



Proust et les « mythes »

COMMUNICATION DE RAYMOND TROUSSON
A LA SEANCE MENSUELLE DU 9 MARS 1991

« Si vous avez un collaborateur calé en mythologie, écrivait Proust en août 1921 à Jacques Boulenger, vous me le direz, car j'ai besoin d'un renseignement¹. Rien de surprenant dans cette requête : en effet, si moderne soit-elle, *La Recherche du temps perdu* est riche en allusions à l'antiquité et à la mythologie classiques, qui rappellent que le jeune élève du lycée Condorcet avait beaucoup pratiqué le grec et le latin. N'a-t-il pas d'ailleurs, dans *Les Plaisirs et les jours*, emprunté à Hésiode le titre de son premier ouvrage, délaissant, il est vrai, les peines et la morale du paysan d'Accra pour les « sourires lassés » et les « attitudes de fatigue » dont Anatole France sourit un peu dans sa préface ?

Si l'école lui a laissé un certain bagage — un peu trop visible même dans les épigraphes tirées de Platon ou de Théocrite (cité en grec) qui ornent certains récits des *Plaisirs* — il a lu cependant les textes antiques avant tout dans les traductions empesées de Leconte de Lisle, cet « immense bonhomme, dit Bloch dans *La Recherche*, le gigantesque assembleur de rythmes qui a écrit *Bhagavat* et *Le Lévrier de Magnus*² ». Mais avant d'être l'idole de l'insupportable Bloch, « le père Leconte, agréable aux dieux immortels », a été celle de Marcel Proust. N'est-ce pas lui qui écrivait à sa grand-mère, quand il avait quinze ans : « Je te le jure par Artémis la blanche déesse et par Pluton aux yeux ardents³ » ? Il a donc dévoré les traductions, par Leconte, d'Homère, des tragiques grecs ou des hymnes orphiques, il en a

¹ *Correspondance générale*, publiée par R. Proust et P. Brach. Paris, Plon, 1932, t. III, p. 262.

² T. I, p. 89. Nous citons d'après *À la recherche du temps perdu*, dir. J.-Y. Tadié, Paris, la Pléiade, 1987-1989, 4 vol.

³ Cité par R. de Chantal, *Marcel Proust critique littéraire*, Montréal, 1967, 2 vol., t. II, p. 435.

savouré la phraséologie un peu barbare, séduit par une raideur parnassienne qui lui semblait synonyme d'authenticité.

Proust exorcisa cette déplorable influence en inoculant sa propre manie au personnage de Bloch, dont le parler agaçant et pédant traduit le snobisme intellectuel. Bloch, à la suite de Leconte, jure « par le Kroniôn Zeus », parle de « l'Ithakésien Odysseus » ou des « joies nectaréennes de l'Olympos ».

Lorsqu'il a réussi à amener chez lui le « cavalier aimé d'Arès, de Saint-Loup-en-Bray, dompteur de chevaux » (II, 106), il croit du meilleur goût de l'introduire auprès de ses sœurs dans un ridicule jargon homérique : « Chiennes, leur dit Bloch, je vous présente le cavalier Saint-Loup, aux javelots rapides, qui est venu pour quelques jours de Doncières aux demeures de pierre polie, féconde en chevaux » (II, 129). Ce que Bloch tient pour raffinement suprême n'est que l'expression de sa sottise et de sa vulgarité d'esprit. Comme Norpois par l'idiome diplomatique, Françoise par les tournures paysannes ou Mme de Cambremer par le *decrecendo* des adjectifs, Bloch est caractérisé par un langage qui lui est propre et qui trahit sa personnalité profonde.

Comme s'il avait eu à cœur d'exorciser plus radicalement encore le fantôme du parnassien Leconte de Lisle, Proust ne s'est pas privé de verser parfois dans l'autre extrême en cherchant la désacralisation par l'anachronisme ou le cocasse. Dans la bouche de l'universitaire Brichot, qui met son snobisme à encanailler son érudition sorbonnarde, Mécène devient « un rat de bibliothèque » ou « un dandy qui était la fleur du gratin (...) environ le siècle d'Auguste », tandis que Charlus, soucieux de plaire, renchérit en soutenant que « Mécène, c'était quelque chose comme le Verdurin de l'antiquité » (III, 343).

Il arrive à Proust de traiter les dieux de la mythologie avec autant de désinvolture que le ministre d'Auguste. À maintes reprises, il opte pour le burlesque, le facétieux, le clin d'œil au lecteur, avec qui il établit une connivence de lettrés, s'employant alors à tirer de l'érudition une forme d'humour ou de comique.

