits modernistes (M. Proust, J. Joyce, V. Woolf, T. Mann) », *Études Épistémè*, www.etudes-episteme.org, 2012.
- Goncourt (Edmond et Jules de), *Journal, mémoires de la vie littéraire II 1886-1886*, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Robert Laffont, « Bouquins », 1956.
- Natsume (Sôseki), « Dix rêves », in *Anthologie de Nouvelle japonaises contemporaines*, tome II, Gallimard, 1989.
- Newton (Joy) et Schumacher (Claude), « La grande bouffe dans *L'Assommoir* et dans le cycle Gervaise », *L'Esprit créateur*, vol XXV, n° 4, 1985.
- Tadié (Jean-Yves), *Le roman au XX^e siècle*, Pierre Belfond, 1990.
- Richard (Jean-Pierre), *Littérature et sensation Stendhal et Flaubert*, Éditions du Seuil,

1954.

V. AUTRES ŒUVRES DE RÉFÉRENCE

1. RÉFÉRENCES PHILOSOPHIQUE ET PSYCHANALYTIQUE

Aristote, *Topiques*, tome II, livre V-VIII, texte établi et traduit par Jacques Brunschwig, Les belles lettres, 2007,

Bettelheim (Bruno), *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, 1976.

Freud (Sigmund), *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, 2010.

– *Introduction à la psychanalyse*, traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Petitt Bibliothèque Payot, 2001.

Kant (Emmanuel), *Anthropologie du point de vue pragmatique*, GF Flammarion, 1933.

– *Critique de la faculté de juger*, traduction par Alain Renaut, GF Flammarion, 1995.

Platon, *Œuvre complète I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.

Proust (Adrien), *L'Hygiène des neurasthéniques*, Masson, 1897.

Rank (Otto), *Le traumatisme de la naissance*, Payot, 1976.

Roudinesco (Élisabeth) et Plon (Michel), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Fayard, 1997.

Dictionnaire international de la psychanalyse, sous la direction d'Alain de Mijolla, Calmann-Lévy, 2002.

2. RÉFÉRENCES HISTORIQUES ET ETHNOLOGIQUES

Frazer (James-George), *Mythes sur l'origine du feu*, traduit de l'anglais par G. M. Michel Drucker, Petite Bibliothèque Payot, 1991.

Gantz (Timothy), *Mythes de la Grèce archaïque*, traduit par Danièle Auger et Bernadette Leclercq-Neveu, Belin, 2004.

Guillaumin (Émile), *La vie d'un simple*, Stock, 1943.

Halle (James), *Dictionnaire des mythes et des symboles*, traduit de l'anglais par Alix Girod, Gérard Monfort, 1994.

Missika (Dominique) et Schuchman (Anne), *Les Français aux fourneaux De 1900 à nos*

jours, Flammarion, 2009.

Pastoureau (Michel), *Une histoire symbolique de Moyen Âge occidental*, Édition du Seuil, 2004.

– Pastoureau (Michel) et Simonnet (Dominique), *Le petit Livre des couleurs*, Édition du Panama, 2005.

Robert (Ulysse), *Les signes d'infamie au Moyen Âge*, Honoré Champion, 1891.

Rollet (Catherine), *Les enfants au XIX^e siècle*, Hachette littérature, 2001.

Histoire de la vie privée, sous la direction de Philippe Ariès et de Georges Duby, Seuil, 1987.

Thibaud (Robert-Jacques), *Dictionnaire de mythologie et de symbolique nordique et germanique*, Édition Dervy, 1997.

3. OUVRAGES SUR LA PEINTURE

Bianconi (Piero), *Tout l'œuvre peint de Vermeer*, traduit par Simone Darses, Flammarion, 1996.

Laclotte (Michel) et Cuzin (Jean-Pierre), *Dictionnaire de la Peinture*, Larousse, 1999.

Vaudoyer (Jean-Louis), « Le mystérieux de Vermeer », *L'Opinion*, 30 avril ; 7 mai ; 14 mai 1921.

Wheelock Jr (Arthur Kingland), *Johannes Vermeer*, traduit de l'anglais par E. Bistoën, M. Fabbricotti, J.R Mengarduque, Flammarion, 1995.

