

L'étude de l'art persan dans *À la recherche du temps perdu*

Djavari, Mohammad Hossein*

Professeur, Université de Tabriz, Tabriz, Iran

Darabi Amin, Mina**

Maître assistante, Université de Tabriz, Tabriz, Iran

Reçu: 05.02.2014

Accepté: 22.11.2014

Résumé

Le goût pour l'Orient, très à la mode, en France, dans les années 1880 et 1920, marque la trace de sa présence dans les plus grands romans de l'époque. Les œuvres du début du vingtième siècle peignent, chacune à leur façon, un Orient spécifique. Du point de vue géographique, cet Orient est présenté très vastement, en englobant l'Extrême-Orient de Chine et de Japon, jusqu'au Proche-Orient arabe et persan. Chez Proust, l'analyse de la pensée artistique rattachée à l'imagerie historique et utopique, ainsi que l'analyse des milieux aristocrate et bourgeois de l'époque, qui sont influencés intensivement par ce goût, offrent une image assez complexe et parfois paradoxale de l'Orient. A cette optique, le rôle particulier de l'art persan ne restera pas caché aux yeux des lecteurs devant les autres tendances artistiques et exotiques qui attirent le narrateur proustien. Bien que la part que Proust a réservée à l'art persan soit infime, il nous semble que cet art, loin de susciter un simple sentiment du chic ou de la mode, procure au narrateur proustien un potentiel d'imagination qui contribue à la décision du narrateur pour créer son propre monde artistique. Dans cet article, à travers une approche imagologique, nous tenterons de reconstruire, à l'aide des données recueillies des différentes pages de *la Recherche*, l'image que le narrateur proustien se fait de l'art persan. Nous nous pencherons également sur l'étude du rôle qu'une telle image peut avoir sur l'esthétique générale de l'œuvre proustienne.

Mots clés: Imagologie, art persan, Orient, image, exotisme.

Introduction

L'esprit du narrateur proustien, en quête d'une source d'inspiration pour son écriture, trouve souvent sa matière dans un «ailleurs» historique et géographique. D'innombrables indications mythologiques et culturelles, qui donnent une impression du déjà vécu au lecteur proustien, constituent, à côté des éléments exotiques, des points d'appui pour cette quête artistique. Au-delà des frontières des nationalités ou des temporalités différentes, le narrateur proustien semble faire sa recherche afin d'accéder à la mémoire individuelle, à travers la mémoire artistique, temporelle et spatiale de l'humanité tout entière.

L'évocation de l'art est assez révélatrice à ce propos. Pour chaque domaine artistique, le roman présente un personnage-modèle : Vinteuil est le compositeur, Elstire, le peintre et Bergotte, l'écrivain de *la Recherche*. De même, beaucoup de conversations et de situations du roman portent sur les objets, les conceptions et les sujets artistiques. Les arts orientaux trouvent aussi leur place. L'art de l'Extrême-Orient de Chine et de Japon offre l'occasion de présenter le goût du chic chez les personnages du roman. Ce n'est pas étonnant que le décor de la maison d'Odette, une femme pour qui le 'chic' emporte sur toute chose, soit rempli des objets chinois ou

*Mdjavari@yahoo.fr

**mdarabi@live.com

japonais : des coussins de soie japonaise, une grande lanterne japonaise, des potiches chinoises, des cache-pot de Chine, un peignoir de crêpe de Chine etc. En revanche, l'art du Proche-Orient, spécialement l'art persan, se rattachent au projet d'écriture et l'esthétique même du roman proustien. Il faut souligner que l'Orient proustien a déjà eu droit à son lot d'analyse. Beaucoup de travaux de recherche ont déjà traité cette question et nous n'avons pas l'intention d'y revenir. Ce qui nous paraît alors indispensable, c'est la nécessité d'une étude menée spécifiquement sur la présence de la Perse et à plus forte raison sur la présence de l'art persan dans l'œuvre proustienne et le sens qu'une telle présence – bien que partielle et limitée – peut prendre dans cette œuvre monumentale.

