

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

U·M·I

University Microfilms International
A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

Order Number 9218222

Poétique des tableaux chez Proust et Matisse

Blanche, Martine Albertine, Ph.D.

City University of New York, 1992

Copyright ©1992 by Blanche, Martine Albertine. All rights reserved.

U·M·I
300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106

A

POETIQUE DES TABLEAUX
CHEZ PROUST ET MATISSE

by

MARTINE BLANCHE

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in French in partial fulfillment of
the requirements for the degree of Doctor of
Philosophy, the City University of New York.

1992

© 1992

MARTINE BLANCHE

All rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

12/13/91
Date

Bethua G. Knouff
Chair of the Examining Committee

12/12/91
Date

Paul G. ...
Executive Officer

Professor Mary Ann Caws

Professor Jack Flam

Supervisory Committee

The City University of New York

Abstract

**POETIQUE DES TABLEAUX
CHEZ PROUST ET MATISSE**

by

Martine Blanche

Adviser : Professor Bettina Knapp

Proust's readers and Matisse's admirers will notice that some passages of A la Recherche du temps perdu look like descriptions of Matisse's paintings. Art historians such as Jack Flam, Pierre Schneider and Marcelin Pleyne drew analogies between Matisse and Proust ; however, so far, no research has been undertaken on the relations between Proust's work and Matisse's painting.

The goal of this study is neither to show that both artists were bound to know each other, nor to compare their biographies in detail, but to emphasize the Matissian features contained in A la Recherche du temps perdu and the Proustian aspects of Matisse's paintings. In fact, the writer and the painter reveal a new vision

of the world through their art. The work of art plays an important part in Proust's aesthetic theories as well as in his novel A la Recherche du temps perdu, where images, pictural references and descriptions of paintings abound. Thus the writer composes some sentences which evolve into paintings. As for Matisse, he creates his own syntax and his work constitutes a reflection on life.

Our research is divided into two parts : the first one presents the aesthetic theories of Proust and Matisse, underlining their similarities and differences, and the second one deals with four themes (the workshop, the inside-out, the music and the flower women) treated by both artists in their works.

Finally, the design of this study is to determine the time beyond, which is realized through the act of creation. Therefore, we will emphasize two dimensions in their works : the vocation of the artist and the search for a spiritual experience.

REMERCIEMENTS

Je voudrais adresser mes remerciements à tous ceux qui m'ont aidée par leurs conseils, leurs encouragements et leurs suggestions.

Ma gratitude et ma reconnaissance vont tout d'abord au Professor Bettina Knapp dont la générosité a rendu possible l'accomplissement de cette étude. Elle fut une source d'inspiration dès le début de mes recherches. Je suis également redevable à l'obligeance de mes lecteurs, Professor Mary Ann Caws et Professor Jack Flam, deux éminents chercheurs et enseignants qui eurent soin de relever les inexactitudes de mon travail ou de signaler les pièges d'une interprétation subjective. Je remercie tout particulièrement Jack Flam dont le cours sur Matisse fut à la base de mon intérêt pour les thèmes que j'ai traités dans ce travail.

J'ai bénéficié de la bourse "Distinguished Scholar Dissertation Award" du Graduate Center de City University of New York qui m'a permis de faire les recherches de cette thèse, que cette institution trouve ici l'assurance de ma gratitude.

A mes parents.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
NOTES	10

PREMIERE PARTIE

CHAPITRE I

LA PHILOSOPHIE ESTHETIQUE DE PROUST

1 - Ses fondements	15
2 - Combray ou le cercle parfait	22
3 - L'élaboration du roman	24
4 - La conception du Temps et de l'Espace	26
5 - Littérature et peinture	29
6 - Le style	30
NOTES	32

CHAPITRE II

L'ART DE PEINDRE DE MATISSE (1890-1930)

1 - Création d'un espace	37
2 - La couleur	43
3 - Poursuite de l'expression	50
4 - Le modernisme	54
NOTES	57

CHAPITRE III

LES ANALOGIES ENTRE PROUST ET MATISSE

1 - Deux pionniers de l'art au début du XXe siècle	64
2 - L'effet du temps sur les choses	70
3 - Les impressions de la nature	76
4 - La révélation de la réalité	83
5 - Les leitmotive	88
NOTES	91

DEUXIEME PARTIE

CHAPITRE I

L'ATELIER DES ARTISTES, REFLEXIONS SUR L'ART

1 - La naissance du futur artiste : la chambre de Marcel dans l'"ouverture" <u>d'A la Recherche du temps perdu</u> et "L'Atelier sous les toits"	98
2 - L'évolution de l'artiste	104
3 - L'atelier d'Elstir	120
4 - La consécration de l'artiste	124
NOTES	131

CHAPITRE II

L'ENTRE-DEUX

1 - Le leurre du seuil	137
2 - Les cadres multiples ou la mise en abyme	148
3 - Les fenêtres-tableaux	160
NOTES	168

CHAPITRE III

MUSIQUE, SIGNES ET ARCHITECTURE

1 - Préludes	175
2 - Transpositions d'art	188
3 - L'accès au monde des essences	195
NOTES	203

CHAPITRE IV

LES FEMMES-FLEURS

1 - Les femmes et les jardins	212
2 - Les femmes oeuvres d'art	226
3 - Les femmes et la mythologie ou l'Age d'or	235
NOTES	245
CONCLUSION	249
NOTES	256
BIBLIOGRAPHIE	257

I N T R O D U C T I O N

Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Quand je lis le berger de L'ensorcelée, je vois un homme à la Mantegna et de la couleur de la T... de Botticelli. Ce n'est peut-être pas du tout ce qu'a vu Barbey. Mais il y a dans sa description un ensemble de rapports qui, étant donné le point de départ faux de mon contresens, lui donnent la même progression de beauté.¹

Nés à quelques mois d'intervalle, Marcel Proust et Henri Matisse comptent sans aucun doute parmi les plus grands artistes de la première moitié du vingtième siècle de par l'ampleur et la richesse de leur oeuvre. En outre, l'originalité et la qualité de leur travail les placent aujourd'hui parmi les artistes les plus étudiés et auxquels les biographes, les chercheurs, les critiques et les historiens de l'art se réfèrent le plus, surtout parce que leur oeuvre ne date pas. Pourtant, ni Proust, ni Matisse ne fonda de mouvement et n'eut de disciples ou d'émules.

Toutefois, rien au commencement de leur carrière ne les prédestinait à tant de succès, ni à un tel renom posthume. En effet, après des débuts difficiles dans les mondes littéraire et artistique, ils ne furent reconnus qu'au bout d'efforts renouvelés, Proust, en recevant le prix Goncourt pour A l'Ombre des jeunes filles en fleurs en 1919 et Matisse, en ouvrant une école au Couvent des Oiseaux en 1908. Cependant, avant d'acquérir la notoriété, tous deux avaient déjà beaucoup travaillé : Proust avait écrit Les Plaisirs et les jours, Jean Santeuil, Pastiches et mélanges, Contre Sainte-Beuve, de nombreux essais et articles, ainsi que la plupart des manuscrits d'A la Recherche du temps perdu, tandis que Matisse avait peint de nombreux tableaux importants, tels "La Desserte" (1897), "Carmelina" (1903), "Notre-Dame en fin d'après-midi" (1902), "L'Atelier sous les toits" (1902),

"Luxe, calme et volupté" (1904/1905), "La Fenêtre" (1905), "La Joie de vivre" (1905/1906), "Nu bleu" (1907), "Le Luxe I" (1907) et "Le Luxe II" (1907) et avait en préparation ses grandes oeuvres telles "La Desserte rouge" (1908) et surtout le diptyque "La Danse" (1910) et "La Musique" (1910). De plus, le peintre publia également en 1908 ses réflexions sur la peinture dans Notes d'un peintre. Néanmoins, les hommages rendus aux deux artistes vinrent d'abord des étrangers, les Français étant encore réticents à ce qui était nouveau. Ainsi, Ortega y Gasset, un philosophe espagnol déclara-t-il en 1924 à propos du style de Proust :

Proust passe pour l'inventeur d'une nouvelle distance entre les choses et nous-mêmes (...) La totalité du roman apparaît soudain comme une littérature vue à vol d'oiseau, lorsqu'elle est mise à côté de ce merveilleux génie clairvoyant.²

De même, Sergueï Chtchoukine, collectionneur russe très amateur des tableaux de Matisse s'exprimait ainsi à propos de sa peinture :

Je trouve que votre tableau "La Danse" est si majestueux que je me suis résolu à braver notre opinion publique bourgeoise et à mettre au-dessus de mon escalier une peinture avec un nu. En même temps, j'aurai besoin d'un deuxième tableau, pour lequel la musique serait un thème parfait. (...) J'ai entièrement confiance en vous et je suis sûr que la musique sera aussi réussie que la danse.³

En étudiant les premiers travaux des deux artistes, nous nous rendons compte que ceux-ci contiennent déjà les thèmes, les situations, les objets et les personnages que nous retrouvons dans la version finale d'A la Recherche du temps perdu et dans les peintures que Matisse réalisa au cours de sa

carrière. En effet, cette réécriture et ce remodelage d'esquisses permettent de créer un réseau de correspondances internes qui s'appuient sur des diptyques et des symétries tout en comportant en même temps un rythme binaire.

Les lecteurs de Proust et les admirateurs de Matisse remarqueront que certaines pages d'A la Recherche du temps perdu paraissent être des descriptions de tableaux de Matisse. D'ailleurs, plusieurs historiens de l'art, notamment Jack Flam, Pierre Schneider et Marcelin Pleynet, firent des analogies entre Matisse et Proust. Néanmoins, jusqu'à présent, aucune recherche n'a été entreprise sur les rapports entre l'oeuvre de Proust et la peinture de Matisse, aussi nous proposons-nous d'approfondir cette relation. Toutefois, l'objet de notre étude n'est ni de montrer que les deux artistes devaient se connaître, ni de comparer en détail leur biographie, mais bien de mettre en évidence les caractéristiques matysiennes que possède A la Recherche du temps perdu et les aspects proustiens de la peinture de Matisse.

En effet, à l'écoute de leurs émotions, les deux artistes traduisent leur réalité intérieure dans un style métaphorique. Dans A la Recherche du temps perdu, mettant en parallèle la littérature et la peinture, le narrateur compare ainsi le rôle du peintre et celui de l'écrivain :

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. (...) le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une

question non de technique, mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune.⁴

Et Matisse d'enchaîner pour sa part :

Pour cela, je dois mettre de l'ordre dans mes idées: la relation entre les tons s'établira de telle sorte qu'elle les soutiendra au lieu de les abattre.⁵

Aussi l'écrivain et le peintre possèdent-ils la faculté de révéler une nouvelle vision du monde à travers leur art. Cette assertion se vérifie d'autant plus dans le roman de Proust et les tableaux de Matisse que leur oeuvre dépasse la simple illusion de la dialectique du visible superficiel et du caché essentiel, car c'est à travers le temps que naissent les découvertes. Ainsi, grâce à Elstir, le narrateur du roman découvre-t-il sous d'autres angles des paysages qu'il connaît:

Depuis les débuts d'Elstir, nous avons connu ce qu'on appelle "d'admirables" photographies de paysages et de villes. Si on cherche à préciser ce que les amateurs désignent dans ce cas par cette épithète, on verra qu'elle s'applique d'ordinaire à quelque image singulière d'une chose connue, image différente de celle que nous avons l'habitude de voir, singulière et pourtant vraie et qui à cause de cela est pour nous doublement saisissante parce qu'elle nous étonne, nous fait sortir de nos habitudes, et tout à la fois nous fait rentrer en nous-même en nous rappelant une impression.⁶

En outre, l'oeuvre d'art joue un rôle privilégié dans les théories esthétiques de Proust ainsi que dans A la Recherche

du temps perdu où les images, les références picturales et les descriptions de tableaux abondent. En effet, d'une part, Proust compose des tableaux qui n'existent que dans son imagination visuelle et d'autre part, il fait allusion à de nombreux peintres classiques et modernes qui, tout en révélant la beauté cachée des objets familiers et habituels, font ressurgir des souvenirs anciens. Comme l'affirme Léo Bersani:

A la Recherche du temps perdu est certainement un roman sur l'art, mais ce n'est pas, comme Madame Bovary, un roman sur la distance infranchissable entre l'art et la vie ; c'est plutôt un inventaire de techniques qui mènent à une vie pleine d'art.⁷

Ainsi, Proust crée-t-il des phrases-tableaux, tandis que Matisse construit sa propre syntaxe. Prenons à titre d'exemple la description des carafes plongées dans la Vivonne. Cette page constitue un tableau d'autant plus intéressant pour notre étude que Matisse utilisa aussi ce rapport entre contenant et contenu dans sa série sur les poissons rouges. Chez Proust, le tableau dépeint est très métaphorique⁸ :

Je m'amusais à regarder les carafes que les gamins mettaient dans la Vivonne pour prendre les petits poissons, et qui remplies par la rivière, où elles sont à leur tour encloses, à la fois "contenant" aux flancs transparents comme une eau durcie, et "contenu" plongé dans un plus grand contenant de cristal liquide et courant, évoquaient l'image de la fraîcheur d'une façon plus délicieuse et plus irritante qu'elles n'eussent fait sur une table servie, en ne la montrant qu'en fuite dans cette allitération perpétuelle entre l'eau sans consistance où les mains ne pouvaient la capter et le verre sans fluidité où le palais ne pourrait en jouir.⁹

De même, dans la série des poissons rouges de Matisse, l'aquarium, à la fois le contenant des poissons et contenu

dans la peinture, semble flotter dans la couleur de la pièce, d'autant plus que la séparation entre l'aquarium et son cadre n'est pas bien définie.

Cependant, notre expérience d'A la Recherche du temps perdu est forcément différente de celle que nous avons acquise des tableaux de Matisse. En effet, la première se fonde pour l'essentiel sur la nouvelle édition du roman dans la bibliothèque de la pléiade ainsi que les nombreuses critiques effectuées sur l'oeuvre, tandis que la seconde repose à la fois sur une connaissance visuelle des tableaux et sur une étude critique du style du peintre. Nous ne prétendons pas traiter méthodiquement et exhaustivement tous les rapports entre l'écriture de Proust et la peinture de Matisse, mais cela n'empêche pas le bien-fondé de notre argument.

Notre recherche est composée de deux parties. La première expose les théories esthétiques de Proust et Matisse, puis souligne leurs points communs et leurs différences en justifiant le but de cette comparaison. Quant à la seconde, elle aborde quatre thèmes traités par les deux artistes dans leur oeuvre, le but de cette étude étant de découvrir le dessein de leur création. Ces quatre sujets sont essentiels dans A la Recherche du temps perdu et la peinture de Matisse de 1890 à 1930 : nous étudierons d'abord le thème de l'atelier, car il se rapporte directement à l'art, puis celui de l'entre-deux, car il est particulier aux deux artistes qui aiment encadrer leurs descriptions tout en séparant le dedans

du dehors, ensuite celui de la musique, car elle constitue un art dans l'art et enfin, celui des femmes-fleurs, car Proust et Matisse aiment tous deux dépeindre la femme en tant que personnage floral.

Dans notre recherche, le lecteur sera confronté à nos questions qui font appel à la sensibilité de chacun: des comparaisons et des analogies sont suggérées ; des conjectures et des hypothèses sont envisagées.

NOTES DE L'INTRODUCTION

1. Marcel Proust, Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges suivi de Essais et articles (Paris : Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1971) 305.
2. Ortega y Gasset in Henri Peyre, Marcel Proust (New York, Londres : Columbia University Press, 1970) 3.
3. Lettre de Sergeï Chtchoukine (31 mars 1909), in Jack Flam Matisse, a Retrospective (New York : Hugh Lauter Levin Associates, 1988) 105.
4. Proust, A la Recherche du temps perdu 4 vols. (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-89) 4 : 474.
5. Henri Matisse, Notes d'un peintre in Dominique Fourcade, Henri Matisse, Ecrits et propos sur l'art (Paris : Hermann, 1972) 46.
6. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 194.
7. Léo Bersani, "Déguisements du moi et art fragmentaire" Recherche de Proust (Paris : Seuil, 1980) 33.
8. Pour une analyse plus poussée, voir Philippe Lejeune, "Les carafes de la Vivonne" in Recherche de Proust (Paris : Seuil, 1980) 163-196.
9. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 166.

P R E M I E R E P A R T I E

P R E M I E R C H A P I T R E

La philosophie esthétique de Proust

Dans son oeuvre gigantesque, ciselée, laquée, comme un cabinet chinois aux tiroirs secrets, on trouverait épars de quoi faire des volumes d'articles par le plus original des critiques littéraires, par un bien curieux critique d'art.¹

Les principes du roman proustien ont une base double : d'une part, ils reposent sur l'évocation d'expériences personnelles fondamentales liées soit à des réminiscences involontaires, soit à des impressions et d'autre part, ils s'appuient sur la recherche de lois psychologiques générales, comme c'est surtout le cas dans Le temps retrouvé.

Les origines de l'esthétique de Proust peuvent être établies à travers sa correspondance et les esquisses d'A la recherche du temps perdu. Explicitant son dessein, Proust emploie la formule "philosophie esthétique" dans une lettre à Robert Dreyfus, datant du 16 mai 1908², où il annonce à son ami que son projet se précise et que ce sera vraisemblablement une nouvelle, sans toutefois en dire davantage. A la même époque, Madame Straus lui offre cinq petits agendas dont il se sert pour prendre des notes. L'un d'entre eux, édité et annoté par Philip Kolb et plus couramment appelé Le carnet de 1908³, renferme les questions que se pose l'écrivain sur son travail:

Faut-il en faire / un roman, une étude philosophi / que , suis-je romancier ?⁴

Dans cette présentation des théories esthétiques de Proust, nous nous proposons d'étudier les fondements de sa philosophie, le rôle de Combray, la méthode d'écriture de l'écrivain, sa conception du temps et de l'espace, ainsi que son style.

1- Les fondements de la philosophie esthétique

Le carnet de 1908 constitue le "journal de bord" de Proust dit Philip Kolb. L'écrivain y note ses impressions comme elles lui viennent à l'esprit, mais certaines des idées maîtresses de son futur roman y figurent déjà :

Ce qui se présente ainsi obscu/rément au fond de la conscience, / il faut (barré) avant de le réaliser en oeuvre, / avant de le faire / sortir au dehors il faut lui / faire traverser une région / intermédiaire entre notre / moi obscur, et l'extérieur, / notre intelligence, mais comment / l'amener jusque-là, comment / le saisir. On peut rester des / heures à tâcher de se répéter / l'impression première, le / signe insaisissable qui était / sur elle et qui disait: / approfondis-moi, sans s'en / rapprocher sans la faire / venir à soi. Et pourtant / c'est tout l'art, c'est / le seul art. Seul mérite / d'être exprimé ce qui / est apparu dans les profondeurs / et habituellement sauf / dans l'illumination / d'un éclair, ou par / des temps exceptionnellement / clairs, animants, ces / profondeurs sont obscures. Cette / profondeur, cette inaccessibilité / pour nous-même est la / seule marque de la / valeur - ainsi peut' / être qu'une certaine / joie. Peu importe de / quoi il s'agit. Un clocher s'il est insaisissable / pendant des jours a plus / de valeur qu'une / théorie complète du / monde.⁵

A ce moment-là, l'écrivain sait déjà qu'il possède en lui les germes d'une oeuvre, mais il n'est pas encore capable de les exploiter. Cependant, il peut discerner les impressions qui vont le conduire à l'oeuvre d'art ; il sait que celles-ci sont obscures et lui apportent une certaine joie. Dans la citation ci-dessus, figure déjà le terme "clocher", qui annonce l'épisode des clochers de Martinville et le début de la vocation littéraire. Proust pense sans doute aussi à cette

époque à d'autres phénomènes de réminiscence qui se produiront dans le roman.

D'autre part, il fait précéder ce paragraphe de la mention : "Pour ajouter dans la / dernière partie à ma conception / de l'art"⁶, aussi élabore-t-il déjà un plan dans lequel la dernière partie sera consacrée à l'esthétique. Cependant, cette philosophie, dont nous retrouvons les esquisses dans Contre Sainte-Beuve et dans les avant-textes du Temps retrouvé datant de 1909-11, est conçue progressivement.

Malgré un aspect de "nébuleuse"⁷, Contre Sainte-Beuve se comprend comme une oeuvre à part entière dont le récit se complète par une théorie de l'art et de la littérature : une esthétique.

Bernard de Fallois affirme dans la préface de Contre Sainte-Beuve qu'une des lois de la psychologie proustienne réside dans le fait que nous ne connaissons pas un être ou un fait tant que nous ne pouvons pas, à une impression nouvelle, confronter une impression antérieure. Ainsi, toute connaissance s'effectue-t-elle "en deux temps". Les inédits de Proust font partie pour Fallois du premier temps et le roman définitif, du deuxième temps. En appliquant cette thèse de la connaissance à La recherche du temps perdu, nous remarquons que les découvertes du héros/narrateur se déroulent aussi selon ce principe. En effet, Marcel ne comprend les choses que lorsqu'il peut les rapprocher d'une impression antérieure, comme c'est le cas, par exemple, de la petite madeleine, de la

musique de Vinteuil et de la mort de la grand-mère. D'autre part, Fallois distingue deux parties dans Contre Sainte-Beuve, l'une théorique (étude objective) et l'autre narrative (ayant la forme d'une conversation sur Sainte-Beuve avec la mère) agrémentée de quelques impressions esthétiques et de souvenirs. Il établit une filiation entre Contre Sainte-Beuve et le roman, rapport confirmé par les chercheurs aujourd'hui et qui est capital pour suivre l'élaboration de la philosophie esthétique. En effet, nous pouvons affirmer qu'à partir du moment où Proust découvre le principe de la réminiscence comme élément générateur de la narration, il tient déjà les prémices du roman et le fonctionnement de la rétrospection spontanée, fondement de l'art.

Un autre principe esthétique de Proust figure aussi déjà dans Contre Sainte-Beuve : le phénomène d'association de mots ou de phrases. Etudiant l'"ouverture" du roman dans les cahiers 3, 1 et 8 Claudine Quémard constate :

Rattachés par ce fil de lumière, se convoquant les uns les autres suivant la loi de l'association, les fragments s'alignent ainsi que des perles : écriture en chapelet, si caractéristique de la manière de Proust lorsqu'il commence de créer, lorsqu'il improvise.⁸

Ainsi se transforme progressivement le récit de la matinée, point de départ de Contre Sainte-Beuve.

D'autre part, d'après Bernard Brun, Le temps retrouvé représente le dernier état de Contre Sainte-Beuve, d'où le rapport étroit entre la dernière partie du roman et l'art. Brun étudie le problème de la continuité de la réflexion

esthétique, ainsi que celui de la délimitation des avant-textes du dernier volume du roman. Grâce à ses recherches⁹, il découvre que des morceaux rédigés à l'origine pour le premier volume du roman furent déplacés et ajoutés au Temps retrouvé. L'histoire du dernier volume et par là-même, la conception de l'art et de la vocation littéraire, commencent dans les brouillons du Contre Sainte-Beuve. La matinée chez la princesse de Guermantes remplace une matinée de conversation avec maman, mais la théorie esthétique ainsi que le contenu du récit restent les mêmes. Ce changement date de 1910 quand Proust se met à rédiger le cahier 58, puis les cahiers 57 et 11. La mémoire involontaire devient alors l'élément essentiel de la technique romanesque. Enfin, le processus de déchiffrement des symboles est remanié et leur compréhension est retardée jusqu'à la fin du roman. La première partie, à l'origine Le temps perdu, conserve la problématique de la vocation littéraire et s'enrichit d'expériences.

Les premiers brouillons du roman figurent dans les cahiers 51, 58, 57 et 11¹⁰. Nous ne nous attarderons pas sur le cahier 51, dont l'édition critique fut établie par Henri Bonnet¹¹, car il ne traite que de la déchéance de M. de Guercy, futur baron de Charlus et de la vieillesse des autres personnages, dans un chapitre intitulé "Le Bal des têtes". Par contre, les cahiers 58 et 57 nous intéressent particulièrement, puisqu'ils comportent une partie sur la vocation artistique : "L'Adoration perpétuelle". Dans le

cahier 58, le narrateur fait allusion à la découverte des instruments de l'art après une conversation avec Bloch :

Quand un tel esprit, aussi solitaire et personnel à la ferme que dans ce salon, trouvait une telle vérité, de même que ce qui lui avait permis de dégager la vérité permanente, c'était le rapprochement d'une identité, de même inévitablement pour recomposer cette identité, cette réalité - et non toute la succession insignifiante des phénomènes de la vie - il fallait le rapprochement de deux termes différents ayant une base commune c'est-à-dire une métaphore. Je l'avais trouvé par ces sensations du passé, ces réminiscences qui m'enivraient, et sans doute ce serait là pour moi l'instrument de l'art. Mais je me gardais de l'ériger en système et de croire qu'on ne pourrait y arriver autrement. Mais je savais que quand on s'écriait devant une de ces épithètes ou ces métaphores "Ah, c'est joli" c'était une manière de dire "c'est vrai" d'une vérité plus profonde que la vérité d'observation, la vérité de synthèse, d'approfondissement, de découverte intérieure.¹²

Ainsi découvre-t-il une méthode pour atteindre les sphères de l'art : le rapprochement entre des sensations communes du passé et du présent, grâce auquel il affirme sans équivoque pouvoir accéder à la vérité. Pour lui, le critère de beauté est synonyme de vérité, de découverte personnelle. Nous devons souligner que jusqu'ici, l'écrivain poursuit à travers cette quête artistique une étude de soi. Dans la citation ci-dessus, le terme "permanent" est important. L'artiste a pour rôle de dévoiler la vérité, mais il n'est pas libre de s'exprimer comme il veut.

Une autre composante de l'esthétique de Proust figure aussi dans le cahier 58, à savoir, l'imagination :

Ce n'est que l'imagination qui peut en dehors du temps lui (à l'être intérieur) apporter cette

précieuse essence et c'est parce que extratemporel il ne peut avoir qu'une connaissance extratemporelle qu'il n'a pas la crainte de l'avenir, se sent éternel.¹³

Ainsi l'être intérieur, la source de l'art, échappe-t-il aux contingences du temps. L'imagination n'est cependant pas pure invention, elle consiste en fait à retrouver une sensation déjà éprouvée et à la recréer. Dans le chapitre "L'Adoration perpétuelle" du cahier 58, le narrateur examine ce processus artistique :

(...) pour faire de l'art, c'est-à-dire retrouver la vie, il fallait non pas reproduire ce que nous croyons la vie, le passé, les actions et les mots, mais retirer successivement tout ce que nous avons, dans le moment même où nous l'éprouvions et bien plus ensuite dans la mémoire et le raisonnement déposé sur la vie, qui l'obscurcissait et à la reproduction de quoi tant d'artistes bornent l'art, croyant ainsi être réels et vivants.¹⁴

Ainsi en 1910-11, Proust pense-t-il déjà que l'art ne doit pas se contenter de reproduire la réalité, c'est-à-dire l'illusion de la réalité, acquise par la mémoire ou le raisonnement, mais aboutir à la découverte de l'essence de la vie.

A ce propos, il ajoute dans le cahier 57 :

(...) la seule manière de la goûter (la jouissance directe) davantage, c'est de les connaître (les impressions) plus complètement, de les rendre claires jusqu'en leur profondeur en les convertissant en un équivalent de pensée, c'est-à-dire de signes, en une oeuvre d'art.¹⁵

Avant la parution de Du côté de chez Swann, Proust fait part de ses projets à ses amis et à la presse. La lettre qu'il adresse à René Blum au début de novembre 1913¹⁶ nous éclaire

sur sa théorie esthétique. Une des premières notions qu'il définit est celle de la mémoire. Il souligne les deux phénomènes évocateurs de Du côté de chez Swann : la résurgence d'une partie de sa vie par la saveur d'un morceau de madeleine trempé dans du thé, ainsi que l'évocation d'une autre partie de sa vie par les sensations du réveil :

C'est un livre extrêmement réel mais supporté en quelques sorte, pour imiter la mémoire involontaire (qui selon moi, bien que Bergson ne fasse cette distinction, est la seule vraie, la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence et des yeux ne nous rendant du passé que des facsimilés inexacts qui ne lui ressemblent pas plus que les tableaux des mauvais peintres ne ressemblent au printemps ...¹⁷

Cependant, dans une interview accordée au journaliste du Temps, Elie-Joseph Bois, et parue le 13 novembre 1913¹⁸, Proust présente Du côté de chez Swann et le reste de son roman en déclarant :

Vous savez qu'il y a une géométrie plane et une géométrie dans l'espace. Eh bien, pour moi, le roman ce n'est pas seulement de la psychologie plane, mais de la psychologie dans l'espace. Cette substance invisible du temps, j'ai tâché de l'isoler, mais pour cela il fallait que l'expérience pût durer. J'espère qu'à la fin de mon livre, tel petit fait social sans importance, tel mariage entre deux personnes qui dans le premier volume appartiennent à des mondes bien différents, indiquera que du temps a passé et prendra cette beauté de certains plombs patinés de Versailles, que le temps a engainés dans un fourreau d'émeraude.¹⁹

Il évoque aussi la mémoire involontaire qui ajoute selon lui de la "couleur" au passé, aux jardins et aux êtres oubliés:

Voyez-vous, je crois que ce n'est guère qu'aux

souvenirs involontaires que l'artiste devrait demander la matière première de son oeuvre. (...) Et enfin, comme ils nous font goûter la même sensation dans une circonstance tout autre, ils la libèrent de toute contingence, ils nous en donnent l'essence extratemporelle, celle qui est justement le contenu du beau style, cette vérité générale et nécessaire que la beauté du style seule traduit.²⁰

La philosophie esthétique de Proust est donc fondée sur une théorie de la connaissance et de la mémoire, deux notions étroitement liées. De plus, pour l'écrivain, la perception de l'environnement nous donne des visions incomplètes et fausses et elle est affaiblie par l'intelligence et l'habitude.

A propos du style, Proust poursuit dans la même interview:

Le style n'est nullement un enjolivement comme croient certaines personnes, ce n'est même pas une question de technique, c'est - comme la couleur chez les peintres - une qualité de la vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres. Le plaisir que nous donne un artiste, c'est de nous faire connaître un univers de plus.²¹

Or, nous nous rendons facilement compte que cet entretien de novembre 1913 annonce les thèmes du Temps retrouvé, aussi pouvons-nous affirmer que la philosophie esthétique de Proust ne changea pas entre les premières ébauches de Contre Sainte-Beuve que nous avons évoquées précédemment et la version définitive d'A la recherche du temps perdu.

2 - Combray ou le cercle parfait

Combray illustre parfaitement la théorie de Proust sur la

connaissance et la mémoire. Le chapitre est ordonné selon un plan symétrique comportant une introduction, une transition et une conclusion qui englobent deux séries d'évocations, puis ramènent le lecteur au point de départ, la conclusion se bouclant sur l'introduction. Le cercle ainsi réalisé, que Robert Vigneron appelle "Combray ou le cercle parfait" ²² fait surgir tout Combray d'une tasse de thé. La "réalité véritable", celle qui réside dans les profondeurs de l'inconscient est dévoilée par une similitude fortuite entre une sensation présente et une sensation passée. Cette dernière est alors vécue en dehors du temps.

De plus, le héros évoque dans Combray un passé révolu où il se couchait de bonne heure et se réveillait après un assoupissement rapide dû à sa constante inquiétude de s'endormir. Après des considérations sur le sommeil et la reconnaissance du temps et du lieu du réveil, le héros se remémore le décor des chambres où il dort et qu'il évoque dans la suite du roman. Combray apparaît ensuite comme le théâtre et le drame du coucher sans que le héros puisse se souvenir des autres événements liés à cet endroit. Intervient alors l'épisode de la madeleine, en tant que catalyseur de souvenirs. Or, dans son article "A propos du "style" de Flaubert", Proust explique les raisons esthétiques qui contribuèrent au choix de ce moyen :

Or, sans parler en ce moment de la valeur que je trouve à des ressouvenirs inconscients sur lesquels j'asseois, dans le dernier volume - non encore publié - de mon oeuvre, toute ma théorie de l'art,

et pour m'en tenir au point de vue de la composition, j'avais simplement pour passer d'un plan à un autre, usé non d'un fait, mais de ce que j'avais trouvé plus pur, plus précieux comme jointure, un phénomène de mémoire.²³

D'ailleurs, Proust définit ce phénomène de mémoire dans une lettre adressée à Louis de Robert en 1913 :

Par exemple, c'est une chose imperceptible si vous voulez que cette saveur de thé que je ne reconnais pas d'abord et dans laquelle je retrouve les jardins de Combray. Mais ce n'est nullement un détail minutieusement observé. C'est toute une théorie de la mémoire et de la connaissance (du moins c'est mon ambition) non promulguée directement en termes logiques (du reste tout cela ressortira dans le troisième volume).²⁴

3 - L'élaboration du roman

La méthode d'écriture de Proust nous intéresse tout particulièrement du fait qu'elle n'est pas linéaire. En cela, elle ressemble à un tableau qui est peint touche par touche. En effet, Proust ne pagine pas ses cahiers de brouillon, mais plutôt il les désigne par de petits dessins ou en donnant un nom aux pages et aux cahiers rédigés. Ainsi, chaque page peut-elle être considérée comme le motif d'un immense tableau. De plus, l'écrivain recommence chaque segment de phrase plusieurs fois, sans même prendre le temps d'aller à la ligne dans certains cas. Tous les cahiers regroupent des thèmes assez proches et se présentent comme des esquisses de tableaux, un peintre faisant aussi de nombreuses ébauches avant d'accomplir une grande oeuvre, d'autant plus si celle-ci doit faire partie

d'une série de tableaux.

D'autre part, l'écriture de Proust évolue autour de certains thèmes d'une manière concentrique. Bernard Brun la qualifie de "centrifuge", car elle "joint de façon contradictoire, à travers les réécritures et les répétitions, le désir de condenser le récit et la pulsion instinctive de le laisser se développer à l'envi."²⁵

Proust crée aussi des correspondances internes à partir de noyaux. C'est le cas, par exemple, du thème des chambres, ou des aubépines, ou encore de l'atelier de l'artiste, trois motifs récurrents tout le long du roman. L'écrivain exécute également beaucoup de dyptiques qui se traduisent par des symétries ou des divisions d'événements en deux temps. Cependant, il ne s'éloigne pas de son dessein d'ensemble, même si sa méthode est discontinue et s'il récrit sans cesse les mêmes épisodes. L'écriture transforme les événements, mais les idées clés restent identiques. Nous ne nous étonnons plus alors du morcellement du texte en fragments repris dans des sections postérieures.

De même, les idées que nous voyons naître dès Contre Sainte-Beuve à propos d'une lecture ou d'un tableau sont imprégnées des goûts artistiques de Proust. Par exemple, les natures mortes de Chardin donnent aux intérieurs leurs couleurs définitives.

En outre, l'écrivain expose aussi l'esthétique du roman dans sa critique littéraire. Aussi doit-il à la critique la

matière de son oeuvre, car c'est elle qui lui en fournit de nombreux éléments, de même que le rythme et la direction générale. Cependant, il pose les jalons d'une nouvelle manière d'écrire : il fait disparaître les frontières habituelles entre l'art et la critique. Comme l'affirme Bernard de Fallois à la fin de sa préface à Contre Sainte-Beuve :

Proust nous montre au contraire que tout créateur porte en lui un critique mort jeune, ou plutôt un critique secret, qui guette et veille aux frontières de la création, puisqu'un roman de Balzac, un tableau de Monet, ce sont d'abord une idée de roman, une idée de tableau.²⁶

Ainsi Proust considère-t-il l'art avant tout comme l'aboutissement d'une réflexion sur la création. Bernard de Fallois exprime ici une idée capitale pour notre propos, car notre dessein est d'étudier le rôle de la peinture dans A la recherche du temps perdu en tant que création de "phrases-tableaux" et non en tant que raisonnement sur l'art. Les commentaires artistiques font partie de la trame romanesque et l'oeuvre d'art est utilisée comme pensée.

4 - La conception du Temps et de l'Espace

Proust a une conception presque religieuse de l'art : un artiste doit s'y consacrer entièrement. Aussi les artistes d'A la recherche du temps perdu et le héros lui-même sont-ils dévoués à leur art.

La continuité du récit est remplacée par une succession de moments dilatés par la mémoire et l'analyse. Proust a le

souci d'accroître l'espace romanesque par un effet de surimpression, qu'il appelle "épaisseur". A ce propos, il affirme dans une lettre à Antoine Bibesco :

L'ouvrage est un roman ; si la liberté du ton l'apparente semble-t-il à des Mémoires, en réalité une composition très stricte (mais à ordre trop complexe pour être d'abord perceptible) le différencie au contraire extrêmement des mémoires : il n'y a dedans de contingent que ce qui est nécessaire pour exprimer la part du contingent dans la vie. Et par conséquent dans le livre, ce n'est plus contingent.²⁷

La durée linéaire est étrangère à l'univers de Proust et le temps est la somme des sensations contenues pendant une période particulière. Le narrateur déclare dans Le temps retrouvé :

Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats.²⁸

A ce propos, Benjamin Crémieux répond à Louis de Robert après la parution de son article dans les Nouvelles littéraires :

La composition de l'oeuvre de Proust (...) ne se perçoit que dans la durée, à travers le déroulement des motifs, par une reprise des thèmes et leur enrichissement progressif.²⁹

Cette définition n'est pas sans nous rappeler la théorie des correspondances de Baudelaire.

D'autre part, le roman permet au héros d'arrêter la fuite du temps et de recréer celui-ci à sa façon. En effet, dès Combray, le héros perd la notion du temps :

Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant.³⁰

Le temps rend même visible l'invisible, comme par exemple, l'évocation d'événements du passé grâce à des sensations. A plusieurs reprises, le héros souligne le fait que la réalité littéraire, résultat d'un travail "spirituel" de l'esprit, est la plus précieuse, car elle échappe au temps. A la mémoire involontaire qui rapproche les sensations présentes et les souvenirs, correspond en littérature la métaphore qui rassemble deux sensations par le "miracle de l'analogie", ainsi que l'explique Gérard Genette dans sa définition de la métaphore :

(...) la métaphore est à l'art ce que la réminiscence est à la vie, rapprochement de deux sensations par le "miracle d'une analogie".³¹

A partir d'un objet, la métaphore fait surgir de l'ici un ailleurs, de maintenant un plus tard. Elle réunit donc deux événements appartenant à des espaces et des moments différents. L'épisode de la madeleine réalise un saut aussi bien dans l'espace que dans le temps, puisqu'il associe une scène ayant lieu à Paris au temps de la narration à un événement qui se passa à Combray au temps de l'enfance du héros. D'ailleurs, tout le récit tend à se composer par engendrement de métaphores.

D'autre part, l'espace est engendré par les émotions des personnages et la matière est altérée par leur pensée. Ainsi, Swann transforme-t-il Odette à la Botticelli. De même, le héros voit dix Albertine en se penchant vers elle, tel un peintre ne respectant pas les lois de la perspective.

5 - Littérature et peinture

Le héros compare souvent le théâtre à la peinture. Aussi la seconde fois qu'il voit la Berma dans Phèdre, fait-il une analogie entre la tragédienne et Elstir, les deux artistes pouvant s'exprimer à partir de n'importe quelle matière : texte, paysage ou édifice. Il transforme alors l'actrice en un chef-d'oeuvre unique :

Ainsi dans les phrases du dramaturge moderne comme dans les vers de Racine, la Berma savait introduire ces vastes images de douleur, de noblesse, de passion, qui étaient ses chefs-d'oeuvre à elle, et où on la reconnaissait comme, dans des portraits qu'il a peints d'après des modèles différents, on reconnaît un peintre.³²

Pour Proust, le sujet ne fait pas la qualité de l'oeuvre littéraire ou picturale, mais c'est l'artiste qui crée la beauté qui réside dans des profondeurs que lui seul peut atteindre. Pourvu de ce don, l'écrivain s'exprime dans un langage propre :

Le langage même du livre est pur (si le livre mérite ce nom), rendu transparent par la pensée de l'auteur qui en a retiré tout ce qui n'était pas elle-même jusqu'à le rendre son image fidèle ; chaque phrase, au fond, ressemblant aux autres, car toutes sont dites par l'inflexion unique d'une personnalité ; de là une sorte de continuité, que les rapports de la vie et ce qu'ils mêlent à la pensée d'éléments qui lui sont étrangers excluent...³³

De même, quand le héros visite l'atelier d'Elstir, il découvre que le charme de ses marines "consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore, et que, si Dieu le Père avait

créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre, qu'Elstir les recréait".³⁴ Ainsi, les peintres font-ils de la poésie en transformant la réalité. Il existe un art de la composition en littérature et en peinture.

6 - Le style

Proust fait peu de commentaires sur ses phrases, à part dans une lettre à Robert Dreyfus où il écrit :

J'aime par-dessus tout le style pourvu d'amples ailes et adouci de moelleuses plumes".³⁵

Il veut communiquer sa pensée et ses impressions de façon originale, aussi, est-il obligé de "tisser ces longues soies" pour s'exprimer. Il fait de nombreux commentaires sur le style d'autres écrivains, notamment celui de Flaubert qu'il aime beaucoup. Pour lui, l'originalité de Flaubert réside dans sa syntaxe; grâce à l'emploi de l'imparfait, l'intrigue transforme un tableau dans lequel sont intégrés les propos des personnages de manière à obtenir un "style uni de porphyre sans un interstice, sans un ajoutage".³⁶

Pour Proust, la métaphore, qui consiste à voir deux objets en même temps avec "les yeux de l'esprit" est à la base du style. L'écrivain crée des rapports entre deux sensations ou phénomènes. D'autre part, il pense que le secret du style consiste en la transformation de la réalité à travers le prisme de la sensibilité esthétique grâce à la vision de

l'artiste.

De plus, la métaphore est étroitement liée à la notion de temps. Les "anneaux nécessaires" d'un beau style, l'image, la métaphore, l'alliance de mots soustraient la réalité recréée aux contingences du temps. Appliquée au récit d'une vie, la métaphore permet de figer dans l'éternité des moments de l'écoulement du temps en engendrant une oeuvre d'art.

Cependant, le style de Proust n'émane ni de l'ornementation de la pensée, ni de la virtuosité technique. Il appartient à une totalité, aussi ne peut-on pas isoler son étude de la vision d'ensemble de l'oeuvre qui se veut une somme de tous les arts.

En définitive, A la Recherche du temps perdu est construit comme un immense opéra dont l'ouverture comprend tous les éléments de l'ensemble qui seront repris tout au long de l'oeuvre. Proust segmente le temps pour créer un système de construction basé sur la réactualisation du passé, ce qui lui permet, au moment où il écrit le mot "fin" d'affirmer qu'il vient de réaliser une oeuvre d'art qui naît de l'accomplissement de sa recherche.

NOTES DU PREMIER CHAPITRE

1. Jacques-Emile Blanche, Mes modèles 139.
2. Marcel Proust. Correspondance, ed. Philip Kolb, 19 vols +. (Paris : Plon, 1970-.) 8 : 123.
3. Proust, Le carnet de 1908, ed Philip Kolb. (Paris : Gallimard, 1976).
4. Proust, Le carnet de 1908 61.
5. Proust, Le carnet de 1908 102.
6. Proust, Le carnet de 1908 102.
7. Maurice Bardèche, Marcel Proust romancier, 2 vols. (Paris: Les sept couleurs) 1 : 229.
8. Claudine Quémar, "Autour de trois "avant-textes" de l'"ouverture" de la Recherche : nouvelles approches des problèmes du Contre Sainte-Beuve, Bulletin d'informations proustiennes 3 (1976): 20.
9. Bernard Brun, "Le temps retrouvé dans les avant-textes de Combray", Bulletin d'informations proustiennes 12, 1981.
10. Proust, Cahier 51, (Bibliothèque nationale, Département des manuscrits, N.A.Fr. 16 691).
Cahiers 58 et 57 (N.A.Fr. 16 698 et 16 697).
Cahier 11 N.A.Fr. 16 651).
11. Henri Bonnet, Matinée chez la princesse de Guermantes (Paris : Gallimard, 1982).
12. Proust, Cahier 58 folios 3 et 4 in Matinée chez la princesse de Guermantes 115. Note.
13. Proust, Cahier 58, folio 20, verso in Matinée chez la princesse de Guermantes 141.
14. Proust, Cahier 58 folio 23 in Matinée chez la princesse de Guermantes 143.
15. Proust, Cahier 57 folio 11 in Matinée chez la princesse de Guermantes 154.
16. Proust, Correspondance, vol.12 : 294.
17. Proust, Correspondance, vol.12 : 295.

18. Proust, Textes retrouvés ed. Philip Kolb (Urbana, Chicago, Londres : University of Illinois Press, 1968) 215-220.
19. Proust, Textes retrouvés 217.
20. Proust, Textes retrouvés 218.
21. Proust, Textes retrouvés 219.
22. Robert Vigneron, "Structure de Swann : Combray ou le cercle parfait", Modern Philology 45 (1948) 195-207.
23. Proust, Essais et articles, in Contre Sainte-Beuve (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade) 599.
24. Louis de Robert, Comment débuta Marcel Proust, lettre XII (Paris : Gallimard, 1969) 60-61.
25. Bernard Brun, "Histoire d'un texte : les cahiers de la Recherche", Bulletin d'informations proustiennes 16 (1985) 12.
26. Bernard de Fallois, préface, Contre Sainte-Beuve (Paris : Gallimard, 1954) 50.
27. Proust, Correspondance 11 : 235.
28. Proust, A la recherche du temps perdu, 4 vols (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-89) 3 : 467.
29. Louis de Robert, Comment débuta Marcel Proust 110.
30. Proust, A la recherche du temps perdu 1 : 5.
31. Gérard Genette, Figures III (Paris : Seuil, 1972) 55.
32. Proust, A la recherche du temps perdu 2 : 351.
33. Proust, Préface à Sésame et les lys, in Contre Sainte-Beuve (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971) 187.
34. Proust, A la recherche du temps perdu 2 : 191.
35. Proust, Correspondance 4 : 251.
36. Proust, Contre Sainte-Beuve (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971) 300.

DEUXIEME CHAPITRE

L'art de peindre de Matisse (1890-1930)

Il (Matisse) a en main un fil à plomb, pour étudier le moindre changement de rythme des verticales. Il regarde longuement l'eucalyptus fleuri et verdoyant, aux branches multiples, qu'il a devant lui. Puis il cherche patiemment sur sa palette la couleur qui remplira les contours arrêtés d'après les formes découvertes. Et de cet arbre chevelu, supprimant branches et feuillage, il fait un cylindre nu, ne ressemblant en rien à ce que la nature lui offrait. Mais, lorsqu'on revoit l'oeuvre plus tard, loin de la précaire réalité, elle manifeste une grandeur insoupçonnée.¹

Durant les années contemporaines de l'élaboration de l'oeuvre de Proust, le style de Matisse peut se diviser en cinq grandes périodes après ses débuts de peintre. C'est d'abord le style néo-impressionniste, voire surtout divisionniste qui prime, puis Matisse donne priorité à la couleur et adhère au fauvisme, ensuite, il réalise de grands tableaux autour des thèmes de la danse et de la musique ; de même, ses voyages au Maroc lui font découvrir la simplicité des formes et des couleurs en le conduisant à un plus grand dépouillement et même à une certaine abstraction ; et enfin les années à Nice traduisent un retour au réalisme et à la représentation de l'espace tridimensionnel. Malgré cette classification, en étudiant l'esthétique de Matisse, nous constatons que sa peinture n'est fondée sur aucune des théories scientifiques des écoles classiques ou modernes, car d'une part, le peintre y est opposé, et d'autre part, il n'adopte pas de système au sens strict du terme, la peinture reposant avant tout pour lui sur le "sentiment, sur l'expérience de (sa) sensibilité"². Aussi, ne pouvons-nous pas étudier la peinture de Matisse selon des principes rationnels.

