

LE VITRAIL DE L'ÉGLISE DE COMBRAY UNE ALLÉGORIE DE LA CRÉATION INTERTEXTUELLE

Deux personnages gravitent autour du topos de « l'église » : Françoise, la servante de tante Léonie, et Théodore, le garçon épicier, chargé de l'entretien de l'église. Ils représentent le monde de la domesticité et leur origine est complexe. Dans son analyse du personnage proustien¹, Jean-Yves Tadié rappelle les déclarations contradictoires de Proust à propos de son utilisation de modèles pour la conception de ses personnages. « Tantôt il signale lui-même à ses correspondants des clés », tantôt il les nie, déclarant dans *Le Temps retrouvé* : « Ce livre où il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n'y a pas un seul personnage à clefs ». La seule certitude qu'on puisse avoir à ce sujet, c'est qu'il n'y a jamais une seule « clé ». Ainsi, en ce qui concerne Françoise, il a été très facile de voir à travers elle une transposition des différentes domestiques qui ont été au service de la famille de Proust et de l'auteur lui-même : Ernestine Gallou, la gouvernante de tante Elizabeth, Félicie Fitau, Céline Cottin, Céleste Albaret. De la première, il a retenu la cruauté. La seconde, Félicie Fitau, se trouve transposée dans *Jean Santeuil* par son bonnet blanc et par son prénom devenu « Félicité », dans la *Recherche* par son célèbre bœuf mode. Il ne s'agit pour autant de tomber dans le travers de la critique biographique que Proust lui-même dénonce : les références intertextuelles – en l'occurrence, le souvenir de Flaubert – transforment le biographique en littéraire, ainsi Ernestine et Félicie rejoignent Félicité pour donner naissance à Françoise. Un fragment du

1. Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, p. 62.

Cahier 5² fournit la preuve que la confusion subsiste dans l'esprit de l'auteur puisqu'à quelques lignes d'intervalle se côtoient les noms de « Françoise » et de « Félicie ». Le personnage de Théodore, familier de Françoise, relève du même processus de création.

1. Une intertextualité onomastique

« [...] ce courant mystérieux que le *Nom*, cette chose antérieure à la connaissance, fait courir [...] »³

On connaît l'importance du nom propre pour Proust aussi bien à travers ses propres réflexions qu'à travers celles de critiques, tel Barthes dans son article « Proust et les noms⁴ ». Ce dernier, rappelant que, dès le *Contre Sainte-Beuve*, apparaît un chapitre sur les « Noms de personnes⁵ » qui sera suivi, dans *Du côté de chez Swann*, d'une partie intitulée : « Noms de Pays : le Nom », n'hésite pas à affirmer que « l'événement (poétique) qui a "lancé" la *Recherche*, c'est la découverte des Noms ». Il situe cette mise en place du système des noms entre 1907 et 1909, ce qui correspondrait approximativement aux années où Proust porte une grande attention à Flaubert. Ces dates sont trop restrictives car les manuscrits montrent que l'attribution des noms est très fluctuante et ce jusqu'aux épreuves. Il paraît incontestable que Proust a emprunté un certain nombre de noms propres à Flaubert, de traits appartenant à certains de ses personnages et mieux encore s'est inspiré de sa pratique onomastique. Comme le rappelle Claudine Gothot-Mersch dans une note de *L'Éducation sentimentale*⁶, Flaubert affirme dans une lettre non datée : « Un nom propre est une chose extrêmement importante dans un roman, une chose *capitale*... ». Il change néanmoins facilement les noms de ses personnages, dans les premiers temps de la réalisation d'une œuvre, et

2. Pléiade I, Esquisse XXI, p. 725-726.

3. CSB, p. 327.

4. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, p. 121-134.

5. CSB, p. 316-336.

6. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Garnier-Flammarion, 1985, p. 511.

c'est ainsi que « Moreau » a d'abord été le nom de la femme aimée avant d'avoir été celui de la mère, ce qui ne peut que réjouir les adeptes de la critique psychanalytique. Les noms des personnages eux-mêmes se prêtent à de multiples interprétations plus ou moins contestables : le pauvre Charles Bovary en prononçant « Charbovari » se rapproche du char à bœufs ou mieux encore du veau puisqu'il est « nouveau » et Emma était, par son nom même, prédestinée à aimer. La scène des Comices agricoles est encore plus riche en facéties de cet ordre avec la participation de Tuvache et le discours vide de M. Lieuvain. Certes, ces interprétations sont loin de la subtilité de Proust pour qui les Guermentes baignent « comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe : “antes” »⁷ et pour qui le nom de Parme est « compact, lisse, mauve et doux » parce qu'il est rempli de la « douceur stendhalienne et du reflet des violettes ». L'un se situe du côté du sémantisme et de l'humour, l'autre du symbolisme et de la poétisation. Ces deux écrivains ont en commun, non seulement le pouvoir qu'ils reconnaissent au nom propre mais surtout l'utilisation toute particulière qu'ils en font dans l'ensemble de leur œuvre, créant des échos, des variations, autrement dit tout un réseau intratextuel et même autotextuel en ce qui concerne Proust puisque des transformations significatives apparaissent dès les avant-textes.

Ainsi, Paul et Virginie avant d'être les enfants de Madame Aubain dans *Un cœur simple* étaient les héros favoris d'Emma dans ses lectures de jeunesse. Intertextualité et intratextualité se rejoignent donc ici. Emma ne retenait que l'idéalisme du début du roman de Bernardin de Saint-Pierre alors que le conte est fidèle au dénouement tragique de l'histoire à travers la mort de Virginie. L'emprunt de ces noms propres n'est pas un simple jeu : il renvoie à la problématique de l'œuvre ; et cette reprise de certains noms de personnes d'une œuvre à l'autre n'est pas un simple phénomène de récurrence : il se tisse des rapports de ressemblance ou d'opposition entre leurs différentes utilisations.

Nous verrons comment, à son tour, Proust reprend certains schémas et les personnalise, à partir des exemples de Félicité et de Théodore qui sont des personnages récurrents dans l'œuvre de

7. DCS, « Nom de pays : le nom », p.528-529.

Flaubert et qui réapparaissent – transformés, et c'est précisément cette transformation qui nous intéresse – dans l'œuvre de Proust.

Félicité, avant d'être l'héroïne d'*Un cœur simple*, avait été la servante de Madame Bovary, celle qui l'accompagne dans ses moments les plus déchirants et notamment lorsqu'elle agonise, celle qui sert la religion, conformément aux deux acceptions du terme. Mais si ce nom de Félicité prend une valeur ironique dans le conte quand on connaît le sort tragique de la servante, il désigne dans le roman la quête désespérée de l'héroïne, rêvant de « l'immense pays des félicités et des passions ». Fin tragique pour la maîtresse mais dénouement heureux pour la servante qui « à la Pentecôte, [...] décampa d'Yonville, enlevée par Théodore, et en volant tout ce qui restait de la garde-robe ». Ironie du sort : elle réalise ce dont avait rêvé sa maîtresse.