Pour ce faire, nous avons choisi de suivre la méthode d'imagologie, une branche de la littérature comparée qui étudie des représentations de l'étranger dans la littérature. En fait, l'imagologie traite l'image de l'« autre » dans le miroir littéraire. À ce titre, elle se fonde essentiellement sur les documents comme des récits de voyage et des essais, ou bien sur des « ouvrages de fiction qui soit mettent en scène directement des étrangers, soit se réfèrent à une vision d'ensemble, plus ou moins stéréotypée, d'un pays étranger » (Chevrel, 1986 : 25-26). Les éléments essentiels de notre méthode de recherche seront ainsi les diverses images qui peignent, à un moment donné l'idée de l'étranger dans l'esprit d'un auteur. Nous allons donc chercher la nature de l'« autre » et de l'« ailleurs » proustien dans son imagerie sur l'art persan, car, « tout image procède d'une prise de conscience, si minime soit-elle, d'un

'Je' par rapport à un 'Autre', d'un 'Ici' par rapport à un 'Ailleurs' » (Pageaux, 1994 : 60). L'image, à première lecture, un peu disparate de l'art persan, se trouve unifiée dans une relecture plus attentive de la *Recherche*. De nombreux liens d'intertextualité et une multiplicité de sources ne permettent pas de repérer immédiatement la signification de cette inspiration exotique ; mais en réunissant toutes les occurrences des indications directes ou indirectes sur l'art persan, nous arriverons à ramasser des pièces d'un puzzle et de tracer une image cohérente de l'art persan dans la *Recherche*. Les arts évoqués dans l'œuvre proustienne, loin d'être totalement dépourvus des clichés et des stéréotypes, impliquent souvent les anciennes lectures de l'écrivain qui lui procurent la matière première pour une imagination fertile, personnelle et ultérieure. L'architecture, la peinture, la tapisserie persane, ainsi que les grands personnages et la structure narrative des contes persans constituent, tous, des éléments qui reviennent souvent sous la plume de l'écrivain.

Architecture persane

Au cours de la lecture proustienne, nous prendrons l'habitude de voir l'adjectif 'persan', là où on l'attend le moins. C'est, par exemple, le cas de 'l'église persane', de Balbec. Déjà le nom inventaire de Balbec devient le reflet de son église. Comme souligne bien le narrateur, « certains noms de villes, Vézelay ou Chartres, Bourges ou Beauvais, servent à désigner, par abréviation, leur église principale » (Proust, 1999 : 523). Inversement, Balbec c'est le seul nom de ville qui prend le style de son

église. Pour le narrateur, ce nom devient, sous l'influence de l'église, un nom « presque de style persan » :

« Ce fut pourtant à une station de chemin de fer, au-dessus d'un buffet, en lettres blanches sur un avertisseur bleu, que je lus le nom, presque de style persan, de Balbec » (Proust, 1999 : 523).

La première fois, le nom de Balbec est entendu par le narrateur de la bouche de M. Legrandin, qui le décrit ainsi :

« Une plage toute proche de 'ces côtes funèbres, fameuses par tant de naufrages qu'enveloppent six mois de l'année le linceul des brumes et l'écume des vagues' » (Proust, 1999 : 310)

. Concernant l'église du 'style persan' de Balbec, c'est Swann qui devient l'initiateur du narrateur :

« L'église de Balbec, du XII^e et XIII^e siècle, encore à moitié romane, est peut-être le plus curieux échantillon du gothique normand, et si singulière! On dirait de l'art persan » (Proust, 1999 : 310).

Une question se pose ainsi : est-ce qu'il existe vraiment une église du 'style persan' dont la visite pouvait inspirer Proust pour reconstruire son église de Balbec ? Il n'existe en fait qu'une hypothèse : la description proustienne de cette église peut se trouver assez proche de celles données de l'architecture de Mozarabe. Les Mozarabes étaient des gens qui vivaient en Espagne musulmane bien avant l'arrivée des Maures (Aillet, 2010 : 20-30). Selon Aillet, certains de ces gens se convertirent à l'Islam et parlaient en langue arabe, les autres gardaient leur culture, leur religion et leur langue (Aillet, 2010 : 20-30). Les dates se correspondent également ; puisque le XII^e et le XIII^e siècle gardent encore la tradition

gothique et romane, tout en s'ouvrant sur de nouveaux modèles artistiques empruntés de l'art islamique. L'art mozarabe est donc issu d'un mélange; il s'agit du style islamique, et des thèmes qui restaient toutefois chrétiens. « Les églises, aujourd'hui très peu nombreuses, marquées de ce style, se trouvent sur le chemin de Saint-Jacques en Espagne » (Chabaud, 1999 : 7).