Néanmoins, nous pouvons établir les origines de l'esthétique de Matisse d'après les écoles classiques et les courants de son temps. Or, bien qu'il ne rejette pas les influences, il n'y cède pas et au contraire, il s'affirme à leur contact en créant son propre style, qui, comme celui de

la plupart des peintres à leurs débuts, est d'abord classique. Parmi ses maîtres, un seul compte vraiment : Gustave Moreau, sur les conseils duquel il étudie les peintres du Louvre tout en s'intéressant à la représentation de la vie de son époque. A ce propos, Matisse déclare au cours d'un entretien radiophonique :

La grande qualité de Gustave Moreau a été de considérer l'esprit d'un jeune élève comme devant subir un développement continu pendant toute sa vie, et non de le pousser à satisfaire à différentes épreuves scolaires qui, même quand l'artiste a réussi au plus grand des concours, le laisse aux environs de la trentaine avec un esprit faussé (...)³

Quant au mouvement néo-impressionniste, ou plus exactement divisionniste, même s'il ne lui convient pas entièrement, il lui permet d'appréhender la couleur, avant d'appartenir au fauvisme qui constitue une recherche de couleurs dans l'expression sans effet de vibrato. La peinture de Matisse exprime les émotions du peintre, mais ne se veut pas intellectuelle : pour l'artiste, l'idée vient après les sensations.

Dans ce chapitre, nous nous proposons d'étudier la peinture de Matisse à travers ses différents styles en mettant l'accent sur la création de l'espace, la couleur, l'expression et le modernisme.

1 - Création d'un espace

S'affirmant en tant que chef de file d'une école, il

ouvre son propre atelier en 1908, où il demande à ses étudiants d'attacher de l'importance à la construction de l'espace, à la couleur et à l'unité. A ce propos, Sarah Stein rapporte les conseils de Matisse dans ses notes :

Construisez avec des rapports de couleurs, proches et éloignés - équivalents aux rapports que vous voyez sur le modèle. Il s'agit de représenter le modèle, ou tout autre sujet, et non de le copier ; et il ne peut y avoir de rapports de couleurs entre lui et votre tableau ; il ne faut considérer que l'équivalence des rapports de couleurs de votre tableau avec les rapports de couleurs du modèle.⁴

Il définit une esthétique dont le but est de réaliser une composition dans un espace fictif à l'intérieur duquel il crée un monde nouveau au lieu de reproduire fidèlement la réalité. Or, l'espace du tableau peut comprendre à la fois l'horizon et les objets de la pièce dans laquelle il se trouve. Il peint alors l'intérieur et l'extérieur sans les séparer. Le peintre explique ainsi cette unité :

Si j'ai pu réunir dans mon tableau ce qui est extérieur, par exemple la mer, et l'intérieur, c'est que l'atmosphère du paysage et celle de ma chambre ne font qu'un... Je n'ai pas à rapprocher l'intérieur et l'extérieur, les deux sont réunis dans ma sensation.⁵

"La Conversation" (1908, c. 1911-1912), que nous étudierons dans un chapitre ultérieur illustre parfaitement ce propos.

Matisse construit un espace à l'abri du monde extérieur. En effet, même quand il peint des paysages ou des marines, il les représente souvent à l'intérieur d'un cadre qui, en les englobant, donne l'impression de s'approprier la nature ou

l'horizon. Dans ces tableaux, tels "La Fenêtre" (1905), ou "La Desserte rouge" (1908), l'intérieur et l'extérieur ne s'opposent pas, mais plutôt pourrions-nous dire qu'ils se complètent. "La Desserte rouge" encadre un paysage, cependant, la fenêtre qui devrait donner une impression de profondeur et s'ouvrir sur un horizon impressionniste annonce - et le jeu des formes de son rectangle faisant écho au rectangle de la toile accuse encore le message - que tout ce qui pénètre dans le tableau devient peinture. Ainsi l'espace se trouve-t-il enrichi, agrandi même, puisqu'il n'est pas divisé en deux, l'intérieur et l'extérieur.

Quelquefois, il est presque impossible de reconnaître le cadre de ses peintures dont le fond est seulement suggéré. Cependant, il ne s'agit pas ici de vouloir identifier les lieux réels qui inspirèrent le peintre, mais nous constatons que Matisse ne s'applique pas toujours à peindre l'espace en détail dans ses tableaux. En effet, loin de nous la pensée qu'il se serait désintéressé de l'arrière-plan qu'il désigne dans ses peintures de paysages ou d'intérieurs par un espace où il traduit ses émotions en termes de lignes, d'arabesques et de bandes de couleurs, comme par exemple dans "La Danse" (1910) et "La Musique" (1910). Il crée un art d'équilibre, de pureté et d'harmonie, aussi est-il soucieux de l'organisation des formes et de l'emboîtement des volumes. Dans les deux tableaux, le groupe elliptique de personnages nous rappelle l'histoire de l'image en tant qu'emblème de l'harmonie. Ce

sens de l'espace universel est souligné à la fois par les tons rigoureux (bleu, vert et rose) et par la position symbolique des personnages sur la terre et dans le ciel. De plus, une autre caractéristique de la peinture de Matisse réside dans l'étonnante ampleur que ces toiles prennent, en dehors de leurs dimensions réelles, tant la composition, les couleurs, les proportions des formes et la distribution des objets contribuent à la création d'un espace constamment suggéré.

En outre, Matisse simplifie aussi les formes pour en extraire leurs lignes essentielles. Toutefois, il ne néglige pas le sujet, et tout en procédant à une réduction des formes dans ses tableaux, il les met en même temps en rapport avec un horizon intellectuel complexe : quand la peinture est simplifiée, "c'est l'imagination, dit Matisse, qui donne au tableau espace et profondeur."⁶ De plus, même si la représentation du sujet est moins complexe de manière à rester spontanée, les lignes qui construisent l'espace forment l'orchestration, l'architecture du tableau. A propos de "Nu assis" (1909), le peintre confie à Marcel Sembat :

Je n'ai pas voulu faire une femme, j'ai voulu rendre mon impression totale du Midi.⁷

En cela, il ne se distingue pas de Maurice Denis dont la théorie est la suivante :

"se rappeler qu'un tableau - avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote - est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées."⁸

Dans d'autres cas, l'arrière-plan de ses tableaux paraît

abstrait, ainsi par exemple, dans les tableaux peints à Séville et même dans "Intérieur aux aubergines" (1911).

D'autre part, bien que "L'Atelier rouge" (1911) fasse l'objet d'une étude approfondie dans un prochain chapitre, nous devons dès à présent souligner l'originalité du traitement de l'espace dans ce tableau. Matisse peint cet intérieur clos entièrement en rouge. La couleur monochrome inonde toute la surface, et la rend ainsi très plane. Cette peinture constitue l'attaque la plus hardie du peintre contre l'illusionnisme tridimensionnel traditionnel. Le rouge unit l'arrière-plan au premier plan, le haut au bas et le côté droit au gauche en un plan unique. L'architecture rectiligne de la pièce accentue l'uniformité du tableau ; aucun volume n'est représenté. Cependant, la perspective linéaire et schématique donne à l'atelier un caractère de profondeur. Aussi, l'espace conserve-t-il ses trois dimensions, même si celles-ci sont ébauchées sommairement, au lieu d'être dessinées dans la surface peinte elle-même.

Pendant et après ses deux voyages au Maroc, (1912-1913) le style de Matisse évolue vers une plus grande abstraction. Dans "Le Café arabe" (1913), il crée un espace à deux dimensions complètement plat dans lequel les formes et les visages sont réduits à des touches de couleur pure. Toutefois, il ne cède pas à l'emprise du cubisme pratiqué à la même époque par Picasso et Braque. Il reste plus proche de Cézanne et de ses notions d'équilibre entre les formes bi- et

tridimensionnelles. "La Fenêtre bleue" (1913) et plus tard, "La Leçon de piano" (1916) illustrent le style de Matisse pendant cette période.

Le concept de l'espace chez Matisse se transforme lorsque le peintre se rend à Nice en décembre 1917. Il passe trois hivers et trois printemps à l'hôtel Méditerranée où les chambres sont décorées dans un style italien du XIXe siècle. Il se met à peindre beaucoup de nus et de figures dans ce cadre et il agrandit à loisir les dimensions réelles de sa chambre qui donne sur un balcon et possède une porte-fenêtre avec des persiennes. De plus, une tapisserie florale très décorée, des moulures au plafond, un sol carrelé, une lunette en haut de la porte-fenêtre et de grands rideaux transparents complètent le décor. Or, à cette époque, Matisse divise l'espace en deux : l'un représentant l'intérieur de la pièce et l'autre, l'horizon aperçu par la fenêtre. L'espace dans les peintures de cette période semble assez simple à première vue, mais chaque intérieur est complexe, car il comprend des motifs, des plans et même des perspectives différents. "La Séance de peinture" (1919) fournit un exemple de ce style. Dans cette peinture, Matisse place un miroir ovale, qui réfléchit la mer, le ciel et un palmier, à côté d'un vase de fleurs, de fruits et d'un pinceau. A droite du tableau, le modèle Antoinette est dépeint la tête baissée pendant une séance de lecture et à gauche, le peintre est représenté sur un fond jaune en train de réaliser ce même tableau. Ainsi la

composition comprend-elle trois espaces regroupés en un seul. De même, au cours de la période à Nice, lorsque des personnages sont représentés à l'arrière-plan des tableaux, ils n'ont en général pas d'identité propre et sont méconnaissables. Ces scènes ne figurent que l'espace cosmique, le ciel, des arbres et quelquefois des bâtiments insérés entre l'horizon et une fenêtre. La période niçoise abonde en de tels tableaux: "La Fête des fleurs" (1924), "Deux Femmes sur un balcon" (1921), "Intérieur au cahier noir" (1918) en constituent quelques exemples. Cette technique témoigne du désir de l'artiste d'étudier des motifs, voire même des thèmes, sans pour autant s'arrêter aux détails des modèles, de la nature ou des intérieurs. Le style l'emporte sur l'objet ou le personnage réels qui deviennent des "matériaux" tels un morceau de toile, des pinceaux ou de la peinture.

La conception de l'espace chez Matisse évolue entre ses premiers tableaux et la fin des années vingt pour devenir de plus en plus personnelle.

2 - La couleur

Pierre Reverdy appela Matisse "le plus grand coloriste de son temps."⁹ En effet, la couleur est sans aucun doute une des caractéristiques les plus remarquables de la peinture de Matisse. Gaston Diehl recueille les propos du peintre à ce sujet :

Dire que la couleur est redevenue expressive c'est faire son histoire. Pendant longtemps elle ne fut qu'un complément du dessin (...) De Delacroix à Van Gogh et principalement à Gauguin en passant par les impressionnistes qui font du déblaiement et par Cézanne qui donne l'impulsion définitive et introduit les volumes colorés, on peut suivre cette réhabilitation du rôle de la couleur, la restitution de son pouvoir émotif.¹⁰

Dès ses débuts de peintre, la couleur retient l'attention de Matisse qui transforme un matériau décoratif en un espace chargé d'émotions et de sentiments. Il subit sans doute l'influence de Moreau, qui joue un rôle important chez Matisse dans le choix de ses couleurs et a l'habitude de dire à ses élèves des Beaux-Arts :

Vous n'avez nullement le grain de cette peau verdâtre à certains endroits, puis rouge, bleue et ce beau gris qui vous tient tout cela et qui donne à tout cela une poésie si intense, qui rend cette chair émotionnante vraiment ! (...) Notez bien une chose, c'est qu'il faut penser la couleur, en avoir l'imagination. Si vous n'avez pas l'imagination, vous ne ferez jamais de la couleur (...) La couleur doit être pensée, rêvée, imaginée.¹¹

Le japonisme influence aussi la palette de Matisse. Les crépons japonais lui révèlent que :

(...) l'on pouvait travailler avec des couleurs expressives qui ne sont pas obligatoirement des couleurs descriptives. (...) Une fois l'oeil désencrassé, nettoyé par les crépons japonais, j'étais apte à recevoir vraiment les couleurs en raison de leur pouvoir émotif.¹²

En outre, après l'étude de la peinture des maîtres anciens du Louvre, Matisse se libère de leur emprise pour peindre en plein air, ce qui rend sa palette plus lumineuse ainsi qu'il l'explique :

La quête de la couleur ne m'est pas venue de

l'étude d'autres peintures, mais de l'extérieur - c'est-à-dire de la révélation de la lumière dans la nature.¹³

En 1904, il exécute sa grande composition "Luxe, calme et volupté" qui évoque une évasion dans un endroit de rêve, là où "tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, clame et volupté"¹⁴. La toile est imprégnée des théories du divisionnisme, école fondée sur la décomposition prismatique des couleurs et leur application scientifique. Or, ce tableau, conçu uniquement avec les couleurs de l'arc-en-ciel représente une technique trop contraignante pour Matisse qui préfère se consacrer à l'étude de combinaisons chromatiques les plus originales. Nous étudierons cette toile dans la deuxième partie de notre propos.

Comme la méthode divisionniste ne convient pas au peintre trop imaginaire pour se laisser dicter par des théories sa conception des relations entre les couleurs, il découvre quelques mois plus tard, lors de son installation à Collioure, un nouveau mode d'expression qui apporte une véritable révolution dans le monde de la peinture et qu'il définit ainsi:

(...) travaillant devant un paysage exaltant, je ne songeais plus qu'à faire chanter mes couleurs, sans tenir compte de toutes les règles et les interdictions. Je composais dès lors avec mon dessin de façon à entrer directement dans l'arabesque avec la couleur.¹⁵

Dans cette nouvelle approche de la peinture, les tableaux deviennent des débauches de couleur, choquant les amateurs d'art de par l'agressivité de leurs tons qui valent aux

peintres le nom de fauves. Le terme est inventé par le critique d'art Louis Vauxcelles qui s'exclame devant une sculpture d'Albert Marque au Salon d'Automne de 1905 : "Tiens, Donatello parmi les fauves!". Empreinte d'abord d'une ironie désabusée, l'expression est utilisée à partir du Salon des Indépendants de 1907, sans connotation péjorative toutefois. Néanmoins, réaliste de par ses formes, la peinture chez les fauves est fidèle aux règles de la représentation, tout en ayant une tendance à l'abstraction qui s'exprime par des couleurs autonomes sans rapport avec la nature et par la suppression de la perspective. Or, cette définition reflète tout à fait le style de Matisse à cette époque. Le "Portrait de madame Matisse" (dit "La Raie verte"), "La Fenêtre" et la "Femme au chapeau" datant tous trois de 1905 et "L'Intérieur à la fillette" (1905-06) illustrent bien cette période pendant laquelle Matisse compose l'arabesque par la couleur. Quant aux autres membres du fauvisme (Marquet, Derain, Vlaminck, Van Dongen, Friesz, Dufy et Braque), ils pratiquent aussi cette dichotomie entre la nature et sa représentation et sont sensibles à la rupture de la couleur avec l'objet. D'ailleurs, Derain déclare à ce propos : "Le fauvisme a été pour nous l'épreuve du feu".¹⁶

Quant à Matisse, il définit ainsi le fauvisme :

(...) l'épreuve des moyens : placer côte à côte, assembler d'une façon expressive et constructive un bleu, un rouge, un vert. C'était le résultat d'une nécessité qui se faisait jour en moi et non d'une attitude volontaire, une déduction ou un raisonnement, dont la peinture n'a que faire.¹⁷

En outre, Matisse affirme que le fauvisme constitue un retour aux sources et aux principes essentiels des sensations:

Ce sont, alors, les principes qui "remontent", qui reprennent vie, qui nous donnent la vie. Les tableaux qui sont des raffinements, des dégradations subtiles, des fondus sans énergie, appellent des beaux bleus, des beaux rouges, des beaux jaunes, des matières qui remuent le fond sensuel des hommes. C'est le point de départ du Fauvisme: le courage de retrouver la pureté des moyens."¹⁸

Matisse appelle les couleurs "des sensations de bleu, de vert, de rouge"¹⁹ dont il explique la valeur et la raison d'être en donnant de nombreux exemples:

J'ai à peindre un intérieur : j'ai devant moi une armoire, elle me donne une sensation de rouge bien vivant, et je pose un rouge qui me satisfait.²⁰

Il répète souvent qu'il ne possède pas de théorie des couleurs :

Le côté expressif des couleurs s'impose à moi de façon purement instinctive.²¹

Et encore :

Le choix de mes couleurs ne repose sur aucune théorie scientifique : il est basé sur l'observation, sur le sentiment, sur l'expérience de ma sensibilité.²²

De même, il respecte chaque couleur afin de sauvegarder un équilibre entre elles. Il souhaite que chacune d'elles soit visible sans éliminer les autres, car pour lui :

Mettre de l'ordre entre les couleurs, c'est mettre de l'ordre dans ses idées.²³

Il compare même l'harmonie des couleurs à celle d'une composition musicale. Ainsi, remarque-t-il que la modification

d'une couleur par une autre peut bouleverser entièrement une composition :

De même que la modification de l'expression musicale peut venir d'un petit rien - il y a autant de différence entre les tons majeurs et les tons mineurs qu'entre le soleil et son ombre ; de même, pour la couleur, la diminution, dans un accord de plusieurs couleurs, d'un seul de ses éléments au profit d'un autre, change l'expression de l'accord, en supposant toutefois qu'il soit établi par le peintre ayant la possibilité de donner un caractère expressif à la réunion de plusieurs surfaces de couleurs.²⁴

Cependant, après l'exaltation de couleurs que représente le fauvisme, le style de Matisse évolue, mais non pas le choix des couleurs. Il réalise des tableaux dont les fonds débordent de couleur : "La Desserte" (1908), "La Conversation" (1908), "La Danse" et "La Musique". Puis, lorsque le peintre se rend au Maroc, il se met à "utiliser le noir pur comme une couleur de lumière et non comme une couleur d'obscurité."²⁵ Ce procédé se retrouve entre autres dans les tableaux intitulés "Les Marocains" (1916) et "Les Coloquintes" (1916).

En outre, Matisse réfute l'opposition entre nature et imagination en peinture, car il considère ces deux notions complémentaires. En effet, même s'il ne peint pas fidèlement la nature, il a besoin d'elle pour stimuler ses sensations et il utilise la couleur comme moyen d'expression de son émotion. Ainsi le processus s'effectue-t-il en deux étapes : d'une part, l'éveil des sensations par la nature, et d'autre part, l'expression des émotions par la couleur.

Ensuite, lorsque Matisse s'installe à Nice en 1917, il

réagit à son nouvel environnement ainsi qu'à la constance de la lumière méditerranéenne et tombe sous le charme des couleurs pures²⁶. Cependant, il joue sur l'effet de juxtaposition des couleurs et réussit ainsi à donner l'impression d'avoir appliqué de nombreuses nuances :

L'influence mutuelle des couleurs est tout à fait essentielle pour le coloriste, et les teintes les plus belles, les plus fixes, les plus immatérielles s'obtiennent sans qu'elles soient matériellement exprimées. Exemple : le blanc pur devient lilas, rose ibis, vert véronèse ou bleu angélique par le voisinage de ses contraires seulement.²⁷

Néanmoins, Matisse atténue l'intensité des couleurs en ayant recours au blanc. Nous en trouvons de nombreux exemples: "Sur la terrasse, jeune fille à l'ombrelle rose" (1919), "Les pavots - Feu d'artifice" (1919), "Fête des fleurs" (1921), "La Capeline de paille d'Italie" (1922), etc. Dans ces tableaux, le blanc alanguit les couleurs. A cet égard, nous pourrions appliquer à Matisse les vers de Théophile Gautier à propos du Corrège :

Ses blancheurs de marbre et de neige
Se fondent amoureusement
Comme, au clair-obscur du Corrège,
Le corps d'Antiope dormant.²⁸

En effet, les figures de ces tableaux paraissent ankylosées, tant elles sont perdues dans leurs pensées, que ce soit des femmes rêvassant devant une fenêtre ou un bocal de poissons rouges, ou des Persanes dans un état de torpeur. Les couleurs elles-mêmes sont oniriques. Dans "Le Paravent mauresque" (1921-1922) et "Intérieur au phonographe" (1924), Matisse utilise un procédé différent : il défie les règles de

l'harmonie des couleurs en associant celles-ci d'une manière tout à fait anarchique. Pierre Schneider emploie une métaphore théâtrale pour expliquer cette esthétique :

Bref, les couleurs agissent dans les tableaux de Nice comme cette barrière de lumière aveuglante que le metteur en scène dresse entre le public et la scène, et grâce à laquelle il peut, sans être vu, installer son décor et ses personnages. (...) Choses simulées, mais que les feux de la rampe feront prendre pour réelles.²⁹

Ainsi tout au long des périodes que nous avons étudiées, Matisse s'intéressa-t-il à la mutation du fond matériel des couleurs en créant une pratique picturale basée sur ses émotions.

3 - Poursuite de l'expression

"Le style est l'homme même", répète-t-on depuis Buffon. Depuis la Grèce, la civilisation occidentale crée la notion de "réel idéalisé", adoptant un compromis entre l'application du reflet des sens et la conception de l'esprit. Cependant, l'art subit toujours la vision propre de l'artiste qui voue un culte à un mode poétique: l'expression. La peinture moderne est imprégnée de perceptions et sensations qui engendrent une réaction affective, une émotion. Au cours d'une conversation avec Estienne, critique d'art, Matisse expose ses idées sur le but de la peinture moderne. Au XXe siècle, le style en peinture, pour accordé qu'il soit aux événements contemporains, n'a pas à rendre compte de ceux-ci, puisqu'il

existe d'autres moyens pour rapporter l'histoire. Aussi Matisse déclare-t-il :

L'objet de la peinture n'est plus de décrire l'histoire, puisqu'elle est dans les livres. Nous en avons une conception plus haute. Par elle, l'artiste exprime ses visions intérieures.³⁰

La peinture académique constituait une technique de représentation externe, alors que l'oeuvre de Matisse est l'expression de l'intériorité du peintre. La peinture lui permet d'exprimer les émotions qu'il ressent devant un objet. Dans un premier temps, il intériorise ses émotions, puis les traduit dans ses tableaux. Cependant, il ne néglige pas l'académisme qui prend alors pour lui le relais du subjectif. En composant avec les anciens, il exploite leur technique non en tant que fin mais comme moyen. Pierre Schneider situe ces deux notions l'une par rapport à l'autre :

L'émotion, signe de l'impression originelle retrouvée, surgit au bout du voyage qu'aide à accomplir la discipline académique.³¹

"La Danse" constitue une illustration de cette méthode. Avant de commencer à peindre ce tableau pour Chtchoukine, Matisse se rend au Moulin de la Galette où il s'amuse à regarder des danseurs qui font une farandole. Puis, il compose la danse en se remémorant l'air de la chanson qu'il a entendue dans le cabaret. Il explique la conception du tableau à Georges Charbonnier:

Elle était en moi cette danse. Je n'ai pas eu besoin de me chauffer : j'ai marché sur des éléments vivants. Il y a deux façons de comprendre les choses. Vous pouvez concevoir une danse d'une façon statique. (...) Le statique ne fait pas

obstacle au sentiment du mouvement. C'est un mouvement placé à un degré d'élévation qui n'entraîne pas les muscles des spectateurs, mais simplement leur esprit.³²

Dans ce tableau, la figure lui permet d'exprimer le sentiment "religieux"³³ qu'il a de la vie. Les arabesques de la danse témoignent d'une impression inspirée par la réalité qui se traduit par une émotion rendue par Matisse dans sa peinture. En effet, il définit ainsi l'expression :

L'expression réside moins, à mon sens, dans la disposition du sujet, que dans la disposition du tableau, la manière de situer les objets, l'air, les vides, qui circulent autour d'eux.³⁴

Matisse s'intéresse non seulement aux qualités esthétiques des figures et des objets ainsi qu'au rapport des uns aux autres, mais il essaie également de définir leur caractère et leur personnalité. Même quand il s'agit de natures mortes, de vases de fleurs, de fruits posés dans des coupes, de pots, de flacons, de chaises ou d'objets exotiques, il semble leur porter affection et respect. Sarah Stein, élève et amie de Matisse prend note des conseils de l'artiste à ses étudiants et écrit à propos de la nature morte :

Dans la nature morte, copier les objets n'est rien; il faut rendre les émotions qu'ils éveillent en soi. L'émotion de l'ensemble, la corrélation des objets, le caractère spécifique de chaque objet - modifié par sa relation avec les autres - tout cela entremêlé comme une corde ou un serpent.³⁵

De même, quand la journaliste du New York Times, Clara MacChesney, demande au peintre quelle est sa théorie sur l'art, il répond :

Well, take that table, for example. I do not

literally paint that table, but the emotion it produces upon me.³⁶

Eh bien, prenez cette table par exemple. Je ne peins pas cette table littéralement, mais l'émotion qu'elle produit sur moi.

Il adopte ainsi la même méthode pour les natures mortes que pour les figures. Il doit en quelque sorte "ressentir" les objets avant de les peindre. Ce qui compte pour lui, ce sont les "rapports" entre les choses, ainsi qu'il l'exprime :

Je ne peins pas les choses, je ne peins que les rapports entre les choses.³⁷

de même :

Le rapport c'est la parenté entre les choses, c'est le langage commun ; le rapport c'est l'amour, oui, l'amour.³⁸

En outre, il considère que son tableau est terminé lorsque "toutes les parties (ont) trouvé leurs rapports définitifs".³⁹

Le but de Matisse est donc de recréer le monde tel un morceau de toile dans lequel il dessine, découpe, retaille selon son propre modèle les parties dont il compose le "vêtement de son âme"⁴⁰, avec le seul souci de les adapter à elle.

Quand il a terminé un tableau, il se sent libéré, car son émotion figure entièrement dans son oeuvre. Un transfert d'émotion s'est effectué de l'artiste à sa peinture et l'art devient alors langage.

Pour conclure ce point, nous relèverons la remarque que Dominique Fourcade a faite au cours d'un entretien avec Philip

Hamburger, à l'occasion de l'exposition "Henri Matisse : The Early Years in Nice" à Washington:

In modern painting, the anecdote had stopped, the story had stopped. (...) Now, with Matisse it was possible to express the world through the relation of objects. Whether it was a flower or the sea or the spatial face of a model, he was always seeking a better expression.⁴¹

En peinture moderne, il n'y avait plus d'anecdote, il n'y avait plus d'histoire. (...) Or, avec Matisse on pouvait exprimer le monde à travers la relation des objets. Qu'il s'agisse d'une fleur ou de la mer ou de l'espace du visage chez un modèle, il était toujours à la recherche d'une expression meilleure.

4 - Le modernisme

Avant l'art moderne, l'oeuvre semble l'expression d'une expérience antérieure (...), l'oeuvre dit ce qui a été conçu ou vu ; si bien que de l'expérience à l'oeuvre, il n'y a que le passage à une technique d'exécution. Pour l'art moderne, l'oeuvre n'est pas expression, mais création : elle donne à voir ce qui n'a pas été vu avant elle, elle forme au lieu de refléter.⁴²

Matisse prend le chemin du musée, à une époque où l'art officiel, voué à des pastiches et l'art contemporain, occupé par le plein-airisme, semblent s'accorder pour l'en détourner. Pourtant, dans l'atelier Moreau, il étudie le style de nombreux maîtres anciens; il peint notamment d'après David de Heem, Philippe de Champaigne, Ruysdael, Carrache, Poussin, Raphaël et Chardin. Quelquefois, il interpète les oeuvres originales et dans un entretien avec Pierre Courthion, il décrit le tableau de Chardin ainsi :

Puis ce fut "La raie", que j'essayais de peindre par plans. Cézanne était là derrière.⁴³

Pierre Courthion répond :

Votre copie de "La raie" est la première oeuvre où l'on vous reconnaît tout entier. C'est, nettement, Chardin vu par Matisse.⁴⁴

Or, la tradition est importante pour le peintre. Il répète souvent les mots de Courbet aux élèves de son Académie:

J'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité.⁴⁵

Matisse combine donc tradition et modernisme ; il s'exerce d'abord à la technique des maîtres du Louvre, puis emploie de nouveaux moyens d'expression, notamment la couleur et la ligne. Il ne met jamais en doute l'apport des peintres classiques au modernisme. En outre, sa rencontre avec Pissarro, puis avec John Russell, peintre australien et collectionneur d'art moderne, contribue à le familiariser avec l'impressionnisme et le néo-impressionnisme. Cependant, il ne suit pas les méthodes des impressionnistes. En effet, même dans "La Desserte" (1897), souvent considérée comme une oeuvre impressionniste, les nuances, touches et couleurs ne suivent pas la définition de l'impressionnisme, comme le souligne Jack Flam⁴⁶. Matisse crée une méthode originale où le sujet du tableau a autant d'importance que le fond et où chaque couleur participe à la composition d'un tout.

Finalement, il s'éloigne de la réalité et à propos des rapports du modernisme et de la tradition, il fait la déclaration suivante qui constituera notre conclusion:

Copier un objet ne m'intéressait pas. (...) Une grande conquête moderne est d'avoir trouvé le secret de l'expression par la couleur, à quoi s'est ajouté, avec ce qu'on appelle le Fauvisme et les mouvements qui sont venus à sa suite, l'expression par le dessin ; le contour, les lignes et leur direction. En somme, la tradition a été prolongée par de nouveaux moyens d'expression et enrichie dans cette direction aussi loin qu'il était possible.⁴⁷

NOTES DU SECOND CHAPITRE

1. Paul Signac, D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme (Paris : Hermann, 1978) 187. Edition de Françoise Cachin.
2. Matisse, Notes d'un peintre in Dominique Fourcade Henri Matisse : Ecrits et propos sur l'art (Paris : Hermann, 1972) 48.
3. Matisse in Fourcade, Henri Matisse : Ecrits et propos sur l'art 80.
4. Fourcade, Henri Matisse : Ecrits et propos sur l'art 72. Notes prises d'après l'enseignement de Matisse en 1908 par Mme Michael Stein. Original en anglais cité dans Flam, Matisse on Art.
5. Georges Duthuit, Le Feu des signes (Genève : Skira, 1962) 177.
6. Original en anglais dans "Matisse speaks" entretien avec E. Tériade, Art News Annual, n° 21, 1952 ; in Fourcade Henri Matisse : écrits et propos sur l'art 121.
7. Fourcade, Henri Matisse : Ecrits et propos sur l'art 163, note 11.
8. Maurice Denis. Du symbolisme au classicisme, Théories (Paris : Hermann, 1964) 33.
9. Fourcade, Henri Matisse : Ecrits et propos sur l'art 30-31.
10. Gaston Diehl. Problèmes de la peinture (Lyon : éditions Confluences, 1945).
11. Evenepoel, 27 juillet 1893 in Edouard Michel "Gustave Moreau et ses élèves, lettres d'Henri Evenepoel à son père", (Mercure de France, CLXI, 15 juillet 1923).
12. Gaston Diehl, Art Présent, n° 2, 1947 ; in Fourcade 203.
13. "Matisse speaks", entretien avec Tériade, Art News Annual, n° 21, 1952 ; in Fourcade 115.
14. Charles Baudelaire, Les Fleurs du mal "L'invitation au voyage" (Paris : Le Livre de poche, 1972) 73.
15. Gaston Diehl. Henri Matisse (Paris : Pierre Tisné, 1954).
16. André Derain. Lettres (Paris : Flammarion, 1955) 161.

17. Gaston Diehl. Problèmes de la peinture.
18. "Propos de Henri Matisse à Tériade", Minotaure, 1936 ; in "De la couleur", Verve (Paris, 1945) Vol. IV, n° 13 : 13.
19. Matisse, Notes d'un peintre in Fourcade 46.
20. Matisse, Notes d'un peintre in Fourcade 46.
21. Matisse, Notes d'un peintre in Fourcade 48.
22. Matisse Notes d'un peintre, in Fourcade 48.
23. Florent Fels. Propos d'artistes (Paris : La Renaissance du livre, 1925) 127.
24. Galerie Jacques Dubourg. Catalogue d'exposition. Henri Matisse, aquarelles, dessins (Paris, 1962) in Fourcade 206.
25. Alfred Barr, Matisse, his Art and his Public (New York : Museum of Modern Art, 1951).
26. D'ailleurs, pour John Wilmerding, directeur associé de la "National Gallery" à Washington, l'exposition "Henri Matisse : the Early Years in Nice" pouvait se résumer en un mot : la couleur Il déclara dans une interview :

None of us properly understands the emotional content of color - the way people are intuitively attracted by certain colors to display different characteristics of themselves. (...) We have a sense of flesh and palpable color. It is a sensual exhibit. (...) There is no self-effacement in these pictures. They represent a sensual, sexual body of work, and in the end they come back to Matisse himself, to the liberation of this private man in art, and what he was working toward. New Yorker 10 August 1978, 61-65.

Aucun d'entre nous ne comprend le contenu émotionnel de la couleur -la manière dont les gens sont attirés intuitivement par certaines couleurs pour dévoiler différents traits d'eux-mêmes. (...) Nous avons un sens de la chair et de la couleur palpable. C'est une exposition sensuelle. (...) Il n'y a pas de modestie dans ces tableaux. Ils représentent un

ensemble sensuel et sexuel d'oeuvres et finalement, ils conduisent à Matisse lui-même, à la libération de cet individu par l'art et à la direction dans laquelle il travaillait.

27. Galerie Jacques Dubourg. Catalogue d'exposition. Henri Matisse, aquarelles, dessins "Henri Matisse, aquarelles, dessins". (Paris, 1962) ; in Fourcade 207.
28. Théophile Gautier, Emaux et camées (Lille : Giard ; Genève : Droz, 1947) 117.
29. Pierre Schneider. Matisse (Paris : Flammarion, 1984) 514.
30. Matisse "Des tendances de la peinture moderne", Les Nouvelles, 12 avril 1909 ; in Fourcade 61.
31. Pierre Schneider. Matisse (Paris : Flammarion, 1984) 99.
32. Matisse "Entretien avec Henri Matisse" par Georges Charbonnier, in Le Monologue du peintre, vol 2, Paris : Julliard, 1960.
33. Matisse, Notes d'un peintre, in Fourcade 49.
34. Florent Fels, Propos d'artistes (Paris : La Renaissance du Livre, 1925) 126.
35. "Notes de Sarah Stein", in Fourcade 72.
36. Clara MacChesney, "A Talk with Matisse", 1912 ; in Jack Flam. Matisse on Art (New York : Dutton, 2e ed, 1978) 51.
37. Louis Aragon. Henri Matisse : dessins, thèmes et variations (Paris : Fabiani, 1943) 37.
38. André Verdet. Prestiges de Matisse précédé de visite à Matisse, entretiens avec Matisse (Paris: Emile-Paul, 1952) 76.
39. Matisse, Notes d'un peintre, in Fourcade 49.
40. Renè Huyghe. Dialogue avec le visible (Paris : Flammarion, 1955) 250.
41. New Yorker, 10 août 1987.
42. Gaëtan Picon. L'Usage de la lecture (Paris : Mercure de France, 1961) 2 : 289.

43. Matisse. "Entretien avec Pierre Courthion" in Fourcade 91.
44. Fourcade, Henri Matisse : Ecrits et propos sur l'art 91.
45. Matisse, "Entretien avec Jacques Guenne", in Fourcade 86.
46. Jack Flam, Matisse, the Man and his Art 49.
47. "Henri Matisse on Modernism and Tradition", The Studio, IX, n° 50, mai 1935 ; in Fourcade, 132.

T R O I S I E M E C H A P I T R E

Les analogies entre Proust et Matisse

Le pays, dont les oeuvres d'art sont ainsi des apparitions fragmentaires, est l'âme du poète, son âme véritable, celle de toutes ses âmes qui est le plus au fond, sa patrie véritable, mais où il ne vit que de rares moments.¹

Les analogies entre la peinture et la littérature datent de bien avant l'ère de l'art moderne. A ce propos, le poète grec Simonide déclara il y a vingt-quatre siècles que la peinture était de la poésie muette et la poésie de la peinture parlée. Au dix-neuvième siècle, de nombreux poètes français tentent de transposer l'art pictural dans leurs vers. Gautier, Baudelaire, Fromentin et les Goncourt sont à la fois écrivains et critiques d'art. De même, le thème du peintre comme protagoniste est utilisé avant Proust par Nodier (Peintre de Salzbourg), Balzac (Le Chef-d'oeuvre inconnu), les Goncourt (Manette Salomon) et Zola (L'Oeuvre) pour ne citer que quelques exemples. Quant à Proust, il ne met pas seulement en scène un peintre dans son roman, mais il se réfère constamment à la peinture comme un procédé grâce auquel il peut expliquer des théories littéraires. En ce qui concerne Matisse, il dévoile au public son atelier qu'il exécute de nombreuses fois, jouant parfois le rôle de peintre dans ses propres tableaux, aussi s'intéresse-t-il beaucoup à l'acte de peindre. Proust et Matisse se passionnent donc tous deux pour la création artistique.

Dans ce chapitre, nous étudierons leur originalité, ainsi que l'effet du Temps, leurs impressions de la nature, la révélation de la réalité et les leitmotifs dans leur oeuvre.

1 - Deux pionniers de l'art au début du XXe siècle

L'Art, a dit Wagner, doit créer la Vie. Or la Vie se présente sous trois modes : à l'origine, notre âme éprouve des sensations, à ce besoin répondent les arts plastiques, et en particulier la peinture. Puis nos sensations s'agrègent, se définissent, et deviennent des notions : l'âme pense, après avoir senti. L'art des notions se constitue alors : la littérature. Enfin, sous les notions se produit encore un mode plus raffiné : c'est dans l'âme (...) l'impression d'un immense flot dont les vagues s'éperdent, confusément (...) Ce sont les émotions. Et l'art des émotions, c'est la musique.²

En rapportant les propos de Wagner, Guy Michaud souligne les rapports entre la peinture, la littérature et la musique, trois arts qui naissent de sensations. Selon lui, la littérature constitue la seconde étape dans l'échelle des arts après la peinture qui est un mode d'expression plus spontané. Il définit la littérature en fonction de la peinture, comme si l'écrivain devait penser en images avant de créer.

Or, Proust et Matisse traduisent tous deux leurs sensations dans leur oeuvre. A l'origine d'images mentales chez Proust, les sensations peuvent consister en la renaissance d'une expérience vécue ou en la reformulation d'impressions emmagasinées dans des configurations qui ne correspondent pas toujours à la réalité. De même, Matisse aborde la peinture de l'intérieur, en d'autres termes, à partir de la vie même et non de l'extérieur. Sa méthode résulte d'une vision totale, d'une intuition et non d'une perception analytique et intellectualiste.

En outre, Proust et Matisse ne sont-ils pas tous deux à

la recherche d'une vocation et de son expression ? Ils ne veulent pas rendre la pensée des autres, mais la leur. Cette affirmation peut paraître évidente, mais n'oublions pas qu'avant l'art moderne, toute oeuvre reflétait une expérience antérieure à l'artiste même. Pour Proust et Matisse, la conception et l'exécution de l'oeuvre sont contemporaines de leur temps et c'est dans la composition et l'avènement de la forme qu'ils deviennent écrivain ou peintre. L'oeuvre constitue pour eux un instrument de découverte de leur art.

Néanmoins, le style et la vision de Proust sont longtemps considérés dix-neuviémistes par les critiques. Ainsi Maurice Chernowitz étudiait-t-il la transposition de la peinture dans l'écriture de Proust afin de montrer l'influence de l'impressionnisme sur l'écrivain³. Juliette Monnin-Hornung qualifia aussi Proust d'impressionniste⁴. Ce rapprochement avec l'impressionnisme se justifie dans l'oeuvre de Proust par l'importance accordée à la lumière, par les descriptions par touche et par l'emploi réitéré de tons pastels et de la couleur mauve. Pourtant, Proust a une vision plus moderne que les écrivains dits impressionnistes et le pastiche des Goncourt dans Le Temps retrouvé marque la différence entre le style de Proust et le style impressionniste. En effet, Les Goncourt manifestaient un intérêt pour le document d'après nature et l'emploi de nuances subtiles qu'ils traduisaient par des raffinements de style impressionniste. Cette "écriture artiste", comme ils la décrivaient est d'ailleurs critiquée

par Proust dans Jean Santeuil au cours d'une méditation sur la réalité :

Et puis après nous ne nous sentons pas contents, tout cela est inutile, c'est comme les romans impressionnistes et naturalistes.⁵

Or, Proust commence à élaborer A la Recherche du temps perdu à partir de 1908, au moment où l'art est en pleine métamorphose. Picasso avait déjà provoqué une certaine stupeur l'année précédente en peignant "Les demoiselles d'Avignon". En effet, il avait rompu avec la figuration traditionnelle, bouleversant ainsi les notions d'espace perspectif, de clair-obscur et de représentation de la figure humaine. Pendant ce temps, Matisse expose "Nu bleu" au Salon des Indépendants et "Le luxe I" au Salon d'Automne. Comme nous l'avons mentionné précédemment, il publia aussi Notes d'un peintre en 1908. Aussi Proust ressent-il l'effervescence de cette évolution en peinture et il la transpose dans son écriture à laquelle il veut donner une forme nouvelle. Ses phrases poursuivent son désir de création au-delà du souci de correction et de conformité aux règles en usage.

En outre, il n'est pas opposé aux mouvements artistiques modernes. Il condamne même les préjugés et l'incapacité de Sainte-Beuve à s'adapter aux changements en littérature et en peinture et il écrit à ce propos :

(...) toute conversation neuve, aussi bien que toute peinture, toute musique originale, paraîtra toujours alambiquée et fatigante. Elles reposent sur des figures auxquelles nous ne sommes pas accoutumées.⁶

Dans Du Côté de chez Swann, le narrateur critique d'ailleurs Monsieur et Madame Cottard qui ne sont en mesure d'aimer ni la sonate de Vinteuil, ni les portraits de Biche, parce qu'ils ne correspondent pour eux ni aux canons de l'harmonie de la musique, ni à ceux de la beauté de la peinture.

Quant à Matisse, il s'intéresse également aux mouvements artistiques de son temps. Cependant, il n'est satisfait ni par les impressionnistes, ni par les néo-impressionnistes, alors qu'il partage pourtant le désir des premiers : se confondre et s'identifier avec la nature. Néanmoins, le but de Matisse est différent, car pour lui, le retour à la première impression est impossible. Au contraire, il vise à atteindre une autre étape, ainsi que le rappelle Pierre Schneider :

L'émotion, signe de l'impression originelle retrouvée, surgit au bout du voyage qu'aide à accomplir la discipline académique.⁷

Quant aux néo-impressionnistes, leur méthode reposait pour Matisse sur une trop grande adhésion à des règles logiques. Matisse préfère peindre à partir de sa propre expérience :

Ce qui est important c'est la relation de l'objet à l'artiste, à sa personnalité, et la puissance qu'il détient d'organiser ses sensations et ses émotions.⁸

En outre, Matisse se différencie aussi du cubisme. Alors que les cubistes ont recours à un principe déductif et conceptuel, Matisse utilise un mode inductif et empirique en procédant de la sensation à l'idée. A cet égard, il est assez

proche de Proust qui composa son roman par fragments en les reliant ensuite d'une manière non déductive. Or, en tant que lecteurs, nous sommes invités à triompher de la discontinuité pour trouver l'unité de l'oeuvre. Il ne rédigea pas son roman selon une ligne horizontale et n'hésita pas à séparer les phénomènes concomitants. L'épisode des deux côtés, séparés au début du roman et se rejoignant à la fin fournit un parfait exemple de cette théorie.

Matisse et Proust sont également deux pionniers dans la mesure où le sujet de leur oeuvre est la recherche de la peinture ou de l'écriture en train de s'accomplir. De nombreux tableaux de Matisse sont liés à l'acte de peindre, de même qu'A la Recherche du temps perdu se rapporte à l'acte d'écrire, aussi les deux oeuvres sont-elles presque introspectives. Pour les deux artistes, le monde n'est pas comme il nous apparaît à chacun. Or, leur style est la révélation de cette différence qualificative.

En outre, même si Matisse crée une iconographie qui se réfère à elle-même, sa peinture n'est pas allégorique⁹. Chez le peintre, l'essence d'une oeuvre d'art dépasse la notion de description ou de définition. De même, chez Proust, le sujet traité n'importe pas en tant que tel, mais ce qui compte, c'est la manière dont il est perçu à différents moments. Ainsi, l'art exerce-t-il une sorte de métamorphose sur les impressions des personnages, notamment celles du héros ; il agit en tant que catalyseur. Cependant, Proust et Matisse ne

sont pas des artistes ésotériques¹⁰. L'oeuvre de Proust et celle de Matisse sont des paysages intérieurs ramenés au grand jour, que nous ne sommes pas toujours en mesure de comprendre.

A ce propos, Matisse déclare à la fin de sa vie :

(...) the work is the emanation, the projection of self. My drawings and canvases are pieces of myself. Their totality constitutes Henri Matisse.¹¹

(...) l'oeuvre est l'émanation, la projection de soi. Mes dessins et mes toiles sont des morceaux de moi-même. Leur totalité constitue Henri Matisse.

En outre, dans le salon Guermantes où il s'ennuie, le narrateur laisse échapper son imagination en écoutant un interminable commentaire sur les généalogies. Marcel découvre alors le secret de la composition poétique adoptée par Proust et commente :

Ainsi les espaces de ma mémoire se couvraient peu à peu de noms qui, en s'ordonnant, en se composant les uns relativement aux autres, en nouant entre eux des rapports de plus en plus nombreux, imitaient ces oeuvres d'art achevées où il n'y a pas une seule touche qui soit isolée, où chaque partie tour à tour reçoit des autres sa raison d'être comme elle leur impose la sienne.¹²

Ainsi l'écriture représente-t-elle une expérience esthétique complémentaire de celle du peintre. Proust transpose les procédés de la peinture dans sa technique romanesque et dans son style, afin de concevoir une vision originale selon un moyen concret et directement sensible ainsi que la re-création du monde.

2 - L'effet du Temps sur les choses

Depuis la fin du dix-neuvième siècle, poètes et peintres s'accordent pour reconnaître que le temps a raison des dogmes, des empires et des modes. Or, dans son essai, Le Peintre de la vie moderne, Baudelaire définit le beau en fonction du temps:

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion.¹³

De même, le but des impressionnistes était de capter l'instant, c'est-à-dire le temps quand il passe "à la verticale du moi"¹⁴. En peignant des paysages fluides ou relatifs, les impressionnistes représentèrent une réalité nouvelle : le temps. Leur démarche est intuitive et spontanée.

Par contre, la méthode de Proust et celle de Matisse sont calculées en élaborant une métaphysique, une véritable religion du temps. Dans A la Recherche du temps perdu, le héros éprouve le besoin d'échapper à la tyrannie du temps, le passé devant être retrouvé, ou plus exactement, devant faire partie du présent et de l'avenir.

Pour Proust et Matisse, l'art est une force vitale et fondamentale qui révèle la beauté de la vie à son plus haut degré pour la conduire à l'intemporel. Aussi règne-t-il une atmosphère de joie communiquée par la création et la contemplation de la beauté dans l'oeuvre des deux artistes.

En outre, Proust lutte contre le temps pendant toute sa

vie afin de mener à bien son oeuvre et en tant qu'écrivain, son but est de sauver les personnages du triomphe du temps grâce à l'art. Aussi d'une part, élabore-t-il un art fondé sur une stabilité relative afin de combattre la fragilité des apparences, l'instabilité de la vie psychologique et l'érosion du temps et d'autre part, il désire recréer le temps dans son oeuvre et le rendre visible :

Alors, je pensai tout d'un coup que si j'avais encore la force d'accomplir mon oeuvre, cette matinée - comme autrefois à Combray certains jours qui avaient influé sur moi - qui m'avaient, aujourd'hui même, donné à la fois l'idée de mon oeuvre et la crainte de ne pouvoir la réaliser, marquerait certainement avant tout, dans celle-ci, la forme que j'avais pressentie autrefois dans l'église de Combray, et qui nous reste habituellement invisible, celle du Temps.¹⁵

Aussi le temps est un facteur déterminant dans la première phrase qui commence d'ailleurs par un adverbe de temps et la dernière qui se termine par le mot temps. En outre, le narrateur cherche à échapper à l'esclavage du temps présent :

Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil ; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre.¹⁶

Puis, vient le temps du réveil suivi du temps des différentes chambres évoquées, et enfin le temps du commentaire. Le temps nous est d'abord présenté comme un élément dysphorique, cependant, il conduit ensuite à nouveau à la stabilité initiale et c'est déjà la première expression

du temps retrouvé : en effet, le dormeur est complètement réveillé, passant de la passivité à l'activité.

En outre, tandis que la vie à Combray nous est racontée sous une forme itérative, les promenades des deux côtés ne sont pas décrites dans un ordre chronologique. Ainsi, la construction du roman est-elle thématique et non pas temporelle. Le temps, qui est cyclique, accomplit un mouvement en spirale. De plus, dans Un Amour de Swann, Proust procède à un retour en arrière très important, puisque cette partie est antérieure à la naissance du narrateur.

