Pierres médiévales et la perception des couleurs : Proust et Ruskin

Yasué Kato

Dans la préface de sa traduction de La Bible d'Amiens *(1904), Proust présente deux attitudes différentes vis-à-vis d'un porche de cathédrale. Il le considère d'abord comme «* une Bible en pierre *» et essaie de déchiffrer ses représentations symboliques, suivant les leçons de l'écrivain, poète, peintre et critique d'art britannique John Ruskin (1819-1900). D'autre part, il admire la « série » de Monet qui fixe les jeux lumineux sur l'œuvre en pierre «* que les hommes ont faite, mais que la nature a reprise en l'immergeant en elle[1] *». Or, Ruskin décrit dans* Les Pierres de Venise *(185I-1858) la beauté des architectures multicolores, qui provient de la diversité des matériaux employés. Ces passages sont cités à maintes reprises dans les* Pastiches *de Proust et dans les premiers cahiers de la* Recherche. *La grande connaissance de Ruskin eu égard à la technique des couleurs se confirme dans ses traités de peinture et également dans ses dessins. Il s'intéresse surtout aux motifs végétaux des cathédrales catholiques. Les guirlandes du portail de la Vierge dorée lui apparaissent animées et en pleine floraison. Ses dessins représentent souvent les sculptures comme des plantes souples et en croissance qui essaient de dépasser leur siège. À l'inverse, il exécute aussi plusieurs dessins botaniques, pour accorder à des fleurs vivantes un aspect stylisé. C'est sous l'influence de Ruskin et sous celle de l'historien d'art Émile Mâle (1862-1954) que Proust se met à admirer les anciennes sculptures. L'originalité de Proust vis-à-vis de ses maîtres consiste alors à observer l'animation des pierres inondées par les reflets multicolores des vitraux, comme le montre l'épisode de l'église de Combray dans* Du côté de chez Swann. *Les vitraux ne sont plus des images figées à interpréter mais deviennent à ses yeux d'immenses prismes produisant des flots irisés pour dévoiler un nouvel aspect des pierres médiévales.*

La contribution de Ruskin au développement esthétique de Proust, qui se met à admirer la poésie des vieilles pierres de l'architecture religieuse grâce à ses leçons, n'est pas à nier. Dans les manuscrits de *Jean Santeuil* et ceux de *À la recherche du temps perdu*, toutes les mentions concrètes sur l'art catholique du Moyen-âge sont postérieures aux lectures des textes ruskiniens[2]. Proust a ainsi choisi *La Bible d'Amiens* comme la première œuvre à traduire.

La préface du traducteur de ce livre évoque deux manières différentes d'admirer la façade de la cathédrale. Alors que Ruskin développe des analyses érudites et fondées sur ses connaissances historiques, littéraires et théologiques afin de déchiffrer le symbolisme de chaque sculpture, Claude Monet est surtout ébloui par la vue générale de « *ce fourmillement monumental et dentelé* » de statues, envahi par divers effets lumineux : dans sa célèbre série, la façade de la cathédrale de Rouen paraît, continue Proust, « *bleue dans le brouillard, éblouissante au matin,* […] *grassement dorée l'après-midi, rose et déjà fraîchement nocturne au couchant*[3] ».

Dans la même préface, il révèle les attitudes contradictoires qui marquent les arguments ruskiniens :

> « *Si l'on a dit qu'il réduisait l'art à n'être que le vassal de la science,* […] *on a aussi dit qu'il humiliait la Science devant l'art.* […] *On a dit enfin que c'était un pur esthéticien et que sa seule religion était celle de la Beauté* […][4]. »

C'est probablement pour cette raison que Ruskin a choisi comme l'une des illustrations de ce livre son propre dessin représentant la

Fig. 1. Pilier sur la façade inachevée de Sant' Anastasia, Vérone.
© Ashmolean Museum, University of Oxford (WA.RS.ED.093).

Fig. 2. https://www.lancaster.ac.uk/media/lancaster-university/content-assets/documents/ruskin/8SevenLampsofArchitecture.pdf

Fig. 3. Étude de fleur et pinacle attribuée à John Ruskin. © Ashmolean Museum, University of Oxford (WA.OA1735).

partie supérieure du portail nord de la façade occidentale. Bien que les sculptures historiées des tympans et des voussures fussent intactes même avant la restauration, sa plume se contente de les plonger dans une ombre brumeuse[5].