Malgré cette hypothèse assez probable, rien d'évident ne nous permettra, en effet, de savoir exactement si l'église de Balbec était de style mozarabe ou non. Pourtant, cette hypothèse ainsi que les autres indications textuelles, nous amène vers une autre constatation, plus importante, qui est l'effet du métissage dans la construction de l'église. Comme si l'adjectif 'persan' annonçait plutôt une juxtaposition des éléments peu compatibles, inattendus et bizarres. L'image mentale que le narrateur se fait avant sa visite de cette église met bien en scène la juxtaposition de ces éléments. Dans cette représentation mentale, le narrateur imagine autour de l'église « des vagues soulevées » (Proust, 1999 : 310). Il détache pour la première fois la construction d'une église de sa ville, pour l'imaginer sur les « rochers sauvages » : « Le projet d'un voyage à Balbec mêlait en moi le désir de l'architecture gothique avec celui d'une tempête sur la mer » (Proust, 1999 : 311).

Le métissage et la juxtaposition des éléments différents s'étendent jusqu'au point où la Perse ou bien l'ailleurs proustien n'est plus un ailleurs loin et étranger ; il est à l'intérieur même du territoire française. Imaginer 'ailleurs' comme 'ici' est l'une des caractéristiques de l'imagerie exotique proustien. C'est pour cette raison que M.

Legrandin considère Balbec comme un endroit où l'on peut sentir « la véritable fin de la terre française, européenne, de la Terre antique » (Proust, 1999 : 310). Sans effectuer un grand voyage exotique, sans entrer dans les détails de la description, et par une simple juxtaposition des faits, le narrateur prend le résultat convenable par son imagination. C'est ainsi qu'au lieu de voyager, il se contente d'imaginer :

« je m'étais contenté d'apercevoir du fond de mon lit de Paris l'église persane de Balbec au milieu des flocons de la tempête, aucune objection à ce voyage n'avait été faite par mon corps » (Proust, 1999 : 513).

Même, quand il voulait 'se réfugier'¹ dans l'église de Balbec, c'est en fait dans sa propre imagination qu'il voulait se réfugier ; car en réalité, l'église de Balbec était bien loin de la mer.

Ce n'est d'ailleurs pas étonnant que M. de Norpois, symbole d'un homme d'affaire, froid et diplomate, qui se moque souvent de la sensibilité et du génie poétique du narrateur, ne peut trouver admirable l'église de Balbec. Pour lui, cette église n'est que de style roman. Comme si l'esprit du calcul chez M. de Norpois l'empêche de voir le côté 'persan', qui est à vrai dire le côté vivant, poétique et divin de cette église :

« En effet, elle [l'église de Balbec] est du style roman, qui est déjà par lui-même extrêmement froid et ne laisse en rien présager l'élégance, la fantaisie des architectes gothiques qui fouillent la pierre comme de la dentelle » (Proust, 1999 : 372).

¹ « J'aurais pu en m'habillant à la hâte partir le soir même, si mes parents me l'avaient permis, et arriver à Balbec quand le petit jour se lèverait sur la mer furieuse, contre les écumes envolées de laquelle j'irais me réfugier dans l'église de style persan » (Proust, 1999 : 311).

Si le narrateur trouve la déception au moment de la visite de l'église, c'était justement parce qu'il n'arrive pas à trouver cette poéticité divine qui se résume dans l'adjectif 'persan'. Dans sa première visite de l'église, le narrateur constate lui-même que ce monument « ne ressemblait pas à ce que m'avaient montré ces mots : 'église presque persane' ». Plus tard, c'est Elstir, le grand peintre de la *Recherche* et son initiateur en matière d'art, qui lui démontre qu'il existe beaucoup de vrai dans ce qu'on dit de cette église :

« Certaines parties sont tout orientales ; un chapiteau reproduit si exactement un sujet persan que la persistance des traditions orientales ne suffit pas à l'expliquer. Le sculpteur a dû copier quelque coffret apporté par des navigateurs » (Proust, 1999 : 661).

