



# La fonction des images végétales dans *À la recherche du temps perdu*

COMMUNICATION DE RAYMOND TROUSSON  
À LA SEANCE MENSUELLE DU 10 JANVIER 1981

Tout lecteur de la *Recherche du temps perdu* a été frappé par le nombre exceptionnel des images qui émaillent cette prose si personnelle ou qui, plutôt, s'incorporent à elle pour en constituer la substance intime, la chair pulpeuse et colorée<sup>1</sup>. Images, comparaisons et métaphores sont en effet l'âme même, chez Proust, à la fois d'une écriture et d'une vision du monde. En 1920, déplorant la pauvreté de Flaubert dans ce domaine, il affirmait : « La métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style<sup>2</sup>. » Cet axiome, il l'a développé avec plus de précision dans *Le temps retrouvé*, où le narrateur découvre le sens et la nature de son art :

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, 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... ; quand, en rapprochant une qualité commune à deux

---

<sup>1</sup> B. Decourville n'a pas dénombré moins de cinq mille images dans le roman (« Les images chez Proust », *Vie et Langage*, 273, 1974, p. 707).

<sup>2</sup> « À propos du " style " de Flaubert », dans M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*. Éd. ét. par P. Clarac et Y. Sandre, Paris, NRF, 1971, p. 586 (Bibliothèque de la Pléiade). Cet article avait paru dans la *Nouvelle Revue Française* de janvier 1920.

sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore<sup>3</sup>.

C'était prendre ses distances à l'égard de la technique balzacienne et, pour reprendre la formule de Montesquieu, découvrir qu'en esthétique aussi, les lois sont les rapports nécessaires qui dérivent de la nature des choses.

De ces images, beaucoup appartiennent au domaine végétal pour lequel Proust montrait une évidente prédilection. Son œuvre n'est-elle pas d'ailleurs — ce sont ses termes — « un grimoire compliqué et fleuri » (III, 879). Ses biographes nous apprennent son intérêt précoce pour la botanique, étudiée d'abord avec le curé d'Illiers, puis dans le manuel de Gaston Bonnier<sup>4</sup>. Les fleurs, il a aussi appris à les connaître dans le jardin de la maison natale d'Auteuil, au Bois de Boulogne et dans la région d'Illiers où il passait ses vacances. Plus tard, il s'extasie devant des jardins imaginaires, nés de la plume ou du pinceau. Si on ne le suppose guère séduit par la flore exubérante du Paradou de Zola, il est sensible en revanche au décor floral de Clochegourde, du *Lys dans la vallée*. Surtout, commentant en 1907 les *Éblouissements* d'Anna de Noailles, il cite les six jardins poétiques qui le ravissent : ceux de Jammes, Régnier, Maeterlinck, Ruskin, Noailles et Monet<sup>5</sup>. Quoi d'étonnant dès lors si la *Recherche* foisonne de jardins et de buissons ? Les aubépines de l'église Saint-Hilaire, la haie d'aubépines du raidillon, les pommiers en fleurs de Balbec, les lilas de Tansonville, les nymphéas de la Vivonne, les jardins de Combray, Rivebelle ou la Raspelière sont autant de points de repère significatifs, et l'on a pu dénombrer dans le roman jusqu'à cent-six noms de fleurs<sup>6</sup>. Une telle profusion autorise à elle seule à s'interroger sur la fonction des images végétales dans la *Recherche du temps perdu*.

Un certain nombre de ces images relève bien entendu des talents d'observateur du narrateur, attentif à décrire et à reconstituer l'espace dans lequel il

---

<sup>3</sup> M. Proust, *À la recherche du temps perdu*. Texte ét. par P. Clarac et A. Ferré, Paris, NRF, 1955-1956, 3 vol., t. III, p. 889 (Bibliothèque de la Pléiade)

<sup>4</sup> R. Viers, « La signification des fleurs dans l'œuvre de Marcel Proust », *Bull. de la Soc. des Amis de Marcel Proust*, 25, 1975, p. 155 ; « Évolution et sexualité des plantes dans *Sodome et Gomorrhe* », *Europe*, 49, févr.-mars 1971, p. 102.