Quant à Théodore, il apparaît à la fois dans *L'Éducation sentimentale*, où il est garçon d'estaminet aux Trois Frères Provençaux, dans *Madame Bovary* où il est le domestique de Monsieur Guillaumin et celui qui enlève Félicité après la mort d'Emma, dans *Un cœur simple* où il est l'amoureux sans scrupule de Félicité.

Une autre forme d'intratextualité réside non dans la reprise d'un nom mais dans celle d'un type de personnage et d'une situation : ainsi l'histoire de la servante de Madame Aubain – qui retrouve une sœur, Nastasie Barette, femme Leroux – rappelle celle de Catherine Leroux dans *Madame Bovary*.

Échos, variations à l'intérieur de l'œuvre de chaque écrivain mais aussi entre les deux œuvres ; *À la recherche du temps perdu* se révèle être, une fois encore, un univers de signes derrière lesquels se dissimule la présence de Flaubert. Univers de signes dont le lecteur doit découvrir le fonctionnement par lui-même puisque Proust qui a été si prolixe sur le style de Flaubert n'a rien dit au sujet des techniques romanesques de son prédécesseur.

Proust emprunte, en effet, à Flaubert plusieurs noms de personnages : « Félicité », la servante dans *Jean Santeuil*, qui deviendra Françoise dans la *Recherche* et « Théodore » sont les plus manifestes ; mais on peut ajouter celui d'« Eulalie », prénom de la confidente de tante Léonie dans « Combray » et prénom de la prostituée de Marseille qui initia Flaubert au plaisir sexuel et qui fut une rencontre déterminante pour lui. Albertine s'est d'abord appelée

« Maria », comme l'héroïne de *Mémoires d'un fou* ; dans « Gilberte » et « Albertine », on retrouve phonétiquement « Berthe », prénom de la fille de Charles et d'Emma Bovary ; Gisèle, l'une des jeunes filles de la bande, célèbre pour sa composition française, portait initialement le prénom de « Berthe », maintenu parfois jusqu'aux épreuves Gallimard⁸.

Par ailleurs, les manuscrits révèlent que ces emprunts étaient encore plus manifestes dans les premiers cahiers : ainsi dans le Cahier 7 et dans certains passages du Cahier 8, Tante Léonie est appelée « Madame Charles » ; dans ce même Cahier 8, le gendre de Françoise a d'abord eu « Hippolyte » pour prénom, avant d'avoir celui de « Julien », le premier renvoyant à *Madame Bovary*, le second à *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*. On découvre même dans le pastiche de Ruskin « La Bénédiction du sanglier. Étude des Fresques de Giotto représentant l'Affaire Lemoine [...] » un certain Lepoittevin, avocat, homonyme du grand ami de Flaubert à qui est dédiée une œuvre de jeunesse, *Mémoires d'un fou*.

Le prénom peut également changer d'attribution : ainsi, comme le fait remarquer Painter⁹, Françoise n'a pas toujours désigné la servante ; dans différentes lettres imaginaires écrites en 1899 et publiées dans un journal, elle apparaît à l'intérieur d'un dialogue « Vacances » où elle est l'interlocutrice du narrateur, jouant le rôle qui sera celui d'Albertine ; « Vacances » étant une première esquisse de l'épisode du bois de Boulogne au cours duquel le narrateur se rend au Bois en compagnie d'Albertine mais avec l'intention de rencontrer, le lendemain, Mme de Stermaria. C'est dire combien le personnage de Françoise dépasse le simple rôle de servante et est fondamental pour le narrateur ; importance et ambiguïté que confirme l'examen des avant-textes.

2. Les origines de Françoise dans le Cahier 5 (N. a. fr. 16645)

8. Voir note 3, vol. II de La Pléiade, p. 1318.

9. George D. Painter, *Marcel Proust, 1871-1922*, Mercure de France, éd. 1992, p. 441.

Dans ce Cahier du *Contre Sainte-Beuve* (qui n'a été précédé que du Carnet 1 et des Cahiers 3 et 2), une longue description de Françoise qui s'étend sur une vingtaine de pages (ff^{os} 20-39, 104-106) vient s'intercaler entre des passages de critique littéraire et artistique, pratiquée directement (ainsi les pages consacrées à Nerval et à Gustave Moreau) ou indirectement sous forme de pastiches : « Pastiches de Buncht (suite). L'Affaire Lemoine VIII, par Henri de Régnier ». Les seuls autres personnages présents dans ce Cahier sont les Guermantes mais ils le sont beaucoup moins (ff^{os} 39 v^o 45, 56-57). Le Cahier se clôt sur des pages qui portent sur le thème fondamental des sommeils. La longue unité textuelle qui décrit Françoise s'arrête brutalement et elle est suivie d'un dessin comme si l'auteur se laissait le temps de réfléchir pour continuer son portrait. Celui-ci reprend pour décrire Françoise « en train de coiffer Maman », sur le folio 104, pris à l'envers, alors que les folios 68 à 103 sont restés vierges.

Françoise est présentée d'un point de vue général, par la perception contradictoire qu'avaient d'elle la famille du narrateur et les visiteurs : « Françoise était de ces serviteurs qui dans une maison sont à la fois celui auquel *pour des raisons inconnues* tiennent le plus les maîtres et qui *pour des raisons assez* déplaisent le plus aux étrangers. » (f^o 20) Mais le recto du folio 20 est couvert d'un ajout qui précise l'attitude très particulière de Françoise par rapport au malheur, à la souffrance.

f^o 20 r^o

Ce n'est pas qu'elle n'eût *de la* < une immense > pitié pour tous les malheurs mais il fallait qu'ils frappassent des inconnus qui lui devenaient aussitôt sympathiques. Si en faisant le déjeuner elle entendait dire qu'il y avait beaucoup de misère à Java, elle se représentait aussitôt ces malheureux et fondait en larmes.