Quand Charlus offre au narrateur son amitié exigeante, il lui recommande de bien réfléchir à sa proposition en ajoutant, avec l'impertinente ironie dont il est coutumier : « Vous êtes comme Hercule dont, malheureusement pour vous, vous ne me semblez pas avoir la forte musculature, au carrefour de deux routes » (II, 592). Le médecin vient-il ausculter la grand-mère souffrante, c'est « avec sa trousse

chargée de tous les rhumes de ses clients, comme l'outre d'Eole » (II, 620). Trois dames du faubourg Saint-Germain, mal notées en raison de leur inconduite passée, sont données pour « trois divinités déchues » sur lesquelles le narrateur aimerait s'informer « en feuilletant quelque dictionnaire mythologique de la société ». Secrètement magnifiées par la rumeur mondaine, « ces trois Parques à cheveux blancs, bleus ou roses » passent, dit Proust, pour avoir « filé le mauvais coton d'un nombre incalculable de messieurs ». Leur légende paraît à Marcel si invraisemblable qu'il l'explique par le recours à l'exégèse évhémériste de l'origine des dieux : « Je pensais que les hommes d'aujourd'hui exagéraient les vices de ce temps fabuleux, comme les Grecs qui composèrent Icare, Thésée, Hercule avec des hommes qui avaient été peu différents de ceux qui longtemps après les divinisaient » (II, 494).

Le même abus volontaire de l'érudition s'observe dans le passage où le baron de Charlus tombe en arrêt devant les deux fils également beaux de Mme de Surgis. Cette fois, c'est le désir qui divinise à ses yeux les jeunes mondains, et Charlus apprend avec émerveillement que « les deux fils de Mme de Surgis-le-Duc n'étaient pas seulement de la même mère, mais du même père. Les enfants de Jupiter sont dissemblables, mais cela vient de ce qu'il épousa d'abord Métis, dans le destin de qui il était de donner le jour à de sages enfants, puis Thémis, et ensuite Eurynome, et Mnémosyne, et Léo, et en dernier lieu seulement Junon » (II, 88)⁴. Subjugué, le baron lie conversation avec l'un de ces séduisants éphèbes en lui demandant s'il aime la lecture et s'entend répondre : « Oh ! moi, c'est plutôt le golf, le tennis, le ballon, la course à pied, surtout le polo. » La platitude du propos et le vide intérieur qu'il révèle devraient dissiper le charme, mais les appétits luxurieux de Charlus ont un bien autre objet que l'intelligence du comte Arnulphe, et Proust prolonge sa comparaison sur le mode bouffon : « Telle Minerve, s'étant subdivisée, avait cessé, dans certaine cité, d'être la déesse de la Sagesse et avait incarné une part d'elle-même en une divinité purement sportive, hippique, "Athénè Hippias". Et il allait aussi à Saint-Moritz faire du ski, car Pallas Tritogeneia fréquente les hauts sommets et rattrape les cavaliers » (III, 102).

⁴ M. Miguel Ollagnier (*La mythologie de Marcel Proust*, Paris, 1982), qui étudie dans la *Recherche* l'ensemble des structures mythiques et les nombreuses références implicites aux mythes grecs, bibliques, voire celtiques, développe à propos de ce passage le thème des Dioscures, fréquent chez Proust (p. 201-213).

Ailleurs, la mythologie servira à caractériser la polyvalence du désir indifférencié éveillé dans la conscience de Marcel par le groupe joyeux des jeunes filles et que Proust évoque dans une longue tirade, directement empruntée aux *Hymnes orphiques* dans la traduction de Leconte de Lisle, et dont surprend la docte incongruité : « Ces désirs sont seulement le désir de tel être , vagues comme des parfums, comme le styrax était le désir de Prothyaia, (...) les aromates le désir d'Héra, (...) la manne le désir de Nikè. (...) Mais ces parfums que chantent les Hymnes orphiques sont bien moins nombreux que les divinités qu'ils chérissent. La myrrhe est le parfum des nuages, mais aussi de Protogonos, de Neptune, de Nérée, de Léto , l'encens est le parfum de la mer, mais aussi de la belle Dikè, de Thémis, de Circé, des neuf Muses, d'Eos, de Mnémosyne, du Jour, de Dikaïosunè... » (III, 234). Tout en déconcertant le lecteur, cette avalanche de noms l'invite à discerner l'idée qui la justifie — les êtres sont infiniment plus nombreux que les formes du désir — tandis que le parallèle soutenu entre les parfums, pénétrants et évanescents, et la convoitise érotique, associée à de mystérieuses évocations mythologiques, enveloppe le désir lui-même d'une aura fabuleuse et divine⁵.