<sup>5</sup> Cf. P.-L. Larcher, « Un jardin du Paradis. Marcel Proust et la botanique », *Bull. de la Soc. des Amis de Marcel Proust*, 13, 1963, p. 64.

<sup>6</sup> R. Viers « La signification des fleurs dans l'œuvre de Marcel Proust », *op.cit.*, p. 153.

évolue. Combray est un cercle étroit, mesuré par le regard d'un être très jeune. Pour lui, l'univers végétal des promenades et du jardin familial vit et se déploie dans la perspective animiste de l'enfance<sup>7</sup>. C'est bien pourquoi, dans le célèbre épisode de la madeleine, la mémoire affective ramène d'abord des profondeurs de l'oubli, comme les débris d'un naufrage remontant à la surface de la mer, « toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne » (I, 47). Le décor végétal émerge ainsi en premier lieu lorsque se dissipent les brumes où se noyait le souvenir. D'emblée se confirme aussi ce principe de l'art proustien, qui consiste à faire participer le concret à l'imaginaire pour conférer à ce dernier existence, authenticité, épaisseur<sup>8</sup>. Rien de surprenant si le végétal s'associe à l'enfance et au mythe du paradis perdu : dans *Combray*, Proust, comme Rousseau dans les *Confessions*, crée un lieu de l'innocence réelle ou fictive harmonisée avec la nature lumineuse et maternelle, et Marcel se souviendra toujours des aubépines comme Jean-Jacques de la pervenche.

De même encore que Rousseau, au sortir des délices de Bossey et des Charmettes, s'engage dans « le labyrinthe obscur et fangeux » de ses *Confessions*, Proust à son tour laisse derrière lui la pureté première pour s'égarer dans les chemins de l'artifice avant de franchir le seuil infernal de *Sodome et Gomorrhe*. Au monde de la transparence et de l'authenticité se substitue peu à peu celui du paraître et de l'aliénation ; dans la *Recherche*, le temps est d'abord et fatalement entropie, son écoulement est dégradation. À partir d'*Un amour de Swann*, le narrateur hante les salons, néglige sa vocation au milieu des mondanités. Le salon de M<sup>me</sup> Swann s'orne d'orchidées et de chrysanthèmes, fleurs prétentieuses et guindées, si éloignées de la simplicité charmante des coquelicots et des myosotis de l'enfance<sup>9</sup>. Dans *Le côté de Guermantes*, les fleurs se raréfient encore, comme dans *Sodome et Gomorrhe*, tandis que, dans *La prisonnière* et *Albertine disparue*, la

---

<sup>7</sup> J. Milly, « Proust et l'image », *Bull. de la Soc. des Amis de Marcel Proust*, 20, 1970, p. 65.

<sup>8</sup> Cf. B. Decourville, *op. cit.*, p. 707.

<sup>9</sup> Un relevé — très approximatif — des images végétales dans les huit volumes de la collection « Folio », met bien en évidence cette variation de fréquence. Pour les 504 pages de *Du côté de chez Swann* (tome I), on compte 60 images, soit une toute les huit pages et demie. On descend à onze pages pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (tome II), à douze et demie pour *Le côté de Guermantes* (tomes III et IV), à dix-sept pour *Sodome et Gomorrhe* (tome V), à dix-huit et demie pour *La prisonnière* (tome VI), à dix-neuf pour *Albertine disparue* (tome VII), pour remonter à onze dans *Le temps retrouvé* (tome VIII). Statistique établie par Mlle O. Dewailly.

jalousie enferrme chez lui le narrateur, désormais bien à l'écart du monde végétal. Seul *Le temps retrouvé* lui fera place à nouveau<sup>10</sup>. La raréfaction des images florales dans le roman correspond ainsi, d'une part au recul du verdoyant paradis de l'enfance représenté par Combray, de l'autre à la progressive dissolution du moi dans le monde extérieur. Loin de constituer un simple élément descriptif, l'univers végétal acquiert d'emblée une signification symbolique : il est une des clés qui permettent de déchiffrer le parcours initiatique du narrateur.