Un deuxième exemple, celui des coliques néphrétiques, vient confirmer l'attitude paradoxale de Françoise : elle n'a aucune pitié pour la femme de ménage qui en souffre, mais, en revanche, fond en larmes en lisant la description des effets d'une telle crise dans un livre de médecine. Ce qui retient notre attention dans cette page, c'est l'exemple mystérieux de « Java » qui sera repris dans les versions

ultérieures des avant-textes mais qui n'apparaît pas dans le texte définitif. Pourquoi ce nom ? « Java » pouvait, à l'époque, être un nom mythique, synonyme, dans l'imagination populaire, de la misère absolue dans un pays lointain, mais une signification de nature intertextuelle paraît plus probable : il ferait allusion à l'épisode du neveu de Félicité dans *Un cœur simple*. Celui-ci, au grand désespoir de Félicité car il représentait « ce qu'elle chérissait le plus », s'était engagé dans la Marine pour un voyage au long cours et il trouva la mort à La Havane, à la suite d'une maladresse médicale. Certes, Java ce n'est pas La Havane mais ce sont deux noms exotiques qui présentent les mêmes sonorités. Autre similitude : Françoise perdra, elle aussi, son neveu, tué au front alors qu'elle avait tout fait pour le faire réformer. Similitude encore renforcée par le fait que le neveu de Félicité se prénomme Victor et que le garçon de course de l'épicier d'Illiers, qui était en même temps enfant de chœur et qu'on cite comme étant l'un des modèles possibles de Théodore, s'appelait Victor Ménard¹⁰. Une fois encore, le réel a rencontré le livresque pour donner naissance à un jeu intertextuel, pour reprendre une expression d'Annick Bouillaguet¹¹. Le récit de la mort du neveu de Françoise, dans *Le Temps retrouvé*¹², suscite, très curieusement, une intervention de l'auteur qui en souligne, lui-même, le caractère insolite.

Dans ce livre où il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n'y a pas un seul personnage « à clefs », où tout a été inventé par moi selon les besoins de ma démonstration, je dois dire à la louange de mon pays que seuls les parents millionnaires de Françoise¹³ ayant quitté leur retraite pour aider leur nièce sans appui, que seuls ceux-là sont des gens réels, qui existent.

Proust a sans doute voulu rendre hommage à des gens dont la conduite avait été remarquable et qu'il appréciait. Mais on peut y voir aussi un clin d'œil à Flaubert qui donne à la mort du neveu de Félicité une suite opposée à celle qu'imaginera Proust : la famille reste indifférente à cette disparition. Alors que Flaubert reste fidèle à son

10. Indication fournie par le Quid qui précède l'édition Robert Laffont de *À la recherche du temps perdu*, collection Bouquins.

11. Annick Bouillaguet, *Marcel Proust, le jeu intertextuel*, éd. du Titre, 1990.

12. GF p. 231.

13. Il s'agit des Larivière qui étaient parents avec Céleste Albaret.

principe d'impersonnalité, Proust, dans cette fin de roman, se permet de faire une infidélité à ses principes d'écriture.

Félicie Fitau, contrairement à Ernestine Gallou, est souvent citée dans la correspondance de Proust ; et, ainsi, nous découvrons qu'elle avait, elle aussi, un neveu, Robert Ulrich, dont s'est beaucoup occupé Proust. Il n'est pas décédé à la guerre ni à La Havane mais il a été réformé alors qu'il était brigadier de gardes républicaines en 1906, et Proust s'est alors adressé à Robert de Billy¹⁴ pour lui trouver un emploi dans un bureau militaire avant d'en faire son « pseudo secrétaire », selon la propre expression de Proust. Dans deux lettres que Kolb pense pouvoir dater de 1913, il est à nouveau question « du pauvre Ulrich qui meurt de faim¹⁵ » et pour lequel Proust cherche un emploi de chauffeur. Cette analogie entre Félicie et Félicité a pu également être entretenue dans l'esprit de Proust par la référence à Trouville. Félicité accompagne Madame Aubain et ses enfants à Trouville et ils vont se promener au-delà des Roches-Noires ; dans une lettre que Kolb date du 3 septembre 1893, Madame Proust précise qu'à l'Hôtel des Roches-Noires, sa femme de chambre est la nièce de Félicie et, par une lettre du 21 juillet 1906, on apprend que Proust envisage alors d'aller à Trouville, accompagné de sa cuisinière. Après cette digression qui nous a permis de voir que, par le fruit du hasard, – mais c'est ainsi que se font les plus grandes révélations – des éléments du vécu de l'auteur ont, pu ressusciter en lui des souvenirs de lecture, revenons au Cahier 5 pour vérifier si nos hypothèses se confirment.

Un deuxième ajout sur le recto du folio 21 fait intervenir les neveux et nièces de Françoise pour donner un nouvel exemple du mélange de tendresse et de cruauté que représente le personnage. Cet intérêt particulier que manifeste l'auteur pour les neveux, et qui se retrouvera tout au long de l'œuvre, l'amène à rayer une première ligne qu'il avait écrite, sans les mentionner, et à les mettre en valeur par une antéposition. Si l'existence des neveux rapproche Françoise de Félicité (au folio 29, une parenthèse précise même qu'« elle avait un neveu marin ») le thème de la cruauté en fait une héritière de *saint Julien*

14. *Correspondance*, Tome VI, p. 268.

15. *Ibid.* Tome XII, p. 129 et 236.

l'Hospitalier. Mais, à ce stade de la conception de l'œuvre, la cruauté ne s'exerce qu'à l'égard des êtres humains.

f° 21 r°

Créature une < des > plus tendres peut-être que j'aie jamais connues

Cette créature qui avait pour *les* ses neveux et nièces une tendresse allant jusqu'au / et complet oubli de soi qui serait allé facilement jusqu'au sacrifice de sa propre vie, avait à l'endroit des autres domestiques des cruautés inflexibles et réaffirmées comme celles que l' [blanc laissé par l'auteur] qui est une mère admirable pour ses petites abeilles a à l'égard de < toute espèce > de bourdons. Il y a un été où nous *n'avons* elle ne nous a fait manger tous les *jours* < soirs > des asperges que parce que leur odeur donnait d'effroyables crises d'asthme à une fille de cuisine qui fut de cette façon obligée de s'en aller. Au fond nous même nous tremblions un peu devant elle. [...]

Si l'on en croit Painter, Proust transpose, là encore, une réalité qu'il avait lui-même vécue. En évoquant Ernestine Gallou, la gouvernante de tante Elisabeth, « Marcel observait sa cruauté à l'égard de la fille de cuisine avec une indignation et une pitié que tempéraient non seulement une appréciation de sa cuisine, mais aussi une complicité secrète : c'était chez l'enfant le premier signe de sadisme (implantée en lui par son ressentiment contre sa mère)¹⁶ ». Il y aurait donc identification entre le narrateur et la servante. Un court fragment du folio 27 le prouve :

Alors elle poussait un nouveau soupir et disait : « Ah ! Gelos, Gelos. C'était le nom de son pays. Quand est-ce que je te reverrai, que je verrai *fleurir* l'aubépine en fleurs dans le jardin de mon père et que je passerai toute la sainte journée sans entendre la satanée sonnette de Monsieur / Monsieur Marcel. »

À l'origine, c'était donc elle la grande amoureuse des aubépines en fleurs qui se trouvaient non pas à Combray mais à Gelos. On peut aussi dégager de ce passage des éléments qui sont

16. *Op. cit.* p. 45.

simplement cités mais qui deviendront de toute première importance dans la *Recherche* : l'importance du nom et plus précisément du nom de pays, la nostalgie du passé qui apparaît comme un paradis perdu, l'allusion à la sonnette qui peut être perçue comme une préfiguration de la clochette qui annonce l'arrivée de Swann, l'intégration du nom du narrateur dans le discours.