La carte du monde chromatique, éditée par des recherches du XXI^e siècles, Bungeisyunju, 2008.

Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle, sous la direction d'Alain Tapié avec la collaboration de Jean-Marie Dautel et de Philippe Rouillard, Albin Michel, 1990.

Dictionnaire universel de la peinture, sous la direction de Robert Maillard, S.N.L.-Dictionnaire Robert, 1975.

VI. USUELS (LANGUE, DIDACTIQUE etc.)

Argot et français populaire, Nouvelle édition enrichie et mise à jour par Jean-Paul Colin, Larousse, 2006.

Dictionnaire de la Bible et des religions du Livre, sous la direction de R.-Ferdinand Poswick et Guy Rainotte, Brepols, 1985.

Larousse Grand Dictionnaire français-allemand / allemand-français, Larousse, 1994.

Le Grand Larousse de la langue française, Larousse, 1989.

Le Grand Robert de la langue française, deuxième édition, dirigée par Alan Rey, Dictionnaires Le Robert, 2001.

Trésor de la langue française, publié sous la direction de Paul Imbs de l'Institut, tome VII, 1979.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|------------------------------|---|
| REMERCIEMENTS | 3 |
| LISTE DES ABRÉVIATIONS | 4 |
| SOMMAIRE | 5 |
| INTRODUCTION | 9 |

PREMIÈRE PARTIE

| | |
|--|-----------|
| LE BŒUF À LA CASSEROLE DE COMBRAY : MATRICE D'À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU | 23 |
|--|-----------|

| | |
|--|----|
| CHAPITRE I : LA RELATION ENTRE LE DRAME DU COUCHER ET LE BŒUF À LA CASSEROLE | 24 |
| § 1. Genèse de l'épisode du bœuf à la casserole | 24 |
| La lanterne magique dans <i>Jean Santeuil</i> | 25 |
| Les biscuits roses et le fromage blanc à la crème rose | 27 |
| L'apparition du bœuf à la casserole | 29 |
| § 2. Deux identifications | 33 |
| La mère et Geneviève de Brabant, le fils et Golo ou Barbe-bleue | 33 |
| § 3. Une nuit passée avec la mère : questions de chronologie | 35 |
| La chronologie du roman de Proust | 36 |
| Les épisodes de la lanterne magique et du baiser du soir dans <i>Jean Santeuil</i> | 38 |
| § 4. Malheur de la mère et crime du fils | 41 |
| La famille bourgeoise au XIX ^e siècle | 41 |
| Le sentiment de culpabilité de l'enfant | 45 |

| | |
|--|-----|
| § 5. Références et symboles chrétiens | 49 |
| L'espace du salut | 49 |
| Le narrateur, l'auteur et le christianisme | 52 |
| § 6. Le bœuf à la casserole selon Françoise | 54 |
| L'art culinaire | 55 |
| Le repas bourgeois | 56 |
| § 7. Françoise : mère ou mère nourricière | 57 |
| Les servantes proustiennes : la genèse de Françoise | 57 |
| Le caractère de Françoise | 60 |
| La figure maternelle | 61 |
| Les modèles de Françoise | 67 |
| | |
| CHAPITRE II : LE BŒUF À LA CASSEROLE ET LE VENTRE MATERNEL | 74 |
| | |
| § 1. Retour à l'utérus maternel | 74 |
| Traumatisme de la naissance | 75 |
| La culpabilité et le retour à l'utérus maternel | 77 |
| La mort et le retour à l'utérus maternel | 79 |
| § 2. La cuisine combraysienne | 83 |
| Un lieu rassurant | 84 |
| Un lieu sublime | 85 |
| Un lieu cruel | 89 |
| § 3. Lieu de pré-création | 92 |
| L'œuvre littéraire et l'œuvre culinaire | 92 |
| Le feu et la femme | 94 |
| La cuisine et l'utérus maternel | 97 |
| § 4. La lecture par la mère | 99 |
| L'occupation préféré du jeune Proust : la lecture | 99 |
| Sur la lecture | 100 |
| La lecture à haute voix par la mère | 103 |