Rappelons également qu'il exécute de nombreux dessins en couleurs pour représenter des œuvres architecturales italiennes où s'arrangent des pierres de diverses nuances (fig. 1). Proust ignore sans doute ces œuvres mais il doit connaître les pages qui témoignent de la sensibilité coloriste et poétique du maître anglais. Dans *Les Pierres de Venise*, le canal semble constituer « *une ouverture taillée entre deux rochers de corail* », le Rialto a l'air d'être en « *diamant* », le Palais ducal montre sa façade « *colorée de veines sanguines* », l'ensemble de piliers et de dômes blancs forme « *une pyramide* » comme « *un amoncellement de trésors, d'or, d'opale et de nacre* », et les portails sont « *lambrissés de superbes mosaïques et décorés de sculptures d'un albâtre aussi brillant que l'ambre et aussi délicat que l'ivoire* », entourés par des piliers de « *jaspe, porphyre, serpentine vert foncé tachetée de neige, marbre capricieux*[6] ».

Ces tableaux vénitiens semblent avoir profondément impressionné Proust. *Contre Sainte-Beuve,* édité par Bernard de Fallois, contient deux allusions à ces passages : « […] *la description éblouissante* [de la ville de Venise] *que Ruskin donne, la comparant tour à tour aux rochers de corail de la mer des Indes et à une opale*[7] » ; « *la façade de Saint-Marc que Ruskin avait dite de perles, de saphirs et de rubis*[8] ». Dans son pastiche de Ruskin, inédit de son vivant, Proust associe le dôme des Invalides à celui de l'église Sainta Maria de la Salute dont « *la pâleur éternelle de l'albâtre* » se distingue sur « *l'azur du Canal Grande* » : au coucher du soleil, ses coupoles « *bleuâtres* » se couvrent d'« *une lueur d'orange*[9] ». Un

paysage identique se retrouve aussi dans la version finale de l'épisode vénitien relaté dans *Albertine disparue* : le héros et sa mère regardent du gondola « *la file des palais* » en train de « *refléter la lumière et l'heure sur leurs flancs rosés, et changer avec elles, moins que comme une chaîne de falaises de marbre au pied de laquelle on va le soir se promener en barque dans un canal pour voir le soleil se coucher* »[10].

Ruskin est aussi un grand théoricien des couleurs, sensible aux effets lumineux. Plusieurs passages de *The Elements of Drawing* (1857) sont traduits dans *Ruskin et la religion de la beauté* (1897) du critique d'art et écrivain Robert de la Sizeranne (1866-1932), livre attentivement lu par Proust :

> « […] *si vous peignez* [sur la même toile] *une partie sous un jour chaud et une autre sous une lumière grise, par un jour froid, quoique les deux aient pu être la lumière du soleil et les deux bien tonalisées, avec leurs ombres relatives, exactement projetées, aucune partie ne ressemblera au jour et elles se détruiront réciproquement*[11]. »

Ruskin conseille également de poser légèrement « *une petite touche de bleu* » sur le rouge pour avoir le pourpre, « *usant d'atomes de couleur en juxtaposition plutôt qu'en larges espaces*[12] ». Inspiré probablement de ce procédé pictural, Proust note dans l'un de ses cahiers de brouillon daté de 1913 : « *Le désir que me donnaient ses joues où sans doute un atome de jaune roux était dilué dans le rose était celui de revoir un luxuriant et doux géranium*[13]. »

Revenons à l'évocation des cathédrales de Monet dans la préface proustienne de *La Bible d'Amiens* : le peintre y reproduit « *la vie de cette chose que les hommes ont faite, mais que la nature a reprise en l'immergeant en elle* » en l'enveloppant par les couleurs changeantes de l'air[14]. La concurrence entre l'art et la nature constitue l'un des thèmes favoris de Proust. *Miss Sacripant,* l'aquarelle de son peintre fictif, représente l'habillement du modèle pour révéler que « *les œuvres de l'industrie* » peuvent « *rivaliser de charme avec les merveilles de la nature, aussi délicates, aussi savoureuses au toucher du regard, aussi fraîchement peintes que la fourrure d'une chatte,*

Fig. 4. La cathédrale d'Amiens, intérieur. © Yasué Kato.