Françoise nous est donc présentée dans ce premier Cahier comme fortement attachée à ses racines régionales ; elle est la paysanne pyrénéenne comme Félicité est la paysanne normande. Elle le restera sur les dactylographies ; en revanche, toutes les références à des lieux réels tels que Gelos, La Havane, disparaîtront dans la version définitive, l'auteur se détachant du réel au profit de l'imaginaire. Dans *Albertine disparue*, la cruauté de Françoise sera rappelée et mise en relation avec ses origines paysannes : « servie par son instinct d'ancienne petite paysanne qui autrefois lui faisait capturer et faire souffrir les animaux, n'éprouver que de la gaîté à étrangler les poulets et à faire cuire vivants les homards¹⁷. »

Dans ce Cahier 5, Françoise est encore très proche de Félicité par sa ferveur religieuse naïve, par sa façon de se représenter l'univers en fonction de son vécu quotidien :

f° 29

Elle aimait la religion, la royauté, et certains progrès dont l'idée lui paraissait grande, tellement qu'ayant perdu presque tout ce qu'elle avait dans le Panama, ses yeux se mouillaient d'attendrissement en disant qu'elle ne pouvait pas en vouloir à M. de Lesseps qui avait fait quelque chose de si beau que le Canal de Suez qui évitait tant de chemin « à nos pauvres vaisseaux » (elle avait un neveu marin).

Félicité fait preuve de la même candeur lorsque, découvrant la religion par l'intermédiaire de Virginie, elle se met à aimer « plus tendrement les agneaux par amour de l'Agneau, les colombes à cause du Saint-Esprit » ou qu'elle demande à voir, sur une carte de l'atlas de Bourais, la maison de Victor à La Havane.

17. *Albertine disparue*, p. 139.

3. Le vitrail, Françoise et les poulets

Ce motif du vitrail présente de très nombreuses versions, aussi nombreuses que celles du passage consacré à l'église dont il est un élément constitutif¹⁸. Il apparaît, pour la première fois, dans le Cahier 7 (N. a. fr. 16647) qui est encore un cahier *Contre Sainte-Beuve* : c'est ce vitrail que reproduit le peintre qui s'est installé dans l'église de Combray, à la grande surprise de tante Léonie, et qui retient l'attention par sa couleur. Cet épisode correspond aux cinq premières pages du Cahier. Tante Léonie, appelée alors « ma tante Charles », a demandé confirmation de cette nouvelle auprès du curé qui lui rend visite. Nous donnons d'abord le passage du texte définitif :

Monsieur le Curé, qu'est-ce que l'on me disait, qu'il y a un artiste qui a installé son chevalet dans votre église pour copier un vitrail. [...] Mais qu'on ne vienne pas me parler des vitraux. Cela a-t-il du bon sens de laisser des fenêtres qui ne donnent pas de jour et trompent même la vue par ces reflets d'une couleur que je ne saurais définir, dans une église où il n'y a pas deux dalles qui soient au même niveau et qu'on se refuse à me remplacer sous prétexte que ce sont les tombes des abbés de Combray et des seigneurs de Guermantes, les anciens Comtes de Brabant.¹⁹

Cahier 7, folio 5

« Et *pe* encore, *que peint-il* d'après quoi exécute-t-il son travail ? D'après le grand vitrail noir que j'ai derrière mon autel. »
 « Ce qu'il y a de plus vilain dans l'église. » « Mon Dieu madame Charles, je ne dirai pas ce qu'il y a de plus vilain, car elle n'est pas bien belle ma pauvre église, la *seule qu'on ne* plus vieille de tout le diocèse, et la seule qu'on ne rebâtisse pas ! Mais enfin, comme je lui disais à cet artiste qu'est-ce que vous lui trouvez donc d'extraordinaire à ce vitrail ? Qu'il est un peu plus sombre que les

18. Voir à ce propos l'article de Claudine Quémard « L'église de Combray, son curé et le Narrateur » dans *Cahiers Marcel Proust* 6, *Études proustiennes I*, 1973, p. 277-342.

19. *Du côté de chez Swann*, GF p. 207-208.

autres. Franchement madame Charles, croyez-vous que c'est bien beau *tous* cette couleur rouge, et rouge noir encore, comme le sang de ces excellents poulets que Françoise nous accommode si bien, ajoutait-il avec un regard entendu à Françoise, quand elle l'a laissé pendant une heure dans un bol. N'est-ce pas Françoise. *Cela fait dans sur les marches* < Cela fait dans tout le fond > de l'autel un faux jour qui est très préjudiciable à mes pauvres yeux, et quand je descends les marches de l'autel elles sont toutes tachées des reflets de ce fameux vitrail. Je ne sais jamais où je pose le pied et il me semble qu'on a ensanglanté mon église comme au temps de la grande Révolution.

Ce thème est déjà mentionné sur la première page du Cahier 7, il fait partie des fragments isolés présentés par Claudine Quémard. Les lignes consacrées à ce vitrail sont l'objet de nombreuses ratures, traduisant des hésitations et un grand souci de précision dans la description. Ce vitrail, dans cette première version, est « affreux » et « tout noir » ; il représente Gilbert le Mauvais recevant l'absolution de Saint Hilaire pour avoir fait raser la première abbaye de Guermantes et fait mettre à mort cent vingt moines. Le mal est donc déjà inscrit dans ce vitrail. Notons que, dans ce passage, Combray se situe dans la proximité de Dreux et des Andelys.

Sur le folio 5 de ce même Cahier 7, le passage est réécrit : le vitrail n'est plus « affreux » mais « grand ». Sa couleur reste inchangée : ce « grand vitrail noir » rappelle le « grand cerf noir » de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* qui fait figure de justicier et qui prédit à Julien qu'il assassinera son père et sa mère. Les précisions le concernant sont plus abondantes : « il est un peu plus sombre que les autres » ; sa couleur passe du noir au rouge, « cette couleur rouge, et rouge noir encore », et, surtout, apparaît la comparaison avec le sang des poulets de Françoise, ce qui justifie ce changement de couleur. Mais aucune indication de cruauté n'est donnée – ces excellents poulets, elle les « accommode bien » – et le sang mentionné est un sang qui a reposé déjà une heure dans un bol. Certes, l'image n'est pas poétique mais il n'y a pas dramatisation de la scène, ni même mise en scène. Ce vitrail est responsable d'un faux jour comme il l'est dans le conte de Flaubert et les marches sont « toutes tachées des reflets de ce fameux vitrail » où « fameux » prend le sens de « funeste ».