Dans *La Recherche*, l'enfance est conçue comme une époque mythologique, où l'être qui découvre le monde le peuple de figures surhumaines. Tâtonnant dans l'inconnu, l'enfant se sent « tout entouré de monstres et de dieux », protégé par des divinités tutélaires mais détentrices d'un pouvoir implacable, et perçoit indistinctement, au-delà des sonorités enchanteresses de leur nom, la grandeur inaccessible des Guermantes. Curieux, il observe Françoise aux fourneaux comme Vulcain dans sa forge, ou présidant à de mystérieuses préparations culinaires. Même les asperges dont il raffole lui paraissent « de délicieuses créatures qui s'étaient amusées à se métamorphoser en légumes », et dont la chair savoureuse saura, par une inexplicable alchimie, « changer [son] pot de chambre en un vase de parfum » (I, 119). Plus tard, épris de Gilberte, ses parents lui semblent « grands comme des dieux » et il ne cesse de répéter ce nom « devenu pour moi presque mythologique, de Swann » (I, 142). Apercevoir la jeune fille aux Champs-Élysées, c'est assister à « quelque apparition de la vie des dieux » (I, 387). Quand enfin il est admis dans son intimité, même le concierge de l'hôtel, devenu tout sourire, lui

⁵ Voir G. Brée, "Proust's dormant gods", *Yale French Studies*, 38, 1967, p. 185.

paraît « changé en une bienveillante Euménide » (I, 494). Inconscient de se fourvoyer, le narrateur cède aux prestiges de l'amour, oublie les voies ardues de la création, s'abandonne au chant des sirènes. Quand, un soir, il verra Gilberte s'éloignant au bras d'un galant, à jamais perdue pour lui, c'est une légende mythologique qui symbolisera la perte irrémédiable : « Les deux promeneurs étaient déjà un peu loin, et les deux lignes douces et parallèles que traçait leur lente promenade allaient s'estompant dans l'ombre élyséenne » (I, 613). Et le narrateur suit tristement des yeux cette Gilberte disparaissant de sa vie comme une Eurydice menée au-delà de l'Achéron par quelque Hermès psychopompe.

Comme les personnages, les lieux sont transfigurés. Remonter jusqu'aux sources de la Vivonne semble à l'enfant aussi impossible qu'il l'était, dans l'antiquité, de découvrir l'entrée des Enfers (I, 169). Pour le jeune élégant en quête de bonnes fortunes, le Bois de Boulogne est « dans le sens zoologique ou mythologique du mot, un Jardin » (I, 414), peuplé de créatures à la beauté presque irréelle, parcouru par « ces chevaux furieux et légers comme des guêpes, les yeux injectés de sang comme les cruels chevaux de Diomède » (I, 417). Les années passant et sa jeunesse enfuie, l'olympienne allée des Acacias, jadis foulée par la gracieuse Mme Swann, devient la virgilienne allée des Myrtes où erraient les âmes douloureuses. Ces femmes si belles, commente le narrateur, « au temps où je croyais encore, mon imagination les avait individualisées et les avait pourvues d'une légende. Hélas ! dans l'avenue des Acacias — l'allée des Myrtes — j'en revis quelques-unes, vieilles, et qui n'étaient plus que les ombres terribles de ce qu'elles avaient été, errant, cherchant désespérément on ne sait quoi dans les bosquets virgiliens » (I, 419). Devenir un homme et découvrir la réalité des choses, c'est faire mourir les dieux. Si les aubépines ne lui disent plus rien, si les arbres d'Hudimesnil sont muets, si le Bois de Boulogne « proclame le vide inhumain de la forêt désaffectée », c'est que Marcel a perdu son pouvoir de transfiguration, et il se désole de l'apparente mort des choses, « comme si c'était en elles et non en nous que le divin résidait et si notre incrédulité actuelle avait une cause contingente, la mort des Dieux » (I, 417).

Or, dans la philosophie idéaliste de Proust, c'est en nous seuls que siègent le divin et la puissance de modifier la réalité vulgaire. Cette leçon, que lui donnera Elstir, le narrateur encore disponible la pressent dans son propre émerveillement.