les pétales d'un œillet, les plumes d'une colombe[15] ». De même, Ruskin aime dessiner des plantes sculptées soit en train de pousser les branches hors de leur siège, soit juxtaposées avec des feuillages vivants dont elles sont des copies (fig. 2). Dans son journal, il admire en particulier le « *linteau d'aubépine en fleurs* » de la porte de la Vierge dorée, dont « *les feuilles changent presque aussi librement que dans la croissance naturelle*[16] ». L'un de ses dessins en couleurs, conservé au Musée Ashmoléan (collection « The Elements of drawing : John Ruskin's teaching collection at Oxford »), montre en trois étapes comment la forme florale inspire celle de pinacle : une vue de dessus d'une fleur, une perspective de la même fleur avec les étamines aplanies et collées au pistil pour devenir son support décoré, et enfin le profil d'un pinacle au sommet d'une coupole (fig. 3). Une œuvre incolore en pierre permet ainsi d'entrevoir une forme florale, rose et souple.

Des analyses au laser ont révélé au XXème siècle des traces de polychromie sur les statues de la façade d'Amiens. Des parties peintes s'observent aussi à l'intérieur de la cathédrale (fig. 4). Ainsi a été créé le spectacle lumineux qui tente de couvrir les trois portails principaux avec les couleurs soi-disant d'origine[17]. Les couleurs choisies dans le dessin ruskinien mentionné ci-dessus s'avèrent fidèles au naturel floral, au lieu d'imiter le coloriage traditionnel de l'architecture gothique.

Adorateur des aubépines en pierre dans les textes de Ruskin, Proust crée dans « Combray » l'autel de l'église fictive où des plantes vivantes entourent la statue de la Vierge en faisant courir leurs branches semées d'innombrables boutons « *d'une blancheur éclatante* », émettant « *une odeur amère et douce d'amandes* » qui provient, imagine le héros, des taches blondes sur les pétales[18]. Quant aux matériaux de construction, ils paraissent constitués d'une matière plastique, presque organique, sous l'action du temps. Le porche est « *dévié* » et « *creusé aux angles* » comme s'il était infléchi et entaillé par le « *doux effleurement* » des mantes des fidèles et de leurs doigts, répété « *pendant des siècles* ». Les vieilles pierres tombales ne sont plus de « *la matière inerte et dure* » : elles débordent « *les limites de leur propre équarrisseur* » comme « *du miel* » ou « *un flot blond* […] *noyant les violettes blanches du marbre*[19] ».

Dans les textes proustiens, ce sont surtout les vitraux qui fondent et colorent les matériaux de l'église de Combray par leurs reflets. L'une des verrières y prend « *l'éclat changeant d'une traîne de paon* » et « *ondul*[e] *en pluie flamboyante et fantastique qui dégoutt*[e] *du haut de la voûte* » pour transformer la nef en « *une grotte irisée* » ; un instant après, un « *flot bleu et doux* » « *baign*[e] » les pavées et y étend « *ce tapis éblouissant et doré de myosotis en verre*[20] ». Alors que le bleu domine dans les vitraux de cette église fictive, les premiers manuscrits accentuent dans leurs descriptions le rôle du rouge. Il s'agit, d'après le curé du village, du rouge noir « *comme le sang de ces excellents poulets* » préparés par Françoise, dont les reflets tachent les marches de l'autel et rendent l'intérieur du bâtiment « *ensanglanté* […] *comme au temps de la grande Révolution*[21] » (fig. 5).

La Bible d'Amiens consacre de riches analyses à des œuvres sculpturales mais contient peu de mentions sur les vitraux de la cathédrale. Le traducteur français évoque pourtant dans son annotation le plaisir de « *voir la cathédrale, qui de loin ne semble qu'en pierres, se transfigurer tout à coup, et, le soleil traversant de l'intérieur, rendant visibles et volatilisant ses vitraux sans peintures, tenir debout vers le ciel, entre ses piliers de pierre, de géantes et immatérielles apparitions d'or vert et de flamme*[22] ». Viollet-le-Duc explique le rôle des vitraux par le climat du nord de la France :

> « *Dans un climat comme le nôtre, où la lumière du soleil est souvent voilée, où les intérieurs des édifices et des habitations ne sont éclairés que par un jour blafard, il était naturel que l'on cherchât à colorer cette lumière pâle. C'était là un sentiment de coloriste*[23]. »

Toutefois, dans *L'Art religieux du XIIIe siècle en France* (1898), Émile Mâle se contente de déployer des études iconographiques à propos des images qui y sont peintes.