À un autre niveau, la sémiologie florale servira fréquemment à caractériser des personnages, surtout féminins. Artificielle et snob, Odette est comparée à une orchidée, « cette sœur élégante et imprévue que la nature lui donnait » (I, 221), et l'on sait que les chrysanthèmes sont parmi ses fleurs préférées, parce qu'ils « avaient le grand mérite de ne pas ressembler à des fleurs, mais d'être en soie, en satin » (I, 221). Le souvenir de la rose accompagne presque toujours Albertine, dont les joues sont « d'un rose uni, violacé, crémeux, comme certaines roses qui ont un vernis de cire » (I, 888), et ont d'ailleurs « le goût de la rose » (II, 364). La jeune fille est pour le narrateur, tantôt « une bien pauvre rose » (II, 352), tantôt « la plus belle rose » (III, 68), qu'il s'enchant de avoir cueillie et dérobée à tous. Des variétés de fleurs distinguent l'une de l'autre les figures féminines. D'une jeune fille aperçue dans le train, Marcel savoure des yeux « la chair de magnolia » (II, 883) ; confrontées, Rosemonde et Andrée lui apparaissent différentes comme « un géranium au bord de la mer ensoleillée et un camélia dans la nuit » (I, 945) ; observant Gilberte et Odette, il note que « c'était une variété de M<sup>me</sup> Swann qui était obtenue là, à côté d'elle, comme un lilas blanc près d'un lilas violet » (I, 564). On constate bientôt que la couleur rose et la fleur symbolisent l'amour et le désir : est-ce par hasard si, quand l'idéaliste Swann associe Odette à la petite phrase de la sonate de Vinteuil, la courtisane s'obstine à préférer la *Valse des roses* ? (I, 236) si elle est elle-même « la dame en rose » du narrateur enfant ? Appliquée à Albertine, l'image est étendue à toute la petite bande de Balbec, dont les jeunes filles sont autant de « tiges de roses » (I, 944). Espérant trouver l'amour avec l'une d'elles, le narrateur égrène les images florales :

---

<sup>10</sup> Cette évolution a été soulignée par A. Barnes, « Le jardin de Marcel Proust : pour le cinquantenaire des *Jeunes filles en fleurs* », *The Modern Language Review*, XLIV, 1969, pp. 547-550.

Et ainsi l'espoir du plaisir que je trouverais avec une jeune fille nouvelle venant d'une autre jeune fille par qui je l'avais connue, la plus récente était alors comme une de ces variétés de roses qu'on obtient grâce à une rose d'une autre espèce. Et remontant de corolle en corolle dans cette chaîne de fleurs, le plaisir d'en connaître une différente me faisait retourner vers celle à qui je la devais... (I, 89r).

L'idée de rose contamine ici l'ensemble des jeunes filles, devient l'indice du désir juvénile et indifférencié qu'il éprouve pour chacune d'elles<sup>11</sup>, fondues dans « un bosquet de roses de Pennsylvanie ».

La fleur comme métaphore obsédante du désir apparaît, on s'en souvient, dans deux passages célèbres de la *Recherche*. Posséder Odette, c'est pour Swann « faire cattleya », expression qui rappelle dans le langage des amants le rituel embarrassé de leur première étreinte (I, 233). « La fleur doit être d'autant plus rare, note judicieusement R. Viers, que Swann s'imagine être le seul à obtenir les faveurs d'Odette. Rare encore est cette fleur car le désir est assouvi à la suite d'une longue recherche désespérée d'Odette à travers toute la ville<sup>12</sup>. » Au début de *Sodome et Gomorrhe*, la fleur à féconder est attendue immobile. Le bourdon s'approchant du « pistil offert » annonce la rencontre foudroyante du baron de Charlus et de Jupien, et Proust transfère l'obsession du désir dans l'image anthropomorphisée de la fleur impatiente :

Cette attente n'était pas plus passive que chez la fleur mâle, dont les étamines s'étaient spontanément tournées pour que l'insecte pût plus facilement la recevoir ; de même la fleur-femme qui était ici, si l'insecte venait, arquerait coquettement ses « styles », et pour être mieux pénétrée par lui ferait imperceptiblement, comme une jeune fille hypocrite mais ardente, la moitié du chemin (II, 602-603).