DEUXIÈME PARTIE

| | |
|---|-----|
| LA PETITE MADELEINE ET LES POMMES DE TERRE PAS ASSEZ CUITES : SYMBOLES DE NAISSANCE ET DE MORT DANS <i>À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU</i> | 111 |
| | |
| CHAPITRE III : LE GOÛT DANS LA LITTÉRATURE | 112 |
| | |
| § 1. L'art et les cinq sens | 113 |
| L'avantage des sens visuels et auditifs dans le domaine artistique | 114 |
| La place de l'odorat dans la littérature du XIX ^e siècle | 117 |
| § 2. Le parcours de l'apparition du goût dans la littérature | 120 |
| L'établissement de la gastronomie | 120 |
| Le discours au sujet de la nourriture | 123 |
| § 3. La nourriture dans les œuvres du XIX ^e siècle | 126 |
| La description du goût | 130 |
| | |
| CHAPITRE IV : PACOURS DE L'ÉPISODE DE LA MADELEINE | 133 |
| | |
| § 1. La matière de la mémoire involontaire avant la madeleine | 133 |
| La mémoire inconsciente dans <i>Jean Santeuil</i> | 133 |
| Le pain grillé et la biscotte dans <i>Contre Sainte-Beuve</i> | 137 |
| L'épisode de la biscotte dans les manuscrits de la <i>Recherche</i> | 143 |
| § 2. L'apparition de la petite madeleine | 151 |
| Le symbole de la résurrection | 151 |
| La mention de la mort dans l'épisode de la madeleine | 156 |
| | |
| CHAPITRE V : LA RELATION ENTRE L'ÉPISODE DE LA MADELEINE ET LA MORT DE BERGOTTE | 160 |

| | |
|---|-----------|
| § 1. La peinture flamande chez Proust | 160 |
| L'intérêt pour la Hollande | 160 |
| Proust et Vermeer | 165 |
| Delft et Combray | 167 |
| § 2. La nécessité de l'épisode de la mort de Bergotte: l'ajout à la fin de la vie de Proust | 171 |
| Le petit pan de mur jaune | 172 |
| « P » et « M » dans les deux épisodes | 178 |
| La mise à mort de Bergotte, l'écrivain-père | 182 |
| La nécessité des pommes de terre | 190 |
| § 3. Aliments caractérisés par la couleur jaune | 200 |
| Le jaune : la couleur des Juifs | 201 |
| La brioche dorée | 203 |
| Pomme d'or | 206 |
| Les repas sous le soleil | 207 |
| § 4. Boissons de couleur ambrée ou rousse | 214 |
| La bière | 216 |
| Le champagne | 218 |
| Le cidre | 220 |
| L'orangeade | 224 |
| § 5. La relation entre la mort et le repas | 231 |
| La mort et le repas dans la littérature | 232 |
| Les vanités : symbolique de la résurrection | 244 |

TROISIÈME PARTIE

| | |
|--|------------|
| LA PLACE DE LA NOURRITURE DANS LA LITTÉRATURE : MIROIR DES PERSONNAGES ET DE LA SOCIÉTÉ | 253 |
|--|------------|

| | |
|---|---------|
| CHAPITRE VI : LA NOURRITURE, LA TABLE ET LES PERSONNAGES DANS LES ROMANS DU XIX ^e SIÈCLE | 256 |
| § 1. La table dans les romans de Balzac | 256 |
| Le gourmand Balzac | 257 |
| La hiérarchie sur la table parisienne | 258 |
| Les repas à la campagne | 264 |
| Les personnages et leur table | 265 |
| § 2. L'appétit chez Flaubert | 272 |
| L'influence de Rabelais | 272 |
| Le bonheur ou le malheur d'Emma Bovary | 273 |
| Le festin et le désir de Frédéric Moreau | 277 |
| L'épisode de la madeleine sous l'influence de Flaubert | 279 |
| § 3. Les personnages à table et leur physique dans les romans de Zola et les nouvelles de Maupassant | 282 |
| Boule de suif : la femme grosse et généreuse | 283 |
| Les personnages à table dans <i>L'Assommoir</i> | 286 |
| Maigres et gros dans <i>Le ventre de Paris</i> | 291 |
| CHAPITRE VII : LA NOURRITURE ET LES FEMMES | 300 |
| § 1. La nourriture et le désir | 300 |
| § 2. Les gâteaux et Albertine | 303 |
| Les jeunes filles comme la gelée d'une seule grappe | 304 |
| L'éclair au café et la rencontre avec Albertine | 308 |
| « Les gâteaux instruits et les tartes bavardes » | 324 |
| § 3. Les fruits et les femmes : transposition de la sexualité | 328 |
| La mandarine, l'orange et Odette | 329 |
| La pomme et Albertine | 331 |
| Les poires, les fraises et Charlus | 338 |