L'histoire du coffret, elle-même est peut-être empruntée des contes des *Mille et Une Nuits* dont on trouve d'autres indications, plus explicites et parfois très riches, dans les pages de la *Recherche*.

L'art de conter

Avant commencer sa carrière d'écrivain, le jeune narrateur proustien était un amateur de lecture. Sa grand-mère ainsi que sa mère l'initiait dans le domaine de la littérature en lui offrant des livres dont les grands traits seront ensuite inspireurs de l'écrivain dans la construction de son propre style. Le narrateur proustien ne cesse pas de faire allusion au cours de son œuvre, aux livres qu'il a lus ou admirés pendant sa jeunesse. C'est justement la mère du narrateur qui lui offre les deux traductions des *Mille et Une Nuits*. La mère se transforme en Schéhérazade qui, dans l'une des premières scènes de lecture de la *Recherche*, lui fait

une lecture à haute voix pour calmer l'angoisse de son fils (Proust, 1999 : 42).

Les Mille et Une Nuits sont des contes d'origine indienne et persane, qui sont ultérieurement traduits en arabe. Ces récits qui s'appelaient d'abord '*Hazâr Afsâné*', ont été disparus en persan à cause de la tradition orale qui les a empêchés d'être enregistrés (Elisseeff, 1949 : 20-23). Le narrateur proustien possédait tous les deux traductions en français : celle de Galland, faite au dix-huitième siècle, et celle de Mardrus, publiée entre 1899 et 1904. Bien que cela soit impossible souvent de distinguer les récits persans de ceux d'origine arabe rajoutés ultérieurement à l'œuvre, le narrateur proustien connaissait cette origine persane des contes.

La lecture de ce livre procure une grande possibilité et une vaste liberté pour la rêverie du narrateur en matière d'Orient. La polyphonie de l'œuvre apporte une polyphonie de l'imaginaire. La fascination du narrateur ne se borne pas cependant aux simples allusions ou comparaisons exotiques, elle fera partie du projet du narrateur pour devenir un écrivain de talent. Le narrateur est amoureux de l'œuvre persane, mais il savait qu'il faut 'réécrire' ses propres *Mille et Une Nuits* :

« Ce serait un livre aussi long que les *Mille et une Nuits* peut-être, mais tout autre. Sans doute, quand on est amoureux d'une œuvre, on voudrait faire quelque chose de tout pareil, mais il faut sacrifier son amour du moment et ne pas penser à son goût, mais à une vérité qui ne nous demande pas nos préférences et nous défend d'y songer. Et c'est seulement si on la suit qu'on se trouve parfois rencontrer ce qu'on a abandonné, et avoir écrit, en les oubliant, les Contes arabes ou les Mémoires de Saint-Simon d'une autre époque. Mais était-il encore temps pour moi? N'était-il pas trop tard? » (Proust, 1999 : 2398).

Dans son livre intitulé *Proust et ses modèles*, Dominique Jullien a mené une étude minutieuse sur les caractéristiques narratives ou thématiques particulières qui relient d'une part, la *Recherche* aux contes des *Mille et Une nuits*, et d'autre part à l'œuvre de Saint-Simon². Les *Mille et Une Nuits*, étant une œuvre à tiroir, longue, multicolore et fictive, se qualifie bien pour être le modèle de l'œuvre métaphorique de Proust, qui a comme caractère essentiel, la reprise des éléments et une structure circulaire de la narration.

De plus, La tendance voluptueuse du narrateur proustien pour raconter des histoires semble suivre l'exemple de Shéhérazade. Comme la conteuse persane, le narrateur proustien se veut bien prodigue en narration. Il se résorbe dans un art de raconter sans fin l'histoire de la vie de ses personnages. Devant sa tâche à accomplir pour créer une œuvre d'art, le narrateur proustien devient lui-même Shéhérazade 'la conteuse persane' qui raconte des histoires pour sauver sa vie, ainsi que la vie des autres femmes condamnées par sultan Shériar. Comme l'a bien souligné Anne Simon, « le discours de diction, la création et la littérature sont reliés ici au 'salut' » (Simon, 2008). En fait, pour échapper au pouvoir mortel du temps, le narrateur n'a d'autre choix que celui d'écrire. Comme Shéhérazade, la vie de l'écrivain est suspendue à sa parole:

« Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir

² Cf. Jullien Dominique, *Proust et ses modèles, Les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, José Corti, Paris, 1989, 7-12.

si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Shériar, le matin, quand j'interrompais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir » (Proust, 1999 : 2398).