En quoi cet épisode a-t-il pu avoir été inspiré par *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* ? En effet, même si dans *Madame Bovary*, la description de l'auberge de madame veuve Lefrançois qui « suait à grosses gouttes en remuant ses casseroles » – annonçant peut-être Françoise « commandant aux forces de la nature devenues ses aides » – inclut le détail suivant : « On entendait, dans la basse-cour, crier les volailles que la servante poursuivait pour leur couper le cou », c'est au conte médiéval que le motif du vitrail doit le plus. Le premier accès de cruauté de Julien se produit dans une chapelle : il assiste à la messe avec ses parents quand il aperçoit une petite souris blanche qui trotte sur les marches de l'autel. L'idée de la revoir l'obsède et il décide de la tuer puis essuie, avec sa manche, la goutte de sang qui tache la dalle. Ce premier épisode présente déjà des points communs avec celui du vitrail de l'église de Combray : le lieu religieux et les taches de sang sur les dalles. D'autre part, le vitrail joue un rôle important dans ce conte, un rôle narratif et symbolique. Élément clé dans la scène du meurtre des parents de Julien, il transforme, par sa seule présence, la chambre en chapelle. Il laisse passer une lumière diffuse, source de confusion : c'est elle qui fait prendre à Julien les ombres de ses parents pour « des apparences d'animaux » qui l'incitent à repartir à la chasse ; c'est elle qui obscurcit la chambre dans laquelle Julien pénètre à son retour de la chasse et où il pense surprendre son épouse et son amant alors qu'il s'agit de ses propres parents. La description qui suit le meurtre ne peut que susciter l'horreur :

Des éclaboussures et des flaques de sang s'épalaient au milieu de leur peau blanche, sur les draps du lit, par terre, le long d'un christ d'ivoire suspendu dans l'alcôve. Le reflet écarlate du vitrail, alors frappé par le soleil, éclairait ces taches rouges, et en jetait de plus nombreuses dans tout l'appartement²⁰.

Le vitrail se trouve placé au centre de cette évocation foisonnante en détails sanguinolents et il l'intensifie puisque non seulement il met en lumière ces taches mais il leur ajoute les taches rouges du soleil. Il s'établit un rapport métonymique entre les meurtres accomplis par Julien et le ciel ; déjà lorsque Julien s'est livré au carnage des cerfs, le ciel était « rouge comme une nappe de sang ».

20. Flaubert, *Trois Contes*, L'École des lettres, Seuil, 1993, p. 120.

Un deuxième vitrail joue un rôle fondamental dans le conte de Flaubert ; il le clôt et en donne la justification. Nous verrons sous quelle forme il se trouve transposé dans l'œuvre proustienne.

C'est dans le Cahier 8 qui date de juin 1909 et qui marque le passage du récit du *Contre Sainte-Beuve* au roman que le thème de la cruauté à l'égard des animaux apparaît.

ff^{os} 61 et 62

« Et encore *d'après quoi* < quelle partie de St Hilaire > croyez-vous que cet artiste *exécute* va reproduire avec ses pinceaux sur la toile ? Le grand vitrail si sale que j'ai derrière mon autel ! – « Ce qu'il y a de plus vilain dans l'église » « Mon Dieu Madame Charles je n'irai pas jusqu'à dire ce qu'il y a de plus vilain car rien n'y est bien beau dans ma pauvre église la plus vieille de tout le diocèse, la seule peut-être qu'on n'ait pas rebâtie ou restaurée, et je crois que nous aurions droit à mieux qu'une restauration depuis // le XI^e siècle qu'elle est en cet état. Mais enfin comme je lui disais à cet artiste, qu'est-ce que vous lui trouvez donc d'extraordinaire à ce vitrail ? Qu'il est un peu plus sombre que les autres ? Moi je vous avoue que je ne l'aime guère avec ces tons rouges comme ceux de ces excellents poulets *que* dont Françoise sait mettre à profit les derniers instants. N'est-ce pas Françoise ? *Il fait / dans / tout le long de l'autel / < l'abside >* un faux jour *qui tue mes pauvres yeux* < me fatigue la vue > et quand je descends *dans les marches de l'autel* < dans la nef au moment de l'élévation > je ne sais où poser le pied, avec toutes les taches rouges *devant moi* < sur les marches > devant mes pauvres yeux comme si les *grands* jours de la grande révolution *revenai* étaient revenus et si on ensanglantait nos saints autels. Quand je pense qu'à Méséglise qui est une paroisse de pauvres fermiers, *on a bâti une* ils ont un < superbe > vitrail de Ste Claire par M. Goupil le neveu de notre excellent notaire qui *a travaillé* pour plusieurs châtelains de la région, *celui-là même qui avait* l'auteur de cette imposante entrée de Louis Philippe à Combray qui a été brisée il y a quinze ans quand on a cambriolé St Hilaire.

Le vitrail a perdu sa couleur noire originelle et réaliste pour devenir complètement rouge et donc symbolique. L'action menée par Françoise se précise et sa cruauté est suggérée : « ces excellents

poulets dont Françoise sait mettre à profit les derniers instants ». D'autre part, le contexte religieux est renforcé par de multiples additions « l'abside », « la nef au moment de l'élévation » ; l'effet provoqué par les reflets à travers le vitrail est intensifié : « un faux jour *qui tue mes pauvres yeux* < me fatigue la vue > ».

Autre fait intéressant : le verso du folio 61 est couvert d'un ajout qui a pour sujet les poulets. Ce sont bien eux, en effet, que l'auteur veut mettre en valeur puisqu'après avoir commencé en haut de la page une phrase dont le héros-narrateur était le sujet « Je descendais souvent à la cuisine pour m'informer du menu, avec la curiosité qu' *on a à lire la gazette et* < un oisif éprouve à lire > la gazette et l'émotion », il passe à un nouveau paragraphe qui est immédiatement centré sur les poulets cités en tête de phrase :

f° 61 v°

Hélas *ces poulets* ces poulets que < moi aussi > j'avais *aussi* trouvé [sic] excellents quand Françoise nous les servait, < j'en avais eu un jour une vision bien différente > un jour que j'étais descendu à la cuisine < demander le menu > j'avais été épouvanté de voir Françoise se battre avec l'un deux vivant encore et qu'elle ne pouvait pas arriver à tuer. Et Françoise l'appelait sale bête parce qu'il ne se laissait pas tuer assez volontiers et quand il fut *tué* mort, s'essuyant le front, le regarda qui n'avait pas encore par ce mot apaisé sa rancune et redit : « sale bête ». *Dès lors* j'avais eu horreur de Françoise et j'aurais voulu qu'elle quittât la maison *le soir même* à l'instant même. Mais elle faisait si bien mes brioches, mon chocolat, mon café, ces poulets même *et tout donnerait tant de plaisirs si* que je m'efforçais de ne plus penser à sa cruauté. Et ma tante Léonie, Maman tout le monde faisait de même sans que je le sache. Car Françoise *si tendre pour les siens, si* qui avait tant de larmes pour les malheurs des siens dont le sort *et* la fortune et la vie lui étaient bien plus précieux que la sienne (elle qui < se levait à la même heure > qui travaillait sans un murmure avec une fièvre de cheval, faisait vingt lieues < si cela était [illis] > pour savoir si sa fille ne s'était pas enrhumée) était d'une terrible cruauté pour les maux des autres, de tous ceux qui n'étaient pas les siens, à moins que ceux-ci fussent des inconnus et qu'elle connût leurs malheurs par son imagination. *Elle pleur* On la trouvait en larmes devant un *affiche journal annonçant un naufrage à Java mais elle était d'* pour