---

<sup>11</sup> Cf. Ch. N. Clary, "Love and Time: the Erotic imagery of Marcel Proust", *Yale French Studies*, XI, 1953, p. 84 ; V. E. Graham, *The Imagery of Proust*. Oxford, 1966, p. 110. La couleur rose est nettement symbole du désir chez Proust (cf. A. H. Pasco, *The Color-keys to À la recherche du temps perdu*, Genève, 1976, p. 39-55).

<sup>12</sup> R. Viers, « Évolution et sexualité des plantes dans *Sodome et Gomorrhe* », p. 101.

Alors que la flore enivrante du Paradou affole l'abbé Mouret et met le désir humain à l'unisson d'une nature en rut, Proust, botaniste et entomologiste, isole le phénomène, détaille une passion plus secrète et, on le devine, plus perverse.

En dehors de ces passages essentiels, la métaphore florale se multiplie presque sans limites dans la *Recherche*, pour renforcer, nuancer ou remplacer la description. Une chevelure est une « couronne bouclées de violettes noires » (III, 19), les yeux de la duchesse de Guermantes évoquent « une pervenche incueillissable et refleurie » (II, 12), M<sup>me</sup> des Laumes sent « ses lèvres si romanesquement froissées comme une belle fleur » (1, 332). Parfois la femme entière devient fleur en une somptueuse métamorphose. Apprenant que Swann va mourir, mais pressée de se rendre au dîner de MME de Sainte-Euverte, Oriane de Guermantes, dans sa robe rouge, laisse au narrateur le souvenir d'« une espèce de grande fleur de sang » (III, 38), clair symbole de la cruauté du personnage et du monde des salons.

Mais l'extension du symbole peut s'élargir et l'on passe alors, à partir de la peinture d'un individu, à l'évocation de l'espèce. Par exemple, Odette apparaît volontiers chez elle

... dans un de ces longs tuyautages de mousseline de soie, qui ne semblent qu'une jonchée de pétales roses ou blancs (qui) donnaient à la femme (...) le même air frileux qu'aux roses (I, 595).

Dans sa promenade de l'avenue du Bois, l'ancienne cocotte

... déployait sur un long pédoncule ( ... ) le pavillon de soie d'une large ombrelle de la même nuance que l'effeuillage des pétales de sa robe (I, 636).

Ces rapprochements entre le personnage féminin et la fleur mettent en évidence les attributs communs aux deux espèces : fragilité et beauté éphémère. Les fleurs fixent de manière en quelque sorte concrète l'intangible et le transitoire, permettent à l'imagination de capter au vol la fugacité de l'instant. Les métaphores florales si souvent appliquées aux jeunes filles ont un effet de généralisation : elles font saisir, au-delà de l'individuel, l'essence.

Cependant, si semblable au végétal dans sa délicatesse et sa beauté, la femme oppose à la possession de son être authentique une résistance qui la distingue de la fleur. Dévoré de jalousie, le narrateur se souvient d'une Albertine qui n'était « d'abord, sur l'horizon de la mer, qu'une fleur que (ses) yeux seraient chaque jour sollicités de venir regarder, mais une *fleur pensante* » (III, 501). Cette faculté est l'obstacle sur lequel se brisent l'impatience et le délire de Marcel, à la transparence immédiate du monde végétal s'oppose l'opacité opiniâtre de l'être. Pour posséder Albertine, il faut la dépouiller de son esprit, l'extraire d'un monde où, selon l'expression de Hegel, chaque conscience poursuit la mort de l'autre :

Étendue de la tête aux pieds sur mon lit, dans une attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer, je lui trouvais l'air d'une longue tige en fleurs 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 (III, 69-70).