La traduction des deux ouvrages de Ruskin est, dans la carrière littéraire de Proust, suivie immédiatement d'une nouvelle rédaction romanesque. C'est probablement en souvenir de l'esthéticien anglais qu'il se met à décrire l'illumination imaginaire des pierres médiévales. Dans le chapitre « Noms de personnes » du *Contre Sainte-Beuve* édité par de Fallois, « *chaque nom noble* » baigne son château et son église « *dans l'espace coloré de ses syllabes* » ou « *dans le rose des vitraux héraldiques* », celui d'une famille italienne évoque « *la façade de schiste rouge et pierre grisâtre du château* » et « *les cloches de pourpre de Saint-Pierre-sur-Dives* », et celui d'un seigneur allemand contient « *la sonorité versicolore de la dernière syllabe* », sombre comme « *le vieux vitrail d'Aldgrever* » ornant sa vieille église gothique[24].

Dans la *Recherche,* la magie sonore de certains noms propres finit par gagner son autonomie vis-à-vis des verres colorés afin de poétiser les architectures imaginaires. C'est ainsi que le narrateur rêve du château de Guermantes « *dans la lumière orangée* » du « *antes* » de ce noble nom[25], de la ville de Bayeux « *si haute dans sa noble dentelle rougeâtre et dont le faîte était illuminé par le vieil or de sa dernière syllabe* » et de la cathédrale de Coutances « *que sa diphtongue finale, grasse et jaunissante, couronne par une tour de beurre*[26] ».

[1] J. Ruskin, *La Bible d'Amiens,* trad. fr., notes et préface de M. Proust, Paris, Mercure de France, 1904, 32.

[2] Voir Y. Kato, « Proust et Ruskin. La naissance de l'écrivain critique-traducteur et le projet *Jean Santeuil* », *Roman 20-50 67(1)*, 2019, 75-87.

[3] J. Ruskin, *La Bible d'Amiens, op. cit.*, 32.

[4] *Ibidem,* 49-52.

[5] E. T. Cook & A. Wedderburn (eds.), *The Complete works of John Ruskin,* Londres, George Allen, « Library Edition », 1903-1912, t. XXXIII, 142, planche XI. Voir : https://www.lancaster.ac.uk/media/lancaster-university/content-assets/documents/ruskin/33OurFathershavetoldus.pdf

[6] J. Ruskin, *Les Pierres de Venise,* trad. fr. M. P. de Cremieux, Paris, Hermann, 1983, 37 et 61-62.

[7] M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux Mélanges,* préface de B. de Fallois, Paris, Gallimard, 1954, 122 ; Cahier 3, folio 34 vo.

[8] *Ibidem,* 270 ; Cahier 5, folio 59 ro.

[9] J. Milly (éd.), *Les Pastiches de Proust,* Paris, Armand Colin, 1970, 327 ; Cahier 2, folios 12 ro-13ro.

[10] M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, vol. IV, 208.

[11] J. Ruskin, *The Elements de Drawing*, in E. T. Cook & A. Wedderburn (eds.), *The Complete works of John Ruskin*, *op. cit.*, t. XV, 203-204 ; R. de la Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, Hachette, 1897, 255-256 ; J. Autret, *Ruskin and the French before Marcel Proust,* Genève, Droz, 1965, 79.

[12] J. Ruskin, *The Elements de Drawing, op. cit.*, 150 et 152 ; R. de la Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, *op.cit.*, 258-259 ; J. Autret, *Ruskin and the French before Marcel Proust, op. cit.*, 78.

[13] Cahier 34, folio 48 ro ; Y. Kato, *L'Évolution de l'univers floral chez Proust : de la* Bible d'Amiens *à* La Recherche du temps perdu*,* Paris, Honoré Champion, 2019*,* 166.

[14] J. Ruskin, *La Bible d'Amiens, op. cit.*, 32.

[15] M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, vol. II, 204.

[16] J. Evans & J. H. Whitehouse (eds.), *The Diaries of John Ruskin 1848-1873*, Oxford, Clarendon Press, 1958, 494. Voir aussi Y. Kato, « La Vierge dorée d'Amiens et a haie d'aubépines », in Y. Kato, *L'Évolution de l'univers floral chez Proust, op. cit.*, 73-86.

[17] Cf. https://www.lightzoomlumiere.fr/realisation/amiens-la-cathedrale-en-couleurs/

[18] M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, vol. I, 112.

[19] *Ibidem,* 58.

[20] *Ibid.*, 59-60.