C'est pourquoi le neuf, l'inconnu transforment sa timidité d'adolescent en une sorte d'effroi sacré. Lorsqu'il entre pour la première fois dans le hall du Grand Hôtel de Balbec, il a le sentiment de se trouver devant un tribunal divin : « Le regard de Minos, Eaque et Rhadamante (regard dans lequel je plongeai mon âme dépouillée, comme dans un inconnu où plus rien ne la protégeait) me fut jeté sévèrement par des messieurs qui, peu versés peut-être dans l'art de "recevoir", portaient le titre de "chefs de réception" » (II, 24). La vision seule du narrateur opère le changement : l'impressionnant hôtel n'est pas seulement un autre monde, mais l'autre monde au seuil duquel, catéchumène tremblant, il attend qu'on le juge digne ou indigne d'être accueilli. La comparaison continue d'ailleurs, mais en glissant du registre païen au registre chrétien : « Plus loin, derrière un vitrage clos, des gens étaient assis dans un salon de lecture pour la description duquel il m'aurait fallu choisir dans le Dante les couleurs qu'il prête au Paradis ou à l'Enfer, selon que je pensais au bonheur des élus qui avaient le droit d'y lire en toute tranquillité, ou à la terreur que m'eût causée ma grand-mère si, dans son insouciance de ce genre d'impressions, elle m'eût ordonné d'y pénétrer. » L'entrée à l'hôtel se mue ainsi en une véritable cérémonie initiatique, redoutable au profane. Quoi d'étonnant si, une fois admis, Marcel, devenu un élu, voit la réalité se modifier sous ses yeux ? Un chasseur lui paraît « beau comme Endymion » (III, 188) et la plage à la mode se peuple d'êtres surnaturels : les jeunes gens à cheval sont « des statues équestres de demi-dieux » (II, 444), la mer joue au bord du rivage comme une néréide et lui apparaît chaque matin sous les traits de la nymphe Glaukonomé (II, 654), les plages sont « attachées, comme de blondes Andromèdes, aux terribles rochers des côtes voisines » (I, 129). Quant aux jeunes filles rieuses, elles deviennent des nymphes, et lui-même, se promenant en voiture sous le chant des oiseaux, s' imagine rivé à quelque mélodieux Caucase : « Enchaîné à mon strapontin comme Prométhée sur son rocher, j'écoutais mes Océanides... » (II, 79).

La vision transfigurative conditionne donc la perception du monde et, quand le narrateur découvre enfin la mondanité, elle s'applique aussitôt aux Guermantes et aux personnalités du faubourg Saint-Germain. La mythologie servira ici à souligner à quel point ces personnages s'estiment d'une essence supérieure, mais

aussi que Marcel, cette fois encore, se trompe de chemin, se prend au piège des apparences et de la futilité.

La race même des Guermantes est d'essence mythologique les généalogistes du seizième siècle ne leur donnaient-ils pas « pour origine la fécondation mythologique d'une nymphe par un oiseau divin » (II, 732)⁶ ? La princesse et la duchesse de Guermantes parées, l'une d'une plume d'oiseau de paradis, l'autre d'un corsage pailleté, évoquent irrésistiblement, pour le narrateur ébloui, la majestueuse Junon et la hautaine Minerve (II, 357) — et la princesse évolue dans les salons « belle et légère comme Diane » (II, 355). Impérieux, fastueux, mari volage, le duc Basin de Guermantes, « superbe et olympien », ressemble à « cette statue de Jupiter Olympien que Phidias, dit-on, avait faite toute en or » (II, 581), comparaison d'autant plus pertinente que le duc est colossalement riche. De son divin modèle, il a aussi le caractère méprisant et irascible : présenté malgré lui à un musicien, il se tourne vers le malheureux, « monumental, courroucé, pareil à Jupiter tonnant » (III, 82).

Autour de ces figures centrales, d'autres personnages complètent l'assemblée des dieux. Le circonspect et onctueux Norpois s'adresse au narrateur, lui-même mué en timide Anacharsis, avec toute l'affabilité du « sage Mentor » (I, 443). Comme le diplomate a promis de parler de lui à Gilberte et à sa mère, Marcel se réjouit de pénétrer dans le sanctuaire par personne interposée et comme sous un déguisement. Les propos bienveillants de Norpois me permettraient, dit-il, « comme une divinité de l'Olympe qui a pris la fluidité d'un souffle ou plutôt l'aspect du vieillard dont Minerve emprunte les traits, de pénétrer moi-même, invisible, dans le salon de Mme Swann » (I, 468). À son tour, Charlus, marqué déjà par la débauche, est un « Apollon vieilli » (II, 843). Dans son cas, c'est l'homosexualité qui lui imprime un caractère exceptionnel, imperceptible au vulgaire, mais immédiatement perçu par les initiés. Lorsque, pour la première fois, Jupien et Charlus, situés pourtant aux extrêmes opposés de l'univers social, se trouvent par hasard en présence, ils se reconnaissent sans la moindre hésitation : « La bonté, la fourberie, le nom, les relations mondaines, ne se laissent pas découvrir, et on les porte cachés. Ulysse lui-même ne reconnaissait pas d'abord

⁶ Oriane est de la race des Guermantes, qui « reste isolée dans sa gloire divinement ornithologique, car elle semble issue, aux âges de la mythologie, de l'union d'une déesse et d'un oiseau » (II, 379).

Athéné. Mais les dieux sont immédiatement perceptibles aux dieux » (III, 15). Même les classes serves, mais par leurs fonctions appelées à hanter l'Olympe, reconnaissent au premier coup d'œil les véritables immortels. À Balbec, les bourgeois peuvent prendre un homme bien mis pour un homme du monde, mais les employés de l'hôtel ne s'y trompent pas un instant, « et même notre vieille Françoise, dont la vue baissait, (...) leva la tête, reconnut un domestique là où des convives de l'hôtel ne le soupçonnaient pas comme la vieille nourrice Euryclée reconnaît Ulysse bien avant les prétendants assis au festin » (III, 377).