Tout au long de sa vie, Proust veut se libérer des contraintes du temps et ceci se reflète déjà dans Jean Santeuil, quand il écrit :

(...) notre vraie vie était en dehors du temps, faite pour goûter l'éternel et mécontente du présent, attristée du passé, tressaillait tout à coup quand du choc du présent et du passé jaillissait quelque chose qui n'est ni aujourd'hui ni hier, cet aujourd'hui conservé sans modification de substance, mais qui est hors du temps, essence réelle de notre vie.¹⁷

En outre, le temps a une double fonction dans A la Recherche du temps perdu : il représente d'une part l'expérience du temps vécu, des moi successifs et égarés du héros et d'autre part, celle de l'intemporel, appelé encore par Proust "le temps à l'état pur" ou "l'éternité", où le moi retrouve son centre. Ainsi, Combray est-il bâti sur deux moments successifs liés à des phénomènes de mémoire : le réveil progressif du héros et les souvenirs partiels de sa petite enfance, puis la résurrection de la ville de Combray et

des promenades des deux côtés par la mémoire involontaire. L'épisode des demi-réveils nocturnes constitue le premier cas se rapportant à la mémoire de discontinuité du temps et de l'espace. Le passé se trouve confondu avec le présent, ce qui perturbe le dormeur et provoque la perte de son unité intérieure. Il ne peut accéder à son passé réel et vivant. Le phénomène de la madeleine compose le second cas. Celui-ci représente la première des extases de mémoire, révélatrices de la connaissance du moi et de son passé.

Quant à Matisse, la notion de temps ne lui est pas étrangère non plus. Elle est illustrée dans ses tableaux par des éléments, tels des baromètres témoins du moment où les toiles furent peintes. En effet, le peintre inclut souvent dans ses intérieurs une fenêtre, un miroir ou des toiles antérieures qui permettent de situer la scène dans l'espace et le temps. La première illustration de la notion de temps se trouve dans "L'Atelier sous les toits" (1903), où la lumière pénétrant par la fenêtre irradie toute la pièce et accentue le contraste entre la clarté presque éblouissante de l'extérieur et l'obscurité de l'atelier. Nous examinerons ce tableau en détail dans notre étude du thème de l'atelier.

En outre, Matisse peint beaucoup de tableaux contenant une fenêtre, que ce soit dans son atelier ("L'Atelier du quai Saint-Michel", 1916) dans sa maison ("La Conversation", 1908, c.1911-12) ou dans sa chambre d'hôtel à Nice, où les exemples sont trop nombreux pour être cités. Or, ces ouvertures sur le

dehors sont des repères dans le temps et l'espace. Le peintre utilise également les reflets de miroirs, afin de projeter des scènes ou des images définies dans l'espace et le temps ; "La Séance de peinture" (1919), "Vase de fleurs sur la coiffeuse, lit reflété dans le miroir" (1919), "Anémones au miroir noir" (1919) constituent quelques-unes des toiles où figure un miroir.

De plus, il se sert aussi de ses propres toiles pour décorer ses peintures et les "fixer" en quelque sorte dans le temps ; "Nature morte à <<La danse>>" (1909), "L'Atelier rose" (1911), "L'Atelier rouge" (1911), et "La Leçon de piano" (1916) en sont quelques exemples. Chaque tableau crée alors son propre présent. Le temps ne dépend pas d'autres facteurs, il s'agit du temps, de l'époque de Matisse. Nous ressentons même devant ces tableaux une impression de circularité, de confinement, de temps présent indépendant du temps réel.

Le temps est donc exprimé de plusieurs façons dans la peinture de Matisse. Dans le cas des tableaux où figure une fenêtre, il est perçu comme une force permettant de résoudre l'opposition entre sensations et conception : une image extérieure telle un paysage mental ou une réminiscence pénètre dans un espace donné construit. Quant aux toiles représentant un miroir ou des tableaux de l'artiste, elles témoignent d'un repli du peintre sur lui-même, d'une recherche de l'unité et d'un accès à l'intemporel.

En outre, Matisse affirme dans les Notes d'un peintre à

propos de sa méthode de travail :

Je veux arriver à cet état de condensation des sensations qui fait le tableau. Je pourrais me contenter d'une oeuvre de premier jet, mais elle me laisserait tout de suite, et je préfère la retoucher pour pouvoir la reconnaître plus tard comme une représentation de mon esprit.¹⁸

A cet égard, il est proche de la technique de réécriture de Proust. Aussi Matisse ne procède-t-il pas directement par observation, mais il a recours à la mémoire à la fois pour rendre l'expérience abstraite à travers l'imagination et pour la faire revivre dans des leitmotifs.

Néanmoins, Proust et Matisse cherchent tous deux à se libérer de l'ordre du temps. Dans A la Recherche du temps perdu, ce n'est qu'à la fin du roman que le narrateur est affranchi de l'ordre du temps. En effet, Le Temps retrouvé est organisé comme Combray, autour de deux séries d'épisodes qui illustrent deux expériences du temps chez Proust. Vivant dans le présent et le passé à la fois, le narrateur devient un être à qui les vicissitudes de la vie sont indifférentes et sa brièveté illusoire. D'une part, il découvre l'intemporel dans les extases de sa mémoire suscitées par les pavés mal équarris, le bruit de la cuiller et la serviette empesée. Finalement, le désir d'immobiliser cette fugitive contemplation d'éternité l'amène à prendre conscience de sa vocation et à concevoir son oeuvre. Le narrateur se rend compte qu'il est écrivain. D'autre part, il fait l'expérience de la "révélation du temps" à l'occasion de la matinée chez la princesse de Guermantes, où il a des difficultés à reconnaître

les invités, transformés en poupées :

(...) des poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années, des poupées extériorisant le Temps, le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique.¹⁹

Enfin, pour résumer la dialectique du temps et de l'intemporel chez Proust et Matisse, nous rappellerons la définition de Jean Rousset :

(...) l'aventure dans le temps d'un homme en quête de ce qui échappe au temps, la poursuite à travers l'intermittence et la discontinuité d'un moi unifié et créateur.²⁰

3 - Les impressions de la nature

En ce qui concerne la peinture de la nature, nous pensons immédiatement aux impressionnistes. Ceux-ci abolirent la séparation qui existait auparavant entre l'atelier du peintre et la vie de tous les jours et ils se mirent à peindre en plein air afin de rendre le mouvement, la démarche, les échanges des passants, le frémissement des feuilles, le clapotis de l'eau et l'atmosphère d'un jour gris. Ils placèrent leurs sensations au-dessus de toute école en traduisant leur première impression de l'apparence des choses. Un des amis de Renoir fut le premier à définir l'impressionnisme :

Le traitement d'un sujet en termes de tons et du sujet même, voilà ce qui distingue les impressionnistes des autres peintres.²¹

En outre, ils choisirent un élément de la réalité, la lumière, pour interpréter la nature.

Quant à Proust et Matisse, ils étudient aussi les effets de la lumière. Ils préfèrent souvent ignorer les couleurs locales afin de traduire l'atmosphère générale. De plus, la nature leur sert aussi de fond poétique de par les impressions qu'elle produit. A ce propos, essayant de cerner la réalité artistique, René Huyghe définit ainsi la relation entre perceptions et émotions :

Nos perceptions du monde physique s'organisent en nous, elles aussi, sous forme d'images qui représentent avec le plus de fidélité possible ce qui se passe autour de nous. Mais perceptions, sensations, ne tombent jamais dans un terrain neutre ; elles engendrent immédiatement un réaction affective, une émotion (...). Ainsi, dans notre mémoire qui les enregistre, toute image gardée est imprégnée d'un goût particulier en quelque sorte, son goût de vécu.²²

Chez Matisse, perceptions et sentiments sont liés. En stimulant son imagination, la nature l'incite à la représentation. Cependant, la fidélité à la nature ne lui importe pas tant que les sentiments qu'elle lui inspire :

Mais, pour améliorer la qualité picturale de cette représentation, il faut y ajouter l'esprit du paysage. Votre composition doit indiquer le caractère plus ou moins complet de ces arbres, même si le nombre exact que vous avez choisi ne traduit pas le paysage avec précision.²³

De même, il se propose de rendre sensible l'impression que la nature a produite sur lui :

Le drame ainsi en résultera. Vous parviendrez avec les couleurs à cette qualité qui n'est pas superficielle, à cette atmosphère - comment vous l'expliquer ? - à la façon dont en musique

plusieurs notes font un accord.²⁴

Grâce à ses impressions de la nature, il crée des tableaux tels des pièces de théâtre ou des orchestrations.

Quant à Proust, d'une part, il voit la nature à travers l'art et d'autre part, il la métamorphose en oeuvre d'art. Ainsi, dans Du Côté de chez Swann, la grand-mère du narrateur aime-t-elle donner à son petit-fils des reproductions de tableaux de maîtres représentant des monuments et des paysages, si bien que le jeune garçon se fait une idée erronée des choses. D'ailleurs, la grand-mère prône la beauté de la nature à plusieurs reprises : elle voudrait que le jardinier laissât le jardin à l'état naturel et elle se réclame d'aimer le clocher de Saint-Hilaire parce qu'il a "l'air naturel et l'air distingué"²⁵. En outre, le narrateur ainsi que Swann associent la vue de certains paysages ou fleurs à la rencontre avec la femme aimée, les aubépines étant liées à Gilberte et les catleyas à Odette. Ainsi avant même d'apercevoir Mlle Swann, la nature avertit-elle le narrateur de la présence de la fillette. Les aubépines semblent détenir un secret qu'elles gardent jalousement tout en invitant le jeune garçon à une fête religieuse. En même temps, le narrateur compare les fleurs à un chef-d'oeuvre qu'il essaie de déchiffrer. Puis, il découvre une épine rose, autre signe avant-coureur de la rencontre qui se prépare. Enfin, il voit la fillette et entend son nom "proféré au-dessus des jasmins et des giroflées", "déployant sous l'épinier rose, à hauteur de mon épaule, la

quintessence de leur familiarité, pour moi si douloureuse, avec elle, avec l'inconnu de sa vie où je n'entrerais pas"²⁶. Ainsi, la nature paraît partager l'intimité de la fillette. Nous retrouverons cette connivence entre Odette et ses catleyas, puis nous analyserons les images qui se rapportent à cet épisode dans la deuxième partie de notre étude.

Cependant, la nature n'engendre pas que des sentiments amoureux chez le narrateur. En effet, à plusieurs reprises, des impressions obscures sollicitent sa pensée à la manière de réminiscences. Il ressent alors un plaisir particulier en présence de certaines images ou odeurs. Ainsi, par une journée pluvieuse d'automne et après avoir lu toute la matinée, s'écrie-t-il "Zut, zut, zut, zut"²⁷ devant le reflet rose dans la mare de Montjouvain. Il est incapable de traduire autrement son ravissement dû à la fois à la lecture et au spectacle de la nature ; néanmoins, il voudrait connaître la cause de son exaltation. Une autre fois, la vue des clochers de Martinville procure au héros une telle joie qu'il compose une page où il raconte la scène. Proust décrit l'épisode deux fois : d'abord, du point de vue du narrateur au moment où se produit l'événement, puis, sous la forme d'un tableau dépeint par le narrateur / écrivain dans lequel il place côte à côte l'évocation d'un paysage et le compte-rendu des impressions du narrateur. En comparant les deux descriptions, nous pouvons constater que le style de la seconde est plus riche, moins anecdotique et explicatif que celui de la

première. La page du narrateur comporte de nombreuses comparaisons et métaphores, elle transforme les clochers en êtres vivants, supprimant en même temps les détails réalistes de la description. Jean Milly étudia en détail ce passage dans lequel il remarqua que le style avait un caractère "bergottien" par la relative brièveté des phrases, l'abondance des images, des rythmes et des récurrences phoniques, mais que si "la variation produite à partir du récit initial est une mise en images et en rythmes, elle n'est pas encore une orchestration"²⁸. Cette annotation définit en fait la création artistique chez Proust. L'écrivain fait d'ailleurs un commentaire similaire en ce qui concerne le style de Maeterlinck, Mme de Noailles, Millet et Monet :

Cette apparence avec laquelle ils nous charment et nous déçoivent et au-delà de laquelle nous voudrions aller, c'est l'essence même de cette chose en quelque sorte sans épaisseur - mirage arrêté sur une toile - qu'est une vision. Et cette brume que nos yeux avides voudraient percer, c'est le dernier mot de l'art du peintre. Le suprême effort de l'écrivain comme de l'artiste n'aboutit qu'à soulever partiellement pour nous le voile de laideur et d'insignifiance qui nous laisse incurieux devant l'univers.²⁹

D'autre part, Proust et Matisse utilisent tous deux une technique de reflets. Les objets qu'ils décrivent sont tellement imprégnés de leur contexte qu'ils en prennent les propriétés. Le style de Proust abonde en couleurs ayant une valeur métaphorique; par exemple, le tintement de la clochette de Combray est qualifié de "timide, ovale et doré". En outre, en ce qui concerne la mention des impressions de la nature en

peinture et en littérature, Proust suggère dans une variante du Côté de Guermantes :

De même que pour donner la couleur vraie d'une chose la peinture est obligée de tenir compte des reflets des objets avoisinants, de même la littérature ne devrait montrer une femme que portant, comme si elle était un miroir, les couleurs de l'arbre ou de la rivière près desquels nous avons l'habitude de nous la représenter ; le total du désir devient inexplicable si nous avons négligé dans l'addition la plus grande partie des éléments qui la composent.³⁰

Quant à Matisse, il fait revivre les choses en les entourant d'un réseau complexe d'associations. Dans "La Desserte rouge" (1908), il peint la table au milieu des fleurs du papier peint de la salle à manger comme s'il s'agissait d'un dîner champêtre. Nous avons ainsi l'impression que la nature pénètre dans la pièce et se superpose au décor intérieur. En outre, dans certains tableaux de paysages d'automne, les couleurs ne sont pas toujours fidèles à celles de la nature, car le peintre préfère suivre ses impressions. A ce propos, il affirme à Alfred Barr :

To paint an autumn landscape I will not try to remember what colors suit this season, I will be inspired only by the sensation that the season gives me ; the icy clearness of the sour blue sky will express the season just as well as the tonalities of the leaves. My sensation itself may vary, the autumn may be soft and warm like a protracted summer or quite cool with a cold sky and lemon yellow trees that give a chilly impression and announce winter.³¹

Pour peindre un paysage d'automne, je n'essaierai pas de me rappeler quelles couleurs correspondent à cette saison, je me laisserai inspirer seulement par la sensation que me donne la saison ; la clarté glacée du ciel bleu âcre exprimera la saison aussi bien que les tons des feuilles. Ma sensation elle-

même peut varier, l'automne peut être doux et chaud comme un été prolongé ou assez frais avec un ciel froid et des arbres jaune citron qui donnent une impression glacée et annoncent l'hiver.

Les paysages peints pendant les hivers 1912 et 1913 au Maroc illustrent bien ce commentaire. En effet, Matisse utilise des tons tels l'ocre pâle, le rose, le violet, le vert clair, le bleu marine dans "Vue de la fenêtre" (1912), "La Porte de la Casbah" (1912), "Acanthes. Paysage marocain" (1912), "La Palme" (1912), "Pervenches" (1912) et "Fenêtre ouverte à Tanger" (1913). Ses deux séjours au Maroc lui permettent de retrouver un contact étroit avec la nature. A ce propos, Pierre Schneider explique les effets de la nature et du climat marocains sur la peinture de Matisse :

C'est dire qu'à Tanger la nature résout le problème posé par le fauvisme : comment préserver l'intégrité, la lisibilité des choses figurées, dès lors que la couleur, devenant pure, exclut les valeurs, les ombres? (...) Mais dans la chaleur africaine, les objets s'effacent derrière des nuées à leur effigie. (...) Le contour "négatif", le cerne "en réserve", déjà utilisé par Matisse à plusieurs reprises, chaque fois comme une solution délibérée, abstraite, trouve ainsi sa justification naturelle : les nuages n'ont pas de peau.³²

La dichotomie qui réside entre nature et abstraction est donc résolue. Cependant, même lorsque Matisse paraît le plus éloigné de la nature, il n'en oublie jamais les leçons :

Le futur peintre doit sentir ce qui est utile à son propre développement - dessin et même sculpture - tout ce qui lui permettra de ne faire qu'un avec la Nature, de s'identifier avec elle en s'incorporant aux choses -c'est là, ce que j'appelle la Nature - qui stimulent ses sensations.³³

Ainsi, chez Proust et Matisse, les impressions de la

nature ne sont-elles ni objectivement réalistes, ni véritablement imaginaires. En conclusion de ce paragraphe, nous citerons une remarque de Micheline Tison-Braun qui souligne un point important concernant les descriptions de Proust :

D'ailleurs, même éclairé sur l'objet qu'on lui présente, le lecteur serait bien empêché de le reproduire en peinture ou en dessin en se fondant sur les seules données du texte (...). C'est en suggérant des significations nouvelles que la description agit.³⁴

4 - La révélation de la réalité

Eugène Delacroix écrivit à propos de la réalité :

Ce qu'il y a de plus réel pour moi, ce sont les illusions que je crée avec ma peinture. Le reste est un sable mouvant.³⁵

Or, Proust et Matisse transforment un monde de tous les jours, un monde de fenêtres, de vues de la mer, de tables, de nappes, de vases avec des fleurs, de miroirs, de visages, en un univers nouveau. Certes, ils ont recours au réel, mais ils l'abolissent pour lui substituer une nouvelle réalité : la leur.

A ce sujet, Matisse déclare à Jacques Guenne :

C'est lentement que je parvins à découvrir le secret de mon art. Il consiste en une méditation d'après nature, en l'expression d'un rêve toujours inspiré par la réalité.³⁶

Pour Proust, la réalité est une notion problématique.

Dans Jean Santeuil et Contre Sainte-Beuve, et surtout dans Le

Temps retrouvé, il emploie fréquemment les mots "réel", "réellement" et "réalité". La réalité revêt alors deux significations: d'une part, elle s'apparente au domaine du tangible et du sensible et d'autre part, elle est fondée sur une vérité purement intérieure. Proust reproche à Balzac de ne pas dissocier la "vie réelle"³⁷ de la vie de ses romans, la seule qui compte pour l'auteur d'A la Recherche du temps perdu. Il qualifie son style de terre à terre, parce que la réalité matérielle n'est pas modifiée. Par contre, Proust admire Flaubert, "génie grammatical"³⁸ :

Dans le style de Flaubert, par exemple, toutes les parties de la réalité sont converties en une même substance, aux vastes surfaces, d'un miroitement monotone. Aucune impureté n'est restée.³⁹

La réalité matérielle s'oppose ainsi à la réalité littéraire, la seconde tirant son existence de la première. La réalité littéraire provient d'après Proust d'un travail "spirituel" qui elle seule peut apporter la jouissance d'un monde d'essences et d'harmonie. Il la nomme encore "objet idéal", ou "rapport", deux termes employés aussi en peinture:

Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément - rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui - (...).⁴⁰

De plus, la réalité littéraire est précieuse, car elle échappe au temps. Au début d'A la Recherche du temps perdu, le narrateur n'a pas encore découvert cette réalité. Il constate quelques phénomènes mystérieux : la madeleine, les clochers de

Martinville, les arbres d'Hudimesnil, puis après initiation, il élimine ce qui est contingent et accède à une révélation dans Le Temps retrouvé. Or, dans le roman, seuls les artistes, dont la tâche est d'élucider le réel, peuvent voir la réalité, puis la convertir en spirituel. A cet égard, Proust s'inspire de Baudelaire pour qui la "reine des facultés" était l'imagination. Celui-ci déplorait le réalisme :

De jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit.⁴¹

De même, la peinture est considérée comme une "chose mentale" dans A la Recherche du temps perdu. Ainsi, le narrateur n'éprouve-t-il pas de chagrin au moment de la mort de sa grand-mère, mais seulement quand il retourne à Balbec et qu'il voit cette perte mentalement. D'autre part, la réalité littéraire conduit à l'art de la métaphore définie ainsi par Proust :

(...) la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style ; même ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore.⁴²

Matisse distingue aussi deux sortes de réalité :

Il y a deux façons d'exprimer les choses. L'une est de les montrer brutalement, l'autre de les évoquer. Pour y parvenir, je tente de les approcher, de les préciser par leurs caractères individuels, et par

les rapports entre les éléments qui les composent et situent ; ces rapports existent non moins entre les combinaisons de couleurs qu'entre celles des formes.⁴³

Cependant, Matisse s'inspire toujours de la réalité matérielle dans sa peinture. Les objets qui l'entourent ainsi que la nature lui servent de base pour traduire ses émotions et accéder à la réalité artistique. Il oppose aussi deux lumières: celle qui vient de l'extérieur à celle que possèdent les artistes. La seconde lui permet de créer "un monde nouveau, sensible, organisé, un monde vivant qui est en lui-même le signe infallible de la divinité, du reflet de la divinité."⁴⁴

En outre, ce que Proust appelle style, Matisse le nomme composition. En effet, nous pouvons établir un parallèle entre la métaphore dans l'écriture proustienne et le rapport entre les choses chez Matisse. La métaphore et le rapport représentent tous deux un lien commun à deux sensations ou deux objets. Matisse suit les conseils de son maître Gustave Moreau, peintre admiré également par Proust. Pour Moreau, seule la "vision intérieure" qui émane de l'esprit de l'artiste lui paraît éternelle et certaine. D'ailleurs, Pierre Schneider explicite la pensée de Moreau ainsi :

Ce que Moreau entend par "sentiment", c'est l'intériorité incontrôlable, imprévisible, la profondeur dérobée.⁴⁵

Or, ce "sentiment" ou "vision intérieure" nous rappelle l'esthétique de Proust. Dans A la Recherche du temps perdu, le narrateur est en quête de la "vraie" réalité et il essaie de

découvrir par quels moyens elle peut lui être révélée. Il a l'impression d'être en présence d'une nouvelle réalité devant les oeuvres d'art, tels la petite phrase de Vinteuil, la peinture d'Elstir ou le style de Bergotte. Pourtant, ce n'est qu'après être passé par tous les stades de l'impression qu'il réussit à la fixer et à atteindre la réalité intérieure :

La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant, non dans l'apparence du sujet, mais à une profondeur où cette apparence importait peu, comme le symbolisait ce bruit de cuiller sur une assiette, cette raideur empesée de la serviette, qui m'avaient été plus précieux pour mon renouvellement spirituel que tant de conversations humanitaires, patriotiques, internationalistes et métaphysiques.⁴⁶

Quant à Bergotte, il ne ressent la révélation de la réalité qu'au moment de sa mort, devant le tableau de Vermeer "La Vue de Delft" et le petit pan de mur jaune.

Matisse accède à la réalité artistique en utilisant des symboles d'intériorité, de repli sur soi dans des paysages tels "Rochers à Belle-Ile" (1897), dans des chambres encloses et protégées tels, en particulier, les intérieurs à Nice, et en employant des couleurs pures, des tons non réalistes comme dans la période fauve et les années qui suivent. Dans la peinture de Matisse, l'émotion donne naissance à l'image. Celle-ci est d'abord un signifiant avant d'être un signifié. Les tableaux n'offrent pas l'impression du dehors, mais l'expression du dedans. Aussi, l'oeuvre est-elle achevée non plus quand elle reproduit fidèlement les objets, mais lorsque le peintre s'est déchargé de son émotion et qu'il a atteint

une nouvelle réalité.

5 - Les leitmotive

L'oeuvre de Proust et la peinture de Matisse sont basées sur un certain nombre de thèmes qui se reproduisent à des époques et dans des lieux différents. De même, les personnages ou modèles se ressemblent et se reflètent. Leurs caractères ou apparences, à mesure qu'ils évoluent et se répètent dans d'autres épisodes ou d'autres personnages forment un tissu structural qui unifie l'oeuvre. George Stambolian analyse ainsi la construction du roman de Proust :

(...) Proust has made each encounter and experience the metaphor for another (...). It is this metaphoric extension of all the elements of the novel that creates its unity and assures its autonomy as a work of art.⁴⁷

(...) Toutes les rencontres et les expériences sont des métaphores pour d'autres chez Proust (...). C'est cette extension métaphorique de tous les éléments du roman qui crée son unité et assure son autonomie en tant qu'oeuvre d'art.

Matisse persiste aussi dans un nombre de thèmes fréquents qu'il explore de différentes manières, en totalité et par fragments. Il affirme à André Marchand à ce propos :

Vous savez, on n'a qu'une idée, on naît avec, toute une vie durant on développe son idée fixe, on la fait respirer.⁴⁸

Matisse peint ainsi des sujets à maintes reprises tels les jeunes femmes, les paysages, les intérieurs, les vues par une fenêtre ouverte, l'atelier, Notre-Dame et les poissons

rouges, pour n'en citer que quelques-uns. Il traite chaque thème dans un genre spécifique, ou il les associe à d'autres sujets afin de créer un tissu de motifs. Les thèmes s'entremêlent telles des arabesques. Ainsi, dans "La Leçon de piano" (1916), représente-t-il les membres de sa famille parmi ses oeuvres : la sculpture "Figure décorative" (1908) et le tableau "La Femme au tabouret" (1914). Dans "Femme au ruisseau" (1906), il transpose son modèle dans un paysage. Il exploite très souvent le thème de la fenêtre en suggérant l'idée de passage entre l'intérieur et l'extérieur. De même, il déplace des paysages dans des intérieurs, comme l'illustre "La Leçon de musique" (1917).

Quant aux thèmes itératifs chez Proust, ils sont nés de la méthode rédactionnelle de l'écrivain qui a l'habitude de rédiger des morceaux séparés qu'il joint en petites unités dans un premier temps, puis en plus grandes, en quelque sorte comme nous procédons pour réaliser un puzzle. En outre, ces unités ou phrases se ressemblent sur le plan du style tel ce "morceau idéal" de Bergotte commun à tous ses livres, ainsi que le souligne Antoine Compagnon :

C'est l'une des idées fameuses de l'esthétique proustienne, découverte par le narrateur enfant à la lecture de Bergotte, et mise à l'épreuve de chaque artiste, chaque peintre, qui ne cesse de refaire le même tableau idéal quel que soit son modèle, tout au moins s'il a du génie.⁴⁹

Cependant, l'agencement des fragments est soigné et Le Temps retrouvé s'achève sur un finale élaboré où convergent les principaux thèmes et où figurent les mots-clés du roman.

Dans la deuxième partie de notre étude, notre intérêt se portera sur la comparaison des "phrases-tableaux" chez Proust et des peintures de Matisse. Nous étudierons quatre thèmes communs aux deux artistes : l'atelier, les cadres, la musique et les femmes.

NOTES DU TROISIEME CHAPITRE

1. Proust, Contre Sainte-Beuve "Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau" 670.
2. Guy Michaud, Message poétique du symbolisme, 3 vols. (Paris: Nizet, 1947) 2 : 335.
3. Maurice Chernowitz, Proust and Painting (New York : International University Press, 1945).
4. Juliette Monnin-Hornung, Proust et la peinture (Genève : Droz ; Lille : Giard, 1951).
5. Proust, Jean Santeuil (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971) 536.
6. Proust, Le Carnet de 1908, ed Philip Kolb (Paris: Gallimard, 1976).
7. Pierre Schneider, Matisse 99.
8. "Henri Matisse on Modernism and tradition", The Studio, IX, n° 50, mai 1935 ; in Fourcade, 132.
9. A ce propos, Jack Flam fit un parallèle entre Matisse et Picasso. Il compara "Carmelina" de Matisse avec "La Vie" de Picasso, datant tous deux de 1903 afin de montrer que le premier tableau ne contenait pas de rhétorique, alors que le second pouvait être interprété comme une allégorie. Voir Jack Flam, Matisse, the Man and his Art 23-24.
10. D'ailleurs, Barbara Bucknall qualifia Proust à la fois de peintre et oculiste :

He paints pictures for us in words and provides us, at the same time, with spectacles through which we may view both these pictures and the world around us more clearly. Barbara J. Bucknall, The Religion of Art in Proust (Urbana : University of Illinois Press, 1969).

Il peint des tableaux avec des mots et nous fournit, en même temps, des lunettes grâce auxquelles nous pouvons voir à la fois ces tableaux et le monde autour de nous plus clairement.
11. Flam, Matisse, the Man and his Art 11.
12. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 826.

13. Charles Baudelaire, Oeuvres complètes, 2 vols. (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976) 2 : 685.
14. Schneider, Matisse 90.
15. Proust, A la Recherche du temps perdu 4 : 621.
16. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 5.
17. Proust, Jean Santeuil 401.
18. Matisse, Notes d'un peintre, in Fourcade 43.
19. Proust, A la Recherche du temps perdu 4 : 503.
20. Jean Rousset, Forme et signification (Paris : Librairie José Corti, 1984) 144.
21. G. Rivière, "L'Exposition des impressionnistes", L'Impressionniste, 6 avril 1877, cité dans John Rewald, The History of Impressionism (New York : The Museum of Modern Art, 1973) 338.
22. René Huyghe, Dialogue avec le visible (Paris : Flammarion, 1955) 313.
23. "Notes de Sarah Stein", in Fourcade 72.
24. Dorothy Dudley, "The Matisse fresco in Merion, Pennsylvania", Hound and Horn, VII, n° 2, janvier-mars 1934, in Fourcade, 100, note 56.
25. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 63.
26. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 140.
27. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 153.
28. Jean Milly, La Phrase de Proust (Paris : Champion, 1983) 137.
29. Proust, Pastiches et mélanges (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971) 177.
30. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 680.
31. Alfred Barr, Matisse, his Art and his Public (New York : The Museum of Modern Art, 1951) 121.
32. Schneider, Matisse 464.

33. "Lettre à Henry Clifford", Henri Matisse, les grandes gouaches découpées (Paris : Musée des Arts décoratifs, 1961), in Fourcade, 313.
34. Micheline Tison-Braun, Poétique du paysage (Paris : Nizet, 1980) 27-28.
35. Cité par Jean Rousset, Forme et signification (Paris : Librairie José Corti, 1984) iii.
36. "Entretien avec Jacques Guenne, in Fourcade 83.
37. Proust, Contre Sainte-Beuve 266.
38. Proust, Contre Sainte-Beuve 299.
39. Proust, Contre Sainte-Beuve 269.
40. Proust, A la Recherche du temps perdu 4 : 468.
41. Charles Baudelaire, "Salon de 1859", Oeuvres complètes 2 vols (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976) 2: 619.
42. Proust, A la Recherche du temps perdu 4 : 468.
43. Florent Fels, Propos d'artistes (Paris : La Renaissance du Livre, 1925) 126.
44. "Le tour du monde d'Henri Matisse", in Fourcade, 105.
45. Schneider, Matisse 58.
46. Proust, A la Recherche du temps perdu 4 : 461.
47. George Stambolian, Marcel Proust and the Creative Encounter (Chicago : University of Chicago Press, 1972) 247.
48. André Marchand, "L'oeil", Pierre à feu (Paris : Maeght, 1947) 51.
49. Antoine Compagnon, La troisième République des lettres (Paris : Seuil, 1983) 248.

DEUXIEME PARTIE

P R E M I E R C H A P I T R E

L'atelier des artistes, réflexions sur l'art

Notre première réaction en écartant la tenture qui se trouve d'un côté du tableau est un sentiment d'exaltation. Nous avons, d'un coup, l'impression d'avoir découvert le comble du raffinement artistique ; tout ce que nous voyons là est soudain évident et vrai.¹

John Elderfield, historien d'art et directeur du département de dessins au Musée d'Art Moderne de New York, a déclaré que "L'Atelier rouge" (1911) représentait une véritable anthologie d'oeuvres du peintre ². Il basait cette affirmation sur une remarque de Matisse à Francis Carco à propos de ses dessins de la série "Thèmes et variations". Le peintre lui avait confié : "C'est ce que j'appelle le cinéma de ma sensibilité." Aussi Elderfield a-t-il rapproché ce commentaire de "L'Atelier rouge" et il a ajouté que les oeuvres composant le tableau constituaient une succession d'instantanés d'un même sujet où le passé se perpétuait en présent. En effet, dans "L'Atelier rouge", les tableaux sont regroupés autour d'une pendule sans aiguilles, soulignant ainsi la métaphore du temps qui suspend son vol. Le passé et le présent sont unis en un état intemporel. En postulant que les réflexions de Matisse sur son art sont réunies dans "L'Atelier rouge", nous nous proposons d'étudier les tableaux d'atelier antérieurs à celui-ci afin de retracer l'évolution de la pensée du peintre.

Proust lui aussi dépeint la chambre du narrateur d'A la Recherche du temps perdu à de nombreuses reprises. Dans ses descriptions, il élabore une nouvelle conception des rapports entre l'espace et le temps, opposant le roman en tant que séquence événementielle à l'écriture qui atteint l'unité spatiale de la peinture et offre au lecteur la perception simultanée de plusieurs "couches" de temps. La chambre du

narrateur est un thème qui se prête à la réflexion sur l'art et à la découverte de la création littéraire, puisqu'il s'agit de l'endroit même où le narrateur compose son oeuvre. Ainsi, dès l'"ouverture" ³ du roman, voyons-nous défiler devant lui le cadre des chambres où naîtra sa vocation. Puis, nourris des pensées du narrateur sur l'art, ces décors réapparaissent au cours de l'oeuvre. Ils reflètent l'évolution de la philosophie artistique du narrateur. De plus, à ces différentes chambres, véritables étapes de la découverte de l'écriture, s'ajoute l'atelier du peintre du roman: Elstir. Comme il participe à l'épanouissement de la vocation littéraire du narrateur, nous étudierons également son atelier.

1 - La naissance du futur artiste : la chambre de Marcel dans l'"ouverture" d'A la Recherche du temps perdu et "L'Atelier sous les toits"

Pierre Schneider écrit à propos de "L'Atelier sous les toits" (1902) :

L'atmosphère qui règne sur "L'Atelier sous les toits" reflète l'humeur du peintre. La pièce est basse, étouffante, sombre, presque carcérale, à la mesure de ce "baigne qu'on appelle la vie artistique"⁴.

Le tableau date de 1902, une année tellement difficile pour Matisse, qu'il est prêt à renoncer à la peinture. D'ailleurs, l'atmosphère pesante de "L'Atelier sous les toits" traduit le malaise et les doutes ressentis par le peintre. La toile est composée d'une série de contrastes : au premier

plan, un atelier sombre où se trouvent un chevalet et au fond, une fenêtre claire, ouverte sur un jardin à la végétation abondante. L'obscurité de la pièce s'oppose à la luminosité de la fenêtre. Le plafond bas, tel un couvercle, recouvre l'atelier duquel émane une sensation d'étouffement et de confinement ; par contre, la nature s'épanouit librement à l'extérieur. Aucune peinture n'est accrochée sur les murs. Nous ne voyons pas non plus le tableau posé sur le chevalet⁵ et la palette est sans couleur ; aussi règne-t-il dans la pièce une atmosphère de stérilité, voire de néant. L'atelier, où naît d'habitude la création artistique devient celui de l'échec et de la mort. Au contraire, au dehors, la nature est porteuse de fruits et donne naissance à la vie. Elle est le symbole de la liberté, du bonheur et de la réussite. L'atelier est la synecdoque du peintre, absent de la scène, tel un déserteur et la fenêtre, la métaphore de la peinture, image que nous retrouvons dans beaucoup d'autres tableaux d'atelier de Matisse. La fenêtre est caractéristique de par ses couleurs, parmi lesquelles figure principalement le rouge, un ton que Matisse utilise très souvent dans son oeuvre. Cependant, si nous voyons déjà se dessiner les esquisses des grands tableaux du peintre à travers "L'Atelier sous les toits", cette peinture traduit aussi l'ambiguïté de la démarche de Matisse à cette époque. En effet, il oscille entre les valeurs académiques d'une part, et l'expression et la décoration d'autre part. A ce propos, il écrit plus tard à son

fils : " C'est la période de transition entre les valeurs et les couleurs"⁶. Néanmoins, comme le remarque Pierre Schneider⁷, à cette époque, Matisse essaie plutôt d'effectuer la démarche inverse, c'est-à-dire, de procéder des couleurs aux valeurs. L'atelier peint dans "L'Atelier sous les toits" nous donne l'impression d'être celui d'un peintre mécontent et désespéré qui conçoit déjà, cependant, son oeuvre future, préfigurée par le paysage encadré dans la fenêtre. Ainsi, malgré l'atmosphère pessimiste du tableau, percevons-nous une note d'espoir venant de la fenêtre et nous pouvons évoquer la naissance d'un nouvel artiste.

Quant au roman de Proust, il commence telle une pièce de théâtre : la salle est éteinte, la lumière inonde le décor et le comédien entre en scène. Après quelques moments de confusion due au sommeil, le narrateur d'A la Recherche du temps perdu reconstruit sa chambre au réveil, afin de retrouver son identité. Proust décrit la pièce telle un atelier d'artiste. Nous l'appelons "atelier", parce que le narrateur transforme le monde en images comme un peintre, aussi sa chambre devient-elle le lieu de métamorphoses du réel et de réflexions sur l'art. En effet, tous les matériaux de l'écriture, ainsi que les thèmes du roman y sont déjà réunis et comme Roland Barthes l'affirme : le roman est "l'histoire d'une écriture"⁸. Cette écriture s'élabore progressivement et de même que pour l'oeuvre de Matisse, nous nous proposons de suivre son évolution. Nous étudierons les passages qui

concernent les chambres évoquées au début de Combray.

L'oeuvre de Proust est édiflée sur la coïncidence entre une sensation présente et un souvenir, permettant ainsi au narrateur d'aller à la découverte du temps perdu. A son réveil, le protagoniste s'abandonne aux sinueux caprices de sa mémoire dans sa chambre, devenue laboratoire de sa future création. Les choses immobiles se mettent à bouger autour de lui, alors que les notions de lieu et de temps sont confuses dans son esprit. Ainsi l'agitation psychologique du héros provoque-t-elle un trouble dans toute la pièce. Il cherche à identifier cette chambre d'après ses sensations. En outre, lorsqu'il parle de son corps, il passe de la première à la troisième personne du singulier, effectuant une sorte de dédoublement de personnalité : l'esprit d'un côté et le corps de l'autre. Nous avons l'impression que le narrateur se trouve au milieu d'un chaos et que sa tâche va consister à recréer le monde, afin de lui donner un sens. Nous devinons aussi que ce personnage est un intellectuel du fait qu'il appréhende "les choses" par la pensée. En même temps, à son réveil, il remet en cause son raisonnement qui n'agit plus logiquement et qui détient le pouvoir presque magique de mettre en mouvement et de métamorphoser les choses, l'espace et le temps.

Néanmoins, si la confusion spatio-temporelle perturbe le protagoniste, elle lui permet en même temps de remettre en question l'ordre du temps : il possède déjà une vocation littéraire à notre insu. Il dispose même de la méthode qui va

lui faire remonter le temps afin de mettre au jour des souvenirs enfouis depuis longtemps. En outre, il évoque la mémoire de son corps, aussi ses souvenirs sont-ils des "souvenirs-sensations". En effet, en dissociant son corps de son esprit, il valorise la sensation en esquissant déjà en partie la manière de faire revivre le passé. La sensation est un moyen pour recréer l'espace, le temps et les choses. Elle permet aussi de s'exprimer ou encore d'écrire. Le passé va être reconstruit grâce à la mémoire organique, appelée encore involontaire, et non grâce à l'intelligence du narrateur ou à des documents. Cette mémoire est confrontée à l'imagination du personnage, afin de définir le lieu et l'époque où il se trouve. Son corps enregistre des informations qu'il communique ensuite à sa pensée chargée de les déchiffrer.

Nous nous proposons d'analyser les souvenirs qui peuplent la mémoire involontaire du protagoniste en relevant les images qui lui viennent à l'esprit. Au début du passage⁹, il évoque la chambre qu'il occupait chez sa grand-tante à Combray. Il regrette que son esprit soit infidèle, alors que son corps est fiable et lui procure une sensation d'affleurement du passé dans le présent. De nombreux termes se rapportent à la lumière. Le narrateur décrit une atmosphère intimiste: la lumière est tamisée et la chambre possède une cheminée. De même, il indique la provenance des matériaux : la Bohème et Sienne, comme s'il voulait prouver que ces objets existaient vraiment et n'étaient pas de simples produits de son

imagination. Le second flash qui lui vient à l'esprit est celui de sa chambre chez Madame de Saint-Loup¹⁰. Contrairement à l'image précédente, il ne dépeint pas l'intérieur de la chambre, puisqu'il la voit du dehors, en rentrant de promenade avec Gilberte, au clair de lune. A nouveau, il souligne les effets de lumière. Cette fois, il aperçoit la lampe qui brûle dans sa chambre, telle un témoin de l'épisode. Le thème de la lumière est associé à celui de l'obscurité pour former un couple antithétique. La lumière sauve et stabilise l'espace, alors que l'obscurité occulte et désorganise le réel. Or, ces deux souvenirs de chambre se présentent comme deux tableaux, ou plutôt deux esquisses accrochées au mur de la chambre du narrateur. En même temps, ils traduisent son désir d'écrire, car ils constituent deux morceaux choisis de son futur roman. Ce parallèle, qui introduit une des divisions fondamentales du roman, celle qui sépare Combray de Guermites évoque également deux temps forts dans la vie du protagoniste : d'une part, son enfance, la période pendant laquelle il est persuadé qu'il n'a pas de dispositions pour les Lettres, et d'autre part, une soirée chez Madame de Saint-Loup où il se met à lire le journal des Goncourt et découvre une nouvelle vision des choses et des gens qui l'entourent. Ces deux moments rappellent son angoisse devant l'écriture et en même temps, sa peur de ne pas savoir traduire les événements. En effet, il vit ceux-ci comme des échecs, car d'un côté, le petit poème en prose qu'il réussit

à écrire au retour d'une promenade du côté de Guermantes et dont il est très fier, laisse Monsieur de Norpois indifférent¹¹ et de l'autre, la lecture du journal des Goncourt lui montre qu'il ne sait pas observer¹². Aussi, l'ouverture d'A la Recherche du temps perdu traduit-elle un certain pessimisme de la part du narrateur, semblable au doute de Matisse dans "L'Atelier sous les toits". Cependant, malgré leurs difficultés, les deux artistes sont à la recherche des principes qui doivent les guider dans l'expression de leur propre style.

2 - L'évolution de l'artiste

Pour Matisse, de même que pour le narrateur d'A la Recherche du temps perdu, l'intérieur est un lieu de production artistique. D'ailleurs, le peintre est tellement attaché à son atelier¹³, qu'en pleine guerre, il écrit à son fils Pierre : "Je suis décidé à ne pas quitter Nice. Ma vie est entre les murs de mon atelier"¹⁴. Datant du début de sa carrière, "L'Atelier sous les toits", nous l'avons vu, est un espace vide. Cependant, Matisse remplit peu à peu son intérieur avec ses tableaux pour le transformer en un atelier. Le travail investit et transforme cet espace comme il occupe la vie tout entière de l'artiste. Une osmose se crée entre l'intérieur - atelier et l'acte de peindre. De même, la chambre - atelier du narrateur d'A la Recherche du temps perdu

se modèle sur les rappels d'intérieurs. Pendant que les souvenirs s'insèrent dans un développement temporel premier, le projet narratif prend forme pour donner lieu à la réalisation d'un roman, le roman de la mémoire involontaire :

Mais j'avais revu tantôt l'une, tantôt l'autre des chambres que j'avais habitées dans ma vie, et je finissais par me les rappeler toutes dans les longues rêveries qui suivaient mon réveil ...¹⁵

Cette phrase est le laboratoire même du roman, puisqu'elle énumère tous les souvenirs associés aux chambres que le narrateur évoquera dans les épisodes suivants. Elle présente l'oeuvre en raccourci, ainsi que le cheminement du futur écrivain, au détour des chambres où tantôt le protagoniste espère, tantôt il doute écrire. Elle est remarquable de par sa longueur, cinquante-et-une lignes¹⁶, son caractère à la fois proliférant et synthétique ; le foisonnement de ses détails n'entrave d'ailleurs pas la précision de la construction, tant au niveau syntaxique que thématique. Elle est bâtie sur une série d'appositions qui se rapportent au pronom toutes. Elle évolue par duplication, comme si le narrateur voulait explorer les chambres à fond. De plus, l'énumération des propositions ralentit le rythme de la phrase et son caractère accumulatif évoque l'oiseau qui fait son nid. La ligne centrale de la phrase se brise, parce qu'elle est chargée d'éléments annexes qui s'intercalent entre ses parties, et finissent par se combiner pour annoncer la mise en perspective du récit à venir. Nous pouvons distinguer quatre segments ou quatre tableaux dans cette phrase : les

chambres d'hiver, les chambres d'été, la chambre Louis XVI et la chambre pyramidale.

En procédant à une analyse syntaxique de cette phrase¹⁷, nous pouvons faire les remarques suivantes. D'une part, le premier segment est composé de trois propositions subordonnées circonstancielles de lieu introduites par où, qualifiées par trois indications temporelles et auxquelles se rattachent une kyrielle de propositions. D'autre part, le second se subdivise aussi en trois propositions subordonnées circonstancielles de lieu, mais celles-ci sont beaucoup plus courtes que les précédentes et ne contiennent pas d'autres propositions. Quant au troisième, il comporte deux propositions courtes, une subordonnée consécutive introduite par que et une subordonnée circonstancielle de lieu. Enfin, le dernier se présente à son tour, selon la triple construction relative (où, où, où) ; le dernier terme de ce ternaire poursuit l'expansion avec ampleur en en disposant les éléments par dédoublements successifs. Nous observons que les premier et dernier segments sont quatre à cinq fois plus longs que les deux autres, englobant ceux-ci dans une sorte de cadre. En outre, les quatre catégories de chambres peuvent être regroupées en deux paires selon des éléments sémantique (le dedans et le dehors, le chaud et le froid, l'euphorique et le dysphorique, l'actif et le passif) et morphologique (le présent et le passé, le particulier et le général). Dans la première paire, les verbes sont conjugués au présent de généralité comme si les saisons réglaient la vie

d'une façon régulière. De plus, ils ont tous un aspect terminatif et pour sujet le pronom personnel indéfini on qui désigne également le général, sous-entendant que le héros appartient à un groupe. Dans la seconde paire, les verbes sont employés à l'imparfait et au plus-que-parfait, deux temps de la narration, avec pour sujet le pronom personnel je. Les actions sont alors définies dans le temps et les souvenirs directement associés à l'expérience vécue du protagoniste.

En outre, l'impression qui se dégage de chaque segment est différente. Nous nous proposons de les étudier, puis de les rapprocher des passages du roman faisant allusion aux rêveries des chambres. Dans le premier segment, le héros est comparé à un oiseau qui prépare un nid chaud pour l'hiver. Proust souligne cette métaphore en assimilant le narrateur à une hirondelle de mer. Cette technique utilisée par les oiseaux pour construire leur nid peut être associée à celle de l'écrivain mettant bout à bout des propositions, qui s'imbriquent les unes dans les autres, serties par des pronoms ou des conjonctions, pour former une sorte de cloisonné. Il utilise aussi plusieurs métonymies : l'air forme un manteau chaud et fumeux qui est comparé à une alcôve, une caverne et une zone ardente. Il se dégage alors de ce premier segment une atmosphère de confort, de protection et de bien-être. Aussi, le climat hivernal et intimiste où "on se tresse" un nid est-il propice à l'écriture.

Or, la même atmosphère que dans les chambres d'hiver

règne au début de La Prisonnière ¹⁸ où le héros passe une matinée au lit chez lui à Paris pendant qu'Albertine est sortie. Le narrateur décrit la scène au moyen de trois indications : le feu dans la cheminée, l'air glacé, et la position couchée. Aussi, nous rendons-nous compte que nous avons sous les yeux le tableau appartenant aux souvenirs du narrateur dans l'ouverture du roman. Dans celle-ci, la scène a lieu "quand on est couché", "par un temps glacial", et "le feu étant entretenu toute la nuit dans la cheminée". En outre, dans ce passage de La Prisonnière, le narrateur est réveillé et laisse vagabonder son imagination au gré des sensations que lui procurent les odeurs et le temps. Nous y retrouvons aussi le concept de cercle, forme qui a le pouvoir de transformer l'espace et le temps. De plus, l'odeur des brindilles jetées dans le feu ravive les souvenirs de Combray et de Doncières. Nous remarquerons également que ces réminiscences apparaissent dans les second et troisième segments de la grande phrase des chambres. Aussi, la relation entre les différentes chambres est-elle transitive : d'une part, au début de Combray, le protagoniste se souvient de sa chambre à Paris, d'autre part, au commencement de La Prisonnière, ce souvenir lui rappelle les chambres de Combray et de Doncières, par conséquent, la chambre de Paris évoque aussi Combray et Doncières. Ces retours à l'esprit d'images s'emboîtant l'un dans l'autre mettent en évidence un effet de "mise en abyme". Dans La Prisonnière, les évocations transforment le narrateur qui voit

alors ressurgir des "espoirs abandonnés depuis longtemps". Une fois de plus, cette matinée anticipe la découverte de la vocation littéraire à laquelle s'oppose la procrastination du protagoniste qui repousse sans cesse le moment de commencer à travailler. Six autres matinées sont dépeintes dans La Prisonnière, néanmoins elles ne décrivent pas le même tableau.