la fille de cuisine < sa fille de cuisine > qui était enceinte et souffrait, elle lui faisait faire les travaux les plus durs disant qu'elle s'écoutait, qu'elle faisait la maîtresse, qu'elle n'avait qu'à ne pas faire ce qu'il fallait pour être enceinte.

Il est clair que Proust reprend ici le passage du Cahier 5 signalé précédemment : on retrouve Françoise et les siens, son identification avec les malheureux qu'elle ne connaît pas, le naufrage à Java (qui est rayé), sa méchanceté à l'égard de la fille de cuisine ; mais tout cela est précédé de la scène du « massacre » dans laquelle, cette fois-ci, le narrateur est impliqué en tant que témoin. Scène qui a déjà été racontée dans *Jean Santeuil* dans un fragment que les éditeurs ont appelé [Ernestine] :

Jean ignorait encore que pour avoir une belle oie rôtie qui, magnifiquement membrée et brillante de jus, excitait dans son palais des désirs innocents, il avait fallu épouvanter une bête, lutter avec elle, lui tordre le cou et faire couler des mares de sang sur l'évier de la cuisine (et quand il entendait des cris et des débattements effrayés dans la cour, il croyait qu'on punissait sans lui faire mal un coq méchant avec les poules) [...] (p. 282)

Ce récit s'inscrivait dans un développement sur la cruauté d'Ernestine à l'égard des autres domestiques, identique à celui que l'on trouve dans le Cahier 8 mais sans l'allusion à Java. Autrement dit, dans *Jean Santeuil*, nous sommes encore dans le biographique pur. D'autre part, dans les cahiers de *La Recherche*, cet épisode du massacre est associé à l'église et plus particulièrement au vitrail, ce qui le rapproche de *La Légende de saint Julien*.

Le verso du folio 61 met en scène ce qui n'était dans *Jean Santeuil* que récit : la scène est, cette fois-ci, vue par le narrateur et, en ce sens, elle préfigure la scène de Montjouvain. Les cris de Françoise qui n'avaient été que signalés dans *Jean Santeuil* sont ici rapportés au style direct, ce qui rend la scène encore plus vivante, plus théâtrale. D'autre part, cet épisode sera déplacé, dans la version définitive, une vingtaine de pages plus loin (p. 229), s'inscrivant dans un contexte domestique sans rapport avec l'église. Il trouvera, néanmoins, écho dans un vitrail, non plus le vitrail du château de Julien qui avait pour équivalent celui de l'église de Combray mais celui de l'église de

Rouen qui symbolise l'histoire racontée, comme nous l'expose la phrase finale du conte :

Je m'aperçus peu à peu que la douceur, la componction, les vertus de Françoise cachaient des tragédies d'arrière cuisine, comme l'histoire découvre que le règne des Rois et des Reines, qui sont représentés les mains jointes dans les vitraux des églises, fut marqué d'incidents sanglants.

Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays.

Pierre-Marc de Biasi fait remarquer que « ce final, rejeté en marge du récit, où Flaubert parle exceptionnellement à la première personne, avait été écrit dès le plan de 1856 sous une forme quasi définitive²¹ ». C'est dire combien Flaubert tenait à donner la clé de son œuvre, démarche qu'imitera Proust mais de façon plus cryptée puisqu'il gommait progressivement les emprunts à son prédécesseur à propos du vitrail, devenu le creuset de l'intertextualité.

Dans les pages du Reliquat (N. a. fr. 16752), l'épisode du vitrail subit des modifications importantes ; le texte a été établi à partir du Cahier 10 (transcrit par Claudine Quémar) qui est lui-même une copie du Cahier 8 avec de nombreuses corrections et additions autographes.

ff^{os} 174 et 175

Et quelle partie de Saint-Hilaire croyez-vous que cet artiste va reproduire sur sa toile ? Le grand vitrail *si noir que j'ai* < de Gilbert le Mauvais qui me donne ce faux jour « derrière mon autel ! » – « Ce qu'il y a de plus vilain dans l'église ! » – « Mon Dieu, *Madame Octave* je n'irai pas jusqu'à dire que c'est ce qu'il y a de plus vilain, car *elle n'a rien de bien beau ma pauvre basilique, la plus vieille, la plus sale de tout le diocèse, la seule* < s'il y a à St Hilaire des parties qui méritent d'être visitées, il y en a d'autres qui sont bien vieilles ; dans ma pauvre basilique, la seule de tout le diocèse > qu'on n'ait < même > pas *rebâtie ou restaurée. et je crois pourtant que nous y aurions droit depuis le onzième*

21. Flaubert, *Trois Contes*, L'École des lettres, Seuil, 1993, p. 134.

siècle qu'elle est à peu à près dans cet état. Mais enfin, comme je le lui disais à cet artiste, qui a < est > au reste l'air d'un homme très comme il faut, qu'est-ce que vous < poli > / lui trouvez donc d'extraordinaire à ce vitrail ? Qu'il est un plus sombre que les autres ? Et il me fatigue pourtant bien la vue avec le faux jour que me donnent ses reflets rouges quand je descends de l'autel au moment de l'élévation je ne sais où poser le pied avec toutes ces taches que je ne saurais définir et qui dansent devant mes pauvres yeux comme si le jour de la grande révolution étaient [sic] revenus et qu'on ensanglantât nos saints tabernacles. On dirait tout à fait la couleur du sang de ces excellents canards que Françoise sait si bien assister à leurs derniers moments, n'est-ce pas Françoise ? Quand je pense qu'à Méséglise, qui n'est qu'une paroisse de fermiers ils ont un superbe vitrail moderne de Sainte Claire dû à un artiste de la région qui travaille pour plusieurs de nos châtelains et qui a même reçu commande d'un grand magasin de Paris. < des vitraux superbes, presque tous modernes, notamment cette imposante « Entrée de Louis Philippe à Combray » qui vaut dit-on les fameuses verrières de Chartres. Beaucoup de personnes même la préfèrent. > *C'est lui qui avait fait cette imposante entrée de Louis-Philippe à Combray qui a été brisée il y a dix ans quand on a cambriolé Saint-Hilaire.*

Tout le folio 175 est rayé d'une croix.