Tous ceux qui fascinent le narrateur, lui servent d'intercesseurs dans sa quête, voire de naufrageurs dans la mesure où ils le détournent de l'art, bénéficiant de la même aura prestigieuse. Bergotte, lui aussi familier de l'inaccessible Gilberte, chemine dans les rues, « inconnu et glorieux, comme les dieux qui descendaient au milieu des mortels » (I, 399). Les jeunes gens les plus téméraires se demandent, redoutant la jalousie de Swann, s'ils oseront saluer Odette sans « faire descendre le châtement d'un dieu », tandis que l'ex-cocotte, à la divinité pourtant frelatée, « majestueuse, souriante et bonne, s'avançant dans l'allée du Bois, voyait comme Hypatie, sous la lente marche de ses pieds, rouler les mondes » (I, 628). La comparaison, d'une érudition outrée et sans rapport direct avec le personnage, surprend d'autant plus quand le lecteur s'avise qu'Hypatie était une mathématicienne grecque du quatrième siècle de notre ère, divinisée pour son savoir, qui avait commenté les *Sections coniques* d'Apollonius de Perga et les *Tables* de Ptolémée, et finit mise en pièces par la populace excitée par le patriarche saint Cyrille ! Mais elle étonne moins quand on sait que le personnage et l'expression — sortent tout droit des *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle. Même imméritée, la caractérisation mythologique agrandit les figures, les poétise, les attire dans l'orbite d'un sublime, hélas fallacieux.

Car cet Olympe est fragile et, dans un texte où tout s'idéalise et se déforme successivement, les immortels de la mondanité paient au Temps le même tribut tragique que le vulgaire. Pour eux aussi, à la fin de *La Recherche*, la durée destructrice a fait son œuvre. Dans *Le Temps retrouvé*, la matinée Guermantes révèle, au lieu des éblouissantes divinités de jadis, des masques grimaçants, vieillissés et ridicules, des survivants en sursis. Le narrateur pénètre dans le monde des morts, dont le baron de Charlus fait d'ailleurs le sinistre appel funèbre. Momifiée,

pétrifiée, « l'air d'une rose stérilisée », Odette « ne semblait guère vivre ». Elle accueille le narrateur, mais déjà elle n'est plus qu'une ombre, et, « de même que ses yeux avaient l'air de me regarder d'un rivage lointain, sa voix était triste, presque suppliante, comme celle des morts dans l'*Odyssée* » (IV, 528)⁷. Plus sensible et plus tragique encore, la métamorphose de l'orgueilleux baron de Charlus. De plus en plus dégradé, l'ancien Apollon qui a accepté, par amour pour Morel, de se commettre dans le milieu Verdurin, s'y voit exposé à une humiliante sortie de son amant. La stupeur le cloue sur place, le pétrifie, et le vivant se mue soudain en une statue mythologique : « La pantomime éternelle de la terreur a si peu changé que ce vieux Monsieur (...) répétait à son insu les attitudes schématiques dans lesquelles la sculpture grecque des premiers âges stylisait l'épouvante des nymphes poursuivies par le dieu Pan » (III, 821). Plus loin nous le retrouvons, sa déchéance accomplie, dans le sordide hôtel de passe de Jupien, « enchaîné sur un lit comme Prométhée sur son rocher, recevant les coups d'un martinet en effet planté de clous » (IV, 394). Vidé de son âme, son idéalité ruinée par une luxure ignoble, « ce Prométhée consentant s'était fait clouer par la Force au rocher de la pure Matière » (IV, 417). Toute cette dernière partie, dont le narrateur sortira triomphant et prêt à se mettre à l'œuvre, détaché des leurres de l'amour et de la mondanité, se donne pour un désolant crépuscule des dieux.

Bien des signes pourtant avaient averti Marcel de la facticité du monde et des trompeuses séductions de l'illusion amoureuse. En témoigne la longue scène fameuse de l'Opéra, le morceau de bravoure où culmine la vision mythologique et où jamais le narrateur ne s'est égaré plus loin de la création et de l'art véritable. À peine Marcel a-t-il entendu le prince de Saxe demander la baignoire de sa cousine de Guermantes, que le décor paraît transfiguré comme par un coup de baguette magique et, devenu « humide et lézardé », le couloir semble désormais conduire « à des grottes marines, au royaume mythologique des nymphes des eaux » (II, 338). Le narrateur a beau se dire qu'il n'a devant lui qu'un monsieur en habit, l'idée qu'il est le prince de Saxe, quoique « extérieure à lui, impalpable, immense et saccadée comme une projection, semblait le précéder et le conduire comme cette Divinité, invisible pour le reste des hommes, qui se tient auprès du guerrier grec ». Bientôt Marcel entrevoit « les blanches déités qui habitaient ces sombres séjours »,