Il émane une impression complètement différente du segment dépeignant les chambres d'été. Comme les propositions sont plus courtes et les compléments moins nombreux, le rythme est plus rapide et plus fluide. Les chambres d'été invitent le protagoniste à la rêverie et à la communication avec le dehors, grâce à la complicité de la lune, qui apparaît comme une séductrice. Alors que l'univers était clos dans le premier segment, il est maintenant ouvert, favorisant le passage avec le monde extérieur et n'isolant pas le narrateur, libre de rêver. Le segment traduit une impression de bien-être et de sérénité. Cependant, il se termine sur une note féerique ¹⁹, d'une dimension surnaturelle. L'oiseau y est encore présent, mais il paraît magique aussi, puisqu'il dort "à la pointe d'un rayon" de lune.

Le passage qui rappelle le plus ces rêveries est l'épisode où le narrateur lit dans sa chambre, les persiennes closes, un dimanche après-midi à Combray. La scène a lieu par une chaude journée d'été, alors que le narrateur goûte la fraîcheur agréable de sa chambre tout en étant à l'écoute des

bruits de la rue. L'atmosphère des deux chambres est identique, bien que la plupart des détails soient antithétiques. En effet, nous remarquerons que la tiédeur de la nuit est remplacée par une obscure fraîcheur, le rayon de la lune par un reflet du jour, les volets entrouverts par des volets presque clos, et les effets enchanteurs du clair de lune par les rêves que procure la lecture. En outre, le passage du dedans vers le dehors évoqué dans l'ouverture de Combray se retrouve dans le processus de la lecture. Or, celle-ci n'est pas passive chez le narrateur, puisque le livre "déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns, et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent nous en ôte la perception"²⁰. Ainsi que le narrateur l'affirme dans Le Temps retrouvé, la lecture conduit aussi à la création littéraire. Aussi, percevons-nous également dans le fragment sur les chambres d'été un désir non avoué d'écrire.

Le troisième segment de la grande phrase sur les chambres fait écho à la visite du narrateur à Saint-Loup et à son séjour à Doncières. En effet, la chambre Louis XVI paraît très agréable dans les rêveries du narrateur. De même, sa chambre d'hôtel à Doncières est accueillante. Lorsqu'il y entre, il a l'impression de la connaître et la décrit en détail. Nous observons que les deux chambres ont des points communs : elles

possèdent toutes deux un lit à colonnettes qui paraît soutenir le plafond et elles sont décorées avec grâce. D'ailleurs, les deux passages se ressemblent étroitement sur le plan sémantique, ce qui nous permet d'affirmer qu'il s'agit de la même chambre. Cependant, dans ses rêveries, le narrateur ne retient pas tous les détails qui figurent dans la description du Côté de Guermantes. Il omet aussi d'évoquer le rôle de l'habitude, dont il parlera dans le dernier segment.

Finalement, le quatrième segment évoque une chambre petite et élevée de plafond, où le protagoniste ne se sent pas bien. De même que le premier segment, le dernier est long et détaillé. Cependant, autant il était doux et confortable de dormir dans les chambres d'hiver, autant il est pénible et inconfortable au narrateur de passer la nuit dans cette dernière chambre. De plus, l'énumération de tous les éléments désagréables de la chambre (sa forme en pyramide, l'odeur du vétiver, l'hostilité des rideaux violets, l'indifférence de la pendule et l'impitoyable glace à pieds) donne l'impression que l'atmosphère lui est pesante, voire insupportable. A la fin de la phrase, seule l'habitude peut réussir à effacer ces inconvénients. Ces réminiscences peuvent être comparées aux impressions du narrateur à son arrivée dans sa chambre au Grand-Hôtel de Balbec²¹. Par rapport à l'ouverture du roman, ce passage est plus détaillé et comporte, à la fin de l'épisode, un long développement sur les propriétés de l'Habitude qui, pourvue d'une majuscule, atteint le rang

d'allégorie. Le narrateur est attentif à tous les objets et avant même de les décrire, il rattache le motif de l'habitude, produit collectif de l'esprit humain au récit. Les divers éléments qui composent le décor de la chambre sont hostiles au narrateur : la pendule tient des propos "désobligeants", les rideaux violets ont la même attitude que les "gens qui haussent les épaules", la glace à pieds est "arrêtée en travers de la pièce" et l'odeur du vétiver lance son "offensive". De même que dans le segment de Combray, les objets sont personnifiés. Après cet épisode, suit la scène de la toilette du protagoniste le lendemain matin, "tenant à la main la serviette raide et empesée"²² de l'hôtel. Or, dans Le Temps retrouvé, cette serviette éveillera chez le narrateur une sensation qui dissipera ses doutes quant à sa capacité d'écrire. D'ailleurs, la description du paysage marin se reflétant dans la fenêtre et dans les vitrines de la bibliothèque constitue déjà une page d'écriture. En effet, elle exemplifie la méthode d'Elstir, qui "comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation"²³. Aussi, le souvenir de l'épisode de la première nuit au Grand-Hôtel de Balbec se rapporte-t-il indirectement à la future vocation du narrateur.

Après cette longue étude de la progression de la vocation de l'artiste dans le roman de Proust, nous analyserons comment se reflète la pensée de Matisse sur l'art dans ses tableaux d'atelier.

Quels tableaux d'atelier peint-il entre "L'Atelier sous les toits" et "L'Atelier rouge"? Il réalise "Nature morte à la «Danse»" (1909), "Intérieur aux aubergines" (1911) et "L'Atelier rose" (1911). Ces toiles constituent en quelque sorte des étapes intermédiaires dans ses réflexions sur sa propre création et nous les étudierons à ce titre. Elles sont témoins de l'évolution de son oeuvre, puisqu'elles apportent un commentaire sur les tableaux précédents du peintre. En général, il utilise plusieurs fois les mêmes peintures dans ses tableaux d'atelier. C'est le cas, par exemple, de "La Danse" (première version) qui figure dans "Nature morte à la «Danse»" et dans "L'Atelier rose". En outre, nous devons aussi prendre en compte "La Desserte rouge" (1908) dans notre étude, ce tableau présentant des éléments nouveaux dans le développement artistique de la carrière de Matisse. En effet, le peintre aplanit la surface, faussant ainsi les lois de la perspective, à part en ce qui concerne les lignes perpendiculaires du bord de la table, du dessus de la chaise et du cadre de la fenêtre. Ces trois objets sont d'ailleurs coupés comme s'ils n'appartenaient pas entièrement au tableau. De ce fait, le point de vue du spectateur n'est pas unique, car Matisse confond plusieurs plans. En outre, il est difficile de situer la scène dans le temps et l'espace, même en prenant en considération la vue de la fenêtre, puisque le tableau participe à la fois du présent et du passé, du réel et de l'imaginaire. Ces notions seront reprises dans les tableaux

d'atelier que nous étudierons. De plus, nous pouvons remarquer d'ores et déjà que la fenêtre opère comme un tableau à l'intérieur d'un autre tableau. Nous reviendrons sur ce sujet dans le chapitre suivant. Néanmoins, si la fenêtre joue ici le rôle d'un tableau, nous pouvons nous poser la question suivante : dans quel endroit le peintre expose-t-il ses tableaux, sinon dans son atelier ? Sans vouloir pousser ce raisonnement plus loin, cet argument constitue un élément de plus pour justifier l'étude de ce tableau dans notre chapitre. De plus, "La Desserte rouge" nous rappelle une oeuvre de Matisse datant de 1897, intitulée aussi "La Desserte". Le style de celle-ci est beaucoup plus réaliste et l'arabesque n'y est pas primordiale. Par contre, l'arabesque joue un rôle prédominant dans "La Desserte rouge". En effet, elle établit un parallèle entre le paysage encadré par la fenêtre et l'espace intérieur, qui appartient au végétal. Celui-ci est inondé de rouge, la couleur du feu et de la fusion qui a la propriété de changer un corps solide en un état liquide sous l'action de la chaleur. En l'occurrence ici, le tableau subit une transformation en passant de bleu-vert, dans un premier état²⁴, à rouge ensuite. Ainsi, le tableau évolue-t-il d'une couleur froide, synonyme de naturel et de conservatisme à une couleur chaude, véritable source d'énergie. Matisse commente lui-même ce changement dans les Notes d'un peintre :

Une nouvelle combinaison de couleurs succèdera à la première et donnera la totalité de ma représentation. Je suis obligé de transposer, et c'est pour cela qu'on se figure que mon tableau a

totalément changé lorsque, après des modifications successives, le rouge y a remplacé le vert comme dominante. Il ne m'est pas possible de copier servilement la nature, que je suis forcé d'interpréter et de soumettre à l'esprit du tableau. Tous mes rapports de tons trouvés, il doit en résulter un accord de couleurs vivant, une harmonie analogue à celle d'une composition musicale.²⁵

Après ce changement de couleurs, nous avons l'impression qu'une force créatrice irradie tout le tableau. Il semble même émaner une certaine puissance de la corbeille de fruits posée au milieu de la table. Jack Flam souligne dans son commentaire sur "La Desserte rouge" qu'en utilisant la couleur rouge, Matisse désirait supprimer les notions de temps fixe et d'espace données dans son tableau²⁶.

Or ces caractères distinctifs se retrouvent dans les autres tableaux d'atelier. "Nature morte à la «Danse»" est le premier tableau de Matisse dans lequel il peint une de ses peintures et en cela, il constitue le premier pas vers une réflexion du peintre sur son propre art. "La Danse" est enrichie d'un nouveau contexte qui bénéficie aussi de sa présence dans le tableau. Cependant, "La Danse" représente une scène d'êtres animés, alors que le nouveau tableau est une nature morte. Nous pouvons alors nous demander comment une danse peut devenir une nature morte. Pourtant, cette dichotomie ne pose pas de problème, car en fait, les deux éléments sont complémentaires et un dialogue s'établit entre les deux. La nappe, dont les arabesques sont animées, ressemble à celle de "La Desserte rouge". Les lignes de trois

des côtés de la table sont dessinées, mais le quatrième côté est coupé, de même que la plupart des autres objets du tableau. Seuls sont peints entièrement les objets placés sur la table. Les arabesques émettent une force qui se répand sur toute la surface de la table et rejoint le mouvement des danseurs. En outre, une fois de plus, les lois de la perspective ne sont pas respectées. Finalement, l'emploi d'une réminiscence d'un tableau pour en peindre un second est similaire à la manière de Proust d'utiliser des scènes de réveils antérieurs dans l'ouverture de Combray.

Bien que Matisse ne peigne pas de tableau d'atelier en 1910, il réalise deux peintures capitales pour l'évolution de son oeuvre qui méritent quelques commentaires. En effet, il exécute deux tableaux majeurs pour le collectionneur russe Chtchoukine : "La Danse" et "La Musique" dans lesquels tous les personnages sont rouge vermillon. Dans "La Danse", les formes des danseurs sont accentuées jusqu'à produire un effet à la fois féérique et diabolique qui donne le vertige. De plus, Matisse renforce les arabesques. Aussi, les deux tableaux, de par la simplification de leurs formes et l'intensité de leurs couleurs, constituent-ils les compositions les plus hardies du peintre à cette époque.

Les préoccupations de Matisse figurent aussi dans les tableaux d'intérieur de 1911. Dans ces tableaux, tous les objets sont inanimés, pourtant il émane de chacun d'eux une force de vie étonnante due au dynamisme des formes. "L'Atelier

rose" est un tableau composé d'oeuvres antérieures de l'artiste, à la fois de peintures ("Cyclamen pourpre", "Le Luxe II", "Le Marin II", "La Fille aux yeux verts", "Nu à l'écharpe blanche", "La Danse I" et "Les Demoiselles à la rivière"), de dessins ou études (un nu debout et "Dos I"), d'une sculpture ("Figure décorative") et d'un plâtre ("Mars" de Borghese). De plus, sont représentés aussi un tapis et un paravent recouvert d'une étoffe à motifs floraux. Nous devons encore ajouter deux vases, des tabourets et une petite table. Le tableau pourrait paraître assez chargé, or il n'en donne pas l'impression. Au contraire, il semble respirer, car le premier plan est laissé presque vide et les tableaux sont reproduits petits. Le peintre est absent de son atelier, mais il est désigné par ses oeuvres qui datent toutes d'entre 1906 et 1911 et font donc partie de la période post-fauve du peintre. En fait, "L'Atelier rose" réunit des toiles qui marquent le début d'une nouvelle synthèse dans l'oeuvre de Matisse : ainsi l'artiste juge-t-il en quelque sorte ses dernières réalisations. De plus, toutes les oeuvres, sauf une, comportent des figures. Le peintre les met côte à côte avec des éléments décoratifs, qu'il utilisa dans "Nature morte, Séville I" (1911) et "Nature morte, Séville II" (1911). Le paravent et l'étoffe, placés au centre, font allusion aux tableaux espagnols que le peintre réalisa peu de temps auparavant. De même, la disposition du paravent et du tissu fait penser à une fenêtre dont les côtés seraient ouverts. La

juxtaposition de la fenêtre dans le fond est destinée à mettre en parallèle les deux cadres. D'une certaine manière, la deuxième nature morte est le paysage entrevu par la fenêtre, celle-ci ressemblant à un tableau.

Le thème principal de "L'Atelier rose" est le temps. D'un côté, les tableaux antérieurs symbolisent le passé et de l'autre, les pinceaux sur la table de travail, de même que le dessin de nu et l'étude de "Dos I" représentent le présent et même l'avenir. L'atelier est le creuset de l'art. C'est là que naissent les esquisses pour devenir de grandes toiles. D'ailleurs, dès septembre 1909, Matisse vécut à Issy-les-Moulineaux, où il fit construire un atelier.

Le second thème du tableau est celui de la croissance, de l'extension et du mouvement. En effet, les motifs du tissu et du paravent semblent croître comme des fleurs naturelles. Matisse crée ses arabesques à partir de la nature sans pourtant l'imiter. Enfin, le tableau est baigné dans un ton pastel, qui lui donne un caractère serein en mettant en valeur les oeuvres reproduites. Quant à "Intérieur aux aubergines", les étoffes en constituent la majeure partie. Dans ce tableau, elles s'enchevêtrent, se conjuguent, les motifs allant jusqu'à déborder d'un morceau sur un autre pour créer un tissu floral très riche. "Intérieur aux aubergines" est le paradigme de la peinture de Matisse à cette époque. La composition de l'espace est plus complexe que dans "L'Atelier rose". Le tableau est composé de nombreux plans coupés, s'emboîtant les uns dans les

autres ou se superposant. Matisse ramène tout à des cadres, même vides, espaces où s'inscrit le langage de la peinture. Bien que les lois de la perspective soient tantôt respectées, tantôt faussées, l'atelier nous donne l'impression d'une certaine profondeur en nous invitant à entrer dans son espace. En outre, la plupart des couleurs sont sombres, à part le rouge employé pour peindre la nappe. Contrairement à "L'Atelier rose", "Intérieur aux aubergines" ne comporte pas de tableaux du peintre. La seule oeuvre d'art représentée est une sculpture florentine du seizième siècle, un écorché, constituant en même temps la seule trace de figure. De plus, les nombreux cadres couverts de motifs floraux, de même que le paysage dans la fenêtre, semblent remplacer les tableaux qui figurent dans "L'Atelier rose". C'est pourquoi, bien que le tableau soit figuratif, certaines de ses parties paraissent abstraites. De même que dans "La Desserte rouge", les arabesques produisent une énergie capable de faire vibrer les choses autour d'elles. Par exemple, les aubergines en équilibre sur le bord de la nappe semblent prêtes à tomber et en même temps, retenues par une force magique. De plus, nous avons l'impression que le côté gauche du paravent n'est pas reflété dans le miroir, mais est peint sur sa surface. Matisse déjoue les lois de la perspective et nous trompe en nous enveloppant dans une atmosphère de mystère. Une fois de plus, le paysage naturel encadré par la fenêtre s'oppose à la représentation de l'atelier parsemé de motifs tels des fleurs

en train de s'effeuiller. Cependant, pour John Elderfield, le tableau est la transposition d'un paysage dans un espace intérieur ²⁷. "Intérieur aux aubergines" est une véritable méditation sur les rapports entre la réalité, extra-muros et l'art, intra-muros. Le peintre transforme la nature qu'il admire par la fenêtre ouverte en une réalité d'une autre dimension, où le temps et l'espace sont entremêlés. La notion de temps dans la peinture a déjà été discutée au cours du troisième chapitre de notre première partie, mais l'importance de cette "quatrième dimension" doit être soulignée dans la peinture de Matisse. Le peintre privilégie l'état à l'origine de l'instant sentimental, "la configuration spatiale qui, contrairement aux autres possibles, aura réussi à s'immiscer dans le cours du temps", affirme Pierre Schneider, tout en émettant un doute : "Aucune combinaison spatiale ne garantit ce retour du temps, aucune explication formelle n'en rend compte"²⁸. Le tableau est livré à l'instabilité du temps. Or, nous verrons comment Matisse essaie de résoudre ce problème dans notre étude sur "L'Atelier rouge".

3 - L'atelier d'Elstir

Après l'étude du thème de la chambre/atelier du héros d'A la Recherche du temps perdu, et de trois grands tableaux d'atelier de Matisse, nous analyserons la description de l'atelier d'Elstir. Celui-ci est révélateur de la méthode de

travail et de la pensée sur l'art de Proust. A ce propos, Jean-Yves Tadié écrit : "L'atelier d'Elstir est, comme celui de Proust, tapissé de ces esquisses, traces de sa vie et de sa réflexion"²⁹. Proust donne au peintre du roman un rôle très important. En effet, ce dernier fait part au narrateur de ses théories sur la perception de la réalité. Le narrateur lui rend visite dans son atelier, lors de son premier séjour à Balbec. Le peintre se trouve seul, entouré de son art, dans cet espace qui est devenu le reflet de son moi créateur. Bien qu'il soit présent, ce sont les oeuvres, et non l'homme, qui révèlent les théories esthétiques, la vision et la technique d'Elstir. Le narrateur est émerveillé par le spectacle dont il est témoin :

Et l'atelier d'Elstir m'apparut comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde, où, du chaos que sont toutes choses que nous voyons, il avait tiré, en les peignant sur divers rectangles de toile qui étaient posés dans tous les sens, ici une vague de la mer écrasant avec colère sur le sable son écume lilas, là un jeune homme en coutil blanc accoudé sur le pont d'un bateau.³⁰

Le peintre ressemble à un alchimiste, créateur de l'homme et de l'univers à partir du chaos. Or, Matisse confia la même idée à Apollinaire : "Ordonner un chaos voilà la création"³¹. Elstir apparaît tel un Dieu capable de mettre en place un nouvel ordre sur terre. Dès qu'il entre dans l'atelier, le narrateur est conscient de la qualité métaphorique de la peinture d'Elstir : il perçoit "la possibilité de (s')élever à une connaissance poétique". De plus, l'atelier est baigné d'une atmosphère obscure qui contraste avec la lumière qui

pénètre par la fenêtre. Celle-ci, encadrée de chèvrefeuilles, nous donne l'impression d'être une oeuvre d'art : un tableau aux formes géométriques dépeignant une bande de jardin et une avenue. D'ailleurs, chez Elstir, l'ouverture sur l'extérieur ne compte pas : elle n'apporte pas beaucoup de lumière et n'a presque pas de profondeur. Aussi, le paysage de la fenêtre/tableau paraît-il faire partie de la pièce. Le narrateur compare l'atmosphère de l'atelier, à la fois mystérieuse et magique, à un diamant, à cause de ses arêtes et de la lumière. En outre, Elstir rebaptise les choses d'un nouveau nom, qui ne répond plus à l'intelligence, mais est plus proche de nos impressions véritables. Or, la peinture de Matisse est également basée sur l'observation, le sentiment et l'expérience de sa sensibilité; elle ne repose pas sur l'intelligence. D'ailleurs, après son exposition à la galerie Bernheim-Jeune au printemps 1910, le peintre fut critiqué par Jacques Rivière³², qui lui reprocha de feindre l'ignorance afin de sauvegarder la spontanéité de son art et la nouveauté de sa vision.

En outre, les théories d'Elstir sont illustrées dans la marine où la ville est décrite en termes marins et la mer en termes urbains. Juliette Monnin-Hornung et Jean Autret suggèrent que plusieurs oeuvres de Turner et de Carpaccio³³ servirent de modèle à Proust, cependant, nous sommes plus enclins à croire, comme le pense Michel Butor, que Proust créa un tableau original, composé d'une multitude d'éléments assez

hétérogènes. D'une certaine manière, l'abolition de la frontière entre le ciel et la mer est analogue à la confusion du ciel et de la colline dans les deux grands panneaux de Matisse pour Chtchoukine : "La Danse" et "La Musique". Le charme des marines d'Elstir vient de la métamorphose des choses représentées, procédé analogue, selon Proust, à la métaphore en poésie. Dans ces pages sur le "Port de Carquethuit" et le tableau "pris de Balbec", Proust emploie maintes métaphores ; il transforme la réalité selon un procédé qui repose sur des illusions d'optique. Il recompose la nature par des métaphores. Ici, le style de l'écrivain se fait l'écho du travail du peintre. Les tableaux d'Elstir révèlent aussi au jeune homme comment l'art moderne réduit les personnages à n'être que des figures dans un univers où se fondent les éléments :

Des hommes qui poussaient des bateaux à la mer couraient aussi bien dans les flots que sur le sable, (...) des femmes qui ramassaient des crevettes dans les rochers, avaient l'air, parce qu'elles étaient entourées d'eau et à cause de la dépression (...) d'être dans une grotte marine surplombée de barques et de vagues, ouverte et protégée au milieu des flots écartés miraculeusement.³⁴

Aussi, la visite du narrateur le conduit-elle à une réflexion sur l'art, non seulement l'art de peindre, mais aussi l'art d'écrire. De plus, elle lui permet d'apercevoir par la fenêtre la jeune cycliste de la petite bande et d'apprendre son nom : Albertine. Celle-ci fait son apparition au milieu de la fenêtre/tableau encadrée par les

chèvrefeuilles. Ainsi, la description de l'atelier se complète-t-elle par l'introduction de la jeune fille dans l'univers du narrateur.

4 - La consécration de l'artiste

Les chambres/ateliers de Combray révèlent dans quel sens s'effectuent les modifications de l'écriture, comment le narrateur, de spectateur qu'il est à son réveil, perd son recul pour prendre part au spectacle, comment les objets se déplacent dans le décor et comment la construction syntaxique évolue. La rêverie sur les chambres, qui finit par se concrétiser dans la "Matinée chez la princesse de Guermantes", donne lieu à des souvenirs concernant l'ambition non assouvie d'écrire du narrateur. Ainsi, la fuite vertigineuse du moi d'une chambre à l'autre et d'une identité à l'autre se transforme-t-elle enfin en joie créatrice. Cependant, Proust adopte une attitude finaliste, ordonnant les fragments du texte en fonction d'un ensemble dont il a déjà une idée. En effet, la "Matinée chez la princesse de Guermantes" est esquissée dès 1909 puis, élaborée en 1910. A ce propos, l'écrivain déclara à Madame Straus qu'il avait rédigé ensemble le début et la fin du roman : "Et avant vous me lirez - et plus que vous ne voudrez - car je viens de commencer - et de finir - tout un long livre"³⁵.

A son arrivée chez la princesse de Guermantes, à la fin

du roman, le narrateur a la révélation de sa vocation d'écrivain qui se manifeste telle une "épiphany", au sens où James Joyce l'entend :

By an epiphany, he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments.³⁶

Par épiphany, il voulait dire une manifestation spirituelle soudaine, soit par la vulgarité de la parole, ou du geste, ou dans une phase mémorable de l'esprit lui-même. Il croyait que c'était à l'homme de Lettres d'enregistrer ces épiphanies avec un soin extrême, voyant qu'elles étaient elles-mêmes les moments les plus délicats et évanescents.

En effet, la "matinée chez la princesse de Guermantes" représente le catalyseur de la vocation artistique du narrateur. Les sensations qu'il avait éprouvées jusqu'alors se cristallisent au moment de son entrée dans la cour de l'hôtel des Guermantes. En effet, il reçoit alors trois avertissements. Il bute d'abord contre des pavés mal équarris, puis, quand il se trouve dans le salon-bibliothèque, une série d'événements provoqués par le bruit d'une cuiller contre une assiette et le toucher d'une serviette empesée suscitent en lui des images. Nous voyons défiler devant les yeux du narrateur une série d'images, telles des tableaux exposés dans un atelier imaginaire. Or, chaque tableau constitue un morceau d'écriture du roman qui est en train de se réaliser, certaines descriptions correspondant à des souvenirs, d'autres étant des créations. Il importe alors de souligner la leçon que tire le

narrateur de ces découvertes. Dès le premier avertissement, ses doutes quant à la réalité de ses dons littéraires sont dissipés. Il a une vision : il perçoit "un azur profond", "des impressions de fraîcheur et d'éblouissante lumière"³⁷. Ces impressions font écho à celles décrites pendant son séjour à Venise³⁸ et par déduction, également à celles de Combray, les deux lieux étant comparés dans Albertine disparue. Le second élément révélateur, suivi d'une sensation liée à des odeurs, fait allusion au trajet en train à la Raspelière. Le souvenir est décrit tel un tableau représentant un paysage en forêt où les odeurs se substituent aux couleurs. Finalement, une troisième réminiscence apparaît : celle des reflets de la mer dans la bibliothèque de la chambre du héros au Grand-Hôtel de Balbec. Elle crée aussi une image dont les couleurs sont comparées au "plumage d'un océan vert et bleu comme la queue d'un paon"³⁹. Or, les tableaux évoqués par le narrateur ne proviennent pas d'un effort de mémoire, car ils comportent des indications au milieu desquelles "le geste, l'acte le plus simple reste enfermé comme dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différentes"⁴⁰. Aussi, seul l'art est-il capable de rendre ces impressions de couleur, d'odeur et de température. Le narrateur veut non seulement devenir écrivain, mais il veut aussi se faire peintre. Aussi décrit-il les soirs à Rivebelle en dépeignant la chaleur et le ciel selon une méthode picturale. Le texte devient un objet d'art, c'est la

conjugaison d'une pensée et de son expression.

D'une certaine manière, "L'Atelier rouge" est aussi un atelier imaginaire, même si le décor est réel. Cet atelier représente le lieu de travail de Matisse à Issy-les-Moulineaux. Dans le tableau, le peintre place ses propres toiles sur un fond rouge, la couleur du feu, de la création, mais également de l'anarchie. Seules les images réussissent à franchir cette barrière de feu. En fait, le mur rouge occulte l'épaisseur et le volume des objets tout en mettant en valeur les oeuvres de Matisse qui paraissent presque animées en comparaison avec le reste de l'atelier. Parmi celles-ci, figurent essentiellement des nus : "Grand Nu" ⁴¹ (1911 ?), "Nymphe et faune" (1908), "Nu à l'écharpe blanche" (1909), "Luxe II" (1908), ainsi qu'un paysage "Paysage corse" (1898), une nature morte "Cyclamen pourpre" (1911), "Le Marin II" (1906-1907) et des sculptures. Quant aux meubles, seul leur contour est esquissé, en négatif en quelque sorte, c'est-à-dire qu'un vide encadre les objets. Ils sont également peints en rouge, comme s'ils étaient gravés dans le décor, ou en surimpression. Ils ne semblent pas réels, alors que l'existence des tableaux et des sculptures ne peut être contestée. En outre, la table et le sol sont représentés selon les règles de la perspective, alors que le fond de l'atelier est un espace plat. La lumière n'est ni naturelle, ni artificielle ; le rouge est uniforme sur toute la toile, ce qui produit une sorte de vertige. D'ailleurs, la fenêtre, que

nous devinons à l'extrême gauche ne laisse apercevoir aucun paysage. De même que la scène de la "Matinée chez la princesse de Guermantes", le tableau est une sorte de laboratoire où la mémoire de l'artiste reconstitue et analyse son passé artistique. A l'origine, le fond de la toile était bleu-vert et comme "La Desserte rouge", il subit un transfert de couleur isolant le tableau du temps réel et le rendant atemporel. Aussi, ne pouvons-nous pas le situer à un moment donné, mais dans un temps artistique. Selon Jack Flam, "L'Atelier rouge" réunit les deux manifestations de la mémoire⁴², et les synthétise en une méditation sur le temps et l'existence. De plus, la pendule n'ayant pas d'aiguilles, nous avons l'impression que le temps s'est arrêté. La pendule représente le temps du travail artistique en démontrant qu'il ne peut être mesurable. La pièce entière appartient au passé, sauf la plante sur la table qui continue à croître ; ainsi, le temps n'est-il pas complètement figé. Cette plante qui dessine des arabesques à partir d'un vase vide symbolise la créativité de l'artiste. A ce propos, Bettina Knapp définit ainsi le rôle des artistes :

The painter or writer thus concretizes the amorphous and endows with an independent life and order that which was heretofore inchoate, and, in so doing, the artist brings into existence a mirror image of his or her inward climate.⁴³

Le peintre ou écrivain concrétise ainsi ce qui est amorphe et dote d'une vie et d'un ordre indépendants ce qui était jusqu'ici inconsistant, et, en agissant ainsi, l'artiste donne naissance à une image qui reflète son climat intérieur.

L'atelier est le symptôme de l'autonomie grandissante de la peinture par rapport à la nature et du phénomène du retour sur soi de la peinture. D'ailleurs, les instruments du peintre, témoins de la création, sont posés sur la table. En cela, Matisse se rapproche de Proust qui, par l'intermédiaire de son narrateur, écrit que son "cerveau était un riche bassin minier, où il y avait une étendue immense et fort diverse de gisements précieux", et qu'il est en même temps "le seul ouvrier mineur capable d'extraire ces minerais"⁴⁴. En outre, "L'Atelier rouge" est aussi tourné vers l'avenir. En effet, le peintre y représente un cadre vide en prévision de son oeuvre à venir. En même temps, la plante et le cadre vide sont reliés au présent. La notion de temps est donc très ambiguë et il est difficile de situer le tableau dans le temps. De même, lorsqu'il analyse les trois avertissements dont il vient d'être témoin, le narrateur d'A la Recherche du temps perdu hésite entre le présent et le passé :

(...) au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissant que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps.⁴⁵

De plus, le tableau constitue la dernière des grandes toiles d'intérieur de Matisse qui part ensuite pour la Russie et le Maroc, où il découvre d'autres modes picturaux.

Enfin, le tableau est remarquable pour sa nature

autobiographique, comme le souligne John Elderfield :

We see in the separate images the growth of that ideal, just as the separate but similar circular leaves on the stem of ivy growing from the pot in the foreground show us the different manifestations of that form of growth.⁴⁶

Nous voyons grandir cet idéal dans les différents tableaux, exactement comme les feuilles différentes, mais similaires sur la tige de lierre s'échappant du pot au premier plan, nous montrent les différentes manifestations de cette forme de croissance.

En outre, la peinture est partout présente dans le tableau ; elle entoure le peintre absent, mais dont la présence est implicite. Il y règne une atmosphère d'autarcie, de vie intérieure où un système complexe de signes s'enchevêtrent et se répondent. L'oeuvre devient son propre sujet. Or, la "Matinée chez la princesse de Guermantes" constitue aussi un regard sur l'oeuvre déjà écrite.

Bien que "L'Atelier rouge" ne soit pas le dernier tableau d'atelier de Matisse, nous n'étudierons pas les autres, tels que "L'Atelier, quai Saint-Michel" (1916), "Le peintre et son modèle" (1917), "La séance de peinture" (1919), "Le peintre et son modèle, intérieur d'atelier" (1919), "La séance du matin" (1924), "La séance de trois heures" (1924), "Nu dans l'atelier" (1928) et "L'Atelier" (1929), car ils constituent des exemples d'atelier moins frappants.

NOTES DU PREMIER CHAPITRE

1. Frank Stella, Working Space (Cambridge, Massachusetts; Londres : The Charles Eliot Norton Lectures, Harvard University, 1986) 9. Frank Stella décrit dans cette citation le plaisir que lui procure le tableau de Vermeer: "Allégorie de la peinture ; l'artiste dans son atelier".
2. John Elderfield, Matisse in the Collection of the Museum of Modern Art (New York : Museum of Modern Art, 1978) 89.
3. Le terme d'"ouverture" fut créé par Claudine Quémardans "Autour de trois 'avant-textes' de l'"ouverture" de la Recherche : nouvelles approches des problèmes du Contre Sainte-Beuve". (Bulletin d'informations proustiennes 3, printemps 1976).
4. Schneider, Matisse (Paris : Flammarion, 1984) : 192. La citation contenue dans cette note est extraite d'une lettre de Matisse à Henri Manguin du 10 août 1903.
5. Pierre Schneider affirme qu'il s'agit du "Bouquet sur la table de bambou".
6. Matisse, lettre à Pierre Matisse du 16 juillet 1942, in catalogue de l'exposition Henri Matisse, Exposition du centenaire (Paris : Grand Palais, 1970) 25.
7. Schneider, Matisse 192.
8. Roland Barthes, "Proust et les noms", Nouveaux essais critiques publié à la suite du Degré zéro de l'écriture (Paris : Seuil, collection Points, 1972) 121.
9. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 6.
10. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 7.
11. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 465.
12. Proust, A la Recherche du temps perdu 4 : 295-299.
13. Le thème de l'atelier est dans la tradition de Vélasquez, Rembrandt, Fantin-Latour, Courbet, Manet et Bazille. Cependant, nous ne pouvons pas affirmer que Matisse fut influencé par ces peintres dans la réalisation de ses tableaux d'atelier.
14. Matisse, lettre à Pierre Matisse du 25 octobre 1940, in Schneider, Matisse 429.

15. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 7.
16. Il s'agit de l'édition de la Pléiade.
17. Pour une étude génétique de la constitution de la grande phrase, le lecteur pourra consulter les travaux de Jean Milly sur le texte proustien. Jean Milly, Proust dans le texte et l'avant-texte (Paris : Flammarion, 1985).
18. Proust, A la Recherche du temps perdu 3 : 536-537.
19. Voir Jean Milly, d'après qui ce segment est un pastiche de la littérature symboliste. (Proust dans le texte et l'avant-texte, Paris : Flammarion, 1985) 44.
20. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 84.
21. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 26-32.
22. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 33.
23. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 192.
24. "La Desserte rouge" fut d'abord peinte en bleu-vert sous le nom d'"Harmonie en bleu".
25. Matisse, Notes d'un peintre repris dans Dominique Fourcade, Ecrits et propos sur l'art (Paris : Hermann, 1972) 46.
26. Flam, Matisse, the Man and his Art, 1869-1918 (Ithaca, London : Cornell University Press, 1986) 232.
27. John Elderfield, Matisse in the Museum of Modern Art (New York, 1978) 82-84.
28. Schneider, Matisse 370.
29. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : CVII.
30. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 190.
31. "Matisse interrogé par Apollinaire" in Fourcade, 56.
32. Jacques Rivière fut le directeur de la Nouvelle Revue Française et le correspondant de Proust, voir à ce propos la Correspondance 1914 -1922 Marcel Proust et Jacques Rivière (Paris : Gallimard, 1976). Après l'exposition des oeuvres de Matisse à la galerie Bernheim-Jeune du 14 février au 5 mars 1910, il publia un article dans Etudes (Paris, 1911) reproduit en anglais par Jack Flam Matisse, a Retrospective (New York : Hugh Lauter Levin Associates

- Inc, 1988) 121-122.
33. Juliette Monnin-Hornung, Proust et la peinture (Genève : Droz ; Lille : Giard, 1951) 75.
Jean Autret, L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'oeuvre de Marcel Proust (Genève : Droz ; Lille : Giard, 1955) 134.
 34. Proust A la Recherche du temps perdu 2 : 193.
 35. Marcel Proust, Correspondance. 19 vols + (Paris : Plon, 1970-) 9 : 163.
 36. James Joyce, Stephen Hero in John Elderfield, The Drawings of Henri Matisse (London : Thames and Hudson Ltd, 1984) 19.
 37. Proust, A la Recherche du temps perdu 4 : 445.
 38. Il s'agit du chapitre 3 d'Albertine disparue.
 39. Proust, A la Recherche du temps perdu 4 : 447.
 40. Proust, A la Recherche du temps perdu 4 : 448.
 41. Ce tableau est maintenant détruit.
 42. Jack Flam rappelle les théories de Bergson sur les deux manifestations de la mémoire : volontaire et involontaire dans Matisse, the Man and his Art 322.
 43. Bettina Knapp, Word, Image, Psyche (Alabama : The University of Alabama Press, 1985) 1.
 44. Proust, A la Recherche du temps perdu 4 : 614.
 45. Proust, A la Recherche du temps perdu 4 : 450.
 46. John Elderfield, Matisse in the Collection of the Museum of Modern Art (New York : Museum of Modern Art, 1978) 89.

DEUXIEME CHAPITRE

L'entre-deux

Quand vous aurez reçu votre tableau, je vous supplie l'orner d'un peu de corniche car il en a besoin afin que, en le considérant en toutes ses parties, les rayons de l'oeil soient retenus et non point épars au dehors en recevant les espèces des autres objets voisins qui venant pêle-mêle avec les choses dépeintes confondent le jour.¹

La fenêtre², personnage majeur de l'oeuvre de Proust, est aussi un des motifs caractéristiques de la peinture de Matisse. En tant que cadre, la fenêtre rend autonome dans l'espace une oeuvre ou une scène décrite tout en tentant de la saisir, de la singulariser, de la mettre en représentation. Elle transforme également une description ou un paysage en objet de contemplation. Jacques Derrida détermine ainsi les fonctions du cadre :

Entre le dehors et le dedans, entre la bordure externe et la bordure interne, l'encadrant et l'encadré, la figure et le fond, la forme et le contenu, le signifiant et le signifié, et ainsi de suite pour cette opposition biface.³

De même, la fenêtre illustre la dichotomie entre le subjectif et l'objectif, soi et les autres ou encore entre le créé et l'acquis. Dans La Recherche du temps perdu, la fenêtre semble être le catalyseur d'une découverte de la réalité grâce à une ouverture dans le mur qui sépare l'individu des autres et de l'univers.

Or, Proust étudie le monde extérieur en l'observant du dedans. Il dépeint de nombreuses scènes encadrées dans des fenêtres où les descriptions se métamorphosent en tableaux. Quant à Matisse, il affirme dans un entretien avec Tériade : "Les fenêtres m'ont toujours intéressé car elles sont un passage entre l'extérieur et l'intérieur"⁴. Tout au long de son oeuvre, et de manière différente selon la période, Matisse traite ce thème. En outre, le peintre ne choisit pas entre culture et nature, tant il s'intéresse conjointement à

l'univers fermé de l'atelier et au travail en plein air : aussi la fenêtre lui offre-t-elle un compromis.

Dans ce chapitre, nous nous proposons, d'une part, d'étudier le rôle de la fenêtre dans les scènes du roman où elle sépare l'espace et le temps et d'autre part, d'analyser la fonction des fenêtres dans les tableaux de Matisse.

1 - Le leurre du seuil⁵

Avant de devenir l'ami de Gilberte, le narrateur parle de Bergotte avec Swann qui déclare : "C'est le grand ami de ma fille. Ils vont ensemble visiter les vieilles villes, les cathédrales, les châteaux"⁶. Aussi à partir de ce moment-là, la jeune fille est-elle le plus souvent présente dans son esprit devant le porche d'une cathédrale :

(...) ce ne fut plus sur un mur décoré de fleurs violettes en quenouille, mais sur un fond tout autre, devant le portail d'une cathédrale gothique, que se détacha désormais l'image d'une des femmes dont je rêvais.⁷

Or, dans la genèse de la rencontre du narrateur et de Gilberte, Proust développe le récit de cet amour d'adolescence dès 1909, dans le Cahier 27, où il esquisse ainsi le canevas de l'histoire de la jeune fille :

Plan / Mlle Swann parée de cathédrales, possibilité de se voir, regard, me sens pris, mais vie différente, ne pas vouloir voir prestige de plus.⁸

En outre, la fenêtre fait entrer en jeu une série de variations entre la transparence et l'opacité reposant sur la

quête du savoir. Les fenêtres de Gilberte sont personnifiées, car elles ressemblent au regard opaque de la jeune fille :

(...) les fenêtres de l'entresol paraissaient conscientes d'être refermées, ressemblant beaucoup moins entre la noble retombée de leurs rideaux de mousseline à n'importe quelles autres fenêtres, qu'au regard de Gilberte.⁹

De même, il s'exerce un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur, grâce auquel le narrateur pénètre chez les Swann. Les fenêtres deviennent alors transparentes :

Les fenêtres qui du dehors interposaient entre moi et les trésors qui ne m'étaient pas destinés un regard brillant, distant et superficiel qui me semblait le regard même des Swann, il m'arriva, quand à la belle saison j'avais passé tout un après-midi avec Gilberte dans sa chambre, de les ouvrir moi-même pour laisser entrer un peu d'air et même de m'y pencher à côté d'elle (...).¹⁰

Pour Jean Rousset, l'image de Gilberte constitue "un paysage mental"¹¹ chez le narrateur. En effet, quand celui-ci est invité à prendre le thé chez les Swann, il pense toujours à la première image qu'il eut d'elle :

(...) cette même Gilberte qui même avant que je l'eusse jamais vue m'apparaissait devant une église, dans un paysage de l'Ile-de-France, et qui ensuite m'évoquant non plus mes rêves, mais mes souvenirs, était toujours devant la haie d'épines roses, dans le raidillon que je prenais pour aller du côté de Méséglise.¹²

Ainsi, ses rêves et ses souvenirs sont-ils confondus. Il les associe à deux états, "l'ancien" et "le nouveau", qui correspondent aux notions d'idéal et de réalité. Par ce processus, l'idéal devient réalité et le tableau imaginé par le narrateur pénètre dans son passé jusqu'à en faire partie rétroactivement. Il évoque la façon dont son désir déplace le

réel dans la fiction. Le seuil de l'église agit donc ici comme un catalyseur, capable de transposer une scène imaginaire en réalité vécue, et faisant apparaître Gilberte, coiffée d'une auréole, en quelque sorte sacrée.

Le narrateur voit également la seconde femme de sa vie dans un cadre, cette fois, celui d'une fenêtre entourée de chèvrefeuilles. En effet, il se trouve dans l'atelier d'Elstir, lorsqu'il aperçoit Albertine à un moment où il ne s'y attend pas. Aussi avons-nous l'impression que la fenêtre fait apparaître la jeune fille magiquement. Pourtant sa présence est bien réelle, puisqu'elle s'adresse au peintre. Ainsi cette rencontre est-elle liée à l'art ¹³. En effet, le peintre, dont nous étudiâmes l'atelier dans le chapitre précédent, exécute en quelque sorte un tableau de plus : celui d'Albertine passant à bicyclette sur un petit chemin dans un cadre de chèvrefeuilles. Le motif coïncide avec le plan pictural. De plus, ce nouveau tableau s'apparente à la théorie d'Elstir sur la peinture qui consiste à exposer les choses selon "ces illusions optiques dont notre vision première est faite"¹⁴. En effet, nous avons l'impression que la vision de la jeune fille est le produit de l'imagination du narrateur qui la croit dans un champ de chèvrefeuilles.

En outre, dans A la Recherche du temps perdu, Saint-Loup, que le narrateur remarque par la fenêtre de la salle à manger de l'hôtel de Balbec constitue la troisième apparition. Dans ce passage¹⁵, il semble que le cadre n'ait pas beaucoup

d'intérêt, car la description de la scène ne concerne que Saint-Loup. Le portrait, constitué de nombreuses métaphores marines, nous donne l'impression que le jeune homme est un animal aquatique, venant tout droit de la mer. De plus, son côté efféminé est insinué, sans que, toutefois, le narrateur ne s'y attarde. Puis, en quelque sorte, le fond du tableau laisse échapper son personnage qui pénètre dans la salle. Cependant, en passant devant les vitres colorées par la mer jusqu'à mi-hauteur, il se trouve dans le même décor que dans le tableau. Une seconde peinture, dont le personnage est situé au premier plan, est alors exécutée ¹⁶. Nous constatons que dans les deux cas, Saint-Loup semble appartenir davantage au monde pictural qu'à la réalité, bien qu'il sorte du premier tableau pour apparaître au premier plan du deuxième. La fenêtre joue à nouveau un rôle de catalyseur et de passage entre l'extérieur et l'intérieur. En outre, que ce soit Saint-Loup, Albertine ou Gilberte, leur encadrement crée d'une part, une pose dans le flot de la narration où nous percevons l'image cohérente d'un personnage et d'autre part, une position de choix qui met en valeur la personne encadrée.

Quant à la fenêtre chez Matisse, elle devient même le sujet exclusif de certaines de ses toiles, parmi les plus grandioses, telles "Vue de la fenêtre" (1912), "Fenêtre à Tanger" (1912), "La Fenêtre bleue" (1913), "Porte-fenêtre à Collioure" (1914) et "Le Rideau jaune" (1914-1915).

En fait, dès 1896, le peintre s'intéresse au thème du passage entre l'extérieur et l'intérieur dans "La Porte ouverte" qui décrit un intérieur et un paysage. Malgré sa petite taille, ce tableau traduit une impression de force due à son aspect dépouillé et à sa simplicité. La porte, composée de trois battants, est ouverte à la fois vers le dedans et vers le dehors, car deux des vantaux, superposés à des angles différents, sont rabattus vers l'intérieur, et le troisième vers l'extérieur. Aussi, est-il difficile de différencier les deux espaces. Le seuil de la porte sollicite notre regard, mais il nous est impossible de savoir si nous allons pénétrer à l'extérieur ou à l'intérieur. En effet, la porte ne constitue pas une barrière entre deux espaces, ceux-ci n'étant pas dépeints distinctement. Le cadre de la porte agit comme un miroir reflétant des zones de lumière. De plus, Matisse éclaire les deux côtés de l'entrée de la pièce et laisse le premier plan et l'arrière-plan dans l'ombre. En outre, le pôle d'attraction du tableau se situe au centre, de même que dans la plupart des autres peintures que nous allons étudier dans ce chapitre. Bien que la porte ne coïncide pas ici avec la totalité de l'oeuvre, comme le mur de la pièce est si dénudé qu'il disparaît, le tableau devient une porte dont le cadre occupe le reste de la toile. Or, il s'agit bien du sujet qui nous concerne : lorsque la porte ou la fenêtre ne fait plus partie du tableau, mais qu'elle représente le tableau même, elle cesse d'être un objet en soi pour devenir un instrument

de vision ; elle est l'indice de la transparence illusionniste. Ce rôle nous est rappelé par Jack Flam :

The frame of the window thus acts as a metaphor for the transformed view of reality that the art of painting offers us. What we see through the window is at once a view and a metaphor for the process of viewing.¹⁷

Le cadre de la fenêtre agit ainsi en tant que métaphore de la vue transformée de la réalité que l'art de peindre nous offre. Ce que nous voyons à travers la fenêtre est en même temps une vue et une métaphore du processus de voir.