On observe curieusement un retour à la première version (Cahier 7, folio 1) : le vitrail redevient noir et il est à nouveau fait allusion à Gilbert le Mauvais. Les reflets rouges qui gênent le curé passent en première position. Parallèlement, la couleur des taches est maintenant difficile à définir : « avec toutes ces taches que je ne saurais définir ». Les poulets deviennent des canards et l'expression du curé se fait franchement ironique puisque Françoise « assiste » ses victimes comme lui assiste les agonisants. Tout ce passage est appelé à disparaître.

Nous n'avons pas trouvé trace de l'épisode dans les premières épreuves. Dans les secondes (N. a. fr. 16755), le passage est encore l'objet de quelques légères modifications de la main de Proust qui montrent tout l'intérêt que celui-ci porte à la désignation de l'église, hésitant entre l'article défini et l'adjectif possessif, changeant le groupe nominal de place « – M. le Curé, qu'est-ce que l'on me disait, qu'il y a dans votre église un artiste qui a installé son chevalet <

dans *votre / l' / < votre > église > pour copier un vitrail* » et à celle des vitraux qui deviennent des « fenêtres ».

Dans le texte définitif, l'épisode a été considérablement condensé. La comparaison avec l'épisode du massacre des poulets par Françoise a complètement disparu. La couleur rouge n'est plus mentionnée ; il n'est plus question que de « reflets d'une couleur que je ne saurais définir ». Et enfin, on est passé de l'évocation d'un vitrail bien précis à une réflexion plus générale sur les vitraux, « Mais qu'on ne vienne pas me parler des vitraux », vitraux qui ne sont plus que de simples fenêtres.

Sans les brouillons, nous n'aurions pas pu imaginer que ce vitrail qui n'est devenu qu'un élément parmi d'autres dans l'évocation de l'église avait une histoire si chargée et qu'il était en relation avec l'épisode des poulets. L'auteur a voulu faire de cet épisode des poulets non une simple comparaison permettant de mettre en valeur une couleur mais un épisode à part entière qui lui permet d'introduire un des thèmes clefs de l'œuvre, la cruauté. Et c'est alors le vitrail qui devient le comparant : « [...] comme l'histoire découvre que le règne des Rois et des Reines, qui sont représentés les mains jointes dans les vitraux des églises fut marqué d'incidents sanglants²² ».

Cet épisode du vitrail s'amplifie considérablement dans les versions suivantes, notamment par l'addition, sur les secondes épreuves (N. a. fr. 16754), du long passage sur la leçon d'étymologie que donne le curé et qui porte sur les noms de lieux et les noms de saints. C'est d'ailleurs l'ajout le plus important sur ces épreuves. On apprend ainsi que *sancta Eulalia* est devenu en Bourgogne *saint Eloi* et que la pauvre Eulalie risque de devenir un homme après sa mort. Cet exemple fait suite à celui de saint Hilaire. Or le texte imprimé le présentait comme « une espèce de dame en robe jaune » ; « espèce de » est rayé, ce qui a pour effet d'accentuer l'ambiguïté du personnage. « Théodebert » remplace « Childebert », faisant écho à Théodore qui est aussi cité dans ce passage. Or, comme le font remarquer Bernard Brun et Anne Herschberg-Pierrot²³, « Théodore est le nom d'une sainte, qui se déguisa en homme et joua de

22. GF, p. 229.

23. *Du côté de chez Swann*, GF, note 112.

l'ambiguïté de son prénom. Son histoire est racontée dans *La Légende dorée*²⁴ ». Avant de revenir sur le mystérieux Théodore, observons que « Gilbert » est venu se substituer à « Fulbert ». Or, lors du dîner Guermantes, dans ce passage au statut énigmatique qui porte sur les correspondances, que certaines éditions font figurer dans le texte définitif et d'autres pas, « la dame forte en littérature », voulant connaître le nom de l'auteur de *Salammbô*, comprend « Paul Bert ou Fulbert ». Certes, ce nom a suscité des divergences éditoriales : Éliane Dezon-Jones affirme que « Le manuscrit et G1 portent bien “Julbert” et non “Fulbert” comme l'ont cru les précédents éditeurs²⁵ » ; l'édition de la Pléiade maintient sa première version. Néanmoins, il y a, là encore, une étrange coïncidence onomastique.

4. Française, Théodore et la création

Comme Félicité, Française représente le peuple. En écrivant *Un cœur simple*, Flaubert voulait faire plaisir à sa grande amie George Sand, si l'on croit sa lettre du 29 mai 1876 : « Vous verrez par mon *Histoire d'un cœur simple* où vous reconnaîtrez votre influence immédiate que je ne suis pas si entêté que vous le croyez. Je crois que la tendance morale, ou plutôt le dessous humain de cette petite œuvre vous sera agréable.²⁶ » Lettre dont Proust a sans doute eu connaissance puisque, comme sa mère, il a lu avec intérêt la Correspondance Flaubert-Sand. Un post-scriptum du Cahier 57 qui fait suite au passage sur *François le champi* dans *Le Temps retrouvé*²⁷ est particulièrement intéressant à ce propos :

(P. S. Sur François le Champi dire accessoirement ce pauvre livre, bien médiocre, et qui pourtant m'avait souvent [fait] trouver du plaisir à remarquer tant de façons de parler paysannes dans le langage de Française qui le remettait soigneusement en place quand ma mère l'avait lu et qui me la faisait paraître en cela du

24. Voir, à ce propos, Marie Miguet, « Repentir et choix onomastique : M. Lignon, Théodore », *Bulletin Marcel Proust*, n° 39, 1989, p. 86-88.

25. GF note 139.

26. *Gustave Flaubert-George Sand, Correspondance*, lettre 422, p. 533.

27. *Matinée chez la Princesse de Guermantes, Cahiers du Temps retrouvé*, Gallimard, 1982, p. 147.

moins comme un personnage au dialecte, amicalement noté, de George Sand, tenant dans sa main l'œuvre dont elle est sortie, comme on voit dans la niche de certains porches une petite sainte, tenir dans ses mains un objet minuscule et ouvragé qui n'est autre que toute la cathédrale qui l'abrite.)

Cette note constitue une véritable mise en abyme miniature du long développement sur le porche de Saint-André-des-Champs. On y découvre que Françoise, par son parler populaire, pourrait être sortie d'un roman de George Sand.