⁷ 7. Voir J. Seznec, *Marcel Proust et les dieux*, Oxford, The Zaharoff Lecture, 1962, p. 16.

distingue « leurs formes vaguement humaines », voit émerger de l'ombre « leurs corps demi-nus ». Séparées de l'orchestre, « le séjour des mortels à jamais séparés du sombre et transparent royaume », les « déesses des eaux » s'ébattent, se penchent « vers des tritons barbus » ou vers « quelque demi-dieu aquatique ayant pour crâne un galet poli sur lequel le flot avait ramené une algue lisse ». Parfois, elles accueillent une nouvelle néréide, parfois « plongent toutes à la fois » dans les profondeurs de la loge, ou jettent un regard dans la salle, en « déesses curieuses, qui ne se laissent pas approcher ».

Au centre, nonchalante et splendide, la princesse de Guermantes, « grande déesse présidant de loin aux jeux des divinités inférieures », est étendue sur un canapé rouge comme un rocher de corail, la chevelure prise dans une résille de coquillages blancs et de perles, « mosaïque marine à peine sortie des vagues », qui la distingue « des autres filles fabuleuses » et fait d'elle « le spectre d'une figure idéale projetée sur les ténèbres ». La princesse offre-t-elle des bonbons à son voisin ? N'importe : le narrateur croit deviner « de ces mots adressés par une déesse à un demi-dieu ». Quand paraît enfin — en retard comme il se doit — la duchesse de Guermantes, elle salue nonchalamment « les monstres marins et sacrés flottant au fond de l'autre », tandis que le duc, toujours impérieux, « d'un geste de sa main tendue qu'il abaissa sur leurs épaules, tout droit, sans bouger la tête, commanda de se rasseoir aux tritons inférieurs qui lui faisaient place ». L'illusion est à présent complète. Hypnotisé par la magie du spectacle, convaincu d'assister à une hiérophanie, le narrateur, perdu parmi « les madrépores anonymes et collectifs du public de l'orchestre », est maintenant persuadé d'avoir assisté, par une faveur toute spéciale, « grâce au déchirement miraculeux des nuées coutumières, à l'assemblée des Dieux en train de contempler le spectacle des hommes » (II, 357). Illusion suprême mais fugitive, car, au même moment, « la duchesse, de déesse devenue femme », fait voler en éclats l'écran magique en lui adressant, de sa main gantée, un amical et banal salut.

Ce n'est pas par hasard si Proust force ici la description jusqu'à lui donner les allures d'un décor d'opérette d'Offenbach. Comme le théâtre lui-même, le monde des Guermantes n'est qu'apparence, illusion d'optique : c'est un Olympe de faux-semblants, peuplé de divinités en carton-pâte, produit par les jeux d'ombre et de lumière. Mais il suffit du geste insignifiant de la duchesse pour que les prestiges se

dissipent, que les néréides redeviennent des dames en robe du soir et les demi-dieux des messieurs ventrus en habit. Ce monde n'a pas d'autre réalité que celle, factice, que lui prêtent un instant la crédulité et le snobisme du narrateur.

La même désillusion, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, s'opère dans le domaine amoureux. Étourdi par l'essaim des jeunes filles, il les a vues d'abord en néréides, en « vierges impitoyables et sensuelles », nouvelle vision mythologique qui ne résiste pas aux « relations quotidiennes » et à la « déformation journalière ». Ces jeunes filles aux plaisanteries vulgaires et qui dévorent des sandwiches sont bien éloignées de porter en elles la part de divin que leur attribuait le naïf narrateur, qui conclut tristement : « Les géographes, les archéologues nous conduisent bien dans l'île de Calypso, exhument bien le palais de Minos. Seulement Calypso n'est plus qu'une femme, Minos, qu'un roi sans rien de divin. Ainsi s'était dissipée toute la gracieuse mythologie océanique que J'avais composée les premiers jours » (II, 301).

L'erreur de Marcel consiste à croire, trop longtemps, en la réalité de ces êtres tout d'apparence. Or la réalité authentique n'est pas dans la convention sociale, ni dans le sentiment amoureux, elle ne se révèle qu'au regard de l'artiste. C'est Elstir qui enseigne au narrateur à transfigurer le réel par le regard qu'on pose sur lui, à reconnaître le divin dans l'existence la plus coutumière, à pratiquer le regard métamorphosant. C'est pourquoi, dans les tableaux du peintre, la mer devient terre, la terre, mer, tandis que la ville n'est évoquée que par des « termes marins » et l'eau, par des « termes urbains » (I, 836). L'art métamorphose, individualise, révèle l'essence dissimulée sous la matérialité des êtres, spiritualise la matière et éternise le sujet. C'est ce que comprend le narrateur lorsque, derrière les vitres de sa voiture, il découvre dans telle femme du peuple « une Vénus ancillaire », dans chaque comptoir « un autel suburbain », dans cette servante « une nymphe à l'orée d'un bois sacré », tandis que trois jeunes filles anonymes assises auprès de leurs bicyclettes deviennent « trois immortelles accoudées au nuage ou au coursier fabuleux sur lesquels elles accomplissent leurs voyages mythologiques ». Le divin ne réside pas dans l'éclat des lustres ou le scintillement des diamants, pas plus que dans les sonorités magiques d'un grand nom ; il est dans la restitution, par l'artiste, de l'idéalité originelle, dans la mise au jour de l'essence platonicienne obscurcie par les ombres de la caverne. « Depuis que l'Olympe n'existe plus, conclut le