La coïncidence de la fenêtre avec le plan pictural retranche le paysage de la réalité et l'assimile à la peinture en tant qu'art. Le thème de la fenêtre comme sujet principal des tableaux de Matisse se retrouve d'abord dans ses peintures exécutées au cours de ses voyages au Maroc où la rencontre du peintre et du monde extérieur se fait presque naturellement. Cette impression de fusion correspond à ce que Madame de Staël exprimait dans Corinne ou l'Italie :

Les peuples du midi sont plus aisément modifiés par leurs institutions que les peuples du Nord ; ils ont une indolence qui devient bientôt de la résignation ; et la nature leur offre tant de jouissances, qu'ils se consolent facilement des avantages que la société leur refuse.¹⁸

Dans la "Vue de la fenêtre" (1912), Matisse encadre une partie de la ville de Tanger dans une fenêtre ouverte dont nous ne voyons qu'un battant et le rebord. Le peintre utilise la même couleur, un bleu soutenu, pour décrire l'intérieur de la pièce et la rue, deux espaces communicants séparés par le rebord de la fenêtre, d'un bleu plus clair, sur lequel sont posés deux pots de fleurs. Le battant étant peint de plusieurs

tons de bleu, il est mis en évidence dans le tableau et comme il constitue avec le rebord la moitié du cadre, celui-ci ressort. Les deux autres côtés du cadre sont représentés par l'espace entre le bord du tableau et la vue. Aussi le cadre paraîtrait-il extérieur à la peinture tel un cadre "normal", si le battant et le rideau n'étaient pas peints en partie. Cependant, la fenêtre joue un rôle très important : elle situe le point de vue du peintre et celui du spectateur. Nous pouvons alors en déduire que la scène n'a pas lieu en plein air, mais à partir d'un intérieur. Le cadre de la fenêtre agit en tant que métaphore de l'acte de voir. En outre, la réduction du premier plan donne l'impression que le spectateur se tient très près de la fenêtre. Les lignes de l'église, des arbres, du chemin et des bâtiments sont esquissées d'une manière simplifiée. De même, les couleurs sont foncées et peu nombreuses. Ainsi, émane-t-il de ce tableau une impression de calme et de chaleur qui vient de l'extérieur et se répand dans la pièce.

A la même époque, Matisse peint la "Porte de la Casbah", une porte qui n'en est pas une, car c'est en fait une ouverture dans la pierre qui marque l'entrée dans la ville arabe. Le tableau peut être considéré comme un pendant du précédent, car ils comportent tous deux un passage, ici de l'extérieur vers l'intérieur de la médina. De plus, une large bande de rose semble nous montrer le chemin du passage. Matisse utilise un bleu magenta pour exprimer la lumière qui

inonde l'arche de la porte. Les autres couleurs, imaginées par le peintre, sont claires, voire transparentes, sauf un vert foncé parsemé de taches roses qui représente de la verdure. Un personnage assis, qui paraît ne jouer aucun rôle dans le "rite du passage", est esquissé à gauche de la porte. Témoin muet de notre initiation au passage, il est presque dissimulé par le bleu du mur. Notre attention se porte ainsi vers l'autre côté de la porte ; aussi ce qui constituait l'extérieur de la fenêtre dans la "Vue de la fenêtre" est-il maintenant passé à l'intérieur. La notion de passage fonctionne donc dans les deux sens, mais en même temps, le cadre du second tableau fait partie du premier, car nous nous rapprochons de la ville que nous voyions de loin d'abord.

Au cours de son second séjour au Maroc, Matisse ajoute à cette série un troisième tableau, "Sur la terrasse" (1912-1913), pour la transformer en triptyque. Cette peinture représente une jeune Marocaine (Zorah) agenouillée sur un carré de tissu bleu foncé, ses babouches posées dans un coin et un bocal de poissons rouges près d'elle. Les couleurs de sa robe sont assorties à celles de la terrasse. Un bleu turquoise couvre l'espace encadrant la jeune femme, mais un triangle est laissé en blanc en haut à gauche du tableau, comme s'il s'agissait d'un jet de lumière. A l'arrière-plan, quatre lignes verticales indiquent la profondeur du lieu. Ce tableau, bien qu'il ne comporte pas de cadre comme les deux précédents, s'inscrit pourtant dans la continuité des deux autres. En

effet, "Zorah sur la terrasse" constitue le centre de la trilogie, puisqu'elle est aussi à l'intérieur de la médina, aperçue par la "Porte de la Casbah". Aussi, les trois volets du triptyque s'emboîtent-ils les uns dans les autres, rapprochant des choses distantes dans l'espace et le temps. En d'autres termes, Matisse se sert aussi bien d'un microscope pour apercevoir Zorah de sa fenêtre que d'un télescope pour faire apparaître une jeune femme qu'il rencontra auparavant et qui n'est présente que dans son imagination.

Sans nous attarder sur la peinture de Matisse pendant ses deux séjours au Maroc, nous devons mentionner aussi la version qu'il réalise de la "Fenêtre à Tanger" en 1913. Ce tableau est beaucoup plus abstrait que le précédent, les couleurs sont surnaturelles et il ne subsiste de la fenêtre que son rebord décoré de quatre pots de fleurs.

De retour à Issy-les-Moulineaux, Matisse exécute des tableaux dont les motifs et l'espace perdent leur consistance matérielle. "La Fenêtre bleue" (1913) illustre parfaitement le style du peintre à cette époque et nous intéresse particulièrement, car elle comprend également cette notion de passage entre l'intérieur et l'extérieur. Le tableau, que Jean Leymarie définit comme "une fantasmagorie paysanne" ¹⁹, représente en réalité la vue depuis la chambre des Matisse dans leur maison d'Issy-les-Moulineaux. Sur la table peinte en bleu, au premier plan, le peintre dispose une nature morte composée d'objets personnels; au dehors, il peint des arbres

aux formes arrondies et son atelier à demi caché. La couleur bleue domine et comme à l'intérieur de "L'Atelier rouge", le tableau occupe en grande partie un champ monochrome, lequel n'exclut pas une certaine modulation des tons. Cependant, le bleu encadrant les objets posés sur la table est le même que celui du fond du paysage extérieur. Ce qui est étrange dans ce tableau, c'est le peu de perspective de la vue par la fenêtre. Alfred Barr interpréta le tableau ainsi :

(...) as structural as scaffolding, against which are hung the free forms of the still life and landscape... Each object is as isolated and simply rendered as the objects on the table of a medieval Last Supper.²⁰

(...) une structure d'échafaudage contre laquelle sont suspendues les formes libres de la nature morte et du paysage... Chaque objet est aussi isolé et rendu aussi simplement que les objets sur la table d'une dernière Cène Médiévale.

Le tableau semble divisé en deux peintures homogènes : celle représentant la table et ses objets et celle contenant la vue de la fenêtre. Les deux cadres sont séparés par un espace d'un bleu plus foncé qui délimite le bord inférieur de la fenêtre et qui rejoint le bord gauche. En effet, les figures géométriques se prêtent à la création de jeux de formes : d'une part, le cercle bleu est le dénominateur commun entre l'assiette au dedans et le feuillage au dehors et d'autre part, le triangle ocre détermine la forme de la sculpture et de l'atelier. Aussi sommes-nous confrontés à une ambiguïté spatiale. Il semble y avoir contiguïté entre deux espaces artificiels, mais non harmonie entre le naturel et

l'artificiel. La fenêtre sert de médiateur entre les deux espaces, permettant d'établir des liens de parenté de chaque côté de l'axe horizontal qui divise le tableau.

Dans la série des fenêtres, nous étudierons aussi la "Porte-fenêtre à Collioure" (1914). Ce tableau paraît très curieux et sans son titre, nous ne pourrions affirmer s'il s'agit d'une fenêtre, d'une porte ou d'une toile complètement abstraite. Pour Aragon, le tableau semble s'ouvrir sur "l'espace d'un roman, qui commence et dont l'auteur est encore complètement ignorant comme cette vie, dans la maison de l'obscurité, à propos de ses habitants, de leurs souvenirs, leurs rêves, leurs chagrins"²¹. En effet, de même que dans "Le Rideau jaune", la fenêtre est ici la métaphore de la matérialité de la toile, réduisant presque l'oeuvre à son contenu formel. Cependant, les bandes bleue, grise, noire et verte représentent le volet, l'embrasure et la fenêtre. De plus, au bas du tableau est peinte une bande d'un noir plus clair qui figure l'intérieur de la pièce. Aussi, l'extérieur et l'intérieur sont-ils sombres et seul le cadre de la fenêtre est clair. Comme aucune vue n'apparaît par la fenêtre, le tableau évoque la négation du sujet ou son absence. La fenêtre n'est plus une ouverture sur la vie, mais sur le néant.

Enfin, nous nous attacherons à un autre tableau de composition abstraite : "Le Rideau jaune" (1915) dans lequel les références à la réalité sont minimales. Bien que la toile évoque la vue d'une fenêtre qui a un rideau rouge à motifs

bleu-vert, il nous est difficile de l'interpréter. La fenêtre est encadrée d'un espace vert au centre duquel se trouvent deux formes bleues et une jaune. Aussi le paysage qui nous est donné à deviner est-il très ambigu. La fenêtre semble plutôt donner sur un mur peint que sur un jardin et nous percevons avant tout le tableau comme une surface qui représente une vue. Or, représenter est déjà un moyen artificiel de rendre le naturel et c'est une question sous-jacente dans l'oeuvre de Matisse.

Aussi, dans notre étude du thème de la fenêtre, le seuil nous conduisit-il d'abord au passage de l'intérieur vers l'extérieur, ou vice-versa, puis, dans les deux derniers tableaux, à une réflexion sur la peinture en tant que contenu formel.

2 - Les cadres multiples ou la mise en abyme

Dans ses essais sur la perception, Mary Ann Caws affirme:

A passage is made by reader, poet, and visual thinker through all these openings, into a contemplation of the double and the multiple, into an attitude receptive to and creative of exchanges of theme and space and moment, for a mind endowed with flexibility of imagination, and with ins and outs.²²

Un passage est accompli par le lecteur, poète et spectateur à travers toutes ces ouvertures, vers une contemplation du double et du multiple, vers une attitude réceptive et créative d'échanges de thèmes, d'espaces et de moments, pour un esprit doté d'une imagination flexible, aux contours sinueux.

De nombreux passages d'A la Recherche du temps perdu illustrent cette impression d'échanges d'espaces et de moments. La première fenêtre génératrice d'images multiples dans le roman est astucieuse, puisqu'elle est composée du cadre de la "lanterne magique" avec laquelle joue le narrateur encore enfant. La projection de couleurs et de formes sur le mur crée des images légendaires et poétiques, limitées par le cadre de l'appareil et retraçant l'histoire de Geneviève de Brabant et de Golo. La lanterne magique décrit un tableau médiéval immatériel qui se reproduit aussi bien sur le mur que sur les rideaux. En effet, le monde proustien est toujours un monde intermittent, où les choses se projettent en images, remplacées ensuite par d'autres faisant partie de moments et lieux différents, où le lecteur est transporté en avant ou en arrière. En outre, la lanterne magique inaugure la série des références mérovingiennes inscrites dans la topographie de l'église de Combray, où le narrateur aperçoit pour la première fois la Duchesse de Guermantes, descendante de Geneviève de Brabant. Lors de cette rencontre, il est d'abord déçu par l'apparence de la véritable Madame de Guermantes, mais le décor de la chapelle de Gilbert le Mauvais, puis le sourire de la Duchesse métamorphosent celle-ci. Les couleurs de cette description sont les mêmes que dans la projection de la lanterne au début de Combray : la teinte orangée, la lumière bleue, la cravate mauve. Madame de Guermantes occupe les pensées du narrateur comme si elle était une image légendaire

projetée par la lanterne magique :

Ses yeux bleuissaient comme une pervenche impossible à cueillir et que pourtant elle m'eût dédiée ; et le soleil menacé par un nuage, mais dardant encore de toute sa force sur la place et dans la sacristie, donnait une carnation de géranium aux tapis rouges qu'on y avait étendus par terre pour la solennité et sur lesquels s'avancait en souriant Mme de Guermantes (...).²³

Un passage d'A l'ombre des jeunes filles en fleurs donne naissance aussi à des images multiples. Lors d'un voyage en train pendant la nuit, le narrateur assiste le lendemain matin au lever du soleil et admire le paysage par la fenêtre dans laquelle il voit deux tableaux. Le premier représente un bois noir au-dessus duquel sont peints des nuages roses²⁴. Cependant, même s'il établit une analogie entre cette description et la peinture, le paysage ne constitue pas véritablement un tableau, car ses couleurs changent. Proust oppose ici la nature dont la particularité est de pouvoir varier, à l'art qui la reproduit en la figeant. Pourtant cette scène ressemble à un tableau vivant, voire magique, qui se transforme d'ailleurs en un tableau tout à fait différent, lorsque le train change de direction. En effet, il cède la place à "un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles"²⁵. Puis, le narrateur poursuit la réalisation de ses deux tableaux, devenus des collages, en rassemblant des morceaux de paysage qu'il aperçoit à chaque virage du train. L'espace est donc un ensemble de points de vue, ne pouvant être découverts

qu'alternativement au milieu de perspectives successives. Cependant, la signification de l'espace ne consiste-t-elle pas dans la totalité de ces perspectives comme dans les tableaux de Matisse comprenant des cadres multiples. Pour Georges Poulet, le temps permet de résoudre le caractère exclusif de points de vue différents. En quelque sorte, l'univers morcelé, aperçu ici à travers une fenêtre de train est reconstitué grâce à la quatrième dimension, celle du temps. En effet, le temps dépouille l'objet de tout ce qui est épisodique pour porter tous ses aspects sur un spectateur, le narrateur, qui se déplace dans l'espace et le temps en même temps. A ce propos, George Poulet affirme :

Le temps est donc comme une quatrième dimension qui en se combinant avec les trois autres, achève l'espace, rapproche et rentoile ses fragments opposés, enferme en une même continuité une totalité qui autrement resterait toujours irrémédiablement dispersée. Vu à travers le temps l'espace se trouve libéré, transcendé.²⁶

D'une manière surprenante, cette démarche traduit la méthode de travail de Proust. Il procédait en quelque sorte par collage ainsi qu'en témoigne l'esquisse XXX²⁷ correspondant à ce passage.

En outre, ce passage peut être mis en parallèle avec la description d'une scène d'un autre voyage en train, effectué par le narrateur à son retour d'une maison de santé. En effet, alors qu'il se lamente sur son incapacité littéraire et au moment où le train s'arrête en pleine campagne, il se met à parler aux arbres en les décrivant sommairement. Ce dialogue

fictif, qui est en fait un monologue intérieur encadré dans le texte par des guillemets, traduit son désarroi. Le tableau est donc en quelque sorte inclus dans la narration. Le narrateur, transformé en spectateur de sa propre démarche, finit par se réconcilier avec lui-même. En effet, à ce moment-là, il se met à dépeindre cette même scène comme un écrivain de grand talent, tout en continuant à douter de ses dons :

Si j'avais vraiment une âme d'artiste, quel plaisir n'éprouverais-je pas devant ce rideau d'arbres éclairé par le soleil couchant, devant ces petites fleurs du talus qui se haussent presque jusqu'au marchepied du wagon, dont je pourrais compter les pétales, et dont je me garderais bien de décrire la couleur comme feraient tant de bons lettrés, car peut-on espérer transmettre au lecteur un plaisir qu'on n'a pas ressenti ?²⁸

Aussi, cette double description montre-t-elle que le cadre fait toute la valeur de l'objet encadré.

En outre, le narrateur compose plusieurs tableaux en admirant la mer par sa fenêtre et sur les vitres de la bibliothèque de sa chambre au Grand-Hôtel de Balbec. La description de cette scène est divisée en deux étapes : la première consiste en des tableaux changeants de la mer lors de l'arrivée du narrateur²⁹ et la seconde a lieu plus tard dans la saison³⁰. La première série d'esquisses de la mer est réalisée en six épisodes, à partir du premier jour où le narrateur contemple le paysage. Après cette première fois, il dépeint plusieurs marines, puis il passe à une observation quotidienne pour revenir enfin aux impressions qu'il eut le

premier matin. Les images n'ont donc pas été dessinées le même matin, mais sur une certaine période de temps. Dans le premier tableau, les vitrines de la bibliothèque sont comparées aux hublots d'une cabine de navire ; aussi avons-nous l'impression que le narrateur est en mer, ou comme un poisson dans un aquarium. De plus, il admire le spectacle en omettant de décrire la plage au premier plan, ce qui souligne notre sentiment qu'il est au large. Nous n'avons aucune information en ce qui concerne les couleurs, à part des détails sur la lumière. En fait, d'après la description qui nous est donnée, nous pouvons imaginer un tableau encadré dans une fenêtre et divisé en deux zones, une claire et une plus foncée, toutes deux couvertes de petites arêtes représentant le mouvement des flots. Le second tableau dépeint la mer comme un paysage montagneux, précieux et violent à la fois, construit sur une série d'oppositions. En effet, le vert émeraude des vagues contraste avec le blanc des montagnes et le fond de l'amphithéâtre de parois abruptes avec ses sommets. La lumière ne joue pas un rôle aussi capital que précédemment, puisque le soleil n'éclaire que le côté des vagues en train de s'effondrer. Cependant, il émane de ce tableau une impression de violence et de force, traduite par de nombreux groupes nominaux (vaste cirque éblouissant, placide violence, froncement léonin). En fait, nous assistons au déchaînement de la mer, apparue calme dans le premier tableau³¹. De plus, les termes montagneux utilisés par le héros pour désigner le

paysage marin préparent la révélation qu'il reçoit en voyant "Le Port de Carquethuit", or l'art d'Elstir est similaire quant à sa propre vision du monde et à ses prédispositions à la métaphore. Puis, le tableau change à nouveau pour devenir l'image du spectacle quotidien du narrateur. Cette fois, celui-ci compare la fenêtre au carreau d'une diligence et la mer à un groupe de collines. La mer s'est retirée et laisse apparaître une bande de sable au premier plan du tableau, aussi, les flots en constituent-ils l'arrière-plan qui ressemble, pour le narrateur, à la peinture des primitifs toscans. Il voit donc l'art à travers la nature. Ensuite, nous découvrons un tableau différent, où la mer est proche du narrateur et où la lumière devenue liquide, accentue les "vallonnements de la mer". Dans le cinquième tableau de cette fenêtre, le soleil semble guider le narrateur sur le chemin d'un voyage dans le temps, "un voyage immobile et varié à travers les plus beaux sites du paysage accidenté des heures"³². D'ailleurs, ne serait-ce pas un signe du principe du télescope que le narrateur expose dans Le Temps retrouvé et selon lequel il est possible d'"apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde"³³. Aussi cette route pourrait-elle être la clef de la prise de conscience d'événements inconscients et oubliés conduisant à la découverte de l'écriture. Finalement, le dernier tableau complète le premier et clôt en quelque sorte le sujet. Après

avoir laissé son esprit s'égarer dans le temps, le narrateur revient au premier matin. De même, comme il avait commencé sa description par sa chambre, il la termine par un regard sur cette même pièce que le soleil, personnifié, illumine tout entière.

Dans une seconde série de tableaux de fenêtres, le narrateur décrit également le paysage marin de Balbec, qu'il observe à partir de sa chambre. Le passage se présente tel un triptyque. Le premier tableau, encadré par les montants de fer de la croisée de la fenêtre, est comparé à un vitrail. Il dépeint la mer, personnifiée et dotée de dons d'artiste, lorsque le temps est mauvais. La mer dessine des figures géométriques avec une précision digne de Pisanello et de la technique de Gallé. Dans le second tableau, la saison est plus avancée. Les couleurs sont celles de l'église ; d'ailleurs l'image du ciel violet disparaissant dans la mer à l'horizon est comparée à un tableau religieux et le spectacle du couchant se reflétant dans les glaces des bibliothèques à un retable. Aussi ce tableau a-t-il des images multiples et assez solennelles. Une fois de plus, la nature évoque l'art pour le narrateur. Quant au troisième tableau, il représente une bande de ciel rouge qui se transforme en rose et la mer au-dessus de laquelle s'échappent des vapeurs noires de vaisseaux. Les couleurs sont donc opposées. Le narrateur fait allusion au dîner qu'il va prendre à Rivebelle et à sa joie de sortir. Il se sent libre, comme sur un bateau qui vogue et "de tous côtés

entouré des images de la mer"³⁴. Dans Le côté de Guermantes, ces marines sont remémorées par le narrateur observant les changements de la mer. En effet, de retour à Paris, il imagine Albertine profilée sur la mer :

D'autre part Albertine tenait, liées autour d'elle, toutes les impressions d'une série maritime qui m'était particulièrement chère. Il me semblait que j'aurais pu, sur les deux joues de la jeune fille, embrasser toute la plage de Balbec.³⁵

Il explique le processus en faisant une comparaison avec le stéréoscope, instrument d'optique grâce auquel l'observation de deux images simultanées, prises par deux objectifs parallèles donne une sensation de profondeur et de relief à des images à deux dimensions.

L'étude de ces deux séries de "marines", nous appelle à faire quelques remarques. D'une part, la superposition de plusieurs vues différentes de la mer détermine la richesse et la densité des sentiments du narrateur, et d'autre part, l'espace et le temps s'assemblent en une totalité pour créer une nouvelle oeuvre. En outre, les deux séries d'encadrement constituent deux cadres temporels.

Quant à Matisse, il exploite le thème des cadres s'emboîtant les uns dans les autres dès 1905 dans "La Fenêtre". Dans ce tableau, exécuté pendant la période fauve du peintre, sont combinées ses deux manières fauves³⁶ : l'extérieur consiste en une kyrielle de touches et l'intérieur est composé de larges bandes de tons unis. En outre, les pots de fleurs, posés dans l'embrasure de la fenêtre sont

construits selon les deux méthodes : d'une part, la couleur des pots est unie et d'autre part, les fleurs sont divisées en une multitude de touches. Le peintre oscille entre la sensation, illustrée ici par l'extérieur et l'émotion, représentée par l'intérieur. Il s'agirait donc d'un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur. Cette peinture est comparable à un texte centré sur un passage, ou encore à une mise en abyme. La fenêtre est hybride dans la mesure où le bas atteint le sol comme une porte-fenêtre. Or, comme l'exprime Mary Ann Caws, la "Porte-fenêtre" de Matisse représente :

(...) the double point of junction between inside and outside - between looking toward the exterior or the interior - and the scene on which the opening or outlook opens - between the gaze and the gazed-at.³⁷

(...) le double point de jonction entre l'intérieur et l'extérieur - entre le regard vers l'extérieur ou l'intérieur - et la scène sur laquelle l'ouverture ou la vue s'ouvre - entre l'observation et ce qui est observé.

En outre, la scène des bateaux à l'arrière-plan de la peinture, constituant une marine dans le tableau, est encadrée d'une large bande de lierre vert, qui ressemble à des arabesques ou des vagues. Matisse rapproche la scène marine du premier plan, condensant les deux plans, ce qui donne l'impression que les bateaux sur l'eau forment une peinture. Les cadres sont multiples dans "La Fenêtre", si nous considérons les vitres comme des tableaux. De plus, la vue de Collioure se reflète dans les carreaux comme dans un miroir ; elle crée plusieurs catégories d'espaces échangeant leurs

éléments et une autre dimension de représentation, que Matisse explicite ainsi :

Si j'ai pu réunir dans mon tableau ce qui est extérieur, par exemple la mer, et l'intérieur, c'est que l'atmosphère du paysage et celle de ma chambre ne font qu'un ... Je n'ai pas à rapprocher l'intérieur de l'extérieur, les deux sont réunis dans ma sensation. Je puis associer le fauteuil qui est près de moi dans l'atelier au nuage du ciel, au frémissement du palmier au bord de l'eau, sans effort pour différencier les localités, sans dissocier les différents éléments de mon motif qui ne font qu'un dans mon esprit.³⁸

Deux autres tableaux, tellement proches l'un de l'autre, que nous pouvons les qualifier de diptyque, manifestent aussi cette impression de mise en abyme : "Intérieur au phonographe" (1924) et "Intérieur, fleurs et perruches" (1924). Dans le premier cas, la peinture est composée d'une succession de plans s'emboîtant les uns dans les autres, parmi lesquels nous découvrons finalement le portrait de Matisse, qui se reflète dans un miroir. Nous devons souligner d'ailleurs que le portrait de Matisse est derrière un rideau, suffisamment soulevé pour le laisser apparaître. Aussi Matisse fait-il en quelque sorte un clin d'oeil au spectateur en se plaçant dans son tableau, mais en même temps, la figure du peintre renvoie au champ de la peinture elle-même, à l'espace du tableau représenté comme celui du procès de fabrication de l'oeuvre. Le peintre est confronté aux limites et aux cadres de la représentation en peinture ; cependant les cadres perdent leur effet de cadrage, puisque le portrait n'est pas situé au centre. La seconde toile décrit presque le même décor, la

pièce est la même et l'angle dépeint aussi, mais Matisse a disparu et la nature morte sur la table est différente. L'arrière-plan est plus proche du premier plan dans le premier tableau que dans le second, aussi la perspective est-elle différente. D'autre part, certains objets ne se retrouvent pas dans les deux cas : le phonographe et la nappe rayée font partie du premier tableau ; par contre, le paravent et la nappe à fleurs décorent le second, dans lequel la table est plus petite. Ainsi apercevons-nous le carrelage rayé rouge qui recouvre le sol. Au fond des deux tableaux, une fenêtre donne sur Nice. Ce qui nous intéresse particulièrement dans ce diptyque, c'est la superposition des encadrements retenus par le rideau. Dans le premier tableau, les cadres s'emboîtent, le plus petit étant inclus dans un plus grand et ainsi de suite, alors que dans le second, ils se chevauchent, le cadre central cachant le bord droit des autres. Aussi, l'impression de mise en abyme est-elle plus forte dans "Intérieur au phonographe" que dans "Intérieur, fleurs et perruches". En extrapolant, nous pourrions comparer les cadres du premier tableau avec les cadres de Frank Stella qui exploita cette technique d'encadrement à l'infini. Louis Marin a étudié une oeuvre de Frank Stella, "Gran Cairo", faisant partie de la série des "Concentric Squares" où le peintre explore les diverses dimensions de la problématique du cadre de la représentation et il a souligné le paradoxe suivant :

Ce petit carré rouge central (...) encadré par tous les cadres cadreurs et cadrés, il ne cadre lui-même

rien, sauf si nous suggérons le paradoxe d'un cadre se cadrant lui-même, paradoxe qui n'est autre que celui d'une infinie réflexivité ; paradoxe qui est, me semble-t-il, celui que présente visuellement cette peinture, comme les autres de la série.³⁹

3 - Les fenêtres-tableaux

Comme autrefois, je me voyais arrivant à l'aube, pendant que des flocons d'écume volaient autour de la façade persane. Puis tout à coup je me rappelais; ce tableau c'était avec des phrases, avec des noms, avec des désirs qu'il s'était composé en moi, il n'existait pas dans la réalité.⁴⁰

Dans cette variante d'un passage du Côté de Guermantes, le narrateur évoque ses souvenirs de Balbec et se rend compte que le tableau qu'il vient de créer existe seulement dans son imagination et dans sa manière de s'exprimer. De même, il va transformer de nombreuses descriptions de fenêtres en tableaux imaginaires. Ainsi, en parlant de ses promenades du côté de Guermantes, en particulier le long de la Vivonne, le narrateur dépeint-il le portrait d'une jeune femme qu'il aperçoit derrière sa fenêtre. Dans ce passage, il souligne l'étrangeté de cette personne, dont "les voiles élégants n'étaient pas de ce pays"⁴¹ et qui paraît presque féérique. Il lui invente une histoire, puis il se met visuellement à sa place, essayant de deviner quelle vue elle a depuis sa fenêtre. En outre, le tableau se complète par des indications sur le décor environnant, la fenêtre ne constituant qu'un élément dans un ensemble plus grand. La fenêtre encadrant la jeune femme se

métamorphose en tableau dans l'esprit du narrateur.

Le narrateur crée également trois tableaux imaginaires à Doncières, lorsqu'il se rend à l'hôtel de Saint-Loup pour dîner. Avant de les décrire, le narrateur nous déconcerte en qualifiant les scènes dont il est témoin à la fois de "véridiques" et de "mystérieuses", or ces deux termes n'étant pas homogènes, ils ne nous éclairent pas sur la nature des trois tableaux. En outre, nous avons l'impression que la composition relève de la magie ; d'ailleurs, dans la première scène, le feu, sous l'effet du "génie", a le pouvoir de transformer la taverne d'un marchand de marrons en un tableau de genre à la Cézanne. Aussi le narrateur effectue-t-il ici une métaphore du processus de la création. En effet, l'observateur métamorphose un tableau réaliste par le génie de son art. Le second tableau représente l'intérieur d'un magasin de "bric-à-brac" qui, grâce aux reflets de la lumière de la bougie et de la lampe, devient le royaume d'un collectionneur d'objets d'art et de peintures de maîtres. Cette scène est composée de couleurs fortes qui scintillent et s'opposent : le rouge, le noir, l'argent et le doré. Le point culminant, mis en valeur par les deux sources de lumière, se déplace d'un endroit de la toile à un autre, ressemblant à l'usage de l'"impasto" par Rembrandt dans ses tableaux ayant pour cadre la nuit. Ainsi, à partir de la vue d'un magasin quelconque, le narrateur crée-t-il un Rembrandt. A travers une troisième fenêtre, le narrateur aperçoit dans un appartement ancien des

hommes et des femmes qui semblent appartenir à un rêve plutôt qu'à la réalité. Ils ressemblent à des créatures aquatiques voguant dans un espace marin. La description de la scène nous fait penser à un tableau surréaliste où les hommes possèdent plusieurs natures et sont capables de se muer en poissons. En effet, le narrateur emploie de nombreux termes se rapportant au domaine marin, tels : des hommes et des femmes amphibies, nageaient, des remous. Cette métamorphose et cette fluidité environnante créent une impression de flux dans le tableau. En outre, il émane quelque chose de mystérieux de ces images de viscosité, suggérant un ralentissement et une sensualité langoureuse qui apparaissent déjà dans le portrait de la mère du protagoniste dans Jean Santeuil, où elle est comparée à une déesse aquatique :

(...) comme Thétis visitée par son fils Aristée au fond des eaux où sur un rocher elle tresse des guirlandes, Mme Santeuil apparaissait assise au sein de la lumière qui remplissait la pièce, occupée à écrire ou à broder et laissant les ondes de la grasse et douce lumière jouer autour de ses cheveux, faire resplendir son beau visage.⁴²

Dans ce triptyque, le cadre permet au lecteur de focaliser son attention sur des tableaux imaginaires, plutôt que d'être absorbé dans une description pittoresque et générale. De plus, le cadre apporte une certaine concentration d'énergie visuelle qui pourrait manquer dans une narration. Il pose aussi une distance entre la description et l'objet décrit qui était une étude visuelle et artistique. En limitant sa vue par un cadre, le narrateur se déplace librement dans le

domaine de l'imagination et établit la tension nécessaire à la créativité. A propos de cadre, Baudelaire fit la remarque suivante à Armand Fraisse :

Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ?⁴³

Les "cadres itinérants"⁴⁴, que le narrateur construit ici autour de tableaux vivants, sont en fait le reflet de sa propre imagination sélective, chacun des cadres circonscrivant un microcosme de beauté. En outre, nous pouvons aussi analyser la symbolique des trois tableaux que nous venons de commenter. D'après John Lapp, celle-ci se rapporte aux préoccupations sexuelles et artistiques du roman. Ainsi, les deux sous-officiers illustreraient-ils le thème de l'homosexualité, le magasin de bric-à-brac, celui de la peinture et des fluctuations entre l'art et la réalité et enfin les hommes et les femmes amphibies, l'hétérosexualité. John Lapp ajoute même que sans vouloir faire une étude freudienne du thème des fenêtres, il relève l'analogie entre les fenêtres fermées et le désir angoissant d'y pénétrer⁴⁵.

De même, dans Le Côté de Guermantes, le narrateur décrit plusieurs points de vue sur des cours de maisons parisiennes qu'il compare avec Venise. Avant de détailler les fenêtres, il dépeint le quartier et le ciel qu'il met en parallèle avec un jardin hollandais. Puis, il réalise une série de portraits dans le style de la peinture hollandaise. Ces tableaux

représentent des thèmes du dix-septième siècle flamand que nous pourrions intituler : la cuisinière rêvant et la séance de coiffure. A ce propos, Ruskin écrivait sur le thème des fenêtres-tableaux :

Every pane of your window may be considered, if you choose, as a glass picture, and what you see through it, as painted on its surface.⁴⁶

Toutes les vitres de votre fenêtre peuvent être considérées, si vous le souhaitez, comme un tableau en verre et ce que vous voyez à travers, comme peint sur sa surface.

Dans Albertine disparue, le narrateur reprend les mêmes tableaux de genre en les décrivant de la même façon.

Enfin, nous étudierons également la fenêtre du narrateur à Tansonville lorsqu'il se trouve chez Gilberte, au début du Temps retrouvé. La vue est en fait un tableau du clocher de Combray encadré de verdure. Or, ce passage fait directement allusion à un tableau antérieur composé dans la voiture du docteur Percepied, lorsque le narrateur est enfant. Cette fois, le tableau est statique alors qu'il était en mouvement auparavant. En outre, la fenêtre est une métaphore d'une quête de l'écriture. La page qu'il avait écrite dans la voiture est traduite ici par une oeuvre d'art. En effet, le clocher n'est plus "une figuration", mais il apparaît comme "le clocher lui-même" s'inscrivant dans le carreau de sa fenêtre. Le clocher pénètre en quelque sorte dans la pièce en devenant un tableau; il cesse d'être à l'extérieur.

Quant à Matisse, il peint de nombreuses fenêtres se métamorphosant en tableaux. La peinture la plus ancienne

traitant de ce thème est sans doute "L'Atelier sous les toits" qui intériorise un paysage encadré dans une fenêtre. Elle met en oeuvre une approche picturale différente : celle de la couleur. Pierre Schneider souligne que dans l'oeuvre de Matisse la fenêtre constitue :

(...) signe et instrument d'une médiation entre les termes d'un dualisme dont nous savons qu'il est l'une des données fondamentales de sa personnalité, de sa démarche. Elle n'est plus l'indice de la transparence illusionniste : elle est un "transparent" entre deux approches conflictuelles.⁴⁷

Dans une certaine mesure, cette ouverture est pour Matisse un moyen de sonder des horizons qu'il ne peut atteindre autrement. La structure dichotomique se retrouve aussi dans "La Desserte rouge", mais d'une façon différente. D'un côté, l'intérieur de la pièce est rempli d'arabesques florales recouvrant la nappe et le mur et de l'autre, le paysage aperçu à travers la fenêtre est encadré tel un tableau. Aussi l'intérieur est-il représenté en termes floraux et l'extérieur en termes picturaux, ou en d'autres mots, les deux espaces ont interchangé leurs propriétés. En outre, le cadre est en bois et la fenêtre ne comporte qu'un grand carreau. Matisse joue aussi sur l'ambiguïté de la fenêtre en adoptant un style assez naïf pour peindre la scène.

"La Conversation" illustre aussi le thème des fenêtres-tableaux. La peinture proclame l'opposition violente existant entre l'intérieur bleu foncé et l'extérieur aux couleurs vives. D'une part, l'intérieur est le royaume de l'homme et de

la rigidité et d'autre part, l'extérieur, celui du monde végétal et de la vie. Cependant, alors que tout sépare le traitement de la scène extérieure de celui du monde intérieur, la vue de la fenêtre pénètre dans la pièce telle une représentation, à savoir un tableau. La fenêtre est la métaphore de l'art ; c'est une force extérieure qui fait irruption dans la vie familiale et dérange l'ordre intérieur. Elle semble porter un message codé, contenu par la grille en fer forgé. Ainsi, "La Conversation" n'est-elle pas une fenêtre ouverte vers l'extérieur, mais elle représente l'expression du dedans.

De même, "Intérieur aux aubergines", "La Leçon de piano" (1916) et "La leçon de musique" (1917) comportent tous une fenêtre qui ne fait qu'un depuis l'horizon jusqu'à l'intérieur de la pièce. Pour Matisse, cette unité est naturelle :

Si j'ai pu réunir dans mon tableau ce qui est extérieur, par exemple la mer, et l'intérieur, c'est que l'atmosphère du paysage et celle de ma chambre ne font qu'un (...) Je n'ai pas à rapprocher l'intérieur et l'extérieur, les deux sont réunis dans ma sensation. Je puis associer le fauteuil qui est près de moi dans l'atelier au nuage du ciel, au frémissement du palmier au bord de l'eau, sans effort pour différencier les localités, sans dissocier les différents éléments de mon motif qui ne font qu'un dans mon esprit.⁴⁸

Qu'elle soit encadrante, passage de l'extérieur vers l'intérieur, mise en abyme ou tableau, la fenêtre est un signe dans le sens où l'entend Gilles Deleuze :

Le signe est l'objet d'une rencontre, mais c'est précisément la contingence de la rencontre qui garantit la nécessité de ce qu'elle donne à penser.⁴⁹

Aussi retiendrons-nous trois interprétations du rôle de la fenêtre dans les oeuvres de Proust et Matisse. D'une part, si la tâche de l'écrivain ou du peintre est de traduire les événements, la fenêtre encadre le processus de création artistique. D'autre part, comme l'affirme Jacques Derrida, cet espace est "Ni dedans ni dehors, il s'espace sans se laisser encadrer mais il ne se tient pas en dehors du cadre"⁵⁰. Enfin, le narrateur apporte lui-même une explication quelques pages avant la fin du roman : son esprit encadre des paysages, parce qu'il doit se hâter de les dépeindre avant sa mort :

L'esprit a ses paysages dont la contemplation ne lui est laissée qu'un temps. J'avais vécu comme un peintre montant un chemin qui surplombe un lac dont un rideau de rochers et d'arbres lui cache la vue. Par une brèche il l'aperçoit, il l'a tout entier devant lui, il prend ses pinceaux.⁵¹

Ainsi, la fenêtre se rapporte-t-elle à l'écriture.

NOTES DU SECOND CHAPITRE

1. Nicolas Poussin, Lettres et propos sur l'art (Paris : Hermann, 1964) 35-36. Lettre du 28 avril 1639 que Poussin écrivit à Chantelou en lui envoyant "La Manne".
2. Par fenêtre, nous entendons aussi les cadres tels que les portes, les portails ou les portes-fenêtres.
3. Jacques Derrida, La Vérité en peinture (Paris : Flammarion, 1978) 16.
4. "Matisse speaks", Art News Annual 21, 1952, in Fourcade, 123.
5. L'expression est de Mary Ann Caws dans The Eye in the Text : Essays on Perception, Mannerist to Modern (Princeton : Princeton University Press, 1981).
6. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 98.
7. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 89.
8. Proust, Cahier 27, f° 13 r°, in A la Recherche du temps perdu esquisse LXXX, 1 : 966.
9. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 409.
10. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 494.
11. Jean Rousset, "Les premières rencontres", Paragone 260 (octobre 1971).
12. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 527.
13. N'oublions pas que l'image de Gilberte sur le seuil d'une cathédrale se rapporte à Bergotte, donc à la littérature.
14. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 194.
15. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 88-89.
16. Le narrateur évoque l'"équivalent moderne" de la technique des primitifs pour représenter un tel tableau.
17. Flam, Matisse , the Man and his Art, 1869-1918 325.
18. Madame de Staël, Corinne ou l'Italie 2 vols (Paris : Editions des Femmes, 1979) 1 : 152.

19. Jean Leymarie, XXe Siècle 1970.
20. Alfred Barr, Matisse, his Art and his Public (New York : The Museum of Modern Art, 1951) 166.
21. Louis Aragon, Henri Matisse, roman 2 vols. (Paris : Gallimard, 1971) 1 : 303.
22. Mary Ann Caws, The Eye in the Text (Princeton : Princeton University Press, 1981) 19.
23. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 175.
24. Proust écrit à propos de Baudelaire et des couleurs : "Rappelle-toi que toutes les couleurs vraies, modernes, poétiques, c'est lui qui les a trouvées, pas très poussées, mais délicieuses, surtout les roses, avec du bleu, de l'or et du vert". Contre Sainte-Beuve 103.
25. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 16.
26. Georges Poulet, Etudes sur le temps humain 4 vols (Paris : Plon, 1976-1977) 1 : 436.
27. Esquisse XXX, 2 : 892-894.
28. Proust, A la Recherche du temps perdu 4 : 434.
29. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 33.
30. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 160.
31. Pour une étude de la symbolique de la mer, voir Jean-Pierre Richard qui l'analysa selon trois termes : le surgi, le naissant et l'écumeux dans Proust et le monde sensible (Paris : Seuil, 1974) 104.
32. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 34.
33. Proust, A la Recherche du temps perdu 4 : 618.
34. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 161.
35. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 658.
36. Selon Pierre Schneider, la première phase du fauvisme consiste en une destruction, effectuée avant tout par le paysage et la seconde phase est caractérisée par une reconstruction qui s'opère par l'intermédiaire de la figure. cf. Matisse 220.

37. Mary Ann Caws, The Eye in the Text (Princeton : Princeton University Press, 1981) 16.
38. Fourcade, Henri Matisse, Ecrits et propos sur l'art 100, note 54.
39. Louis Marin, "Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures", Les cahiers du Musée National d'art moderne vol 24 (été 1988).
40. Proust, A la Recherche du temps perdu cahier 35, 2 : 1595.
41. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 168.
42. Proust, Jean Santeuil 271.
43. Charles Baudelaire, Correspondance 2 vols. (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973) 1 : 676.
44. L'expression est de Diana Festa-McCormick dans son étude sur les cadres : "Proustian Canvases in Itinerant Frames", Symposium (Spring 1982) : 14-29.
45. John C. Lapp, "Proust's Windows to Reality" Romanic Review Vol 67 (January 1976).
46. John Ruskin, cité dans J.M. Cocking, Proust, Collected Essays on the Writer and his Art (Cambridge : Cambridge University Press, 1982) 163.
47. Schneider, Matisse 446.
48. Fourcade, Henri Matisse, Ecrits et propos sur l'art 100.
49. Gilles Deleuze, Proust et les signes (Paris : Presses universitaires de France, 1971) 189.
50. Jacques Derrida, La Vérité en peinture 16.
51. Proust, A la Recherche du temps perdu 4 : 612.

T R O I S I E M E C H A P I T R E

Musique, signes et architecture

J'ai souvent entendu dire que la musique ne pouvait pas se vanter de traduire quoi que ce soit avec certitude, comme fait la parole ou la peinture. Cela est vrai dans une certaine proportion, mais n'est pas tout à fait vrai. Elle traduit à sa manière, et par les moyens qui lui sont propres. Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur.¹

Jean-Jacques Rousseau donna la définition suivante au terme "motif" :

(Il) signifie l'idée primitive et principale sur laquelle le compositeur détermine son sujet et arrange son dessin.²

Bien qu'étant traité différemment par Proust et Matisse, le thème de la musique unit étroitement les deux artistes. En effet, quoiqu'il ne jouât d'aucun instrument, Proust s'intéressa beaucoup à la musique et aux musiciens. Quant à Matisse, il aimait la musique, qu'il pratiquait, d'ailleurs, en s'adonnant au violon pendant ses loisirs. En outre, Proust fréquenta des salons où étaient donnés des concerts et il assista à de nombreux ballets et opéras. Il compta aussi parmi ses relations Gabriel Fauré et Reynaldo Hahn tout en admirant Beethoven, Wagner, Chopin, Debussy et Franck. Il organisa même des concerts chez lui d'où il pouvait également écouter des opéras grâce au théâtrophone qu'il avait fait installer. De son côté, Matisse considérait la musique comme une voie "parallèle"³ à la peinture si bien qu'il se serait consacré à elle, s'il avait dû abandonner son art. Il s'exerça au violon jusqu'à la fin de la période à Nice, sans cesser tout au long de sa vie d'écouter de la musique, ni d'aller au concert à Paris ou à Monte Carlo.

Ainsi Proust et Matisse vécurent-ils dans un véritable bain musical auquel ils purent emprunter des essences, des sonorités et des arabesques pour élaborer leur oeuvre sur les

plans thématique et stylistique. Proust affirma à ce propos à Benoist-Méchin au cours d'un entretien au Ritz :

Elle (la musique) m'a apporté des joies incomparables. Plus encore : comme une preuve qu'il existe dans ce monde autre chose que le néant auquel je me heurte partout. Elle court comme un fil d'or à travers toute ma Recherche du temps perdu.⁴

En effet, le fait musical est toujours présent dans le roman : se prêtant à tous les jeux, la musique fait son apparition, de près ou de loin, dans le domaine de la transcendance, du snobisme ou de la trivialité. Quant à Matisse, il déclara au cours d'une conversation avec Tériade sur sa méthode de travail que quand il n'était pas satisfait de son tableau, il le retravaillait comme un musicien :

Si bien que tout reprend du mouvement et comme chacun des éléments n'est qu'une partie des forces (comme dans une orchestration), tout peut être changé en apparence, le sentiment poursuivi restant toujours le même. (...) Ou bien vous pouvez préciser les rapports qui constituent l'expression du tableau en remplaçant le bleu par un noir, comme à l'orchestre l'on remplacera une trompette par un hautbois.⁵

Ces comparaisons entre les couleurs de la palette et les instruments de musique nous indiquent que Matisse concevait ses tableaux tel un compositeur créant un morceau de musique. Enfin, les deux artistes écrivirent aussi sur la musique, mettant cet art en parallèle avec leur oeuvre.

Dans notre recherche, nous nous proposons d'analyser la forme que prend l'expression de la musique sous la plume de Proust, d'une part et la représentation des thèmes musicaux dans la peinture de Matisse, d'autre part ; puis d'étudier le

rôle de la musique sur le plan thématique dans le roman de l'écrivain et l'oeuvre du peintre. Nous nous demanderons également dans quelle mesure la musique peut contribuer à la révélation de la vocation d'écrivain du narrateur dans A la Recherche du temps perdu.

1 - Préludes

La musique apparaît d'abord dans A la Recherche du temps perdu sous forme d'une suite de notes éparses. En effet, dès la première page de Combray, elle prend l'apparence d'un quatuor auquel le personnage s'identifie en dormant. Le roman est ensuite ponctué de sons tels le sifflement de trains, le chant des oiseaux, le timbre d'une sonnette, la sonorité de noms patronymiques et la chute musicale de la pluie. Aussi la musique se manifeste-t-elle par un ensemble de touches sonores, mettant en quelque sorte en éveil la sensibilité du narrateur et le préparant à accéder à une dimension spirituelle du monde. De plus, Proust introduit des noms de compositeurs à des moments surprenants, par exemple la fugue de Bach fait irruption au cours d'une réflexion du narrateur à propos des habitants du village de la fille de Françoise⁶, la phrase de Chopin sert d'élément de comparaison pour décrire les jeux d'Albertine et de Renée à Balbec⁷ et l'écharpe agitée de l'opéra "Tristan et Isolde" de Wagner apparaît pour évoquer le "bruit de toupie du téléphone"⁸. En outre, les inflexions

et les modulations que la musique et l'harmonie prêtent au langage déferlent au détour des phrases. A plusieurs reprises les voix des personnages ou le bruit de la mer sont même comparés à un morceau de musique. Ainsi, à la fin d'A l'Ombre des jeunes filles en fleurs, naissent des rimes entre les voix des jeunes filles et le bruit des vagues de même qu'entre les traits du violon et les volutes de l'écume :

Je ne voyais pas mes amies, mais (...), je devinais leur présence, j'entendais leur rire enveloppé comme celui des Néréides dans le doux déferlement qui montait jusqu'à mes oreilles. (...). A dix heures, en effet, il (le concert) éclatait sous mes fenêtres. Entre les intervalles des instruments, si la mer était pleine, reprenait, coulé et continu, le glissement de l'eau d'une vague qui semblait envelopper les traits du violon dans ses volutes de cristal et faire jaillir son écume au-dessus des échos intermittents d'une musique sous-marine.⁹

Les sons forment des arabesques, communiquant au narrateur des sensations difficiles à interpréter. Les motifs sont imprécis, immergés dans la liquidité de l'harmonie. Ils semblent surgir de la mer, puis se noient à nouveau dans les flots. Nous pourrions citer beaucoup d'autres passages, car le roman comporte de nombreuses comparaisons entre la musique et les éléments naturels, créant un tableau différent dans chaque cas.

De même, Proust se montre un témoin particulièrement attentif à tout ce qui se rapporte à l'ouïe. En effet, lors de la visite du narrateur à Saint-Loup à la caserne, celui-ci lui suggère de rester à l'hôtel de Flandres, tout en justifiant ainsi son choix :

(...) cet hôtel est adapté à votre hyperesthésie auditive.¹⁰

Or, même si les recherches de la musicologie contemporaine font des progrès dans l'analyse de la perception musicale, nous ne pouvons qu'admirer le degré de sensibilité des remarques de Proust concernant l'influence de la perception visuelle sur la perception auditive et vice versa:

Il y a dans le violon - si, ne voyant pas l'instrument, on ne peut pas rapporter ce qu'on entend à son image, laquelle modifie la sonorité - des accents qui lui sont si communs avec certaines voix de contralto, qu'on a l'illusion qu'une chanteuse s'est ajoutée au concert.¹¹

En outre, Proust se servit du vocabulaire musical dans son roman afin de définir le style de certains personnages, tel celui de Madame de Cambremer qui s'exprime en groupant les adjectifs par trois, selon un "diminuendo"¹² sémantique. De même, le style de Bergotte comporte "une sorte d'harmonie"¹³.