[21] *Ibid.*, 730 (Esquisse XXIV) ; Cahier 7, folio 5 ro.

[22] J. Ruskin, *La Bible d'Amiens, op. cit.*, 20, note 1.

[23] E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, A. Morel, 1867-1870, t. IX, 462.

[24] M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, 274 et 277.

[25] M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, vol. I, 169.

[26] *Ibidem*, 381-382.

Fig. 5. L'église Saint-Jacques d'Illiers-Combray, intérieur. © Yasué Kato.

Le jardin retrouvé, voyage botanique du côté de chez Proust

Michel Damblant

Beaucoup de lecteurs ont remarqué les nombreuses références aux plantes dans La Recherche. *Des spécialistes en ont dénombré environ 400. Proust, qui ressentait une attirance particulière envers le monde végétal (assez peu d'animaux figurent dans son œuvre, même si l'on en trouve), possédait de réelles connaissances en botanique. Les stratégies reproductives du monde végétal vont dans le sens de ses convictions concernant la sexualité chez les humains, ce dont il se sert pour expliquer les comportements des personnages de* La Recherche. *C'est ce que développe dans cet article Michel Damblant, paysagiste, créateur du jardin Éden du Voyageur à Belle-Île, auteur de plusieurs livres dont* Le tour du monde dans son jardin[1] *et* Voyage botanique et sentimental du côté de chez Proust[2], *sur les liens entre les hommes et les plantes.*

Un visiteur de mon jardin à qui j'expliquais que les fleurs des aubépines sont très proches de celles des pommiers et de celles des rosiers, m'a demandé si je connaissais les textes concernant les aubépines dans *Du côté de chez Swann*. Mes souvenirs d'*À la recherche du temps perdu* datant de 1968, j'ai voulu me rafraîchir la mémoire et je me suis lancé, non pas à la recherche du temps perdu, mais à la cueillette des fleurs au fil des pages. J'ai alors commencé par la lecture des descriptions des fleurs d'aubépines dans *Du côté de chez Swann I* dont m'avait parlé ce visiteur bien inspiré :

> « […] *leur parfum s'étendait aussi onctueux, aussi délimité en sa forme que si j'eusse été devant l'autel de la Vierge, et les fleurs, aussi parées, tenaient chacune d'un air distrait son étincelant bouquet d'étamines, fines et rayonnantes nervures de style flamboyant comme celles qui à l'église ajouraient la rampe du jubé ou les meneaux du vitrail et qui s'épanouissaient en blanche chair de fleur de fraisier*[3]. » (C'est moi qui souligne dans tous les passages.)

Grâce à son sens de l'observation, Proust note que la fleur de l'aubépine ressemble à « *la blanche chair de fleur de fraisier* ». De fait, comme les fraisiers, les aubépines sont des Rosacées et leurs fleurs sont proches. Plus loin, il compare l'aubépine à fleurs roses à « *ces petits rosiers aux pots cachés dans des papiers en dentelles*[4] ». Sans employer les mots des botanistes, il confirme l'idée de groupement dans des familles.

Au fil des pages, j'ai pu me rendre compte que Proust compare souvent les plantes à des personnes ou inversement. Dans le cas de l'aubépine rose, c'est une « *jeune fille en robe de fête au milieu de personnes en négligé*[5] ».

Mais l'écrivain peut encore rajouter un troisième degré : d'abord associer la musique avec les couleurs, puis trouver le moyen d'adjoindre un autre élément de comparaison, la soierie, et pour finir évoquer une plante.

> « *Sans pousser plus loin cette comparaison, je sentais que les rumeurs claires, les bruyantes couleurs que Vinteuil nous envoyait du monde où il composait promenaient devant mon imagination, avec insistance, mais trop rapidement pour qu'elle put l'appréhender, quelque chose que je pourrais comparer à la soierie embaumée d'un géranium*[6]. »

Sa capacité à étudier les détails lui permet de voir ce que les botanistes découvriront bien plus tard ; par exemple le fait que les cellules des pétales de certaines roses contiennent une sorte de collagène, ce qui leur donne un aspect vernissé :

> « *Je regardais les joues d'Albertine pendant qu'elle me parlait et je me demandais quel parfum, quel goût elles pouvaient avoir : ce jour-là elle était non pas fraîche, mais lisse, d'un rose uni, violacé, crémeux, comme certaines roses qui ont un vernis de cire. J'étais passionné pour elles comme on l'est parfois pour une espèce de fleurs*[7]. »