narrateur devant la fille d'un marchand de vins ou une gracieuse blanchisseuse, ses habitants vivent sur la terre. Et quand faisant un tableau mythologique, les peintres ont fait poser pour Vénus ou Cérès des filles du peuple exerçant les plus vulgaires métiers, bien loin de commettre un sacrilège, ils n'ont fait que leur ajouter, que leur rendre la qualité, les attributs divins dont elles étaient dépouillées » (III, 672-675).

Parmi les mythes grecs utilisés dans *La Recherche*, aucun sans doute n'est plus significatif que celui d'Orphée, mentionné à plusieurs reprises et défini comme un schéma de recherche et de passage d'un monde dans un autre. La première mention explicite figure à l'endroit où Swann, au sortir d'une soirée chez les Verdurin, cherche désespérément Odette : « On commençait à éteindre partout. 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 » (I, 227). D'emblée, l'extinction des lumières annonce le changement de monde, crée un climat de mystère et d'étrangeté. Sans cesser d'être réel, le boulevard devient un lieu mythique, le royaume des ombres indéfinissables qui errent, qui frôlent le téméraire descendu parmi elles. Swan cherche dans une sorte de rêve éveillé, abordé par des fantômes indistincts. Ces femmes-ombres le prient de les *ramener*, terme ambigu désignant le racolage des prostituées, mais possédant aussi une connotation mythique : des Eurydices de trottoir attendent de Swann-Orphée qu'il les arrache au monde des morts et les rende à la vie. Mais Swann les écarte, tout à sa quête, descend plus profond malgré son angoisse, jusqu'à ce qu'enfin apparaisse, depuis longtemps attendu par le lecteur, le nom magique d'Eurydice. Le mythe est en place mais, comme dans le cas des Guermantes abusivement divinisés, il ne résiste pas à la confrontation avec le réel. Swann court les restaurants, la Maison Dorée, Tortoni, le Café Anglais, quand enfin il se heurte par hasard à une femme : « C'était Odette. » La quête n'a pris que dans l'imagination de l'amant anxieux sa dimension fabuleuse. Swann a éprouvé à quel point est vaine la poursuite de l'être idéal : jeté sur les traces d'Eurydice, Orphée ne rencontre

qu’Odette, la quête sublime n’est que la poursuite d’une femme galante dans les lieux à la mode⁸.

Puisque le mythe d’Orphée met en communication deux mondes étrangers l’un à l’autre, son mystère s’accomplit aussi dans la conversation téléphonique conçue comme une sorte de nékyomancie, une évocation des morts ou du moins des absents, lointains et en principe inaccessibles comme les morts. C’est le cas de la scène bien connue où, de Doncières, le narrateur appelle sa grand-mère. Les célèbres Demoiselles du téléphone suggèrent à Proust une accumulation des métaphores mythologiques : elles sont « les Vierges vigilantes », les « Anges gardiens dans les ténèbres vertigineuses », les « Toutes-Puissantes par qui les absents surgissent à notre côté », « les Danaïdes de l’invisible », « les Filles de la Nuit, les Messagères de la parole, les divinités sans visage », les « capricieuses gardiennes » qui ouvrent ou ferment à leur gré « les Portes merveilleuses ». La redondance, l’insistance ostensible confinent au burlesque et à la parodie, puisqu’il ne s’agit ici que d’un simple appel téléphonique — encore conçu à l’époque, il est vrai, comme une « admirable féerie » supposant de surhumains intercesseurs. Mais le mythe retrouve son tragique quand le narrateur angoissé comprend que cette communication précaire préfigure « une séparation éternelle », que la voix de sa grand-mère sort « des profondeurs d’où l’on ne remonte pas ». Déjà cette voix lui paraît lointaine, douce et triste comme celle des ombres de l’au-delà et lui-même répond en criant « dans la nuit » qui s’épaissit et où se perdent ses appels. Enfin, les impitoyables Demoiselles coupent la communication et le narrateur s’époumone en vain devant les portes définitivement closes : « Seul devant l’appareil, je continuais à répéter en vain » “Grand-mère, grand-mère”, comme Orphée, resté seul, répète le nom de la morte » (II, 434-435)⁹. Le téléphone reparaitra plus loin, dans *La Prisonnière*, lorsque Marcel appelle Andrée. Ici encore, les Demoiselles sont « les Divinités implacables » ou « irascibles » dont dépend le sort du narrateur. Il parle avec déférence, pour se la concilier, à « la déesse qui a le privilège de rendre les sons plus rapides que l’éclair » et, à la fin, remercie

⁸ On trouvera une excellente analyse stylistique de ce passage par J. Lemaire, « Dans le royaume sombre », *L’Information littéraire*, XXI, 1969, p. 93-103.