Dans A la Recherche du temps perdu, les annotations de Proust sur la musique portent essentiellement sur les oeuvres du musicien fictif Vinteuil, une sonate pour violon et piano et un septuor. Les oeuvres de Vinteuil sont évoquées d'une part grâce à des explications brèves ou allusives et d'autre part, grâce à des remarques mêlant commentaires musicaux et réflexions de Swann ou du narrateur.

Le coeur de la sonate est représenté par "la petite phrase" qui devient ultérieurement une partie infime du septuor. La petite phrase constitue un véritable leitmotiv pour Swann qui voit en elle "l'hymne de son amour", alors

qu'elle n'est qu'un thème initiatique pour le narrateur. Elle reparait plus tard dans le roman, associée à d'autres idées, faisant partie du riche agencement symphonique du septuor. Cependant, au début du roman, la musique, de par sa nature fragmentaire, n'est perçue que d'une manière floue. Swann éprouve un plaisir purement sensuel en écoutant la sonate, sans comprendre la portée de l'oeuvre. Il ne peut la rapporter qu'à une situation qu'il est en train de vivre. En effet, la signification de la petite phrase reste obscure pour Swann, en dehors du fait qu'elle lui rappelle son amour pour Odette. Il reste donc étranger à la sonate qui, tout en le mettant sur la voie de la création, ne lui en fournit pas les clefs.

Pour J.M. Cocking, l'essence de la petite phrase est en accord avec le pré-raphaélisme que Proust cherche à dépasser, quand il commence à écrire A la Recherche du temps perdu, aussi serait-ce la raison pour laquelle l'écrivain attribue le rôle d'amateur de musique à Swann :

Proust was outgrowing his pre-Raphaelism when he began to write A la Recherche du temps perdu, but he ascribes it to Swann, who loves Odette because she is like Botticelli's women as described by Ruskin and whose reactions to music are described in terms of a vaguely Platonic notion of art.¹⁴

Proust était en train de dépasser son pré-raphaélisme quand il commença à écrire A la Recherche du temps perdu, mais il l'attribue à Swann, qui aime Odette parce qu'elle ressemble aux femmes de Botticelli décrites par Ruskin et dont les réactions à la musique sont décrites en termes de vague notion platonique de l'art.

En outre, la découverte du sens de la sonate ne peut pas être effectuée à ce stade, car elle doit passer par un certain

nombre d'étapes intermédiaires avant que la musique ne puisse devenir un des catalyseurs de la révélation. Dans un premier temps, la musique acquiert le statut de langage ; elle se transforme en mots échangés entre le piano et le violon :

Le beau dialogue que Swann entendit entre le piano et le violon au commencement du dernier morceau ! (...) D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne ; le violon l'entendit, lui répondit comme d'un arbre voisin. C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux sur terre, ou plutôt dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate.¹⁵

Le dialogue entre le piano et le violon auquel nous assistons est décrit comme un tableau, puisqu'à la musique s'ajoute une autre dimension : l'univers pictural. Le piano et le violon sont comparés à un couple d'oiseaux uniques, appartenant à un monde supérieur, exclusif, voire divin et dont l'accès est fermé aux non-initiés. Le tableau ainsi obtenu est assez mystérieux et laisse entendre que seul son "créateur" peut en comprendre la "logique". Néanmoins, Proust prend le lecteur comme complice, puisqu'il fait allusion au côté surnaturel de la petite phrase que seul un compositeur ayant accès au monde divin est capable de créer. Aussi, Vinteuil participant à un projet de dimension spirituelle, pouvons-nous dès lors deviner qu'il est plus qu'un compositeur et qu'il va contribuer à la vocation artistique du narrateur.

La sonate est dépeinte sous forme de plusieurs tableaux. Elle est comparée également à une bulle irisée et à un arc-en-ciel et ses deux couleurs, formées par le piano et le violon,

sont accompagnées d'autres instruments pour former un prisme.

Le narrateur n'accède pas de prime abord à la compréhension des vérités que la musique de Vinteuil renferme. Cependant, s'il ne saisit pas encore tout le sens de cette musique, la sonate prépare les découvertes qui apparaîtront dans Le Temps retrouvé.

Dans Du Côté de chez Swann, elle charme Swann et le narrateur rapporte la scène en l'illustrant ainsi :

Et ç'avait déjà été un grand plaisir quand, au-dessous de la petite ligne du violon, mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune.¹⁶

Dans cette phrase, le violon et le piano sont décrits en termes de ligne et de masse, tels des dessins ou des peintures. A chaque instrument correspond une série de quatre adjectifs qui traduisent la force du morceau. De plus, la musique du piano est comparée à une "mauve agitation des flots". Une fois encore, nous avons l'impression d'être en face de l'oeuvre d'un peintre plutôt que d'un musicien. Il est même facile d'imaginer une marine dépeignant un clair de lune, dont le premier plan est occupé par des instruments de musique. Le visuel et le musical sont réunis en un seul moment.

Après l'évocation de ce bref souvenir, Swann éprouve une autre sensation qui s'exprime à nouveau en termes graphiques. Proust introduit une comparaison entre l'impression initiale

que produit la musique, le dessin et l'architecture. Lorsque Swann entend l'andante de la sonate chez les Verdurin, les notes se métamorphosent ainsi devant ses yeux en arabesques en lui transmettant des sensations de dimension, telles des signes ou des lignes :

Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive ; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique.¹⁷

Ainsi la musique se métamorphose-t-elle en un autre langage, langage de signes, mais aussi langue écrite. En effet, nous pouvons nous représenter les groupements symétriques et la graphie du morceau de musique tels des groupes de mots dans un texte. En outre, quelque temps après, alors que le pianiste joue la phrase musicale pour Swann et Odette, une porte semble s'ouvrir et le violon disparaît afin de laisser la petite phrase approcher. Le narrateur souligne ce mouvement en comparant la scène à des tableaux de Pieter de Hooch :

(...) qu'approfondit le cadre étroit d'une porte entrouverte, tout au loin, d'une couleur autre, dans le velouté d'une lumière interposée, la petite phrase apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde.¹⁸

La petite phrase paraît donc être un personnage d'une peinture, tout en ouvrant la porte vers un univers nouveau et en montrant le chemin d'une révélation qui a lieu dans La Prisonnière, lorsque le narrateur entend la petite phrase

enrichie en septuor. En faisant une analogie avec Pieter de Hooch, le narrateur met en valeur les jeux de lumière ainsi que les couleurs propres à la peinture de l'artiste hollandais et à sa technique d'emboîtement de plusieurs scènes les unes dans les autres. Or, la petite phrase est encadrée dans une série de cadres à la manière d'une mise en abyme, même si c'est à l'insu du narrateur à ce moment-là du roman.

Quant à Matisse, il utilise le thème de la musique depuis "Luxe, calme et volupté" (1904-1905) et "La Joie de vivre" (1905-1906). La musique, exprimée ici sous forme de motifs picturaux, n'est en fait qu'une préparation au diptyque de Chitchoukine "La Danse" (1910) et "La Musique" (1910). De même que Proust dans A la Recherche du temps perdu, Matisse a besoin de s'essayer au thème de la musique avant d'atteindre un monde mythique. Bien sûr, par rapport à Matisse, Proust ajoute au visuel et au musical une troisième dimension : la narration.

La peinture de Matisse est remplie de sons, d'ondes et de vibrations. Il y règne l'impression d'un monde musical omniprésent qui se traduit par des arabesques, des formes et des couleurs harmonieuses. Dans les tableaux qu'il peint sur le thème de la danse à partir de 1904-1905, son style devient un chant sonore où naissent des rythmes. En effet, il s'échappe un souffle lyrique où éclosent des danseurs et des danseuses. A cette époque, Matisse s'intéresse à la peinture de Paul Signac auprès de qui il passe l'été à Saint-Tropez en

1904. Cette même année, il commence à peindre "Luxe, calme et volupté", dont le style est néo-impressionniste. Ce tableau représente une scène au bord de la mer, où un groupe de femmes fait un pique-nique tout en se coiffant et se reposant pendant qu'une autre femme (Madame Matisse) et un enfant les observent. La toile est constituée de touches de différentes tailles appliquées dans plusieurs directions ; le contour des personnages étant clairement marqué par un trait. Bien que l'atmosphère de "Luxe, calme et volupté" soit énigmatique, associant le réel à l'imaginaire, le temporel au mythique, il définit un vocabulaire pictural que Matisse reprendra l'année suivante, notamment dans "La Joie de vivre". "Luxe, calme et volupté" est présenté au Salon des Indépendants en 1905, suscitant la surprise et même parfois de vives réactions parmi les critiques. Ainsi, Louis Vauxcelles observa :

(...) il se dédouble et se révèle brusquement néo-impressionniste, en sa grande toile intitulée "Ordre, luxe et volupté". Non ! Je ne vois pas les ombres heureuses du ballet d'Orphée déambuler en ce paysage d'une luminosité chaotique, où tout danse, sans que nuages, figures, sol ou collines soient à leur place et à leur plan.¹⁹

Or, en soulignant l'aspect rythmique qui émane du tableau en remarquant que "tout danse", le critique veut dire que les touches vibrent, voire résonnent. De même, nous nous souviendrons que le processus de base en acoustique réside en une transformation de l'énergie qui passe de la forme cinétique à une forme potentielle. Le mouvement devient son, d'où la relation, dans l'oeuvre de Matisse, entre la danse et

la musique, puis entre la musique et la peinture. Le peintre, qui fait d'ailleurs lui-même allusion aux affinités entre la peinture et la musique écrit dans les Notes d'un peintre :

Tous mes rapports de tons trouvés, il doit en résulter un accord de couleurs vivant, une harmonie analogue à celle d'une composition musicale.²⁰

En outre, les termes d'harmonie, de vibrato, de timbres et de notes reviennent souvent dans ses commentaires sur la facture de ses tableaux. A ce propos, Gaston Diehl rapporta les propos suivants du peintre :

Certes la musique et la couleur n'ont rien de commun, mais elles suivent des voies parallèles. Sept notes, avec de légères modifications, suffisent à écrire n'importe quelle partition. Pourquoi n'en serait-il pas de même pour la plastique ?²¹

De plus, Matisse poursuit ses recherches de l'harmonie des formes et des couleurs en composant "La Joie de vivre", un tableau qui dépeint une scène pastorale où le premier plan est occupé par des musiciens, des couples et des femmes nus se reposant et où l'arrière-plan représente un groupe de six danseurs qui semblent emportés par un tourbillon. La structure de la composition est circulaire, toutes les lignes sont des courbes et les feuillages décrivent des arabesques. En outre, Matisse remplace les formes des danseurs par des lignes. A ce propos, il déclara au cours d'un entretien quelques années plus tard avec Estienne :

Il s'agit d'apprendre - et peut-être de réapprendre - une écriture qui est celle des lignes.²²

Or les lignes sont des signes sur toile, au sens où

l'entend Gilles Deleuze à propos de la petite phrase de la sonate de Vinteuil :

Au contraire, l'Art nous donne la véritable unité : unité d'un signe immatériel et d'un sens tout spirituel. L'Essence est précisément cette unité du signe et du sens, telle qu'elle est révélée dans l'oeuvre d'art. Des essences ou des Idées, voilà ce que dévoile chaque signe de la petite phrase. Voilà ce qui donne à la phrase son existence réelle, indépendamment des instruments et des sons, qui la produisent ou l'incarnent plus qu'ils ne la composent.²³

Nous reviendrons sur la signification des signes d'art de la petite phrase ultérieurement. En ce qui concerne "La Joie de vivre", les signes harmonisant la toile telle une composition musicale, se retrouvent dans les toiles ultérieures du peintre. Néanmoins, aucun des personnages n'a une position statique ; au contraire, ils sont tous en mouvement, ce qui donne au tableau une impression de fluidité et de dynamisme. En outre, sur le plan métaphorique, il émane de cette peinture une ambiguïté suscitée d'une part, par la différence de taille entre les personnages au premier plan et ceux à l'arrière plan et d'autre part, par les recoupements de points de vue. Cependant, des rimes peuvent être établies entre les différents éléments de la composition, ainsi que Jack Flam le souligne :

Particularly striking are the rhymes between the ring of dancers and the planetary composition of the figures as a whole, between the male and the female pipers, between the angles of elbows and knees, between the brilliant complementary colors that ricochet off hair and tree forms, and between the sinuous arabesques of the figures and the foliage.²⁴

Ce qui frappe le plus, ce sont les rimes entre la ronde de danseurs et l'ensemble de la composition planétaire des personnages, entre les flûtistes hommes et femmes, entre les angles des coudes et des genoux, entre les couleurs complémentaires et brillantes qui rebondissent des cheveux et de la forme des arbres et entre les arabesques sinueuses des personnages et du feuillage.

Néanmoins, pour Matisse, la couleur symbolise un élément de force exerçant une action réciproque sur les espaces blancs de la toile. Or, à partir de la couleur, Gauguin dressait quelques années auparavant entre la peinture moderne et la musique un parallélisme dont il tirait les conséquences suivantes :

Violence, monotonie des tons, couleurs arbitraires, etc. Oui, tout cela doit exister, existe. (...) Pensez aussi à la part musicale que prendra désormais la couleur dans la peinture moderne. La couleur qui est vibration de même que la musique, est à même d'atteindre ce qu'il y a de plus général et partant de plus vague dans la nature : sa force intérieure.²⁵

Les qualités musicales de "La Joie de vivre" sont encore soulignées par Flam :

The musical quality of Matisse's colors in "Le Bonheur de vivre", unlike those of his neo-impressionist contemporaries, is an inherent part of the picture's structure, not merely a surface quality. As a result, the interplay between line and plane is abstractly musical as well as descriptive, and the inner logic of "Le Bonheur de vivre" obeys the laws of "pure" painting more than the laws of representation or description.²⁶

La qualité musicale des couleurs de Matisse dans "Le Bonheur de vivre", contrairement à celles de ses contemporains néo-impressionnistes, est une part inhérente à la structure du tableau, non pas seulement une qualité de la surface. Par conséquent, le jeu entre les lignes et le plan est abstraitement musical aussi bien que descriptif et la logique interne du "Bonheur de vivre" obéit plus

aux lois de la peinture "pure" qu'aux lois de la représentation ou de la description.

Après avoir défini et établi ces qualités musicales, Matisse continue à employer des touches musicales dans son oeuvre. Ainsi, "La Joie de vivre" constitue-t-elle une oeuvre capitale de par le langage de signes et les thèmes qu'elle contient, introduisant "La Danse" et "La Musique". De 1907 à 1910, le peintre peint des tableaux dont nous devons relever les traits musicaux : "Musique" (1907), "Le Luxe I" (1907), "Le Luxe II" (1907), "La Desserte rouge" (1908), "La Danse I" (1909), "Nature morte camaïeu bleu" (1909) et "Nature morte à la Danse" (1909). Cependant, ces toiles restent encore très réalistes et explicites et le peintre n'est pas satisfait des couleurs. De plus, nous devons observer que la composition de "La Danse I" est basée sur "La Joie de vivre". Matisse déclara à Gaston Diehl à ce propos :

Cette danse, je l'avais en moi depuis longtemps et l'avais déjà placée dans "La Joie de vivre", puis dans ma première grande composition.²⁷

La danse reproduit les sons de la musique en les exprimant par le mouvement ; la chorégraphie est la visualisation d'une orchestration. En outre, nous pouvons aussi remarquer qu'il n'existe pas de danse sans musique. A la même époque, le thème de la musique est également populaire chez d'autres peintres. Pierre Bonnard et notamment Maurice Denis, qui exécuta "L'Histoire de la musique" pour le Théâtre des Champs-Élysées, s'intéressèrent tous deux à ce sujet. De même, la musique est présente dans les tableaux de Picasso et

Braque sous forme d'instruments de musique et de musiciens. Cependant, ces derniers rompent l'harmonie chère à Matisse tels les compositeurs de musique moderne. Quant aux peintres tels Frantisek Kupka, Wassily Kandinsky et Paul Klee, ils étudient la musique dans ce qu'elle a d'abstrait, afin de montrer qu'en peinture, tout comme en musique, des figures peuvent être entièrement créées, mais là ne sont pas les préoccupations de Matisse.

Par ailleurs, la peinture de Matisse est riche en arabesques similaires aux leitmotive de Wagner qui se définissent ainsi :

(...) en un contour mélodique de quelques notes qui pourra être modifié dans sa contexture même, dans son rythme, dans son harmonie ou dans son orchestration ; ces diverses transformations ne lui enlèvent jamais sa signification première, mais en font varier soit l'importance, soit l'expression momentanée.²⁸

Or, dans Essais et articles, Proust commente un roman de Henri de Saussine en rapprochant la littérature de la musique de Wagner :

Le lecteur saisira lui-même combien par la fraternité de tous les arts quand ils sont à un certain degré dans l'élévation, les "leitmotive" wagnériens sont ici, pour ainsi dire, transposés dans l'écriture, solidarissant (...) le présent et le passé qui le dirige en l'hypnotisant.²⁹

2 - Transpositions d'art

Après avoir perçu un magma sonore flou, à la fois de la sonate et des arabesques musicales des tableaux de Matisse,

nous assistons, dans un second temps, au développement du statut linguistique et graphique des deux oeuvres.

Dans une esquisse du roman, Proust transpose la sonate de Vinteuil en un tableau en couleurs :

Car qui a entendu une oeuvre au piano connaît la photographie de l'oeuvre seulement, c'est-à-dire l'oeuvre dépouillée de ces bleus si célestes, de ces rouges lumineux et féroces, de ces violets orageux que l'oeil ne peut imaginer et qui superposent à l'oeuvre que nous connaissons une seconde oeuvre plus originale encore, plus insoupçonnable, plus personnelle que la première. Ainsi quand sur ce dessin de l'oeuvre de Vinteuil qu'était sa transcription il fallait étaler toutes les fragrances des cuivres, tout le crépuscule lilas des violons, toute une palette inconnue où plus encore que dans l'invention des thèmes se réalisait sa personnalité.³⁰

Ainsi, la transposition de la sonate en une oeuvre originale s'effectue-t-elle comme le passage d'une esquisse au crayon à une huile, d'où l'importance des couleurs correspondant aux sonorités.

De même, Matisse est épris de la musique des couleurs et des formes. A propos du rapport entre le dessin et les couleurs, il affirme à Dorothy Dudley :

C'est le dessin, et l'harmonie et le contraste des couleurs, qui donnent le volume, tout comme en musique un certain nombre de notes forment une harmonie plus ou moins profonde et riche selon le talent du musicien qui les a assemblées.³¹

En outre, dans la version finale du roman, le narrateur rapproche également l'univers d'Elstir de la musique de Vinteuil, dans la mesure où les éléments propres à chacun des deux artistes sont perceptibles par nous, lecteurs ou spectateurs :

Et pourtant, ces phrases si différentes étaient faites des mêmes éléments, car de même qu'il y avait un certain univers, perceptible pour nous en ces parcelles dispersées çà et là, dans telles demeures, dans tels musées, et qui était l'univers d'Elstir, celui qu'il voyait, celui où il vivait, de même la musique de Vinteuil étendait, notes par notes, touches par touches, les colorations inconnues, inestimables, d'un univers insoupçonné(...)³²

Par ailleurs, dans La Prisonnière, le narrateur explique à Albertine au cours d'une conversation qui se transforme peu à peu en leçon de littérature, que les écrivains et les musiciens construisent leur oeuvre en la recommençant de nombreuses fois et en l'enrichissant à chaque étape. Ce principe est l'énoncé de la méthode personnelle de Proust en tant qu'écrivain et se traduit dans le roman par le phénomène de mémoire qui permet de revenir sur le même sujet en le complétant. Proust écrit dans ses notes à ce sujet :

Ne pas oublier qu'il est un motif qui revient dans ma vie, plus important que celui de l'amour d'Albertine, et peut-être assimilable au chant du coq du quatuor de Vinteuil, finissant par l'éternel matin, c'est le motif de la ressouvenance, matière de la vocation artistique.³³

Dès Du Côté de chez Swann, Swann explique comment la petite phrase opère une puissance insinuante sur lui :

(...) c'était au faible écart entre les cinq notes qui la composaient et au rappel constant de deux d'entre elles qu'était due cette impression de douceur rétractée et frileuse (...)³⁴

Or, la petite phrase, symbole d'amour, est supplantée par l'appel du "rougeoyant septuor"³⁵, devenu symbole de l'art, en d'autres termes, l'expérience amoureuse de Swann est devancée par l'expérience esthétique du narrateur. De

l'impression "sine materia"³⁶ que Swann ressent la première fois qu'il entend la sonate chez les Verdurin à l'évocation du septuor joué par Morel et d'autres musiciens, Proust s'attache à l'étude des phrases, constructions communes à la littérature et la musique. Le passage du premier morceau de musique au second consiste en un déploiement, un enrichissement parallèle à celui créé entre l'épine rose et l'aubépine dans Du Côté de chez Swann, lorsque le narrateur se promène avec son père et son grand-père du côté de Méséglise. Contemplant alors les aubépines, le narrateur a le pressentiment que les fleurs ont un message important à lui transmettre :

Alors me donnant cette joie que nous éprouvons quand nous voyons de notre peintre préféré une oeuvre qui diffère de celles que nous connaissions, ou bien si l'on nous mène devant un tableau dont nous n'avions vu jusque-là qu'une esquisse au crayon, si un morceau entendu seulement au piano nous apparaît ensuite revêtu des couleurs de l'orchestre, mon grand-père m'appelant et me désignant la haie de Tansonville, me dit : "Toi qui aimes les aubépines, regarde un peu cette épine rose ; est-elle jolie !" En effet c'était une épine, mais rose, plus belle encore que les blanches.³⁷

Ainsi, la musique suit-elle le même développement que la peinture, les deux arts se rapportant en quelque sorte à la nature et à ses richesses. A ce propos, Michel Butor distingue une progression "musique, peinture, langage" qu'il met en parallèle avec "la progression : sonate, oeuvres d'Elstir, A la Recherche du temps perdu". Il affirme :

A ce moment, la peinture apparaît comme un moyen terme entre la musique et les mots. (...) l'apparition du septuor impliquera une conscience plus complexe des relations entre musique, peinture

et paroles, les trois arts se disposant alors non plus sur une ligne, mais dans une sorte de triangle.³⁸

Il ajoute plus loin :

C'est après l'intervention d'Elstir que s'impose la métaphore fondamentale de l'artiste comme prisme. On peut dire que la peinture d'Elstir est le prisme qui fera passer de la Sonate au Septuor, de la couleur unique de la première mélodie aux sept instruments du "concert".³⁹

Alors que la sonate évoque une mélodie douce, simple et modeste, un duo d'oiseaux basé sur l'accord de cinq notes, le septuor repose sur l'arrangement de sept notes, dont les sonorités sont plus aiguës et excessives. Le narrateur compare la force avec laquelle Vinteuil réalise son oeuvre "au choc d'une étincelle quand le sublime naissait de lui-même de la rencontre de cuivres" et le compositeur "qui peignait sa grande fresque musicale" à "Michel-Ange attaché à son échelle et lançant, la tête en bas, de tumultueux coups de brosse au plafond de la chapelle Sixtine" ⁴⁰. Or, les fresques de Michel-Ange représentent la création du monde, faisant ainsi allusion au pouvoir unique et créateur de Vinteuil. En outre, les thèmes du septuor sont récurrents et différents à la fois:

Cependant le septuor, qui avait recommencé avançait vers sa fin ; à plusieurs reprises une phrase, telle ou telle de la sonate, revenait, mais chaque fois changée, sur un rythme, un accompagnement différents, la même et pourtant autre, comme reviennent les choses dans la vie ; et c'était une de ces phrases qui (...) apparaissent constamment dans son oeuvre, dont elles sont les fées, les dryades, les divinités familières.⁴¹

Les phrases dont il est question ici semblent relever de la mythologie et du surnaturel. D'ailleurs, Jean Milly

souligne que les phrases du septuor accomplissent une sorte de ronde similaire au mouvement circulaire des clochers de Martinville, comportant les mêmes comparaisons, les mêmes fuites et les mêmes retours et se terminant par le même sentiment d'enthousiasme, le même appel à créer. Dans son étude sur la construction du septuor, il démontre que celui-ci est construit sur des phrases qui se répètent, avec quelques changements, à intervalles réguliers, "qui s'entrelacent et qui luttent ensemble, combinant le principe de la variation et le principe cyclique"⁴². Néanmoins, le septuor est non seulement à considérer comme le déploiement de la sonate, mais aussi en tant que catalyseur de la réalisation du roman.

Dans l'oeuvre de Matisse, la musique évolue du stade de représentation de musiciens et d'instruments de musique à une "architecture" de la peinture.

En 1909-1910, Matisse peint "La Danse" et "La Musique". En note à une lettre à Alexandre Romm, il expose sa méthode de travail concernant le diptyque de Chtchoukine :

"La Danse" de Moscou est conçue immédiatement par l'unité du rythme. Dans cette composition mon premier et principal élément de construction était le rythme, le deuxième, une grande surface d'un bleu soutenu (allusion au ciel de la Méditerranée au mois d'août), le troisième un tertre vert (le vert des pins méditerranéens, portant sur le ciel bleu). Avec ces données, mes personnages nus ne pouvaient être que vermillon pour obtenir un accord lumineux.⁴³

Matisse sait que la combinaison du bleu, du vert et du vermillon constitue une harmonie de couleurs analogue à une composition musicale. Le peintre conçoit "La Danse" à partir

de l'esquisse qu'il a accomplie l'année précédente, mais dans sa seconde version, le mouvement des personnages a plus d'envergure et remplit toute la surface. Les danseuses sont aussi au nombre de cinq et dansent avec frénésie; d'ailleurs, nous pouvons voir l'effort qu'elles produisent à la tension de leurs muscles. De plus, la couleur vermillon produisant un effet de contraste très marqué sur le fond bleu et vert, nous avons l'impression que les personnages vibrent. A ce propos, Matisse éprouve une sensation très étrange lorsqu'il croit voir palpiter son tableau devant lui à Issy-les-Moulineaux⁴⁴. En outre, Pierre Schneider met en valeur une qualité essentielle qu'il faut relever :

"La Danse" marque, après des siècles d'absences masqués par les représentations et les traductions, le retour du sens dans la peinture. (...) ici, forme et contenu, élevés au même degré d'intensité, se confondent dans la conflagration qu'ils suscitent.⁴⁵

Quant à "La Musique", qu'il réalise la même année et qui est le pendant de "La Danse", le tableau est destiné à être accroché au second étage de la maison du collectionneur russe, étant de la sorte réservé à un groupe d'amis intimes, à des connaisseurs. Aussi, pourrions-nous en déduire que la musique est un art situé au-dessus de la danse dans l'appréciation de Matisse. "La Musique" représente un groupe de deux musiciens accompagnés de trois chanteurs. Le peintre reprend les mêmes couleurs que dans "La Danse" et avec autant d'intensité. Cependant, si le mouvement ne se trouve plus exprimé par une ronde endiablée et les personnages semblent plus passifs, le

rythme est contenu implicitement dans la musique. En outre, le tableau ne décrit pas véritablement un concert : en effet, les musiciens sont nus, situés dans un monde et une époque mythiques, aussi la toile est-elle le symbole de la musique à l'état pur. Si "La Danse" nous éblouit par l'énergie qu'elle engendre, nous sommes assourdis par la cacophonie qui s'échappe de "La Musique". Les deux tableaux flamboient de tous leurs feux. En outre, "La Musique" est une toile plus abstraite que "La Danse" dans la mesure où cette dernière extériorise l'énergie, alors que "La Musique" l'intériorise.

Ainsi la musique est-elle un artifice littéraire et pictural capital pour les deux artistes. A propos de l'interaction de la musique et du style, Bettina Knapp observe :

Tone, pitch, rhythm, and silence are all embedded in the very fabric of his words and phrases ; syntax is altered to change the harmonies or cacophonies.⁴⁶

Les sonorités, le ton, le rythme et le silence sont tous enchâssés dans le matériau même de ses mots et de ses phrases ; la syntaxe est modifiée pour changer les harmonies ou les cacophonies.

En effet, la musique permet à Proust de développer les motifs des phrases de Vinteuil en images et figures de style et à Matisse de définir un langage de signes.

3 - L'accès au monde des essences

A la mort de Bergotte, le narrateur perd celui qui fut

l'objet de son admiration pendant son adolescence et qui l'initia à la littérature. Aussi est-ce Vinteuil, dont il entend le septuor au cours de la soirée chez Madame Verdurin qui lui montrera le chemin de l'art. A ce propos, dans une lettre à Paul Souday, Proust souligne que le compositeur représente l'une des clés de voûte de sa construction romanesque⁴⁷.

En outre, il est intéressant de remarquer que dans une rédaction antérieure⁴⁸, le septuor, qui n'est alors qu'un quatuor, n'est découvert que dans Le Temps retrouvé au cours d'une soirée chez la princesse de Guermantes pendant laquelle le narrateur l'entend de la bibliothèque. Dans la marge du manuscrit, apparaît cette note de l'écrivain :

Dire peut-être ici à la place que je me demande quel genre de réalité intellectuelle symbolise une belle phrase de Vinteuil (...) et laisser à la fin du livre que cette réalité c'était ce genre de pensées comme la tasse de thé en éveillait.⁴⁹

La musique participe directement à la révélation artistique du narrateur, néanmoins, elle n'en reste pas moins, dans l'état définitif de La Prisonnière, un exposé de l'esthétique du roman.

En outre, la musique émanant de la sensibilité de l'artiste, elle repose sur sa subjectivité sans avoir recours à des mots qui nuisent à l'expression spontanée de la réalité. Dans le roman, le narrateur affirme à propos de la musique de Vinteuil :

(...) cette musique me semblait quelque chose de plus vrai que tous les livres connus.⁵⁰

De plus, la musique détient un pouvoir surnaturel : Swann sent la petite phrase telle "une déesse protectrice" et tout autour d'elle règne une atmosphère mythique et paradisiaque. Enfin, lorsque le narrateur découvre le septuor, les musiciens lui semblent être des magiciens :

(...) la harpiste, encore enfant, en jupe courte, dépassée de tous côtés par les rayons horizontaux du quadrilatère d'or, pareil à ceux qui, dans la chambre magique d'une sibylle, figureraient arbitrairement l'éther (...) semblait aller y chercher çà et là, au point assigné, un son délicieux, de la même manière que, petite déesse allégorique, dressée devant le treillage d'or de la voûte céleste, elle y aurait cueilli, une à une, des étoiles.⁵¹

Pourtant, si le septuor émeut le narrateur aussi profondément, c'est parce que la musique de Vinteuil atteint la dimension spirituelle de l'oeuvre d'un grand artiste. Aussi, le narrateur met-il en parallèle la musique de Vinteuil et la peinture d'Elstir dans la mesure où toutes deux sont capables de transmettre l'ineffable :

(...) l'art d'un Vinteuil comme celui d'un Elstir, le fait apparaître, extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais ?⁵²

La musique, de même que la peinture, permettent au narrateur de voir le monde avec des yeux nouveaux tout en lançant "un appel vers une joie supraterrrestre".⁵³ Or cette joie n'est autre que la révélation d'écrire. Ainsi le narrateur substitue-t-il à l'audition musicale la vision prémonitoire de l'acte de création artistique. Le compositeur lui révèle la partie intime du monde en lui donnant accès au

transcendental. Enfin, dans Le Temps retrouvé, au cours de la Matinée chez la princesse de Guermantes, le narrateur réfléchit sur la signification des sensations qu'il vient d'éprouver et se rapproche de la découverte de sa vocation :

Quant au livre intérieur de signes inconnus (...), pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous.⁵⁴

Ces "signes inconnus" constituent la révélation de l'art ; or le narrateur est convaincu qu'il a découvert un des moyens de composer toute oeuvre. En ce qui concerne la création artistique, la musique et la littérature sont parallèles, puisque les phrases musicales et littéraires se rejoignent. L'influence de la phrase musicale est un facteur de la vocation littéraire.

Cependant, si la musique constitue un langage en soi, il n'est pas facile d'en parler sans ambiguïté. Proust la définit ainsi :

(...) l'essence de la musique est de réveiller en nous ce fond mystérieux (et inexprimable à la littérature en général à tous les modes d'expression finis, qui se servent ou de mots et par conséquent d'idées, choses déterminées, ou d'objets déterminés - peinture, sculpture -) de notre âme, qui commence là où le fini et tous les arts qui ont pour objet le fini s'arrêtent, là où la science s'arrête aussi, et qu'on peut appeler pour cela religieux.⁵⁵

De plus, la musique ressemble à la vie dans la mesure où l'écrivain en réunit les motifs pour en faire un tout, de même que l'apparition d'un thème musical déjà entendu rappelle sa première occurrence, aussi la musique produit-elle les mêmes

effets que la mémoire involontaire.

Or, si le recours à la musique chez Proust paraît essentiel pour avoir accès au monde supérieur de l'essence, à un fond mystérieux qui commence là où tous les arts s'arrêtent, il en est de même chez Matisse.

Le peintre confie à Tériade à propos du brassage artistique du début du vingtième siècle : "C'était un temps de cosmogonie artistique"⁵⁶, or cette théorie expliquant la formation de l'univers et du ciel a un caractère mythique. De plus, "La Danse" et "La Musique" relèvent un côté sacré et dévoilent leur appartenance à un monde mythique, car comme la musique de Vinteuil, elles atteignent une dimension religieuse. Matisse affirme à propos de la création artistique:

Soit une création faite de lignes, de couleurs : si cette création n'est pas religieuse, elle n'existe pas.⁵⁷

Ainsi, en peignant des toiles représentant la musique et la danse, Matisse rejoue-t-il en quelque sorte un acte mythique. De même que le narrateur d'A la Recherche du temps perdu retrouve le sens de la vie grâce au septuor et à la musique, Matisse redécouvre le message des origines, d'où l'aspect religieux du diptyque, et à cet égard les deux tableaux ne sont pas purement décoratifs.

A ce propos, Albert Kostenevich⁵⁸ souligna aussi que la danse est une manifestation de la création et la représentation du triomphe de la vie sur la mort. De plus,

dans les deux toiles, la scène a lieu sur une colline qui symbolise la réunion de la terre avec le ciel et l'ascension vers un monde spirituel. Or n'est-ce pas ce que Pierre Schneider nomme l'Age d'or? En effet, il observe que la danse est la figure mythique par excellence, car elle représente le mythe solaire, placé sous le signe d'Apollon. Il définit le mythe ainsi :

Un mythe est (...) un récit sacré, un épisode de la vie des dieux que les hommes actualisent en le répétant par le chant, la danse, le mime, ou encore par la peinture, la sculpture ou l'architecture.⁵⁹

Matisse réalise des toiles majeures illustrant ce thème. Suivre ses personnages à travers leur métamorphose dans "La leçon de piano" (1916), "La leçon de musique" (1917), "Le Violoniste à la fenêtre" (1917), "Violoniste" (1917), "Alfred Cortot" (1926), "Les deux odalisques" (1921) et "La Partie de dames" (1924), c'est assister à leur incarnation. Les arabesques ou notes de musique semblent se poser sur les murs environnants et dans les tableaux où figurent des musiciens, ceux-ci transforment la musique qu'ils jouent en signes d'art.

Or, de même que Matisse établit des liens entre la peinture et la musique, Proust crée des phrases-tableaux pour décrire la manière dont Swann et le narrateur visualisent la musique. Ceux-ci évoquent des paysages suscités par l'audition de morceaux de musique qu'ils rapprochent d'oeuvres picturales.

Sans aller jusqu'à dire, comme Pierre Costil, que la construction d'A la Recherche du temps perdu est musicale⁶⁰, nous avons tenté de montrer dans ce chapitre que la musique sert de catalyseur à la découverte de la vocation d'écrivain du narrateur, vocation annoncée dès la petite phrase, sorte de microcosme de la construction finale. En conclusion, nous retiendrons que la musicalité du style de Proust se traduit par la composition d'unités phoniques, la tonalité, les rythmes syllabiques, ainsi que par les répétitions et l'arrangement cyclique des motifs.

A ce propos, Baudelaire résuma la relation entre le son, la couleur et les mots ainsi :

Ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire les idées ; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité.⁶¹

Par la synesthésie, Proust, comme Baudelaire, place la musique en tant que source de stimulation intellectuelle à la base de son roman, de même que Wagner créa le drame intégral, synthèse de tous les arts : poésie, musique, théâtre et plastique. Pour Proust, l'oeuvre musicale, ce discours sans mots, doit être retrouvé par l'écriture. La musique est un texte dont il s'efforce de dévoiler la structure et qu'il traduit par des échos et des rythmes musicaux. Elle lui sert de champ d'exploration au travail que se propose de réaliser l'écrivain. Le septuor symbolise l'oeuvre à faire, rédemptrice

d'une oeuvre imaginaire, qui telle la musique, réussirait à se placer au-dessus du langage. Quant à Matisse, à mesure que la couleur prend de l'importance dans ses tableaux, il se sert de la musique comme métaphore visuelle de la peinture. Aussi, musique et peinture sont-elles deux arts qui dépassent les mots. Chez Proust comme chez Matisse, la musique est la révélation d'une réalité supraterrrestre, sur laquelle le temps n'a pas de prise.

NOTES DU TROISIEME CHAPITRE

1. Charles Baudelaire, Oeuvres complètes 2 vols (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976) 2 : 781.
2. Définition citée dans Georges Matoré et Irène Mecz, Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu. (Paris : Klincksieck, 1972) 247.
3. Matisse, "Matisse à Paris" Lettres françaises 76, 6 octobre 1945 in Fourcade Ecrits et propos sur l'art 301.
4. J. Benoist-Méchin, Retour à Marcel Proust (Paris: Albin Michel, rééd., 1977) 155.
5. Matisse, Extraits de "Constance du Fauvisme", Minotaure 2 : 9 (1936) in Fourcade 129.
6. Voir A la Recherche du temps perdu 3 : 125.
7. Voir A la Recherche du temps perdu 2 : 149.
8. Proust, A la recherche du temps perdu 3 : 129.
9. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 306.
10. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 371.
11. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 341.
12. Proust, A la Recherche du temps perdu 3 : 336.
13. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 546.
14. J.M. Cocking, Proust collected essays on the writer and his art (Cambridge, Cambridge University Press, 1982) 113.
15. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 346.
16. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 205.
17. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 206.
18. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 215.
19. Louis Vauxcelles, "Le Salon des Indépendants", Gil Blas 23 mars 1905.
20. Matisse, Notes d'un peintre in Fourcade Ecrits et propos sur l'art 46.

21. Matisse, "Rôle et modalités de la couleur" in Fourcade 200.
22. Matisse "Des tendances de la peinture moderne", Les Nouvelles, 12 avril 1909 in Fourcade 60.
23. Gilles Deleuze, Proust et les signes (Paris : Presses Universitaires de France, 1964) 53.
24. Flam, Matisse, the Man and his Art, 1869-1918 157.
25. Paul Gauguin, lettre CLXX à André Fontainas, Tahiti, mars 1899, in Lettres de Gauguin (Paris : Grasset, 1946) 287.
26. Flam, Matisse, the Man and his Art, 1869-1918 162.
27. Matisse, "Propos rapportés par Gaston Diehl" in Fourcade 151.
28. Albert Lavigne, Le Voyage artistique à Bayreuth (Paris : Delagrave, 1951 ; Genève : Minkoff, 1973) 238.
29. Proust, Contre Sainte-Beuve 358.
30. Proust, Cahier 73, f° 45 verso.
31. Matisse in Fourcade, Ecrits et propos sur l'art 141.
32. Proust, A la Recherche du temps perdu 3 : 759.
33. Proust in André Maurois, A la Recherche de Marcel Proust (Paris : Gallimard, 1970) 172.
34. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 343.
35. Proust, A la Recherche du temps perdu 3 : 759.
36. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 206.
37. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 137.
38. Michel Butor, "Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust" in Essais sur les modernes (Paris : Gallimard, 1960, 1964) 143.
39. Butor, Essais sur les modernes 179.
40. Proust, A la Recherche du temps perdu 3 : 759.
41. Proust, A la Recherche du temps perdu 3 : 763.

42. Jean Milly, La Phrase de Proust (Paris : Champion, 1975,1983) 150. Voir aussi la démonstration qui suit.
43. Matisse "Lettres à Alexandre Romm" in Fourcade 149.
44. Voir les détails de cet évènement dans Alfred Barr, Matisse, his Art and his Public (New York : Museum of Modern Art, 1951) 136.
45. Schneider, Matisse (Paris : Flammarion, 1984) 283.
46. Bettina Knapp, Music, Archetype, and the Writer (University Park and London : The Pennsylvania State University Press, 1988) 113.
47. Proust, Correspondance (Paris : Plon, 1970-) 3 : 70.
48. Proust, Cahier 57, f° 3.
49. Proust, A la Recherche du temps perdu 3 : 1780, note a.
50. Proust, A la Recherche du temps perdu 3 : 876.
51. Proust, A la Recherche du temps perdu 3 : 755.
52. Proust, A la Recherche du temps perdu 3 : 762.
53. Proust, A la Recherche du temps perdu 3 : 765.
54. Proust, A la Recherche du temps perdu 4 : 460.
55. Proust, Correspondance 19 vols +. Edition Philip Kolb (Paris : Plon, 1970-.) 1 : 386-389.
56. Matisse, "Matisse speaks", entretien avec Tériade in Fourcade 121.
57. Georges Charbonnier, Le Monologue du peintre 2 vols. (Paris : Julliard, 1960) 2 : 11.
58. Albert Kostenevich, "La Danse and La Musique by Henri Matisse, a New Interpretation", Apollo décembre 1974, 504-513.
59. Schneider, Matisse 246.
60. Pierre Costil, "La construction musicale de La Recherche du temps perdu" in Bulletin des amis de Marcel Proust et des amis de Combray 8 (1958) 469-489 et 9 (1959) 83-110.
61. Charles Baudelaire, Oeuvres complètes 2 vols (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976) 2 : 784.

QUATRIEME CHAPITRE

Les femmes-fleurs

Tout ce qui orne la femme, tout ce qui sert à illustrer sa beauté, fait partie d'elle-même ; et les artistes qui se sont particulièrement appliqués à l'étude de cet être énigmatique raffolent autant de tout le mundus muliebris que de la femme elle-même.¹

Dans son étude sur le roman japonais Masks de Fumiko Enchi, Bettina Knapp soulignait ainsi l'identification du personnage Mieko avec les fleurs :

Whether in natural surroundings, in gardens, or in arrangements, the flower may be looked upon as an evolving manifestation of a cyclical power implicit in a triadic universe : earthly, human, heavenly.²

Que ce soit dans un cadre naturel, dans un jardin, ou dans une composition, la fleur peut être considérée en tant que manifestation d'une puissance cyclique implicite dans un univers triple: terrestre, humain et céleste.

Les femmes³, "ces êtres pour qui et par qui les artistes et les poètes composent leurs plus délicats bijoux"⁴, peuplent le monde d'A la Recherche du temps perdu ainsi que la peinture de Matisse. En effet, elles jouent un rôle prépondérant dans l'oeuvre des deux artistes. En abordant ce sujet, Proust et Matisse ont tous deux le souci de réaliser une construction picturale et l'apparition des femmes dans leur oeuvre crée un ensemble de tableaux dont les couleurs et les formes se fondent dans une harmonie florale.

Parfois, quelque conte des Mille et une nuits, livre auquel se réfère souvent Proust, donne l'impression d'évoquer l'univers pictural de Matisse. Ainsi, dans le conte du portefaix avec les jeunes filles sont rassemblées ces images de femmes, de fleurs et de fruits, images telles que nous pourrions les trouver dans le roman de Proust et dans l'oeuvre de Matisse :

Elle s'arrêta devant la boutique d'un fruitier et acheta des pommes de Syrie, des coings Osmani, des

pêches d'Oman, des jasmins d'Alep, des nénuphars de Damas, des concombres du Nil, des limons d'Egypte, des cédrats Sultani, des baies de myrthe, des fleurs de henné, des anémones rouge-sang, des violettes, des fleurs de grenadier et des narcisses.⁵

Le thème des jeunes filles est ancien dans les écrits de Proust, puisqu'il remonte à une esquisse de 1909. En effet, la première version des jeunes filles se trouve dans le cahier 25, dans lequel le narrateur les rencontre sur la plage de Querqueville, qui devient plus tard Balbec :

J'avais aperçu à Querqueville, un soir, assise sur des chaises devant une tente sur la plage, une masse amorphe et délicieuse de petites filles, sorte de vague constellation, d'indistincte voie lactée où je ne distinguais un visage que pour le reperdre et l'oublier au sein de tout. Pressées les unes contre les autres, comme ces organismes primitifs où l'individualité est plus dans le polypier que dans le polype, elles étaient encore à cet âge, à cette formation élémentaire où l'individualité n'a pas mis son sceau sur les visages (...) petits visages un peu grimaçants comme dans une photographie tremblée.⁶

Dans cette esquisse, le narrateur ne peut pas encore distinguer les jeunes filles les unes des autres, aussi a-t-il l'impression qu'elles font partie du paysage. Il perçoit leur présence à la manière d'un poète, plutôt qu'il ne les voit. En outre, dès 1913, Proust choisit d'intituler son second volume A l'Ombre des jeunes filles en fleurs⁷. Le thème floral évoque l'époque du symbolisme, du décadentisme et du japonisme tout en se rapportant également aux tableaux de Manet, de Monet et aux innombrables toiles de Renoir. Pourtant, Proust ne se laisse pas influencer par les modes de son temps, et il utilise des métaphores florales pour décrire les figures

féminines et leurs rapports entre elles. En effet, le narrateur poursuit plusieurs formes d'idéal féminin : Madame de Guermantes s'apparente au conte de fées, Madame de Stermaria fait écho à ses rêveries de la femme divorcée, Albertine illustre l'indécision des jeunes filles non formées dans leur caractère et changeantes comme la mer, Gilberte évoque l'art gothique et les aubépines et Madame Swann la femme épanouie à qui s'applique le mieux la métaphore florale. Quant à la mère et à la grand-mère, elles sont décrites à travers l'amour que leur porte le narrateur. Faisant une comparaison avec le ciel, celui-ci affirme à propos de sa grand-mère :

Je regardais ensuite sans me lasser son grand visage découpé comme un beau nuage ardent et calme, derrière lequel on sentait rayonner la tendresse.⁸

En ce qui concerne Matisse, il s'intéresse beaucoup au sujet féminin qui est présent dans son oeuvre dès "La Joie de vivre". Nous soulignâmes dans le chapitre précédent l'importance du thème de la danse dans ce tableau et son rapport à la musique à travers le mouvement. De même, "Luxe, calme et volupté" évoque une métamorphose florale, celle de la femme-plante ou de la femme-fleur que nous retrouverons dans les arabesques de nombreux tableaux du peintre. Matisse surnomme même "le platane" son modèle Katia qui pose pour "Nu debout", une sculpture qu'il réalise en 1950. En outre, il aime être entouré de fleurs comme le montre le jardin qu'il possédait à Issy-les-Moulineaux. Le lieu était ordonné, mais

ne débordait pas moins d'une profusion de fleurs en toute saison grâce à une serre⁹. Nous savons que Matisse s'attache à traduire les traits essentiels des figures, préférant celles-ci aux natures mortes et aux paysages¹⁰. Cependant, la nature influe sur ses tableaux, même dans le cas où il ne la représente pas, puisque le peintre affirma à André Masson :

Moi, au fond, je pars de l'objet, je veux le restituer. Je mets un bouquet sur la table, je voudrais que, le tableau une fois terminé, (...) le tableau que j'ai fait d'après ce bouquet - un jardinier puisse y reconnaître toutes les variétés de fleurs ; mais je ne sais pas ce qui se passe en route, ça devient des jeunes filles qui dansent, etc...¹¹

Le rythme floral se développe au fil des années dans sa peinture, depuis les fleurs de magnolia dessinées dès 1900, puis contamine les figures féminines.

En outre, les femmes chez Proust sont d'abord un nom, source de rêves esthétiques et intimes, puis elles sont associées à un paysage réel ou imaginaire. En ce qui concerne ce thème, nous sommes exposés à un champ d'expériences du narrateur toujours plus vaste, commençant par les impressions réelles du monde de l'enfance et de l'adolescence, se poursuivant par l'initiation au monde de l'art par Swann et culminant par la révélation artistique du narrateur à travers Elstir.