La métaphore, faut-il le dire, va ici jusqu'à la métamorphose. Proust y insistera parfois dans une véritable mise en abîme de l'image florale qui aboutit à une séquence presque infinie de métaphores filées où l'être des jeunes filles de Balbec, dépersonnalisé et déshumanisé, se livre sans résistance au regard réifiant du narrateur :

... me rendant bien compte, avec une satisfaction de *botaniste*, qu'il n'était pas possible de trouver réunies des *espèces* plus rares que celles de ces jeunes *fleurs* qui interrompaient en ce moment devant moi la ligne du flot de leur *haie* légère, pareille à un *bosquet de roses* de Pennsylvanie, ornement d'un *jardin* sur la falaise, entre lesquelles tient tout le trajet de l'océan parcouru par quelque steamer, si lent à glisser sur le trait horizontal et bleu qui va d'une *tige* à l'autre, qu'un papillon paresseux, attardé au fond de la *corolle* que la coque du navire a depuis longtemps dépassée, peut pour s'envoler en étant sûr d'arriver avant le vaisseau, attendre que rien qu'une seule parcelle azurée sépare encore la proue de celui-ci du premier *pétale* de la *fleur* vers laquelle il navigue (I, 798).

Lorsque l'image végétale n'est plus appliquée à des êtres humains, c'est sa compréhension qui s'amplifie. Proust multiplie alors les champs d'utilisation, mais le plus souvent avec le désir de figer l'instantané pour le rendre perceptible, de concrétiser tel attribut. Lui qui prétend faire revivre le passé, il s'efforce, non de rappeler abstraitement une sensation, mais de la réactualiser telle qu'elle a été éprouvée, et la comparaison avec le végétal l'aide à objectiver l'impression jadis reçue afin de la rendre transmissible au lecteur. Ici se dresse une église, « épineuse et rouge, fleurissant comme un rosier » (II, 1013), là le gothique « avait germé et fleuri en un fin clocher » (I, 385). Parfois, la fugacité, la rapidité du mouvement sont soudain fixées dans une vision qui acquiert le statisme de la photographie. Ces pigeons « sont comme les lilas du règne des oiseaux » (I, 408) ; « Nous regardions la mer calme où des mouettes éparses flottaient comme des corolles blanches. (...) “ Elles ont, dis-je en parlant des mouettes, une immobilité et une blancheur de nymphéas ” » (II, 808). L'image désanimalise les oiseaux, les objective dans ce dénominateur commun : une beauté blanche. Un instant bloqué sur cette vue, le film repart aussitôt après, les oiseaux volent, se déplacent, disparaissent : un moment réduits à leur essence, ils ont réintégré leur être mouvant. On voit comment la métaphore peut, selon les termes de Proust, « soustraire aux contingences du temps ». Les images végétales concourent ainsi au projet général de la *Recherche* : immortaliser par l'art, rejoindre l'intemporel. C'est pourquoi elles serviront aussi à rendre appréhensible, communicable, une sensation inconnue ou indéfinissable :

[Le nom de Swann] fit éclore au milieu de son récit, fort aride pour moi, une fleur mystérieuse (I, 414).

Comme une sombre fleur inconnue qui m'était par-delà le tombeau rapportée d'un être (...), il me semblait (...) voir devant moi le Désir incarné d'Albertine qu'Andrée était pour moi (III, 546).

Dans ce domaine, nulle impression n'était plus difficile à rendre que celle produite par le son. À nouveau, l'image végétale contraint en quelque sorte l'imagination du lecteur, la dirige vers la découverte infaillible, universalise une expérience intime. Le rire provocant d'Albertine est « âcre, sensuel et révélateur comme une odeur de



géranium » (II, 795) ; le roucoulement des pigeons est « irisé, imprévu comme une première jacinthe déchirant doucement son cœur nourricier pour qu'en (jaillisse), mauve et satinée, sa fleur sonore » (II, 142).

Liant la vision à l'audition, ces images interviennent encore à propos de la musique, toujours dans le but de rendre accessible l'impression éprouvée par le seul narrateur. Lorsque Swann a entendu pour la première fois la sonate de Vinteuil, une petite phrase « lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines » (I, 209). Plus tard, écoutant le « rougeoyant Septuor », le narrateur se rappelle la « blanche Sonate », qui « s'ouvrait sur une aube liliale et champêtre pour se suspendre à l'emmêlement léger et pourtant consistant d'un berceau rustique de chèvrefeuilles sur des géraniums blancs » et transportait l'esprit ravi « dans un monde virginal et meublé de végétaux » (III, 250). L'art de Proust, essentiellement impressionniste, accède par de tels procédés à l'universalité. La peinture d'Elstir, dit-il lui-même dans la *Recherche*, « consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore » ; le monde proustien, observe fort bien P. Costil<sup>13</sup>, est lui aussi une recreation ou une transmutation où une vision individuelle et subjective parvient ainsi à s'objectiver, donc à se rendre compréhensible aux autres consciences.