Avec Proust, la servante conquiert une dimension temporelle : de paysanne pyrénéenne ou normande elle devient paysanne médiévale ; ainsi peut s'opérer une transposition du vitrail au porche. Le vitrail devient alors l'emblème des légendes aristocratiques alors que la dureté sculpturale de la pierre fixe pour toujours les visages populaires. De Proust à Flaubert, les données s'inversent, puisque, de souffre-douleur, la servante est devenue bourreau, du moins dans les premiers temps, car dans *Le Temps retrouvé* elle devient à son tour la victime du maître d'hôtel qui prend plaisir à la taquiner. Le dénouement qui suit la mort du neveu de Félicité / Françoise se trouve aussi inversé : dans *Un cœur simple*, la famille manifeste la plus grande indifférence alors que le comportement des Larivière fait preuve d'un dévouement exemplaire. Procédé d'inversion que Flaubert avait déjà pratiqué à l'intérieur de ses récits ; ainsi, les deux scènes de chasse dans *saint Julien l'Hospitalier*, au début et à la fin de l'œuvre, sont symétriques et inversées. Même effet de parallélisme et d'inversion entre les œuvres : *Un cœur simple* repose sur l'adoration qu'éprouve Félicité pour son perroquet (l'idée première était d'ailleurs de faire du perroquet « le personnage » principal du conte) alors que *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* décrit le massacre des animaux auquel se livre le héros.

Françoise, c'est donc Ernestine, Félicie, Félicité mais aussi Julien et même une paysanne de George Sand. Même complexité dans les origines de Théodore : il les doit à Victor Ménard, garçon épicier et enfant de chœur à Illiers, à l'amoureux de Félicité mais aussi à un personnage de *La Légende dorée*. De ce dernier, il retient l'ambiguïté sexuelle ; du premier, la double fonction sociale et, du second, l'immoralité qu'il va transformer en inversion : Théodore devient un « protégé » de Legrandin. Mais Proust ne s'arrête pas là dans sa

pratique des emprunts multiples : comme le révèle Gilberte au narrateur lorsqu'ils se retrouvent à Tansonville, l'enfant de chœur a acquis le statut de pharmacien. Or, dans le Cahier 8 (f° 68), Théodore était « – un peu apprenti pharmacien aussi – », indication qui disparaît dans la version définitive de *Du côté de chez Swann* alors que, dans la dactylographie dite « deuxième » (N. a. fr. 16733) et le Reliquat (N. a. fr. 16752), il était encore (f° 162) « (un peu élève amateur en pharmacie également) ». N'aurait-il pas eu alors un autre prédécesseur, Justin, l'apprenti pharmacien dans *Madame Bovary*, dont l'angélisme et la pureté auraient été transposés en ce dévouement que Théodore manifeste à l'égard de tante Léonie et qui lui vaut d'être comparé à un saint du porche de Saint-André-des-champs ? Le personnage de Théodore apparaît donc fragmenté « en plusieurs Moi successifs », pour reprendre une expression de René Girard²⁸, et cette fragmentation provient, ou du moins se double, d'une intertextualité multiple. Néanmoins, son dernier aspect, à savoir son inversion, n'est pas sans rapport avec sa perversité enfantine, lorsqu'il jouait dans les ruines de Roussainville.

Françoise et Théodore ont, en commun, le fait d'appartenir au monde de Combray, de représenter le peuple, d'incarner l'esprit « Saint-André-des-champs ». Mais, paradoxalement, tout en étant des personnages secondaires, ils incarnent des thèmes essentiels pour Proust, la cruauté, la perversion et l'inversion. Surtout, ils « accompagnent » le narrateur dans la recherche de sa vocation : Françoise le seconde, et l'on sait combien sa création culinaire s'apparente à la création artistique²⁹ ; Théodore lui écrit une lettre de félicitations pour la publication de son article dans *Le Figaro*. Ce rapport fondamental qui s'instaure entre la servante et la création se manifeste dès la conception de l'œuvre puisque le premier portrait de celle-ci s'intercale entre des passages de critique littéraire. Déjà, dans *Jean Santeuil*, la servante *Félicité* est présente dès les premières pages consacrées essentiellement à l'écrivain désigné par la lettre C., puis par B., que Jean et son ami rencontrent sur leur lieu de vacances, en Bretagne. Elle est, avec le pêcheur, son interlocuteur privilégié. Or, dès qu'elle apparaît dans le texte, c'est pour soulever le problème de la

28. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961.

29. Voir, à ce propos, l'article d'Anne Borrel, « Les cuisines de la création », *Bulletin Marcel Proust*, n° 39, 1989, p. 76-85.

création littéraire, en interrogeant l'écrivain sur la place du modèle dans la réalisation de son œuvre. Celui-ci ne peut que la décevoir car :

[...] en réalité il n'aurait pu dire à personne, à rien, depuis la Princesse jusqu'à Félicité, depuis ses insomnies jusqu'à la plage de C. : Vous êtes dans mon livre. Car il sentait trop bien qu'eux mêmes n'étaient pour rien dans l'illumination qu'il avait eue souvent en leur présence. (p. 193)

Déclaration paradoxale de l'écrivain : ses familiers ne se retrouvent pas dans son œuvre et, pourtant, c'est en leur présence – et on est tenté d'ajouter « grâce à leur présence » – que l'illumination qui fait naître l'œuvre se produit. Dans un exemple qui fait suite à ce passage, le prénom que veut donner une jeune femme à son bébé en hommage au médecin qui l'a accouchée est celui de « Théodore », qui a pour signification « Présent des Dieux ». Félicité et Théodore, sans avoir de liens entre eux, se trouvent donc déjà unis face au problème de la création.

Au service de la création, ils incarnent un mode de création puisque l'un et l'autre naissent d'une intertextualité avec les contes de Flaubert. Tous les deux sont mis en relation avec l'église, celle du porche de Saint-André-des-champs mais aussi celle de Combray. Si l'église de Combray devient, comme l'affirme avec juste raison Claudine Quémar, une allégorie de l'œuvre, le vitrail devient une allégorie de la pratique intertextuelle de Proust. C'est en lui que s'inscrivent les multiples références aux personnages flaubertiens mais c'est aussi à travers lui qu'elles s'effacent progressivement pour diffuser une lumière trouble qui trompe le lecteur ou plutôt qui l'incite à se demander ce qu'elle dissimule comme secret, secret non plus de tragédies anciennes mais secret d'écriture.

On ne peut parler de création, avec Proust, sans parler de félicité. Serait-ce alors facétie onomastique ou vérité profonde, que d'affirmer que cette félicité qui envahit le narrateur à chaque expérience de résurrection du passé est un dernier emprunt à Flaubert, plus exactement à son héroïne, Madame Bovary, dont toute la vie fut une quête de cette félicité qui n'eut pour exutoire que le mysticisme et que lui ravit finalement sa servante Félicité ? De Félicité à la félicité créatrice, ce serait la création proustienne qui serait résumée par ce passage de l'emprunt à la créativité personnelle.

Mireille NATUREL