Dans la relation établie entre les femmes et les fleurs par Proust et par Matisse, nous étudierons trois aspects : le rapport biologique, le côté artistique et le caractère mythologique.

1 - Les femmes et les jardins

Un soir d'hiver, le goût d'une petite madeleine trempée dans du thé fait surgir du passé du narrateur trois jardins : "toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne"¹². Or, de ces trois jardins se dégage un parfum naturel et une poésie de la fleur, associés à des sentiments qu'éprouve le narrateur en leur présence.

Après l'évocation des chambres, la scène d'ouverture de Du Côté de chez Swann a lieu dans le jardin de la tante Léonie à Combray en présence de la mère du narrateur et de sa grand-mère. Celle-ci nous est présentée comme une personne physiquement résistante et au caractère indépendant. Indifférente aux usages en ce qui concerne le jardinage, elle défend la nature à laquelle elle rend la liberté. C'est également elle qui donne au narrateur le goût de la vie en plein air en l'encourageant à sortir. En outre, puisque le narrateur se trouve, au début du roman, chez la tante Léonie, nous devons noter que celle-ci est décrite telle les fleurs de tilleul séchées de sa tisane :

Le dessèchement des tiges les avait incurvées en un capricieux treillage dans les entrelacs duquel s'ouvraient les fleurs pâles, comme si un peintre les eût arrangées, les eût fait poser de la façon la plus ornementale.¹³

Nous ne pouvons pas croire à une pure coïncidence de la

part de Proust qui souligne ainsi l'âge avancé de la vieille dame et son caractère capricieux. Cette analogie avec des fleurs séchées n'est pas très flatteuse pour la tante Léonie et comporte un côté suranné. Cependant, les tiges créent un tableau que nous pourrions classer dans la période de l'art nouveau.

Après la description de la soirée passée dans le jardin à Combray, un autre épisode met en rapport une jeune fille et des fleurs. En effet, au cours d'une promenade en compagnie de son père et de son grand-père du côté de Méséglise, le narrateur rencontre Gilberte Swann au milieu des fleurs. Avant qu'il n'aperçoive la jeune fille, les lilas l'accueillent, tels une maîtresse de maison parfumée. Ils sont personnifiés, puis comparés à des Beautés persanes dans un cadre arabe. Plus loin, contemplant les aubépines, il a le pressentiment que Gilberte est présente. Ces fleurs confèrent une atmosphère religieuse, pure, voire sacrée à la scène. De plus, elles rappellent la comparaison que le narrateur en fait dans l'église de Combray avec "le mouvement de tête étourdi et rapide, au regard coquet, aux pupilles diminuées, d'une blanche jeune fille, distraite et vive"¹⁴. Ainsi les aubépines annoncent-elles la rencontre d'une femme. Le narrateur ressent une allégresse qui se manifeste comme devant une oeuvre d'art. Aussi sentons-nous se dessiner un tableau dans lequel les fleurs jouent le rôle de femmes, certaines pures et religieuses, d'autres mythiques et mystérieuses,

d'autres encore fragiles et naïves. Finalement, une fleur est mise en relief : une épine rose qui semble revêtue d'une parure de fête, le rose représentant la couleur de la gourmandise pour le narrateur. Pourtant, il ajoute que les couleurs sont choisies par la nature, non par l'homme, opposant ainsi le naturel à l'artificiel dans la création. Enfin, dans le parc de Swann surgit une fillette au visage semé de taches roses, rappelant les aubépines. Aussi pouvons-nous affirmer que l'arbuste rose symbolise l'apparition de Gilberte, fleur singulière et indépendante dont le nom est prononcé par Madame Swann. De plus, le narrateur associe les épines roses à la fillette, établissant une relation de contiguïté entre les deux. Ce lien constitue le second parallélisme réalisé entre les fleurs et les femmes.

En outre, la rencontre du narrateur avec des filles-fleurs au cours d'une promenade en voiture avec sa grand-mère et Mme de Villeparisis annonce sa relation avec les jeunes filles. Dans ce passage, les filles sont comparées à des "créatures - fleurs de la belle journée, mais qui ne sont pas comme les fleurs des champs, car chacune recèle quelque chose qui n'est pas dans une autre et qui empêchera que nous puissions contenter avec ses pareilles le désir qu'elle a fait naître en nous (...)"¹⁵.

De plus, la possession d'Albertine par le narrateur s'accomplit quand elle dort comme une plante. En effet, il la voit ainsi :

(...) je lui trouvais l'air d'une longue tige en fleur qu'on aurait disposée là ; et c'était ainsi en effet ; le pouvoir de rêver que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle, comme si en dormant elle était devenue une plante. (...) Elle n'était plus animée que de la vie inconsciente des végétaux, des arbres (...). Sa chevelure descendue le long de son visage rose était posée à côté d'elle sur le lit et parfois une mèche isolée et droite donnait le même effet de perspective que ces arbres lunaires grêles et pâles qu'on aperçoit tout droits au fond des tableaux raphaëlesques d'Elstir.¹⁶

Quant aux tableaux de Matisse représentant des femmes et des jardins, ils donnent également l'impression d'un échange d'énergie entre les fleurs et les figures féminines. En effet, dans certaines toiles, la femme croît telle une plante, lui empruntant ses couleurs, ses formes et ses arabesques. Dans un premier temps, nous allons étudier les tableaux de jardins ou de fleurs qui servirent d'inspiration ou même d'esquisses à Matisse pour peindre ensuite des toiles associant des fleurs et des femmes. Trois périodes sont riches en tableaux de fleurs, liées à trois lieux différents : d'abord, Issy-les-Moulineaux, puis le Maroc et enfin Nice. Dès 1909, Matisse vit à Issy-les-Moulineaux, tout en conservant son atelier de Paris, puis il s'installe à Nice à partir de 1917, louant d'abord une chambre et ensuite un appartement.

Les toiles réalisées à Tanger (1912-1913) seront analysées d'abord, puisqu'elles sont antérieures à celles peintes à Issy-les-Moulineaux concernant notre sujet.

Matisse effectue deux voyages au Maroc, l'un en 1912 et l'autre, en 1913. Contrairement à ce que nous pourrions

imaginer à cause du climat sec du Maroc, Matisse peint de nombreux tableaux de fleurs de telle façon que le désert marocain se transforme en paradis sous cette profusion de fleurs et que ce pays devient un véritable jardin. Concernant son intérêt pour les fleurs, le peintre écrit à sa femme :

J'ai été hier au jardin de Bronx qui devient tout à fait enchanteur, toutes les fleurs y sont. Il y a surtout une glycine près de la maison qui est une merveille, j'en ai fait deux dessins qui pourront te donner une faible idée. Je me suis intéressé aux petites fleurs qui sont délicieuses. J'ai vu un iris vert-brun à coeur jaune qui est tout à fait prenant.¹⁷

A la Villa Brooks¹⁸, Matisse réalise "Les Acanthes", "Les Pervenches" et "La Palme" au cours de son premier séjour. Les couleurs des trois tableaux sont inhabituelles pour un jardin, puisqu'elles appartiennent à la gamme des roses, des mauves, des prune, des orange et des vert turquoise. En fait, et notamment dans "Les Acanthes", les couleurs symbolisent les fleurs davantage que les quelques massifs dessinés sur la toile. De plus, dans "Les Pervenches", les formes des arbres évoquent étrangement le parc de la maison d'Issy-les-Moulineaux tel qu'il est peint dans "La Leçon de musique". A propos de "La Palme", le peintre dit à Alfred Barr qu'il conçut le tableau dans une "création spontanée, comme une flamme - dans un élan"¹⁹. Malgré son titre, cette peinture reste énigmatique, la figure centrale ne ressemblant guère à un palmier. Curieusement, elle a l'air d'une femme dont la jupe serait composée de feuilles, un peu dans le style des tenues que porta Joséphine Baker dans les années vingt. Aussi

s'esquisse-t-il ici en filigrane la forme d'une femme, engendrée par une plante, que nous pourrions appeler une femme-plante ou femme-fleur. En outre, la palme paraît posée sur deux troncs minces et élancés pareils à des jambes de femme. Quant à la tête et aux épaules, nous pouvons les distinguer au-dessus de la palme, peints en vert, à demi cachés par celle-ci. Or, "Sur la terrasse" (1912/1913), "Zorah debout" (1912) et "La petite mulâtresse" (1912), peints aussi au Maroc, constituent en quelque sorte des fleurs humaines et illustrent ainsi ce thème mis à nouveau en évidence dans une gouache découpée plus tardive "La Danseuse créole" (1950), où les jambes, le corps et les bras de la danseuse sont composés de grandes feuilles et ses vêtements de petites feuilles. La différence entre les femmes et les plantes repose sur le dessin du visage, aussi Matisse laisse-t-il volontairement les visages vides pour que les figures soient ambiguës. A ce propos, Pierre Schneider ira même jusqu'à dire :

(...) they allow themselves to be invaded by the void, traversed, reduced by it to a kind of vegetative, if not vegetable existence.²⁰

(...) ils se laissent envahir par le vide, traverser et réduire par lui jusqu'à atteindre une sorte d'existence végétative, sinon végétale.

En outre, concernant la relation entre les fleurs et les femmes, Matisse affirma au Frère Rayssiguier :

Lorsque je vois, j'étudie des femmes, je pense souvent aux fleurs, mais jamais vice-versa.²¹

Matisse peint aussi dans des intérieurs des fleurs qui ne ressemblent pas à des natures mortes, mais qui sont en réalité

des personnages vivants. Nous citerons trois tableaux. Le premier, "Le Vase d'iris" (1912), représente un bouquet de fleurs posé devant un miroir sur une coiffeuse. Certains iris dépassent le cadre du miroir comme s'ils en sortaient, pendant que d'autres s'y reflètent, multipliant ainsi le nombre des fleurs par deux. Le vase est situé dans le champ visuel d'une femme assise à sa coiffeuse, aussi la remplace-t-il tout en l'imitant et la caricaturant. En effet, le vase "s'admire" tel une femme en train de se coiffer.

Le second, "Arums", est également réalisé par Matisse au cours d'un de ses séjours au Maroc. Ce tableau étonne de par le nombre de parties non peintes. Bien qu'il ne s'agisse que d'un bouquet de fleurs, nous avons l'impression d'une végétation luxuriante, d'autant plus que les arbres du dehors sont peints du même gris que le contour des arums, créant ainsi une confusion entre l'intérieur et l'extérieur.

De même, le troisième, "Arums, Iris et mimosas" (1913), qui forme en quelque sorte le pendant de "Arums" nous procure une autre illustration du goût de Matisse pour les fleurs qu'il place ici devant un fond composé de plusieurs panneaux différents.

Matisse peint des toiles importantes à Issy-les-Moulineaux, notamment : "La Leçon de piano" (1916), "La Leçon de musique" (1917), "La Table de marbre rose" (1917), "La Table noire" (1919), "Le Thé" (1919) et "Jeunes filles au jardin" (1919). D'ailleurs, il déclare à propos d'Issy-les-

Moulineaux dans un entretien avec Ragnar Hoppe, critique scandinave :

There, too, I have a glorious garden with lots of flowers, which for me are by far the best lessons in color composition. The flowers often give me impressions of color that are indelibly burnt onto my retina. Then, one day when I stand, palette in hand, before a composition and know only approximately which color I should apply, a memory like that may appear in my mind's eye and come to my aid, give me a start. In that way, I, too become a naturalist, if you can call it naturalist to listen to one's memories and to the selective instinct that is so closely related to all creative talent.²²

Là, aussi, j'ai un jardin magnifique avec beaucoup de fleurs, qui constituent pour moi les meilleures leçons de composition de couleur. Les fleurs me donnent souvent des impressions de couleur qui sont imprimées de façon indélébile sur ma rétine. Alors, un jour quand je suis palette en main, devant une composition et que je sais seulement approximativement quelle couleur je devrais appliquer, un souvenir comme ça peut apparaître dans l'oeil de mon esprit et venir à mon aide, me donner un point de départ. De cette façon, moi aussi, je deviens naturaliste, si vous pouvez appeler cela naturaliste d'écouter ses souvenirs et son instinct sélectif qui est tellement lié à tout talent créateur.

Aussi, Matisse souligne-t-il l'influence des fleurs et de leurs couleurs sur sa peinture.

Dans "La Leçon de piano" et "La Leçon de musique", est dépeint le jardin d'Issy-les-Moulineaux vu par la fenêtre. Dans le premier tableau, le jardin, composé d'un quadrilatère nu, sans aucune fleur, est décrit d'une manière assez abstraite, le seul motif décoratif étant la balustrade de la fenêtre. Le jardin est donc austère et peu accueillant pour aller s'y promener. De plus, aucune femme n'y est peinte, sauf

sur un tableau accroché au mur. Par contre, dans le second tableau, le jardin est devenu un endroit à la végétation luxuriante, où Madame Matisse coud en la présence d'une figure voluptueuse qui se prélassa de l'autre côté du bassin. Celle-ci n'est autre que la sculpture "Nu couché" (1907) agrandie pour atteindre une taille monumentale. Elle appartient en quelque sorte à la nature qui semble l'avoir engendrée telle sa fille. En même temps, comme elle est le produit de l'artiste, nous pourrions dire que la nature sert l'art. Quant aux fleurs, elles ont des formes arrondies, sensuelles telles le corps d'une femme, mais nous ne pouvons pas les identifier avec précision. Ici, Matisse ne fait pas de différence entre la femme réelle, la sculpture ou les fleurs, tous des éléments réduits au décor du tableau. Ainsi "La Leçon de musique" traduit-elle l'opposition qui règne entre l'exubérance du jardin et le calme réservé de l'intérieur de la pièce. Cependant, à partir de cette époque, le peintre revient à l'expression des sentiments et des émotions dans ses tableaux, n'effectuant pas de retour à la période d'avant le fauvisme et il explore un nouveau mode de transfiguration dès avant son départ pour Nice. A ce propos, Dominique Fourcade affirma :

Nice did nothing but propose a physical site for the series of mental operations that were started before Matisse settled there, and which would have happened anyway in his painting, wherever he might have been.²³

Nice ne fit rien que proposer un site physique pour une série d'opérations mentales qui avaient commencé avant l'installation de Matisse et qui se seraient produites de toute façon dans sa peinture,

quel que soit l'endroit où il se trouvait.

Quant à "La Table de marbre rose", "Le Thé" et "Jeunes filles au jardin", ces trois tableaux illustrent le jardin de Matisse avec ou sans la présence de femmes. Ils ne comportent pas d'opposition avec l'intérieur, puisqu'ils sont vus du dehors seulement. Le premier dépeint une table de marbre sur un fond marron foncé parcouru de quelques feuilles de lierre entourant le pied de la table ; des arbres qui semblent enracinés dans celle-ci, montent jusqu'au bord supérieur du tableau. Ce qui frappe dans cette peinture, c'est le contraste entre la couleur vive de la table et l'arrière-plan sombre. La table est rose, ce qui est rare pour un meuble de jardin et correspond plutôt à la couleur des fleurs. Aussi, jouant le rôle de fleurs imaginaires, la couleur fleurit-elle en quelque sorte la table. De plus, elle est représentée à la verticale et le tableau ne traduit pas d'effet de profondeur. Dans "Le Thé", deux jeunes femmes (Marguerite, la fille du peintre et un modèle) sont réunies autour de cette même table pour prendre le thé. La conception du tableau est réaliste, sauf en ce qui concerne le visage de Marguerite qui est assez géométrique. Dominique Fourcade déclara à propos de ce tableau:

"Le Thé dans le jardin" is, in its own way, a recapitulation of the past, composed in the manner of Matisse's then-present mode of research. Recapitulation of the past because one finds the marble table put back on its horizontal plane and at its real depth in the space of the garden.²⁴

"Le Thé dans le jardin" est, à sa manière, une

récapitulation du passé, composée dans le style du mode de recherche de Matisse à cette époque. Récapitulation du passé, parce qu'on trouve la table de marbre replacée sur un plan horizontal et à la profondeur réelle dans l'espace du jardin.

De même que dans "La Table de marbre rose", Matisse ne peint aucune fleur dans cette toile. En fait de jardin, le paysage est plutôt celui de la clairière d'un bois. Cependant, les fleurs se sont reportées sur la robe de Marguerite, seul objet d'une couleur un peu vive appartenant à un décor presque complètement vert. La verdure recouvre entièrement le sol, sauf l'allée du jardin où est couché le chien. Finalement, dans "Jeunes filles au jardin", peint au même endroit et mettant en scène les mêmes personnages ainsi qu'une troisième femme (peut-être Madame Matisse), l'horizon s'éclaircit. Le modèle est couché sur un énorme tapis dont les motifs géométriques sont très colorés. La jeune femme est tournée vers l'extérieur du tableau, donnant ainsi l'impression de ne pas participer au style naturaliste de la peinture. Elle a l'air de faire partie d'un autre genre qui annonce la série d'odalisques de Nice. En outre, elle est mise en valeur de par sa position au premier plan dans un cadre rouge, alors que les deux autres figures se fondent dans le décor.

Des tableaux de fleurs sont aussi réalisés à Issy-les-Moulineaux la même année, tels "Les Pavots - Feu d'artifice", "Bouquet de fleurs - Les marguerites" et "Torse de plâtre, bouquet de fleurs". Dans les deux premiers, un bouquet de fleurs est posé sur un tabouret ou une chaise devant un

paravent, l'un étant composé de quatre panneaux : deux fleuris et deux couverts de touches bleues, et l'autre de deux panneaux, l'un à rayures roses et grises et l'autre bleu uni. Bien que similaires de par leur thème, les deux tableaux sont différents dans leur conception : le premier est composé de touches à la manière impressionniste, mais d'une intensité qui rappelle la période fauve, intensité telle qu'elle irradie toute la toile en diffusant une lumière et une force extraordinaires. Quant au second, son style est beaucoup plus réaliste et il en émane une atmosphère plus sereine. Enfin, dans "Le Torse de plâtre, bouquet de fleurs", les fleurs et les femmes sont réunies. Cependant, les femmes ne sont pas présentes physiquement, mais sont remplacées par une sculpture en plâtre et une esquisse de nu. Le fond bleu du tableau se reflète sur la sculpture et le nu de l'esquisse. Le bouquet est posé sur une petite table entre les deux femmes comme s'il les séparait. Les tableaux que Matisse peint à Issy-les-Moulineaux traduisent un dilemme dans le style qui se résout pendant la période à Nice.

Le peintre séjourne à Nice de façon intermittente à partir de l'hiver 1917 où il exécute de nombreux tableaux sur le thème des femmes et des fleurs. En 1919, il réalise plusieurs peintures représentant une femme près d'un miroir dans lequel se reflète un bouquet de fleurs ou seulement des fleurs et un miroir, parmi lesquelles : "La Liseuse abstraite", "La Séance de peinture", "Vase de fleurs sur la

coiffeuse, lit reflété dans le miroir", "Anémones au miroir noir" et "Nature morte, vase de fleurs, citrons, et mortier". Bien que les femmes ne se trouvent pas dans des jardins, elles sont près de fleurs coupées qui symbolisent la nature. Le miroir renvoie une partie de la pièce et les fleurs, comme si celles-ci s'admiraient. Or ces bouquets posés sur des coiffeuses évoquent pour nous Madame Swann et son goût pour les compositions florales. En outre, dans un autre tableau sur le même thème, "Liseuse, fleurs dans les cheveux", Matisse associe à nouveau une figure féminine, un miroir et des fleurs qu'il place dans les cheveux de la femme. Néanmoins, seule la parure florale se reflète dans le miroir, la fleur se métamorphosant en femme. Finalement, nous citerons une dernière oeuvre reprenant les mêmes éléments et comprenant en plus l'artiste lui-même en train de peindre un modèle dans son atelier : "Le Peintre et son modèle, intérieur d'atelier". Ce tableau décrit une séance de peinture dont le sujet est un nu. Quant à la toile en cours de réalisation, elle est encore vierge, mais nous pouvons supposer qu'elle dépeindra aussi une femme et des fleurs. Cette relation femme/fleurs se poursuit tout au long de la période à Nice, notamment dans les cinq versions de "Fête des fleurs" (de 1921 à 1923), mais également dans "Sur la terrasse, Parc Liserb" (1921) et "La Conversation sous les oliviers" (1921). La série nommée "Fête des fleurs" marque le passage de l'hiver au printemps, célébré traditionnellement à Nice par un défilé : La bataille des

fleurs. Matisse peint la fête du balcon de l'hôtel Méditerranée et de la Côte d'Azur, où Henriette et sa fille Marguerite, portant des robes à fleurs et, assises près d'un bac de fleurs, admirent la scène. Il est difficile de distinguer les chars des arbres ou des passants, car le peintre les confond en un mélange de touches multicolores, si bien que les tableaux ressemblent à des parterres de fleurs. Aussi pouvons-nous imaginer que les deux femmes sont dans un jardin. Les motifs floraux imprimés sur leurs robes sont perpétués dans d'autres tableaux : "Femme au balcon, à l'ombrelle verte, de profil" (1921) et "Deux Femmes sur un balcon" (1921). Quant à la peinture "Sur la terrasse, Parc Liserb", elle représente une femme assise sur un mur près d'un arbre dans lequel le personnage se fond dans le décor naturel; aussi grâce à la fleur piquée dans ses cheveux, la femme devient-elle une fleur ou une plante. La même comparaison peut être faite dans "La Conversation sous les oliviers" où les deux femmes portent des robes et une ombrelle de la même couleur que l'herbe et les arbres afin d'être confondues avec la nature. D'autres exemples pourraient être cités, mais nous arrêterons là notre étude sur les femmes et les jardins.

Aussi, chez les deux artistes, ce sont les fleurs qui sont personnifiées en évoquant des figures de femmes.

2 - Les femmes oeuvres d'art

La plupart du temps, dans A la Recherche du temps perdu, les femmes aimées sont liées à l'art, soit par des comparaisons avec des tableaux ou soit par des créations de peintures. Jean Rousset analyse la signification particulière de cette analogie :

Il y a entre l'expérience amoureuse et l'expérience artistique un lien qui est à la fois de similitude et d'opposition. Similitude : l'amour aussi bien que l'art est commandé par la vision subjective, l'imagination crée son objet ; tel est du moins le résultat de l'analyse proustienne de l'amour, qui révèle ici sa précise destination. Opposition : c'est parce que l'amour fait appel à l'imagination qu'il entre en conflit avec l'art. Les vicissitudes de ce conflit animent dramatiquement la progression du héros.²⁵

Swann illustre parfaitement bien cette juxtaposition en confondant Odette avec la peinture florentine dont il est passionné. Il trouve la justification de son désir dans le mythe artistique des salons et il projette la figure de la Zéphora de Botticelli dans le domaine mystérieux que représente pour lui Odette :

Debout à côté de lui, laissant couler le long de ses joues ses cheveux qu'elle avait dénoués, fléchissant une jambe dans une attitude légèrement dansante pour pouvoir se pencher sans fatigue vers la gravure qu'elle regardait, en inclinant la tête, de ses grands yeux, si fatigués et maussades quand elle ne s'animait pas, elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine.²⁶

Swann est subjugué par cette divinité enchanteresse qu'il assimile à une oeuvre d'art. Odette prend des poses de modèle

et d'ailleurs en se penchant vers la gravure, elle donne l'impression de s'en être échappée. Tel un peintre, Swann la dépeint du regard, à l'aide de courbes et d'arabesques. La pose d'Odette évoque également "La Serpentine" (1909) de Matisse, une sculpture dans laquelle l'artiste s'attacha à étirer et composer les formes de façon à rendre le mouvement compréhensible sous tous les angles, tout en faisant abstraction de la beauté conventionnelle d'une anatomie. En effet, l'inertie apparente d'Odette et de la jeune femme de la "Serpentine" cache l'action. En outre, la fresque du chef-d'oeuvre florentin apparaît en surimpression telle un collage sur le visage et le corps de la jeune femme, de telle manière que le tableau et Odette sont entremêlés. Swann va même jusqu'à justifier sa fréquentation d'Odette par sa ressemblance à une oeuvre d'art. Or il trahit par là même l'art, car en optant pour l'amour, il utilise l'art pour prêter à Odette des qualités qui ne sont pas siennes. Ce sacrilège est considéré par Proust comme une acte d'"idolâtrie" et, à cet égard, la différence entre Proust et Swann réside dans le fait que l'écrivain crée lui-même des images dans ses phrases, alors que Swann se contente d'employer des tableaux de maîtres pour exprimer ses idées. Il substitue l'art à la femme réelle, allant même jusqu'à placer "sur sa table de travail, comme une photographie d'Odette, une reproduction de la fille de Jéthro"²⁷. Il associe également celle-ci à d'autres personnages de Botticelli tels la

Primavera, la bella Vanna et Vénus. De plus, dans A l'Ombre des jeunes filles en fleurs, en regardant un daguerréotype de sa femme, Swann pense à un cadeau qu'il lui fit, "une écharpe orientale, bleue et rose, qu'il avait achetée parce que c'était exactement celle de la Vierge du Magnificat"²⁸. Cependant, le beau dans la peinture de Botticelli ne s'identifie pas au beau naturel. L'image picturale dépasse la notion d'objet parce qu'elle est plus belle, ainsi que l'exprime le critique d'art Giulio Carlo Argan :

(...) ce "beau" n'est pas une qualité inhérente à l'objet, elle lui est conférée comme l'amant l'attribue à l'objet aimé.²⁹

En ce sens, nous pouvons mettre en parallèle Botticelli et Proust dans la mesure où pour les deux artistes, ce n'est pas la nature qui prête sa beauté à l'art, mais l'inverse, l'art étant l'artifice qui permet de découvrir le sens caché des choses naturelles. Aussi, sans art, le monde serait-il dépourvu d'images. En cela, la poésie de Botticelli tend vers un art moderne et non vers un art d'impressions.

En outre, il est tout aussi intéressant d'étudier les tableaux créés par le narrateur. Ainsi, en comparant Gilberte à sa mère, la jeune fille est-elle décrite en Vénitienne :

(...) pour prendre une comparaison dans un autre art, elle avait l'air d'un portrait peu ressemblant encore de Mme Swann que le peintre par un caprice de coloriste, eût fait poser à demi déguisée, prête à se rendre à un dîner de "têtes", en Vénitienne.³⁰

La jeune fille est alors transformée en une esquisse du portrait de sa mère.

Une autre illustration de ce thème nous est fournie par le passage concernant l'appartement d'Odette. En effet, celui-ci est rempli de bibelots chinois, d'orchidées, de chrysanthèmes, de potiches chinoises et de coussins de soie japonaise. Odette elle-même porte une robe de chambre de soie rose, lorsqu'elle reçoit Swann chez elle. Ce décor mystérieux, assorti à la tenue de la jeune femme évoque les tableaux japonisants de Bonnard ou de Matisse. Le japonisme influence Matisse surtout pour ses couleurs. Le décor dans lequel évolue Odette nous rappelle "Japonaise au bord de l'eau" (1905). De plus, les fleurs qui décorent le salon d'Odette évoquent aussi les artistes décadents, et le mauve, toujours présent, est une des nuances préférées des impressionnistes. Odette apparaît telle un modèle, dans un cadre choisi tout particulièrement par un peintre pour effectuer son tableau :

Elle l'avait fait asseoir près d'elle dans un des nombreux retraits mystérieux qui étaient ménagés dans les enfoncements du salon, protégés par d'immenses palmiers contenus dans des cache-pot de Chine, ou par des paravents auxquels étaient fixés des photographies, des noeuds de rubans et des éventails.³¹

Bien que ce passage ne soit pas comparé par Proust à un tableau de maître, nous pouvons l'assimiler à la série des odalisques de Matisse, même s'il ne s'agit pas du même style. En effet, les odalisques renferment aussi un certain mystère. A cette époque, le peintre travaille beaucoup avec Henriette, une danseuse qui lui sert de modèle. Matisse développe son fantasme d'odalisques grâce à cette jeune femme dont la

personnalité est réceptive à cette atmosphère. De par son métier, elle possède une présence dramatique qui nourrit l'évolution de l'art de Matisse de 1920 à 1927. D'ailleurs, il existe une photographie d'Henriette³² en train de poser, entourée de tentures nord-africaines, comme si elle se trouvait dans une alcôve et que nous pourrions rapprocher de la description d'Odette. Matisse et Proust composent des arrangements de motifs de textiles, de natures mortes, de fleurs et de femmes en poussant l'illusion théâtrale à son plus haut degré. Nous en avons des exemples dans "Odalisque à la culotte rouge" (1921), "La Femme maure" (1922-1923), "Odalisque aux magnolias" (1923), "Odalisque assise, jambe gauche repliée" (1926) et "Odalisque à la culotte rouge, aiguière, et guéridon" (1926). De plus, une photographie de Matisse en train de travailler sur sa sculpture "Henriette" nous révèle le peintre dans le décor qui servit à ses tableaux d'odalisques.

En outre, "Odalisque aux magnolias" évoque aussi la scène où la maîtresse de Saint-Loup joue une pièce de théâtre symboliste chez la tante de celui-ci. La jeune femme, qui apparaît un lys blanc à la main est comparée à une véritable "vision d'art" ³³. A nouveau, la femme est le symbole d'une oeuvre d'art et de plus, elle est associée ici à la pureté, étant comparée à une vierge. Dans le commentaire de ce passage, Pierre-Louis Rey pense que Proust se serait souvenu d'un tableau du peintre pré-raphaélite Dante Gabriel Rossetti

"Ecce Ancilla Domini", donnant ainsi au passage un caractère religieux. Par contre, en rapprochant cette scène du tableau de Matisse, nous soulignons l'analogie entre les fleurs, la beauté féminine et l'art et nous rappelons que la femme est la métaphore de la créativité artistique.

D'autre part, Odette est peinte près d'un porte-bouquet plein de roses en demi-travesti³⁴, et Albertine comparée à une danseuse de Léon Bakst du fait des couleurs de ses joues qui ressemblent à la fois à une fleur et à des éclairages de décor³⁵.

Un autre tableau est constitué par le "jardin d'hiver" de Mme Swann. Celui-ci est une véritable composition en même temps qu'un capharnaüm "à cause de la profusion des plantes d'appartement (...) et du manque absolu de stylisation dans leur arrangement" au milieu duquel Odette est comparée à des fleurs, des roses "dans l'incarnat de leur nudité" et dont les couleurs sont celles d'une "palette enflammée"³⁶. Ce jardin d'hiver évoque un tableau de Matisse couvert d'arabesques exubérantes : "Figure décorative sur fond ornemental" (1925). Bien que la figure d'odalisque soit physiquement différente d'Odette, la jeune femme joue aussi le rôle de maîtresse de maison recevant des invités dont nous sentons la présence, même s'ils ne sont pas visibles et dont nous, en tant que spectateurs faisons partie. De même qu'Odette, l'odalisque est entourée de fleurs qui courent sur les murs et le tapis, rivalisant avec un miroir baroque, une plante verte au

feuillage luxuriant, un coussin à fleurs et une coupe de fruits appétissants. En outre, le thème de la rencontre dans un lieu rempli de fleurs renvoie au décor de l'"innamoramento" des sonnettistes de Pétrarque à Ronsard où l'amour et l'art sont étroitement liés.

Néanmoins, suivant de près la mode et ses tendances, Mme Swann remplace ses robes de chambre japonaises par des "soies claires et mousseuses de peignoirs Watteau desquelles elle faisait le geste de caresser sur ses seins l'écume fleurie, et dans lesquelles elle se baignait, se prélassait, s'ébattait avec un tel air de bien-être (...)"³⁷. Ainsi la jeune femme entourée de fleurs évoque-t-elle à nouveau l'art, telle une fleur peinte sur une toile. De plus, le narrateur crée également un bouquet autour d'elle en la couvrant de fleurs : son jardin d'hiver, ses chrysanthèmes, ses violettes et ses orchidées.

En outre, dans son évocation de Madame Swann au bois, le héros crée un tableau dans lequel la jeune femme est comparée à une fleur :

(...) elle hissait et déployait sur un long pédoncule, au moment de sa plus complète irradiation, le pavillon de soie d'une large ombrelle de la même nuance que l'effeuillaison des pétales de sa robe. (...) les fleurs de son flexible chapeau de paille, les petits rubans de sa robe me semblaient naître du mois de mai plus naturellement encore que les fleurs des jardins et des bois (...) Et, comme la durée moyenne de la vie (...) est beaucoup plus grande pour les souvenirs des sensations poétiques (...) il leur a survécu le plaisir que j'éprouve, chaque fois que je veux lire (...) à me revoir causant ainsi avec Mme Swann, sous son ombrelle, comme sous le reflet d'un

berceau de glycines.³⁸

Dans cette description, Mme Swann semble être elle-même en fleurs, sa robe, son chapeau et son ombrelle étant composés de fleurs. Le tableau ainsi conçu est un vaste parterre de fleurs qui évoque les peintures néo-impressionnistes de Matisse, "Femme au parasol" (1905) et "Madame Matisse dans une oliveraie" (1905) où la femme est submergée par de multiples touches de peinture. Dans ces tableaux de Proust et de Matisse, la surface de la toile se transforme en un champ de pétales où le sujet principal est davantage les fleurs. Matisse peignit de plus en plus à base de touches et de nuances vives, style qui culmina dans le Fauvisme, notamment dans "Femme au chapeau" (1905) qui suscita beaucoup de controverses au Salon d'Automne de 1905 du fait de ses couleurs et de son caractère trop artificiel pour l'époque. Or dans cette oeuvre, le peintre exprima ses sensations intérieures au moyen de couleurs, de même que le narrateur dépeint la promenade de Mme Swann selon l'expression du dedans. Le peintre et le narrateur du roman se déchargent de leurs émotions sans essayer de reproduire fidèlement les objets et les figures. Nous en avons une autre illustration dans la description des jeunes filles.

En effet, lors de sa rencontre avec les jeunes filles, le héros sublime la tentation sensuelle qu'il ressent envers elles en les rapprochant d'oeuvres d'art. Ses sensations artistiques s'éveillent alors et sont étroitement liées à la

peinture :

Sauf une, que son nez droit, sa peau brune mettaient en contraste au milieu des autres comme, dans quelque tableau de la Renaissance, un roi Mage de type Arabe, elles ne m'étaient connues, l'une, que par une paire d'yeux durs, butés et rieurs ; une autre que par des joues où le rose avait cette teinte cuivrée qui évoque l'idée de géranium (...) et quand (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 (...)³⁹

L'oeuvre d'art à peine ébauchée dans ces lignes se transforme ensuite en statues grecques, en "une frise antique ou quelque fresque figurant un cortège", en "vierges helléniques", en "jeunes fleurs qui interrompaient en ce moment (...) la ligne du flot de leur haie légère, pareille à un bosquet de roses de Pennsylvanie, ornement d'un jardin sur la falaise (...)"⁴⁰. D'ailleurs, dans une esquisse ancienne de ce passage sur les jeunes filles, Proust écrit : "Nous vivons là comme dans un musée d'esquisses et dans une peinture de fleurs."⁴¹. Le tableau est donc en pleine gestation. Or, en révélant la beauté des choses, le narrateur - peintre dévoile "la vérité du pommier, de l'aubépine, et ensuite d'une autre chose, et d'une autre chose encore, tant que les forces d'Elstir pourraient me conduire à la conquête du monde" ⁴². Il est en quête d'une vérité esthétique que seul le peintre est capable de lui révéler.

3 - Les femmes et la mythologie ou l'Age d'or

Georges Gusdorf donna la définition suivante du mythe :

Le mythe est eschatologique par essence. Il nous relie à l'en deçà comme à l'au-delà, au Paradis Perdu comme au Temps Retrouvé.⁴³

Un mythe est aussi un récit sacré, une étape de la vie des dieux que les hommes traduisent par le chant, la danse, la peinture ou la sculpture.

En outre, pour Howard Moss, A la Recherche du temps perdu représente un univers mythique créé et interprété par Proust:

Remembrance of Things Past is more than a novel ; it is a work in which a single person's life is transformed into a mythology, with its own pantheon of gods, its own religious rituals, and its own moral laws.⁴⁴

A la Recherche du temps perdu est plus qu'un roman; c'est une oeuvre dans laquelle la vie d'une seule personne est transformée en une mythologie, avec son propre panthéon de dieux, ses propres rites religieux et ses propres lois morales.

Tout au long du roman, nous pouvons isoler les schémas mythiques sous-jacents aux aventures d'Odette, Gilberte, Mme de Guermantes et Albertine. En effet, Odette est assimilée à une figure mythique virgilienne, Eurydice, dans la mesure où Swann s'égaré dans un Paris sombre qui ressemble aux enfers virgiliens. Cherchant Odette partout, il erre tel Orphée :

Sous les arbres des boulevards, dans une obscurité mystérieuse, les passants plus rares erraient, à peine reconnaissables. Parfois l'ombre d'une femme qui s'approchait de lui, lui murmurant un mot à l'oreille, lui demandant de la ramener, fit tressaillir Swann. Il frôlait anxieusement tous ces corps obscurs comme si parmi les fantômes des morts, dans le royaume sombre, il eût cherché

Eurydice.⁴⁵

Par ailleurs, la promenade de Mme Swann au bois de Boulogne constitue une sorte de pèlerinage où la nature met en valeur la beauté de la jeune femme admirée par une cour d'hommes. Le bois lui-même participe à un jeu de mise-en-scène, comme s'il était le complice d'un artiste :

(...) un double rang de marronniers orangés semblait, comme dans un tableau à peine commencé, avoir seul encore été peint par le décorateur qui n'aurait pas mis de couleur sur le reste, et tendait son allée en pleine lumière pour la promenade épisodique de personnages qui ne seraient ajoutés que plus tard.⁴⁶

D'après ce décor, nous nous attendons à l'arrivée de personnages, acteurs de ce spectacle. Cependant, leur sortie est retardée par la description de fleurs et de plantes qui viennent compléter le tableau que nous pourrions intituler "Le Jardin élyséen de la Femme"⁴⁷. Au grand regret du narrateur, cette notion de mythologie gréco-romaine est passée de mode au moment où il l'évoque. Il revient sur le sujet dans A l'Ombre des jeunes filles en fleurs où Mme Swann apparaît toujours comme le canon de la beauté féminine, entourée de ses admirateurs qui forment le fond du tableau dont elle est l'atout principal :

Et, en effet, le prince faisant comme dans une apothéose de théâtre, de cirque, ou dans un tableau ancien, faire front à son cheval, adressait à Odette un grand salut théâtral et comme allégorique, où s'amplifiait toute la chevaleresque courtoisie du grand seigneur inclinant son respect devant la Femme, (...) Mme Swann était saluée par les derniers cavaliers attardés, comme cinématographiés au galop sur l'ensoleillement blanc de l'avenue (...) ⁴⁸

Quant à Gilberte, elle semble se conformer au modèle mythique de Mélusine :

Telles on voyait ces deux natures de M. et de Mme Swann onduler, refluer, empiéter tour à tour l'une sur l'autre, dans le corps de cette Mélusine.⁴⁹

Dans le mythe de Mélusine, la jeune femme se refuse à son mari ; de la même façon, Gilberte cache une partie de sa vie au narrateur qu'elle rend jaloux en s'inventant des activités secrètes. En outre, il est possible de rapprocher le personnage de Gilberte de Daphné. Lorsque la jeune fille rencontre Marcel aux Champs-Élysées près du massif de lauriers, les deux jeunes gens s'amuse et Gilberte est transformée en arbuste :

Je tâchais de l'attirer, elle résistait ; ses pommettes enflammées par l'effort étaient rouges et rondes comme des cerises ; elle riait comme si je l'eusse chatouillée ; je la tenais serrée entre mes jambes comme un arbuste après lequel j'aurais voulu grimper (...) ⁵⁰

De plus, la chevelure de Gilberte est végétale et sans artifice comme celle de Daphné décrite par Ovide.

Chez Matisse, nous assistons également à la "daphnéisation" de la figure féminine. En effet, si nous comparons les trois tableaux suivants "Pasiphaé", linogravure de 1943, "Daphné", une étude au crayon pour Ronsard de 1942 et "Arbre", un dessin à la plume de 1941, nous nous rendons compte que le caractère mythologique et le côté biologique de ces oeuvres sont très liés. De plus, elles sont traitées de la même façon. Or le personnage mythologique de Daphné, nymphe aimée d'Apollon, se métamorphose en laurier pour avoir fui les

ardeurs du Dieu. En outre, un daphné est aussi un arbuste à fleurs rouges ou blanches qui croît dans les bois ou les régions montagneuses.

Quant à Mme de Guermantes, Marie Miguet-Ollagnier l'apparente au mythe homérique de Circé :

(...) Proust fait bien une palingénésie du mythe de Circé, qui est intégré à cet immense art poétique qu'est la Recherche. C'est donc grâce à un breuvage poétique, lui-même symbole de la création artistique, que le narrateur échappe aux envoûtements du snobisme des Guermantes. Mais c'est surtout la nature des rapports amoureux entre Mme de Guermantes et le narrateur qui est expliquée par le mythe de Circé.⁵¹

Cette association est soulignée par la rupture de classe sociale entre Mme de Guermantes et le narrateur ainsi que par l'atmosphère funèbre et sombre qui règne autour de la duchesse, dès le début du roman : "assise dans la chapelle au-dessus des tombes de ses morts."⁵²

En outre, les Guermantes évoquent de nombreuses légendes. En se promenant du côté de Guermantes, le long du cours de la Vivonne, le narrateur éprouve des impressions variées. En effet, il y règne une atmosphère médiévale remplie d'une poésie féérique. Le narrateur y admire de "véritables jardins de nymphéas"⁵³ qu'il compare à des tableaux japonais. A nouveau, il distingue une fleur des autres, en l'occurrence une fleur de nymphéa au coeur rouge. Or, le mot nymphéa vient du grec "nymphoea" qui signifie nymphe, mariée ou jeune femme. Proust l'emploie comme complément du nom fleur, mettant ainsi l'accent sur son caractère féminin et rendant la comparaison

avec une femme plus facile. A la douceur rose et à la jeunesse de l'épine du côté de Méséglise, s'oppose la force écarlate et l'expérience de la fleur de nymphéa, ou en d'autres termes, à côté de la pureté naturelle d'une jeune fille est juxtaposée la beauté éclatante et artificielle d'une femme mûre. Aussi le nymphéa est-il la métaphore de la duchesse de Guermantes que le narrateur imagine telle une figure mythologique appartenant à une légende. D'ailleurs, le narrateur se représente le duc et la duchesse de Guermantes ainsi :

(...) tantôt en tapisserie, comme était la comtesse de Guermantes dans le "Couronnement d'Esther" de notre église, tantôt de nuances changeantes comme était Gilbert le Mauvais dans le vitrail (...), tantôt tout à fait impalpables comme l'image de Geneviève de Brabant (...), enfin toujours enveloppés du mystère des temps mérovingiens et baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe "antes".⁵⁴

A partir de ses promenades, le narrateur identifie les fleurs d'eau violettes et rouges avec Madame de Guermantes.

En outre, lorsque le narrateur apprend que Mme de Guermantes possède le premier salon du Faubourg Saint-Germain, son nom devient mystérieux. Il a l'impression que le salon est un temple et avant d'y pénétrer, il le compare à une église, voire à un lieu sacré :

Ils (les convives de Mme de Guermantes) étaient, en une matière précieuse, les colonnes qui soutenaient le temple. (...) ils étaient comme les statues d'or des apôtres de la Sainte-Chapelle, piliers symboliques et consécrateurs, devant la Sainte Table.⁵⁵

Quant à Albertine, elle symbolise d'abord la mer, mais

également, le végétal, aussi serait-il possible de l'assimiler à Protée, ce vieillard de la mer qui se métamorphosa en eau limpide et en arbre au feuillage altier ou à son équivalent féminin, Thétis.

Le côté mythologique d'Albertine met également en évidence son caractère double, mélange d'animal et de sacré et révélateur de sa bisexualité. Le narrateur la décrit ainsi dans Le Côté de Guermantes :

Pour voir de plus près une déesse de marbre qui s'élançait de son socle, et, toute seule dans un grand bois qui semblait lui être consacré, l'emplissait de la terreur mythologique, moitié animale, moitié sacrée, de ses bonds furieux, Albertine monta sur un tertre, tandis que je l'attendais sur le chemin.⁵⁶

Enfin, d'autres métaphores florales sont utilisées pour décrire des femmes que le narrateur aperçoit sans même les connaître parfois et qui le font rêver. Ainsi, le teint de Mlle de Stermaria est-il comparé également au coeur rouge des nymphéas de la Vivonne.

De la même façon, dans la peinture de Matisse, l'aspect mythique se manifeste à partir de "Luxe, calme et volupté", tableau bâti sur une série de contradictions : ligne / couleur, profane / sacré et réalité / mythe. Ces conflits se résolvent dans la libération de la couleur exprimée dans "La Joie de vivre", où l'imagination entre en scène avec les personnages qui foulent le sol du bois comme par enchantement, procédant à une danse sacrée. Au premier plan, les figures étendues sur le sol ou debout à l'abri des arbres, jouent de

la musique ou s'enlacent deux à deux. Ce tableau, composé de nombreux symboles est une véritable allégorie de l'Age d'Or, mythe des origines. La scène se passe dans la clairière d'un bois sacré où nous avons l'impression que des nymphes racontent une histoire d'amour au son des pipeaux. Pierre Schneider commente ainsi la peinture :

Faut-il rappeler que l'art romain, avant Matisse, avait opéré la conversion du rêve bucolique cher aux citadins qu'étaient Horace et Virgile en thèmes sacrés ? Le paysage boisé qu'occupent le berger et son chien, des brebis et des chèvres, devient jusqu'au V^e siècle ap. J.C., comme en témoignent les sarcophages chrétiens et païens, la figure du séjour bienheureux de l'au-delà. Le pâtre de la pastorale est ainsi transformé en Bon Pasteur.⁵⁷

Or dans un entretien avec Tériade après son tour du monde, Matisse donne la source de la révélation divine de l'artiste :

Tandis que l'artiste ou le poète possèdent une lumière intérieure qui transforme les objets pour en faire un monde nouveau, sensible, organisé, un monde vivant qui est en lui-même le signe infailible de la divinité, du reflet de la divinité.⁵⁸

Ainsi le tableau transforme-t-il les idées en mythes et ce qui caractérise l'oeuvre de Matisse par rapport aux autres peintres qui exploitèrent cette conception de la peinture, c'est qu'elle confère au fait premier un rôle prépondérant. La scène la plus ordinaire baigne alors dans l'atmosphère replendissante de "L'Age d'or", accordant une réalité historique aux événements décrits.

En conclusion, nous pouvons souligner que chacun des amours de Marcel (Gilberte, Mme de Guermantes et Albertine) ainsi que les autres femmes telles la mère du narrateur, la tante Léonie et Mme Swann appartiennent à un paysage différent.

Le premier jardin, celui de la tante Léonie est synonyme de souffrance, puisque Marcel en est exclu, lorsque Swann arrive le soir, alors que les deux autres, le parc de Swann et les jardins de nymphéas évoquent l'amour et la joie, mais aussi la peine. A ce propos, le narrateur commente à la fin de Combray :

Sans doute pour avoir à jamais indissolublement uni en moi des impressions différentes rien que parce qu'ils me les avaient fait éprouver en même temps, le côté de Méséglise ou le côté de Guermantes m'ont exposé, pour l'avenir, à bien des déceptions et même à bien des fautes. Car souvent j'ai voulu revoir une personne sans discerner que c'était simplement parce qu'elle me rappelait une haie d'aubépines, et j'ai été induit à croire, à faire croire à un regain d'affection, par un simple désir de voyage.⁵⁹

Gilberte se déplace du cadre du jardin de Swann à Tansonville aux Champs-Élysées, Mme de Guermantes oscille entre une campagne légendaire remplie de châteaux et de demi-dieux ennemis et son hôtel particulier à Paris dont la cour est fleurie et finalement, Albertine évolue entre le bord de la mer à Balbec et un appartement à Paris.