À ce propos, on pourrait retenir au moins un exemple de la construction progressive d'une métaphore sous la plume de Proust. Il s'agit, dans *Combray*, d'une promenade du côté de Méséglise, au cours de laquelle on longe le parc de Swann :

Avant d'y arriver, nous rencontrions, venue au-devant des étrangers, l'odeur de ses lilas. Eux-mêmes, d'entre les petits cœurs verts et frais de leurs feuilles, levaient curieusement au-dessus de la barrière du parc leurs panaches de plumes mauves ou blanches que lustrait, même à l'ombre, le soleil où elles avaient baigné. Quelques-uns, à demi cachés par la petite maison en tuiles appelée maison des Archers, où logeait le gardien, dépassaient son pignon gothique de leur rose minaret. Les Nymphes du printemps eussent semblé vul-

---

<sup>13</sup> Cf. P. Costil, « Proust et la poésie de la fleur », *Bull. de la Soc. des Amis de Marcel Proust*, 13, 1963, p. 30 et 36.

gaires, auprès de ces jeunes houris qui gardaient dans ce jardin français les tons vifs et purs des miniatures de la Perse. Malgré mon désir d'enlacer leur taille souple et d'attirer à moi les boucles étoilées de leur tête odorante, nous passions sans nous arrêter... (I, 135-136).

Dès la première lecture se révèle l'extrême cohésion de la structure interne de ce passage, les cinq phrases qui la composent ne laissant se produire aucune rupture dans l'évolution de l'idée principale, c'est-à-dire la séduction croissante exercée par les fleurs. Une analyse plus précise renforce cette constatation.

La phrase initiale débute par un complément de temps chargé de rappeler l'arrivée du narrateur aux abords d'un lieu interdit et mystérieux. Sa première découverte est celle de l'odeur des lilas mais, pour tenir en haleine, le narrateur intercale entre le verbe principal et son complément d'objet direct un participe dépendant de celui-ci : procédé habile, qui lui permet de donner l'impression d'être accueilli par une odeur en quelque sorte personnifiée — sentiment précisé par l'usage du verbe « rencontrer ». L'odeur des fleurs évoque ainsi l'image d'un guide insolite au seuil d'un univers merveilleux.

La deuxième phrase accentue la personnification : les lilas apparaissent comme des êtres vivants, comme des hôtes.

Les troisième et quatrième phrases déploient la métaphore. De nouveau, le sujet est séparé du verbe principal par une série de compléments à mission de retardement. La couleur rose est mise en évidence par l'antéposition de l'épithète et ce n'est certes pas par hasard si ce ton s'obtient par le mélange du mauve et du blanc évoqués dans la phrase précédente. Enfin, l'origine moyen-orientale des lilas est implicitement rappelée par les mots « minaret » et « houris ». L'assimilation fleur-femme est maintenant accomplie, comme le souligne le parallèle entre les nymphes et les houris. En outre, l'emploi du subjonctif insiste sur l'irréalité des premières par rapport à l'authenticité des secondes : aux yeux du narrateur, ces fleurs sont vraiment des jeunes filles.

La dernière phrase se révèle la plus significative sur le plan métaphorique et montre que le propos du narrateur n'est nullement descriptif. La séduction de ces filles-fleurs est pour lui si réelle que son désir amoureux transparaît dans les verbes « enlacer » et « attirer », tandis que l'allusion à « leur taille souple » et à « leur tête

aux boucles étoilées » concrétise l'illusion. Le dernier complément contient même un chiasme mêlant le rêve et le réel : dans « les boucles étoilées de leur tête odorante », « boucles » et « tête » sont des termes évoquant des êtres humains, tandis que « étoilées » et « odorante » renvoient au règne végétal.