⁹ Pour une longue analyse de ce passage, mis en rapport avec la biographie et une scène semblable dans *Jean Santeuil*, voir P. Martin, « Le téléphone », *L’Information littéraire*, XXI, 1969, p. 233-241 ; XXII, 1970, p. 46-52, 87-98.

humblement « en quelques mots propitiatoires Celle qui règne sur la vitesse des sons » et qui est aussi le « grand poète » capable de l'évocation orphique des absents. La magie du téléphone réalise un instant le miracle : rapprocher des êtres entre lesquels tout contact semblait impossible, abattre la muraille de ténèbres opaques qui sépare des absents qui sont pour nous comme des morts.

Le même schéma orphique est à l'œuvre dans le rapport veille-sommeil — celui-ci n'est-il pas défini comme « l'autre grand mystère de l'anéantissement et de la résurrection » (II, 177) ? C'est dans l'autre monde du sommeil que le narrateur, dans *Sodome et Gomorrhe*, part à la recherche de sa grand-mère, cette fois réellement morte, et cette quête est présentée comme une véritable descente aux enfers : « Dans le monde du sommeil, (...) dès que, pour y parcourir les artères de la cité souterraine, nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux sextuples replis, de grandes figures solennelles apparaissent, nous abordent et nous quittent nous laissant en larmes » (III, 157). Mais le dormeur est un Orphée qui ne ramène jamais son Eurydice : « Je cherchai en vain celle de ma grand-mère dès que j'eus abordé sous les porches sombres. » Dans son rêve, le père du narrateur ne peut le conduire jusqu'à la disparue, et bientôt la vision s'estompe et s'évanouit : « Déjà j'avais retraversé le fleuve aux ténébreux méandres, j'étais remonté à la surface où s'ouvre le monde des vivants... » (III, 159).

Ce qu'il ne réussit pas dans la recherche de sa grand-mère, Marcel le réussira enfin dans celle du temps perdu, transformant ainsi l'ensemble de son œuvre, comme l'a parfaitement montré Pierre Albouy, en un vaste rituel orphique de la quête et de la résurrection¹⁰. Le célèbre épisode de la madeleine est une descente aux enfers des souvenirs perdus, dont le narrateur ramènera Combray ressuscité. Qu'il y ait un lien entre les souvenirs oubliés et les Enfers païens, Proust l'avait d'ailleurs explicitement affirmé dès le *Contre Sainte-Beuve*, quoiqu'il s'agisse ici du voyage infernal, non d'Orphée, mais de l'Enée virgilien. Le narrateur croit voir des arbres lui faire signe et tente inutilement de comprendre à quelle époque de son existence ils voudraient le ramener : « Ils semblaient dans leur attitude naïve et

¹⁰ 10. Voir la brillante étude de P. Albouy, « Quelques images et structures mythiques dans *La Recherche du temps perdu* », *RHLF*, LXXI, 1971, p. 972-987. M. Miguet-Ollagnier (*op. cit.*, p. 266-283) analyse longuement le schéma orphique sous-jacent à l'ensemble de la *Recherche*. Voir aussi W. Hübner, « Antike Unterweltmythen bei Marcel Proust », *Arcadia*, III, 1968, p. 181-194.

passionnée dire leur regret de ne pouvoir s'exprimer, de ne pot voir me dire le secret qu'ils sentaient bien que je ne pouvais démêler. (...) Ils me tendaient des bras impuissants, comme ce ombres qu'Enée rencontre aux Enfers¹¹. »

On le constate, l'allusion mythologique n'est pas chez Proust un jeu gratuit ni un simple ornement. Chez lui, la réminiscence classique est aussi reviviscence, mode naturel d'expression¹² ; l'usage des mythes épouse étroitement la pensée et suit le dessein même de *La Recherche*. L'humour ou l'ironie qui caractérisent certains emplois volontairement redondants ou forcés ne sauraient dissimuler que le roman de Proust, autant peut-être que l'*Ulysse* de Joyce, constitue l'un des grands récits mythique des lettres modernes.

Copyright © 1991 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Raymond Trousson, *Proust et les mythes* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1991. Disponible sur : < www.arlfb.be >

¹¹ *Contre Sainte-Beuve*, Paris, La Pléiade, 1971, p. 214.

¹² J. Sez nec, *op. cit.*, p. 6.