En fréquentant le monde, le narrateur trahit les aubépines, gardiennes de sa vocation, d'où son intérêt pour l'aspect floral des femmes afin de la retrouver. En effet, les

aubépines, si elles révèlent une présence féminine, sont aussi des expériences de contemplation esthétique qui constituent des essais de pages d'écriture. Les fleurs participent à la re-création du monde en projetant sur les femmes leurs couleurs et leurs parfums. A ce propos, Pierre Costil affirma :

(...) la forme n'est pas un ornement superficiel et qu'on puisse détacher ; elle fait corps avec le fond, et son oeuvre nous offre, non des fleurs poétiques, mais la poésie de la fleur qui se dégage, tel un parfum naturel, de ses impressions.⁶⁰

De la même façon, chez Matisse, les femmes sont métamorphosées par le rythme floral. Ainsi, le "Portrait d'Yvonne Landsberg" (1914), construit selon des lignes organiques, évoque-t-il la personnalité réservée de la jeune fille pareille à une fleur non éclose. Trente-trois ans après l'exécution de l'oeuvre, le peintre fit la remarque suivante à Alfred Barr :

Les lignes dans le portrait de Mlle Landsberg dont vous me parlez dans votre lettre sont des lignes de construction que j'ai mises autour de la figure de façon à lui donner plus d'ampleur dans l'espace.⁶¹

Or, Matisse peignit des fleurs et des pétales sur un sac à main en soie bleu foncé que Mlle Landsberg portait⁶². Il réalisa aussi une gravure où le visage de la jeune femme est entourée de fleurs de magnolias. Ces rapports entre Yvonne Landsberg et les fleurs traduisent le désir du peintre d'atteindre le mouvement universel. Au cours de sa carrière, il rompt avec l'expérience empirique pour progresser vers les signes au moyen de la représentation de mythes. De même que

Proust crée son propre style, Matisse définit son propre système pour peindre. Finalement, nous citerons une remarque de Gérard Macé à propos du manteau d'Albertine auquel est comparé le roman de Proust :

Quant au lecteur qui partage cette aventure, s'il songe à retourner le manteau d'Albertine, il voit briller dans la trame, comme dans une tapisserie serrée d'arabesques et de fleurs, le fil d'or des allusions à l'Orient.⁶³

NOTES DU QUATRIEME CHAPITRE

1. Charles Baudelaire, Oeuvres complètes 2 : 714.
2. Bettina Knapp, Women in Twentieth-Century Literature, A Jungian View (University Park and London : The Pennsylvania State University Press, 1987) 193.
3. Par femmes, nous entendons aussi les jeunes filles chez Proust.
4. Charles Baudelaire, Oeuvres complètes 2 : 713.
par qui est mis en italique par Baudelaire dans le texte.
5. Le Livre des Mille et une nuits, traduction de Mandrus (Bruxelles : La Boétie, 1947) 1 : 72.
6. Marcel Proust, A la Recherche du temps perdu Cahier 25, f 39.
7. Voir lettre à Gaston Calmette in Proust, Correspondance ed. Philip Kolb. 19 vols + (Paris: Plon, 1970-) 12 : 309.
8. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 29.
9. Gertrude Stein rapporta dans son autobiographie :
The grounds at Clamart were large and the garden was what Matisse between pride and chagrin called un petit Luxembourg. There was also a glass forcing house for flowers. Later they had begonias in them that grew smaller and smaller. Beyond were lilacs and still beyond a big demountable studio. They liked it enormously. Gertrude Stein, The Autobiography of Alice B. Toklas (New York : Random House, 1933, 1961) 93.

Le terrain à Clamart était grand et le jardin était ce que Matisse appelait, entre un sentiment de fierté et de dépit, un petit Luxembourg. Il y avait aussi une serre pour les fleurs. Plus tard, ils y firent pousser des bégonias de plus en plus petits. Au delà il y avait des lilas et encore au delà un studio démontable. Ils l'aimaient énormément.
10. voir Matisse, Notes d'un peintre in Fourcade 49.
11. Matisse, XXe siècle 2, janvier 1952 in Fourcade 246.
12. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 47.

13. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 50.
14. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 111.
15. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 71.
16. Proust, A la Recherche du temps perdu 3 : 578.
17. Matisse, Archives Henri Matisse in Matisse in Morocco (Washington, the National Gallery of Art, 1990) 55.
18. Matisse confondit Brooks avec Bronx, d'où la référence à Bronx dans ses lettres.
19. Alfred Barr, Matisse, the Art and his Public (New York : The Museum of modern art, 1951) 540, note 1.
20. Schneider, Matisse in Morocco 37.
21. Matisse, entretien avec le Frère Rayssiguier, Nice, 3 avril 1949 in Schneider, Matisse 595.
22. Ragner Hoppe, "My visit with Matisse" in Jack Flam Matisse, a Retrospective (New York : Hugh Lauter Levin Associates, Inc., 1988).
23. Fourcade, in Henri Matisse The Early Years in Nice 1916-1930 (Washington, National Gallery of Art, 1986) 50.
24. Fourcade, "An uninterrupted story" in Henri Matisse, The Early Years in Nice 1916-1930 51.
25. Jean Rousset, Forme et Signification (Paris : Librairie José Corti, 1984) 169.
26. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 219.
27. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 221.
28. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 607.
29. Giulio Carlo Argan, Botticelli (Paris, Genève, New York : Albert Skira, 1957) 20.
30. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 554.
31. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 217.
32. Matisse, The Early Years in Nice 1916-1930 31.
33. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 142.

34. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 204-205.
35. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 299.
36. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 582-585.
37. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 605.
38. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 625-630.
39. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 148.
40. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 153-156.
41. Proust, A la Recherche du temps perdu, Cahier 26.
42. Proust, A la Recherche du temps perdu, Cahier 28.
43. Georges Gusdorf, Mythe et métaphysique (Paris : Flammarion, 1953) 223.
44. Howard Moss, The Magic Lantern of Marcel Proust (New York : Macmillan, 1962) 1.
45. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 227.
46. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 414.
47. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 419.
48. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 629.
49. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 555.
50. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 485.
51. Marie Miquet-Ollagnier, La Mythologie de Marcel Proust (Besançon : Annales littéraires de l'université ; Paris : les Belles-Lettres, 1982) 99.
52. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 174.
53. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 167.
54. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 169.
55. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 331.
56. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 684.
57. Schneider, Matisse 273, note 7.

58. Fourcade, "Le tour du monde d'Henri Matisse" in Henri Matisse : Ecrits et propos sur l'art 105.
59. Proust, A la Recherche du temps perdu 1 : 183.
60. Pierre Costil, "Proust et la poésie de la fleur" Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray 13 (1963) 20.
61. Alfred Barr, Matisse, the Art and his Public Lettre du 22 juin 1951 (New York : The Museum of Modern Art, 1951) 541, note 7.
62. Documents Alfred Barr, Archives du Musée d'art moderne, New York Landsberg à Barr, 30 mai 1951.
63. Gérard Macé, Le Manteau de Fortunuy (Paris : Gallimard, 1987) 67.

C O N C L U S I O N

Ainsi les essais des peintres, et la suite même de toutes les oeuvres, montrent le chemin à nos pensées. Et la peinture devait nous découvrir en tous les objets la beauté du monde dans le moment où les abstraites mécaniques et les abstraites pensées allaient en doubler le prix.¹

En définitive, l'analogie entre la construction poétique des tableaux de Proust et l'art de Matisse nous conduit d'abord à faire les mêmes observations en ce qui concerne la méthode de travail des deux artistes.

Ceux-ci se consacrèrent entièrement à leur oeuvre, poursuivant leur dessein sans subir l'influence des mouvements contemporains. Aussi, bien qu'il ne fût pas notre propos de comparer la vie de Proust à celle de Matisse, devons-nous souligner que les problèmes de santé des deux artistes contribuèrent sans doute en partie à la découverte de leur vocation, l'art agissant alors comme salut. En effet, les deux artistes firent preuve du même acharnement et de la même assiduité, recommençant et reprenant maintes fois leurs tableaux, surtout Proust qui fit de nombreuses additions et ajouts et qui est célèbre pour ses paperolles. Ils utilisèrent la même technique d'écriture, faisant usage de variantes, de reprises, de refus, de ratures et de repentirs. A ce propos, Matisse nota que "...le dessin, dans sa complication, ses enchevêtrements, ses replis, décompose et recompose"². De même, Proust réalisa de nombreuses épreuves, procédant à maintes étapes de démontage et remontage des scènes de son roman.

Le cheminement de notre étude constitua en quelque sorte de par les confrontations entre l'écriture de Proust et les peintures de Matisse une enquête dont le dessein fut de déterminer l'au-delà du temps qui est réalisé à travers l'acte

de création.

Aussi, à partir des démarches artistiques des deux artistes, avons-nous mis en exergue deux dimensions dans leur oeuvre : la recherche d'une vocation et la poursuite d'une expérience spirituelle à travers la découverte de l'Etre.

En effet, comme nous l'avons montré, dans A la Recherche du temps perdu, le narrateur s'initie à écrire en se mettant à observer par l'intermédiaire de la peinture, mais ce n'est qu'au terme de son apprentissage qu'il peut appréhender le message d'Elstir ainsi que le sens de la création artistique et celui de la métaphore. A ce sujet, René Huyghe affirma : "Ainsi, par la peinture, l'homme engage le Dialogue avec le visible"³. En d'autres termes, et c'est ce que nous avons cherché à souligner, le monde est rendu visible par le peintre (et l'écrivain, si nous considérons qu'il peint aussi) permettant ainsi à ses admirateurs de découvrir la réalité des choses. D'ailleurs, le narrateur crée des oeuvres fictives qui naissent devant nos yeux de lecteurs, à travers une écriture qui se révèle être "une peinture en mots". En outre, n'oublions pas que pour Proust, le propre de l'art est de révéler des essences, qualité qui se trouve ancrée dans l'écriture de l'artiste comme le montra Gilles Deleuze⁴.

Quant à Matisse, il ne fut ni un artiste provocateur et nihiliste de l'avant-garde du vingtième siècle, ni un peintre conventionnel, mais il fut avant tout le créateur du bonheur de vivre, cherchant à atteindre un certain équilibre entre la

vie et son art qui fut et demeure un art de vivre. Il fut à la recherche de sa vocation comme nous l'avons souligné dans notre chapitre sur l'atelier.

Néanmoins, il apparaît également une quête du paradis perdu dans l'oeuvre de Proust et les peintures de Matisse. En effet, l'écrivain donne une dimension religieuse, voire mystique à certaines scènes. Ainsi, évoquant la famille Guermantes, le narrateur se remémore-t-il les liens qui unissent ses membres :

Ainsi les espaces de ma mémoire se couvraient peu à peu de noms qui, en s'ordonnant, en se composant les uns relativement aux autres, en nouant entre eux des rapports de plus en plus nombreux, imitaient ces oeuvres d'art achevées où il n'y a pas une seule touche qui soit isolée, où chaque partie tout à tour reçoit des autres sa raison d'être comme elle leur impose la sienne.⁵

En enchevêtrant tous les événements, le narrateur exprime la valeur religieuse de l'oeuvre. Comme le déclare Marie-Lucie Imhoff à ce propos, "(...) il dresse une sorte d'autel à cette fonction humaine qui seule permet à l'homme de transgresser ses limites et sa mortalité : la recherche de l'Être"⁶.

Quant à Matisse, son oeuvre comporte un caractère religieux que le peintre exprime lui-même dans ses déclarations :

En art, la vérité, le réel commence quand on ne comprend plus rien à ce qu'on fait, à ce qu'on sait et qu'il reste en vous une énergie d'autant plus forte qu'elle est contrariée, compressée, comprimée. Il faut alors se présenter avec la plus grande humilité, tout blanc, tout pur, candide, le cerveau semblant vide, dans un état d'esprit analogue à celui du communiant approchant de la Sainte-Table. Il faut évidemment avoir tout un

acquis derrière soi et avoir su garder la fraîcheur de l'Instinct.⁷

Finalement, Proust ne retrace pas seulement l'histoire d'un narrateur, mais son but est de faire partager aux lecteurs ses propres impressions. Il ne nourrit pas son oeuvre de tableaux de maîtres afin d'exposer son érudition, mais pour illustrer son roman de peintures qui renvoient à un univers symbolique. D'ailleurs, il ne cite pas les peintres pour composer un brillant palmarès, mais en fonction d'une force intérieure qui lui est imposée par ses émotions et ses impressions. En outre, il fait également appel à la sensibilité des lecteurs qui ne doivent pas se contenter d'être des célibataires de l'art⁸, mais d'aller à la recherche du temps perdu en assimilant des images, des personnes ou des endroits à d'autres impressions.

Aussi, pour l'écrivain comme pour le peintre, le génie réside-t-il dans sa capacité à réfléchir les images tel un miroir et non dans la qualité de la scène dépeinte. Or, si le style de Proust et la peinture de Matisse nous enchantent de par leur rythme et leur harmonie, ils exigent un effort d'introspection. En effet, de même que le narrateur est fasciné par plusieurs scènes et que certains modèles de Matisse semblent ensorcelés, nous sommes appelés à réfléchir et à analyser nos sensations pour partager les expériences des deux artistes afin de ne pas devenir des "célibataires de l'art". De même, comme Antoine Compagnon l'affirme :

Faudrait-il donc lire la Recherche comme tante

Léonie déchiffrait Ali-Baba dans les assiettes plates de Combray, ou comme Charlus, "grand seigneur et amateur d'art", "se faisait, d'après Saint-Simon, des espèces de tableaux vivants" ? Lecture d'enfant ou de prince, comme telle encore fétichiste ainsi que le "vivant" du "tableau" le dénonce. C'est que vraiment il n'y a pas d'autre issue à la lecture que l'écriture, soit l'oubli de la lecture.⁹

Au terme de ces pages, le problème de la créativité chez Proust et Matisse n'est pas épuisé et nous devons avertir nos lecteurs que nous avons circonscrit notre travail autour des thèmes qui nous semblaient les plus importants pour effectuer une comparaison entre les phrases-tableaux chez Proust et la syntaxe des tableaux de Matisse. Une étude de tous les thèmes communs aux deux artistes constituerait une autre entreprise, qu'il n'est pas possible de traiter dans le cadre de cette recherche. Cependant, nous espérons avoir fait découvrir à nos lecteurs une nouvelle perception des phrases de Proust et faisant appel à leur pensée esthétique, nous les invitons à mettre en relief d'autres phrases-tableaux dans A la Recherche du temps perdu.

NOTES DE LA CONCLUSION

1. Alain, Les Arts et les Dieux (Paris : Gallimard, 1958) 416.
2. Fourcade, Henri Matisse, Ecrits et propos sur l'art 175.
3. René Huyghe, Dialogue avec le visible (Paris : Flammarion, 1955) 6.
4. Gilles Deleuze, Proust et les signes (Paris : Presses universitaires de France, 1964) 49-63.
5. Proust, A la Recherche du temps perdu 2 : 826.
6. Marie-Lucie Imhoff "Proust et la peinture ou le temps dépassé" in Proust et ses peintres (catalogue d'exposition, 1991) 150.
7. Matisse, Jazz (Paris : Tériade, 1947).
8. Expression utilisée par Proust dans A la Recherche du temps perdu (4 : 470) pour qualifier les amateurs d'art qui n'assimilent pas ce qui est nourricier dans l'art et se contentent d'être spectateurs.
9. Antoine Compagnon, La troisième république des Lettres : de Flaubert à Proust (Paris : Seuil, 1983) 252.

BIBLIOGRAPHIE

- Adams, Howard William. A Proust Souvenir, period photographs by Paul Nadar. New York, Paris : The Vendome Press, 1984.
- Albaret, Céleste. Monsieur Proust, souvenirs recueillis par G. Belmont. Paris : Laffont, 1973.
- Alain. Les arts et les Dieux. Paris : Gallimard, 1958.
- Alcorn, Clayton. "Cars, Trains, Planes and Proust". Nineteenth Century French Studies 14.1-2 (Fall-Winter 1985-86) : 153-161.
- Antoine, Gérald. "Proust ou le chaos métaphysique". Cahiers de l'institut de linguistique de Louvain 10.1-3 (1984) : 17-25.
- Aragon, Louis. Henri Matisse : dessins, thèmes et variations. Paris : Fabiani, 1943.
- . Henri Matisse, roman. 2 vols. Paris : Gallimard, 1971.
- Argan, Giulio Carlo. Botticelli. Paris : Genève ; New York : Skira, 1957.
- Atget, Eugène, and Arthur A. Trottenberg, ed. and introd. A Vision of Paris : the Words of Marcel Proust. New York : Macmillan, 1980.
- Autret, Jean. L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'oeuvre de Marcel Proust. Genève : Droz ; Lille : Giard, 1955.
- Backus, David. "La leçon d'Elstir et la leçon de Chardin". Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray 32 (1982) : 535-539.
- Bardèche, Maurice. Marcel Proust, romancier. 2 vols. Paris : Les sept couleurs, 1971.
- Barnes, Albert C. and Violette De Mazia. The Art of Henri Matisse. New York : Charles Scribner & Sons, 1933.
- Barr, Alfred H. Matisse, his Art and his Public. New York : Museum of Modern Art, 1951.
- Barthes, Roland. Le degré zéro de l'écriture. Paris : Seuil, 1953 et 1972.

- . "Proust et les noms". To honour Roman Jakobson. The Hague, Paris : Mouton, 1967, 3 vol., T 1 : 150-158.
- , L. Bersani, R. Debray-Genette, S. Gaubert, G. Genette, J.P. Houston, P. Lejeune, M. Muller, J. Rosasco, J. Rousset. Recherche de Proust. Paris : Seuil, 1980.
- Baudelaire, Charles. Correspondance. 2 vols. Paris : Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1973.
- . Les fleurs du mal. Paris : Le Livre de poche, 1972.
- . Oeuvres complètes. 2 vols. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.
- Bedriomo, Emile. Proust, Wagner et la coïncidence des arts. Etudes littéraires françaises. Paris, Tubingen : Jean Michel Place, 1984.
- Benjamin, Roger. Matisse's "Notes of a Painter" : Criticism, Theory, and Context, 1891-1908. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1987.
- Benoist-Méchin, J. Retour à Marcel Proust. Paris : Albin Michel, 1977.
- Bersani, J. "Proust et Dada". Revue d'histoire littéraire de la France 2 (avril/juin 1965) : 260-268.
- Bibesco, Marthe Lucie, princesse. Au bal avec Marcel Proust. Paris : Gallimard, 1956.
- Bibliothèque Nationale. Marcel Proust. catalogue d'exposition. Paris : Bibliothèque Nationale, 1965.
- Blanche, Jacques-Emile. Propos de peintre. Paris : Emile-Paul Frères, 1919.
- Bloom, Harold. Marcel Proust. New York, New Haven, Philadelphia : Chelsea House Publishers, 1987.
- Blum, René. Comment parut "Du côté de chez Swann". Paris : Kra, 1930 .
- Blumenthal Gerda. Thresholds : A Study of Proust. Birmingham, Alabama : Summa Publications, 1984.
- Bongiovanni, Bertini Mariolina. "L'estetica di Proust nel Contre Sainte-Beuve". Studi francesi 65-66 (1978) : 322-40.
- Bonnefoy, Yves. Dans le leurre du seuil. Paris : Mercure de

France, 1975.

Bonnet, Henri. Marcel Proust de 1907 à 1914. Paris : Nizet, 1976.

---. Matinée chez la princesse de Guermantes. Paris : Gallimard, 1982.

---. Roman et poésie: essai sur l'esthétique des genres, la littérature d'avant-garde et Marcel Proust. Paris : Nizet, 1980.

Borowitz, Helen Osterman. The Impact of Art on French Literature (from Scudéry to Proust). Newark : University of Delaware Press ; London : Associated University Presses, 1984.

Brun, Bernard. "Histoire d'un texte : les cahiers de la Recherche", Bulletin d'informations proustiennes. 16 (1985).

---. "Proust et la peinture moderne". Bulletin d'informations proustiennes. 16 (1985).

---. "Le Temps retrouvé dans les avant-textes de Combray". Bulletin d'informations proustiennes. 12 (1981).

Brunet, Etienne. Le vocabulaire de Proust. introd. Jean-Yves Tadié. Genève : Slatkine ; Paris : Champion, 1983.

Bryson, Norman. "Herméneutique de la perception". Les cahiers du Musée national d'art moderne 21 (septembre 1987) 103-125.

Bucknall, Barbara. The Religion of Art in Proust. Urbana : University Illinois Press, 1969.

Butor, Michel. "Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust" Essais sur les modernes. Paris : Gallimard, 1964.

---. Les mots dans la peinture. Paris : Flammarion, 1969.

Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites. Le monde de Proust, photographies de Paul Nadar. catalogue d'exposition. Paris : Editions CNMHS, 1991.

Cassou, Jean. "La pensée de Matisse", Art présent 2 (1947).

Cattai, Georges. Proust et ses métamorphoses. Paris : Nizet, 1972.

Caws, Mary Ann. The Eye in the Text : Essays on Perception.

- Mannerist to Modern. Princeton : Princeton University Press, 1981.
- . Reading Frames in Modern Fiction. Princeton : Princeton University Press, 1985.
- . Textual Analysis : some Readers Reading. ed Mary Ann Caws. New York : Modern Language Association o f America, 1986.
- Cézanne, Paul. Correspondance. Paris : Grasset, 1978.
- Charbonnier, Georges. Le monologue du peintre. 2 vols. Paris : Julliard, 1960.
- Chernowitz, Maurice. Proust and Painting. New York : International University Press, 1945.
- Clarac, Pierre et André Ferré, éd. Album Proust. Paris : Gallimard, 1965.
- Clark, Charles Newel. Elstir : the Role of the Painter in the Proust's A la recherche du temps perdu. Yale University. Londres. University Microfilms International, 1952.
- Cocking, J.M. "Proust and Painting", "Proust and Music" Proust, Collected Essays on the Writer and his Art. Cambridge : Cambridge University Press, 1982.
- Cocteau, Jean. Journal d'un inconnu. Paris : Grasset, 1953.
- Cogman, P.W.M. "Reading a Painting by Elstir : Fanciful Descriptions in Proust and some Baroque Poets". French Studies 30 (1976) : 419-32.
- Compagnon, Antoine. Les cinq paradoxes de la modernité. Paris : Seuil, 1990.
- . Proust entre deux siècles. Paris : Seuil, 1989.
- . La troisième république des lettres : de Flaubert à Proust. Paris : Seuil, 1983.
- Cooper, Douglas. The Cubist Epoch. 3 ed. Oxford : Phaidon ; New York : E.P. Dutton, 1976.
- Costil, Pierre. "La construction musicale de la recherche du temps perdu". Bulletin des amis de Marcel Proust et des amis de Combray 8 (1958) 469- 489 et 9 (1959) 83-110.
- . "Proust et la poésie de la fleur." Bulletin de la société

des amis de Marcel Proust et des amis de Combray 13
(1963) 20-42.

Courtial, Marie-Thérèse. "La vision impressionniste de la mer dans A la recherche du temps perdu". Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray 26 (1976) : 267-276; 27 (1977) : 449-461.

Cowart, Jack and Dominique Fourcade. Henri Matisse : the Early Years in Nice, 1916-1930. Washington : National Gallery of Art ; New York : Harry N. Abrams, 1986.

Crosman, Inge Karalus. "Metaphor as Narrative Technique in A la recherche du temps perdu". A Journal for Descriptive Poetics and Theory 4 (1979) : 31-41.

Culbertson, Diana. "A la recherche de Vermeer : Proust and the 'Sphinx of Delft'". Southern Humanities Review 9 (1975) : 77-87.

Dallenbach, Lucien. Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme. Paris : Seuil, 1977.

Décaudin, Michel. La modernité. Paris : Klincksieck, 1975.

Deguy, Michel. Figurations. Paris : Gallimard, 1960.

Deleuze, Gilles. Proust et les signes. Paris : Presses Universitaires de France, 1964.

De Man, Paul. "Semiology and Rhetoric". Textual Strategies. Cornell : Cornell University Press, 1979.

Denis, Maurice. Théories (1890-1910). Paris : Rouart et Watelin, 1920.

---. Du symbolisme au classicisme, théories. Textes réunis et présentés par Olivier Revault d'Allonnes. Paris : Hermann, 1964.

Derain, André. Lettres. Paris : Flammarion, 1955.

Derasse, Albert. "La vue de Delft ou le temps retrouvé". Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray 32 (1982) : 542-544.

Derain, André. Lettres. Paris : Flammarion, 1955.

Derrida, Jacques. La vérité en peinture. Paris : Flammarion, 1980.

Descombes, Vincent. Proust, philosophie du roman. Paris :

- Editions de Minuit, 1987.
- De Diesbach, Ghislain. Proust. Paris : Editions Perrin, 1991.
- De Staël, Madame. Corinne ou l'Italie. 2 vols. Paris : Editions des Femmes, 1979.
- Diehl, Gaston. Henri Matisse. Paris : Pierre Tisné, 1954.
- . Problèmes de la peinture. Lyon : éditions Confluences, 1945.
- Dreyfus, Robert. Souvenirs sur Marcel Proust. Paris : Grasset, 1926.
- Duncan, J. Ann. L'époque symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam (1884-1920). Paris: Nizet, 1982.
- Duthuit, Georges. Les Fauves. Genève : Editions des trois collines, 1949.
- . Le feu des signes. Genève : Skira, 1962.
- . "Material and Spiritual Worlds of Henri Matisse". Art News 55 (1955) : 22-25.
- Duthuit-Matisse, Marguerite et Claude Duthuit. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé de Henri Matisse. Paris : C. Duthuit, 1983.
- Eco, Umberto. L'oeuvre ouverte. Paris : Seuil, 1965.
- Elderfield, John. The Cut-Outs of Henri Matisse. New York : George Braziller, 1978.
- . The Drawings of Henri Matisse. London : Arts Council of Great Britain and Thames & Hudson Ltd, 1984.
- . Matisse in the Collection of the Museum of Modern Art. New York : Museum of Modern Art, 1978.
- Eliade, Mircea. Aspects du mythe. Paris : N.R.F., 1973.
- Escholier, Raymond. Matisse, ce vivant. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1956.
- Faure, Elie et al. Henri Matisse. Paris : G. Cres, 1920.
- Favrichon, Anna. Toilettes et silhouettes féminines chez Marcel Proust. Lyon : Presses universitaires de Lyon,

- 1987.
- Fels, Florent. Propos d'artistes. Paris : La renaissance du livre, 1925.
- Festa-McCormick, Diana. "Proustian Canvases in Itinerant Frames". Symposium 36.1 (Spring 1982) : 14-29.
- Flam, Jack D. "Matisse and the Fauves". "Primitivism" in 20th Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern. Ed. William Rubin. 2 vols. New York : Museum of Modern Art, 1984. 1 : 210-239.
- , ed. Matisse, a Retrospective. New York : Hugh Lauter Levin Associates, Inc., 1988.
- . "Matisse in Two Keys". Art in America. July - August 1975: 83-86.
- , ed. Matisse on Art. London : Phaidon Press Ltd, 1973 ; New York : E.P. Dutton, 1978.
- . Matisse, the Man and his Art 1869-1918. Ithaca and London : Cornell University Press, 1986.
- Fleming, William. "The Newer Concepts of Time and their Relation to the Temporal Arts". Journal of Aesthetics and Art Criticism. December 1945.
- Fourcade, Dominique. Henri Matisse : Ecrits et propos sur l'art. Paris : Hermann, 1972.
- Frascina, Francis and Charles Harrison. Modern Art and Modernism : a Critical Anthology. New York : Harper and Row, 1982.
- Fry, Roger. Vision and Design. London : Chatto & Windus, 1920.
- Frye, Robert D. "The Role of Medieval Art and Allegory in the Genesis of Proust's A la recherche du temps perdu". Symposium 39.4 (Winter 1985-86) : 250-67.
- Galerie Jacques Dubourg. Catalogue d'exposition. Henri Matisse, aquarelles, dessins. Paris, 1962.
- Gandelman, Claude. "The Drawings of Marcel Proust", Adam International Review 394-196 (1976) : 21-57.
- . "Proust as a Cubist". Art history 3 (Sept. 1979) : 355-363.

- Gaubert, Serge. "Marcel Proust : le vieil homme et la peinture" : Mélanges offerts à G. Couton. Jean Jehasse ed., Claude Martin Claude ed., Pierre Reprat ed., Bernard Yon ed., René Pintard introd. Mélanges offerts à G. Couton, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1981. 577-581
- Gauguin, Paul. Lettres de Gauguin. Paris : Grasset, 1946.
- Gauthier, Patrick. "Proust et Gustave Moreau". Europe. août-septembre 1970.
- Gautier, Théophile. Emaux et camées. Lille : Giard ; Genève : Droz, 1947.
- Genette, Gérard. Figures I. Paris : Seuil, 1966.
- . Figures II. Paris : Seuil, 1969.
- . Figures III. Paris : Seuil, 1972
- Gilot, Françoise. Matisse and Picasso : a Friendship in Art. New York : Doubleday, 1990.
- Girard, René. Mensonge romantique et vérité romanesque. Paris : Grasset, 1961.
- Giraudy, Danièle, ed. "Correspondance Henri Matisse - Charles Camoin". Revue de l'art. 12 (1971) : 7-34.
- Golding, John. Matisse and Cubism. Glasgow : University of Glasgow Press, 1978.
- Gowing, Lawrence. Henri Matisse, 64 Paintings. New York : Museum of Modern Art, 1966.
- . Matisse. New York : Oxford University Press, 1979.
- Graham, Victor E. The Imagery of Proust. Oxford : Basil Blackwell, 1966.
- . "Water Imagery and Symbolism in Proust" Romanic Review 50 (1959) : 118-128.
- Grand Palais. Henri Matisse, Exposition du centenaire. catalogue d'exposition. Paris : Grand Palais, 1970.
- Gusdorf, Georges. Mythe et métaphysique. Paris : Flammarion, 1953.
- Gutwirth, Marcel. "La bible de Combray" Revue des Sciences humaines. 143 (Juillet-septembre 1971) : 417-427.

- Hamilton, George Heard. "Cézanne, Bergson and the Image of Time". College Art Journal. 16 (1956).
- Henry, Anne. Marcel Proust : théorie pour une esthétique. Paris : Klincksieck, 1981.
- . "Quand une peinture métaphysique sert de propédeutique à l'écriture : les métaphores d'Elstir dans A la recherche du temps perdu". La Critique artistique : un genre littéraire. Pref. Jean Gaulmier. Paris : Presses universitaires de France, 1983. 205-226
- Hohl, Reinhold. "Marcel Proust in neuer Sicht, Kubismus und Futurismus in seinem Romanwerk". Die neue Rundschau 1 (1977): 54-72.
- Huas, Jeanine. Les femmes chez Proust. Paris : Hachette, 1971.
- Hutner, Jonathan. "On Proust and Art". Forum 16.3 (Summer-Fall 1978) : 24-27.
- Huyghe, René. Dialogue avec le visible. Paris : Flammarion, 1955.
- . La peinture française au XIXe siècle. 2 vols. Paris : Flammarion, 1976.
- Institut supérieur des carrières artistiques. section négoce. A propos de l'exposition Henri Matisse (1869-1954) qui se tient à Paris au Grand Palais du 21 avril au 21 septembre 1970. Paris, 1970.
- Johnson, Lee McKay. The Metaphor of Painting : Essays on Baudelaire, Ruskin and Pater. Ann Arbor, M.I. : UMI Research Press, 1980.
- Johnson, J. Theodore, Jr. "Débacle sur la Seine de Claude Monet : source du dégel à Briseville d'Elstir". Etudes proustiennes 1 Paris : Gallimard (Cahiers Marcel Proust, nouvelle série 6), (1973): 163-176.
- . "From Artistic Celibacy to Artistic contemplation". Yale French studies 34 (June 1965) : 81-90.
- . "'La lanterne magique' : Proust's Metaphorical Toy", L'esprit créateur (1971) : 17-31.
- . "La place de Vittore Carpaccio dans l'oeuvre de Marcel Proust". Mélanges à la mémoire de Franco Simone : France et Italie dans la culture européenne, III : XIXe et XXe siècles, Genève : Slatkine, 1984. 673-687.

- . "Literary Impressionism in France : a Survey of Criticism". L'esprit créateur 13.4 (Winter 1973) : 271-297.
- . "Marcel Proust and Architecture : some Thoughts on the Cathedral-Novel" Critical Essays on Marcel Proust. Ed. Barbara J. Bucknall. Boston : G.K. Hall and Co., 1987. 133-161.
- . "Marcel Proust et Gustave Moreau". Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray 28 (1978) : 614-639.
- . "Proust and Decadence". MLA Convention. New York, Dec. 1978.
- . "Proust and Giotto : Foundations for an Allegorical Interpretation of A la recherche du temps perdu". Marcel Proust : a Critical Panorama. Ed. Larkin B. Price. Urbana: University of Illinois Press, 1973. 168-205.
- . "Proust's «Impressionism» Reconsidered in the Light of the Visual Arts of the Twentieth Century" Twentieth Century French Fiction : Essays for Germaine Brée. New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 1975. 27-56.
- . "Proust, Ruskin et la petite figure au portail des libraires à la Cathédrale de Rouen". Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray 23 (1973) : 1721-1736.
- . "Proust's Early 'Portraits de peintres'". Comparative Literature Studies 4.4 : 397-408.
- . "The Painter and his Art in the Works of Marcel Proust" Dissertation, University of Wisconsin, 1964.
- Johnston, P. Howard. "Helleu et le dernier portrait de Proust". Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray 32 (1982) : 540-542.
- Joyce, James. Stephen Hero. London : Jonathan Cape Paperback, 1975.
- Kadi, Simone. La peinture chez Proust et Baudelaire. Paris : Pensée universelle, 1974.
- Kandinsky, Wassily. Ecrits complets. 3 vols. Paris : Denoël, 1970.
- . Regards sur le passé et autres textes. Paris : Hermann, 1974.

- Kostenevich, Albert. "La Danse and La Musique by Henri Matisse, a New Interpretation", Apollo Décembre 1974.
- Knapp, Bettina L. Music, Archetype, and the Writer : a Jungian View. University Park & London : Pennsylvania State University Press, 1988.
- . Women in Twentieth-Century Literature, a Jungian View. University Park and London : The Pennsylvania State University Press, 1987.
- . Word, Image, Psyche. Alabama : The University of Alabama Press, 1985.
- Kunstverein in Hamburg. Matisse und seine Freunde : les Fauves. Ausstellung : 25. Mai bis 10. Juli 1966. Hamburg: Kunstverein, 1966.
- Lapp, John C. "Proust's Windows to Reality". Romanic Review 67 (1976) : 38-49.
- Lavigne, Albert. Le voyage artistique à Beyreuth. Paris : Delagrave, 1951 ; Genève : Minkoff, 1973.
- Le Pichon, Yann. Le musée retrouvé de Marcel Proust. Paris : Stock, 1990.
- Leriché, Françoise. "La seule femme, c'est la femme peinte : l'imaginaire de la Recherche, le fruit d'une longue «leçon d'idéalisme»". Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray 36 (1986) : 487-504.
- Leymarie, Jean. "Les deux horizons d'Henri Matisse". XXe siècle. numéro spécial d'hommage à Henri Matisse, 1970.
- Los Angeles County Museum of Art. The Fauve Landscape. exposition. Los Angeles : the Los Angeles County Museum of Art, 1990.
- Macé, Gérard. Le manteau de Fortuné. Paris : Gallimard, 1987.
- Malraux, André. Les voix du silence. Paris : Gallimard, 1951.
- Mandrus. Le livre des mille et une nuits. traduction. Bruxelles : La Boétie, 1947.
- Mann, C.G.H. "Aubépines et arrosoirs : les fleurs et l'eau dans A la recherche du temps perdu". Romanic Review 75.3 (May 1984) : 356-365.
- Marchand, André. "Pierre à feu". L'oeil. Paris : Maeght, 1947.

- Marin, Louis. "Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures". Les cahiers du Musée national d'art moderne 24 (été 1988) 63-83.
- Matisse, Henri. Jazz. Paris : Tériade, 1947.
- . "Notes d'un peintre". La grande revue 52 (25 décembre 1908) : 731-745.
- . "Propos de Henri Matisse à Tériade" Minotaure 1936 in "De la couleur" Verve (1945) vol. IV, n° 13.
- Matoré, Georges. "Regard, couleur et lumières dans Combray (Du côté de chez Swann) de Marcel Proust". Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray 27 (1977) : 434-48.
- et Irène Mecz. Musique et structure romanesque dans "La recherche du temps perdu". Paris : Klincksieck, 1972.
- Maurois, André. A la recherche de Marcel Proust. Paris : Gallimard, 1970.
- Mezzatesta, Michael P. Henri Matisse sculptor, painter. Fort Worth : Kimbell Art Museum, 1984.
- Michaud, Guy. Message poétique du symbolisme. 3 vols. Paris : Nizet, 1947.
- Michel, Edouard. Gustave Moreau et ses élèves. Lettres d'Henri Evenepoel à son père. Paris : Mercure de France, 1923.
- Miguet-Ollagnier, Marie. La mythologie de Marcel Proust. Paris: Les Belles-Lettres, 1982.
- Milly, Jean. Edition annotée de A la recherche du temps perdu. 10 vols. Paris : Flammarion, G.F., 1984-1987.
- . La longueur des phrases dans "Combray". Genève : Slatkine; Paris : Champion, 1986.
- . La phrase de Proust. Paris : Larousse, 1975. Paris : Champion, 1983.
- . Les pastiches de Proust. édition critique et commentée, Paris : Colin, 1970.
- . Proust dans le texte et l'avant-texte. Paris : Flammarion, 1985.
- . Proust et le style. Paris : Minard-Lettres Modernes, 1970.

- Monneret, Sophie. "Voir l'univers avec les yeux d'un autre : Proust et Renoir" Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray 36 (1986) : 469-476.
- Monnin-Hornung, Juliette. Proust et la peinture. Genève : Droz; Lille : Giard, 1951.
- Monod-Fontaine, Isabelle. Oeuvres de Henri Matisse. Paris : Centre Georges Pompidou, 1979.
- Morand, Paul. Tendres stocks. Paris : Gallimard, 1921.
- Moss, Howard. The Magic Lantern of Marcel Proust. New York : Macmillan, 1962.
- Mouligneau, Michel. "Proust et Fromentin". Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray 29 (1979) : 94-96.
- Mouton, Jean. Le style de Marcel Proust. Paris : Corrêa, 1948; Nizet, 1969.
- Musée d'art moderne de la ville de Paris. Frantisek Kupka 1871-1957 ou l'invention d'une abstraction. catalogue d'exposition. Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989.
- Musée de Chartres. Proust et les peintres. exposition 1er juillet - 4 novembre 1991. Chartres : Musée des Beaux-Arts, 1991.
- Musée Matisse. Fleurs, feuillages, dessins. Le Cateau-Cambrésis : Musée Matisse, 1989.
- Musée national d'art moderne de Paris. Henri Matisse : dessins et sculptures. exposition, 29 mai - 7 septembre 1975. Paris : Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1975.
- National Gallery of Art, Washington. The Early Years In Nice 1916-1930. catalogue d'exposition. Washington : National Gallery of Art, 1986.
- . Matisse in Morocco, The Paintings and Drawings, 1912-1913. catalogue d'exposition. Washington : National Gallery of Art, 1990.
- Nattiez, Jean-Jacques. Proust musicien. Paris : Christian Bourgeois, 1984.
- Neff, John D. "Matisse and Decoration : the Shchukin Panels". Art in America. July - August 1975.

- Nicolas, A. "L'esthétique dans l'oeuvre de Marcel Proust". Annales de l'Université d'Abidjan 7D (1974) : 305-13.
- Painter, George D. Proust. Boston : Little, Brown and Company, Vol 1, 1959 ; vol 2, 1965.
- Paladilhe, Jean. Gustave Moreau. Paris : Fernand Hazan, 1971.
- Pasco, Allan. The Color-Keys to "A la Recherche du temps perdu". Genève : Droz, 1975.
- Passeron, René. Clefs pour la peinture. Paris : Seghers, 1969.
- Peyre, Henri. Marcel Proust. New York, London : Columbia University Press, 1970.
- Picon, Gaëtan. Introduction à une esthétique de la littérature. Paris : Gallimard, 1953.
- . L'usage de la lecture. 3 vols. Paris : Mercure de France, 1960-63.
- Pimentel, Luz Aurora. "An Examination of one Aspect in the Art of Proust and Joyce", Comparative Literature Studies 17 (1980) : 447-457.
- Piroué, Georges. Par les chemins de Marcel Proust. Neuchatel: Editions de la Baconnière, 1955.
- . Proust et la musique du devenir. Paris : Denoël, 1960.
- Pleynet, Marcelin. "Regarder l'art moderne" (La recherche). Les cahiers du Musée national d'art moderne 24 (été 1988) 97-115.
- . Henri Matisse : Qui êtes-vous?. Paris : La manufacture, 1988.
- . Les modernes et la tradition - Cézanne, Courbet, Giacometti, Matisse, Monet, Picasso, Pollock, Proust. Paris : Gallimard, 1990.
- . Système de la peinture. Paris : Seuil, 1977.
- Postawko, Robert. "La mémoire des cloches et l'évolution artistique de Marcel". Constructions (1984) : 55-66.
- Poulet, Georges. L'espace proustien. Paris : Gallimard, 1963.
- . Etudes sur le temps humain. 4 vols. Paris : Plon, 1976-1977.

- Poussin, Nicolas. Lettres et propos sur l'art. Paris : Hermann, 1964.
- Praz, Mario. The Flaming Heart. New York : Doubleday, 1958.
- Proust, Marcel. A la recherche du temps perdu. Edition établie et présentée par Pierre Clarac et André Ferré. 3 vols. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
- . A la recherche du temps perdu. Edition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. 4 vols. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989.
- . Albertine disparue. Edition établie par Nathalie Mauriac et Etienne Wolff, Paris : Grasset, 1987.
- . Cahier 11. Bibliothèque nationale, Département des manuscrits, N.A.Fr. 16 651.
- . Cahier 51. Bibliothèque nationale, Département des manuscrits, N.A.Fr. 16 691.
- . Cahiers 57 et 58. (N.A.Fr. 16 697 et 16 698). reproduits par Henri Bonnet, "Le Temps retrouvé dans les cahiers". Etudes proustiennes 1 (1973).
- . Contre Sainte-Beuve. Préface de Bernard de Fallois, Paris: Gallimard, 1954.
- . Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles. Edition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.
- . Correspondance. Texte établi et annoté par Philip Kolb. 19 vols +. Paris : Plon, 1970-.
- . Correspondance Proust - Copeau. Texte établi et présenté par Michel Raimond, Ottawa : éditions de l'Université d'Ottawa, 1976.
- . Correspondance 1914-1922, Marcel Proust / Jacques Rivière. Présentée et annotée par Philip Kolb, Paris : Gallimard, 1976.
- . Jean Santeuil précédé de Les plaisirs et les jours. Edition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.
- . Le carnet de 1908. Etabli et présenté par Philip Kolb. Paris : Gallimard, Cahiers Marcel Proust 8, 1976.

- . L'Indifférent. Paris : Gallimard, 1978.
- . Matinée chez la princesse de Guermantes : cahiers du "Temps retrouvé". Edition critique établie par Henri Bonnet en collaboration avec Bernard Brun, Paris : Gallimard, 1982.
- . Textes retrouvés. Recueillis et présentés par Philip Kolb, Paris : Gallimard, 1971.
- Quémar, Claudine. "Autour de trois 'avant-textes' de l'ouverture de la Recherche : nouvelles approches des problèmes du Contre Sainte-Beuve". Bulletin d'informations proustiennes. 3 (printemps 1976).
- Raskell, Mark. "Matisse in His Art and What He Did Not Say". Art in America. July - August 1975.
- Rau, Fritz. "Bildende Kunst und Musik in Marcel Proust A la recherche du temps perdu". Literatur in Wissenschaft und Unterricht, Kiel, 1981.
- Rawlinson, Mary Crenshaw. "Art and Truth : Reading Proust". Philosophy and Literature, 6.1-2 (1982) : 1-16.
- . "Proust's Impressionism", L'esprit créateur, 24.2 (Summer 1984) : 80-91.
- Reiff, Robert F. "Matisse and the 'Red Studio'". Art Journal. 30.2 (Winter 1970-1971).
- Rewald, John. The History of Impressionism. 4th ed. New York: The Museum of Modern Art, 1973.
- . Post-Impressionism : from Gauguin to Matisse. 2 ed. New York : Museum of Modern Art, 1962.
- Ricardou, Jean. Nouveaux problèmes du roman. Paris : Seuil, 1978.
- . Problèmes actuels de la lecture. Paris : Clancier-Guenaud, 1982.
- Richard, Jean-Pierre. Proust et le monde sensible. Paris : Seuil, 1974.
- Ricoeur, Paul. La métaphore vive. Paris : Seuil, 1975.
- Robert, Louis de. Comment débuta Marcel Proust. Lettres inédites. 1925. Paris : Gallimard, 1969.
- Rousset, Jean. Forme et signification : essais sur les

- structures littéraires de Corneille à Claudel. Paris : Librairie José Corti, 1984.
- . L'intérieur et l'extérieur. Paris : Librairie José Corti, 1984.
- . "Les premières rencontres". Paragone 260 (Octobre 1971).
- Russell, John. The World of Matisse. New York : Time-Life Books, 1969.
- Schmidt, Chantal. Die Semantik der Farben in seinem Werk. A la recherche du temps perdu. Bonn : Bouvier, 1977.
- Schneider, Pierre. Matisse. Paris : Flammarion, 1984.
- Sembat, Marcel. Matisse et son oeuvre. Paris : Gallimard, 1924.
- Signac, Paul. D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme. Paris: Hermann, 1978.
- Sommella, Paola Placella. Marcel Proust e i movimenti pittorici d'avanguardia. Rome : Bulzoni, 1982.
- Souriau, Etienne. La correspondance des arts. Paris : Flammarion, 1969.
- Spitzer, Léo. Etudes de style. Paris : Gallimard, 1970.
- Splitter, Randolph. "Proust's Myth of Artistic Creation". American Imago : a Psychoanalytic Journal for Culture, Science and the Arts 37 (1980) : 386-412.
- Stambolian, George. Marcel Proust and the Creative Encounter. Chicago : University of Chicago Press, 1972.
- Stella, Frank. Working space. Cambridge, Massachussetts : Harward University, 1986.
- Stein, Gertrude. The autobiography of Alice B. Toklas. New York : Random House, 1933, 1961.
- Stein, Leo. Appreciation : Painting, Poetry and Prose. New York : Crown Publishers, 1947.
- Tadié, Jean-Yves. Lectures de Proust. Paris : Colin, 1971.
- . Proust. Paris : Belfond, 1983.
- . <<Proust et le "nouvel écrivain">>. Revue d'histoire littéraire de la France. janv-mars 1967 : 79-81.

- . Proust et le roman, essai sur les formes et techniques du roman dans "A la recherche du temps perdu". Paris : Gallimard, 1971.
- Tériade E. "Constance du Fauvisme". Minotaure. 9. 15 octobre 1936.
- . "De la couleur" Verve. 4.13 (1945).
- Tison-Braun, Micheline. Poétique du paysage. Paris : Nizet, 1980.
- Torres, Monique. "La lumière, instrument créateur de l'image proustienne". Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray 34 (1984) : 228-236.
- Trapp, Frank. "Form and Symbol in Matisse". Art in America. 49.9 (May 1975).
- Uenishi, Taeko. Le style de Proust et la peinture. Paris : Sedes, 1988.
- Ushiba, A. L'Image de l'eau dans "A la recherche du temps perdu" fonctionnement et évolution. Tokyo : éditions France Tosho, 1980.
- Vauxcelles, Louis. "Le salon des Indépendants", Gil Blas 23, mars 1905.
- Verdet, André. Prestiges de Matisse précédé de Visite à Matisse, entretiens avec Matisse. Paris : Emile-Paul, 1952.
- Vigneron, Robert. "Structure de Swann : Combray ou le cercle parfait". Modern Philology. 45 (1948) : 195-207.
- Watson, Graeme. "Some descriptions as metaphors in Combray". Australian Journal of French studies 21.1 (Jan-Apr. 1984): 70-74.
- Wilmerding, John. New Yorker. 10 August 1987 : 61-65.
- Woimant, Françoise. Henri Matisse : donation Jean Matisse. exposition. Paris : Bibliothèque Nationale, 1981.
- Wright, Barbara. "Fromentin et Proust : quelques nouveaux aperçus". Studi francesi 61-62 (1977) : 204-07.
- Yoshikawa, K. "Vinteuil ou la genèse du septuor" Etudes proustiennes III, cahiers Marcel Proust. Paris : Gallimard, 1979.

Zépher, Jacques J. "Nature et fonction de l'oeuvre d'art dans l'esthétique de Marcel Proust". Bulletin de la société des professeurs de français en Amérique. Décembre 1987.

Zima, P-V. Le désir du mythe. Paris : Nizet, 1973.