Enfin, si le narrateur échoue à satisfaire son désir, ce n'est pas en raison d'une soudaine prise de conscience de la réalité, mais tout simplement parce qu'il est temps de rentrer. La perspective est ici résolument idéaliste : le monde est ce qu'il apparaît dans l'esprit du narrateur. Une fois encore, on constate que Proust ne se sert pas de l'image comme d'un pur procédé stylistique, mais comme d'un signe à la fois de son aptitude à voir autrement le réel et de son pouvoir de traduire cette vision dans un langage universel.

Au-delà de leur fonction caractérisante et d'objectivation, les images végétales sont encore indissociables de certains grands thèmes de la *Recherche*, en particulier de celui de la vocation, qui sous-tend l'ensemble. A. Barnes a remarquablement mis en évidence le rôle des aubépines tout au long du roman<sup>14</sup>. Le narrateur en voit pour la première fois dans l'église de Combray (I, 112). En promenade, il rencontre la fameuse haie d'aubépines du raidillon de Tansonville (I, 140) et, au moment de rentrer à Paris, il les quitte en pleurant, jurant de les aimer toujours (I, 145). Bien plus tard, à Balbec, « un buisson d'aubépines défleuries » (I, 922) échoue à le ramener à cette vocation que sa passion pour Albertine lui fait négliger et plus tard encore, lors du second séjour à Balbec, il entend « sans y répondre l'appel des aubépines » (II, 785). Pendant la guerre enfin, Gilberte lui annonce la destruction du raidillon (III, 756), le narrateur, conclut A. Barnes, se voyant comme puni de son infidélité à la promesse faite jadis aux aubépines.

Au terme de son aventure intérieure, découvrant le sens et la matière de son œuvre, le narrateur s'efforcera encore de traduire son illumination par le recours à l'image végétale. Certes, dans *Le temps retrouvé*, il se prépare à bâtir son livre, « je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe » (III, 1033), ou même à la manière dont Françoise accommodait le bœuf mode, fait de « tant de morceaux de viande ajoutés et choisis » (III, 1035). Mais la composition de la *Recherche* ne repose pas sur le rapiécage ou la mosaïque.

---

<sup>14</sup> A. Barnes, *op. cit.*, p. 551-553.

Bien plutôt, elle recourt à l'extension indéfinie par le bourgeonnement : l'œuvre croît comme un organisme vivant, poussant en tous sens ses métastases. Et, une fois de plus, c'est l'univers végétal qui lui fournit la métaphore appropriée : « Chaque fois votre livre pousse un rameau inattendu et nécessaire et il est gonflé de distance en distance comme un bel arbre de ces nœuds où est l'image végétale du seul ordre qui soit, la croissance et la vie<sup>15</sup>. »

La *Recherche du temps perdu* a crû en effet comme une plante, germée dans le terreau profond de Combray, étendant partout ses ramifications innombrables<sup>16</sup> : il fallait bien, pour déployer « la vocation invisible dans cet ouvrage est l'histoire » (II, 397), projet qui suppose, non l'addition mais la continuité, que la sève de la mémoire circulât sans obstacle de la racine à la fleur.

Dans la *Recherche*, si le narrateur demeure anonyme, c'est pour que son moi accède à une généralité suffisante et que chacun puisse se reconnaître en lui. Les images végétales ont cette même fonction de transformer l'expérience d'un seul en l'expérience de tous. À travers elles, Proust communique avec les autres consciences, fait revivre et partager les sensations éprouvées, immortalise le passé et triomphe du Temps.

Copyright © 1981 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

**Pour citer cette communication :**

Raymond Trousson, *La fonction des images végétales dans À la recherche du temps perdu* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1981. Disponible sur : < [www.arllfb.be](http://www.arllfb.be) >

---

<sup>15</sup> *Correspondance Proust-Rivière*, 1919, p. 24), cité par J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, Paris, 1971, p. 263. Dans le roman même, cf. *Le temps retrouvé* (III, 899) : « Comme la graine, je pourrais mourir quand la plante se serait développée. ( ... ) Cette vie, les souvenirs de ses tristesses, de ses joies, formaient une réserve pareille à cet albumen qui est logé dans l'ovule des plantes et dans lequel celui-ci puise sa nourriture pour se transformer en graine, en ce temps où on ignore encore que l'embryon d'une plante se développe. »

<sup>16</sup> Cf. P. Costil, *op. cit.*, p. 40.