| | |
|--|-----|
| CHAPITRE VIII : REPAS PRIS À L'EXTÉRIEUR | 348 |
| § 1. Le restaurant parisien chez les romanciers avant Proust | 350 |
| § 2. Le restaurant dans la <i>Recherche du temps perdu</i> | 356 |
| Les restaurants avec Swann et Odette | 357 |
| Les restaurant avec Saint-Loup et Rachel | 364 |
| § 3. Les repas avec Saint-Loup en Normandie | 374 |
| Le voyage pour Balbec | 375 |
| Le dîner à Rivebelle | 377 |
| Les repas à Doncières | 381 |
| CONCLUSION | 389 |
| BIBLIOGRAPHIE | 395 |
| TABLE DES MATIÈRES | 405 |

La Nourriture chez Marcel Proust

La présente étude est destinée à l'éclaircissement de la représentation de la table, des plats, de la nourriture et également de la cuisine, du restaurant et de la salle à manger figurés dans les œuvres de Proust, *À la recherche du temps perdu* en particulier. Proust, qui subit l'influence des romanciers du XIX^{ème} siècle où les écrivains tels que Balzac et Flaubert décrivent la nourriture en tant que motif littéraire, a inclus dans ses romans une profusion d'allusions à la nourriture et de scènes de la table et de l'acte de manger. La première partie est consacré à examiner le plat, le bœuf à la casserole, apparu dans « le drame du coucher », qu'on sert dans la salle à manger familiale comme rite quasiment religieux, qui peut rassurer le garçon angoissé, parce que cette espace rappelle le ventre maternel, espace le plus rassurant de tous. Par la suite, notre thèse traite de la relation entre l'épisode de la madeleine et celui de la mort de Bergotte, car si on considère la question de la résurrection dans le sens religieux, où on voit le thématique mort et résurrection dans ce deuxième épisode. La madeleine qui figure comme le symbole de la résurrection ou de la naissance et les pommes de terre, à cause desquelles Bergotte croit avoir un simple malaise digestif, alors qu'il est en train de mourir, ont des points communs. Enfin, notre objet de recherche s'est étendu à la relation entre la nourriture ou l'espace des repas et les personnages, et cette relation fait souvent appel aux œuvres du XIX^e siècle où la nourriture devient un miroir des personnages.

Mots-clés : la nourriture, le goût, les repas, la gastronomie, la petite madeleine, la vie et la mort, le désir

Food in Marcel Proust's work

In this study, I try to throw new light on the representation of food and dishes as well as place of eating: kitchens, dining rooms and restaurants in Proust's work, particularly *In Search of Lost time*. Proust, under the influence of 19th century novelist such as Balzac and Flaubert, who describe food as literary motif, always slips into his books many allusions to food and meats. I work the first part of my study to the dish called a "bœuf à la casserole" which is served in the familial dining room. This dish appears for the first time in "the good-night scene" The sorrowful young boy regards the act of eating it as a quasi-religion rite, that way comfort him, especially since the area of the dining room reminds him of the maternal womb, in other words the most comforting place in the whole world. Then, in the second part of my study, I attempt to deal with the relation between the "petite madeleine" and Bergotte's death. For birth, death and resurrection, in the religious sense of the death, continue the thematic shared by both of those episodes. The "petite madeleine", symbol of birth or resurrection, and the potatoes, of which Bergotte, who is dying, wrongly thinks they cause him a feeling of sickness, has a lot in common. Finally, in the third part of my study, I try to describe the relation between foods, meals, places of eating and characters in the light of Proust's predecessors 19th century novelists, who consider a mirror of their own characters.

Key words : food, meals, taste, gastronomy, petite madeleine, life and death, desire

Discipline : Littérature française et comparée

École doctorale 120 : Université Sorbonne-Nouvelle Paris III

17, rue de la Sorbonne 75005 Paris