L'imaginaire proustien de la Perse se rattache donc à une imagination livresque. Certes, cette imagination n'est pas très loin des clichés. La Perse est donnée parfois comme une terre idyllique, érotique et poétique. En voyant M^{me} de Villeparisis, le directeur de l'hôtel de Balbec se penche vers la grand'mère du narrateur et lui prononce à l'oreille que c'est « La Marquise de Villeparisis ». Or, le narrateur pour montrer la majesté de la marquise interprète ainsi le geste du directeur :

« Comme on montre le Shah de Perse ou la Reine Ranavalo à un spectateur obscur qui ne peut évidemment avoir aucune relation avec le puissant souverain, mais peut trouver intéressant de l'avoir vu à quelques pas » (Proust, 1999 : 543).

La majesté, le grand pouvoir et l'inaccessibilité d'un roi de la Perse révèle plutôt des clichés qui existait à l'époque sur l'image de la Perse.

L'autre caractéristique particulière qui ne vient pas directement de la Perse, mais qui a pour source ces contes orientaux des *Mille et Une Nuits*, c'est la tendance pour les faits magiques, les métamorphoses et les transformations étranges. Ainsi, apparaît une multitude des cas exprimant de façon caricaturale la magie quotidienne de la vie des personnages. Selon le narrateur, dans le canapé de la tante Léonie, le souvenir joue le même rôle que les âmes enfermées dans « ces objets en apparence inanimés d'un conte persan », les âmes qui « subissent un martyre et implorent leur délivrance » (Proust, 1990 : 459). De même, ne

connaissant pas la musique qu'on jouait dans un concert, le narrateur souhaite d'être:

« Un personnage de ces *Mille et une Nuits* où, dans les moments d'incertitude, surgit soudain un génie ou une adolescente d'une ravissante beauté, invisible pour les autres, mais non pour le héros embarrassé, à qui elle révèle exactement ce qu'il désire savoir » (Proust, 1999 : 1790).

La *Recherche* est donc plutôt marqué par la passion d'une image fictive et littéraire, inspirée par l'art de la fiction dans les contes des *Mille et Une Nuits*, que par une image exotique, présentée par des aventuriers qui racontent leur voyage à l'Orient, ou par des orientalistes de l'époque.

Dès la première allusion aux « assiettes des *Mille et Une Nuits* » (Proust, 1999 : 64) de la tante Léonie, la grande influence subie par une lecture et relecture « charmante » de ces contes se révèle (Proust, 1999 : 1389). Le narrateur nous signale qu'il relit « sans cesse » les *Mille et Une Nuits* ; et ceci lui permet de rendre présents les faits ou les personnages orientaux, dans les simples événements de la vie de Combray. C'est ainsi que la tante Léonie devient pour lui un « prince persan » qui lit par sa fenêtre la chronique quotidienne de la vie de Combray (Proust, 1999 : 50). C'est elle d'ailleurs qui, pour se désennuyer ou se réjouir, suit chaque jour l'histoire des assiettes d'Aladin ou la Lampe Merveilleuse, Ali-Baba, le Dormeur éveillé ou Sinbad (Proust, 1999 : 50). Comme les autres indications métaphoriques et mythologiques, l'assimilation des faits ou des gens aux contes persans trouvent une résonance artistique et originale dans l'œuvre de Marcel Proust. C'est ainsi que pour décrire les yeux d'une jeune fille, le narrateur proustien choisit un langage plutôt

poétique : « cette petite péri³, plus séduisante pour moi que celle du paradis persan » (Proust, 1999 : 626).

Ce qui détache la conception proustienne des clichés de son époque, c'est le rapprochement qu'il apporte entre « moi » et « autre ». Chez Proust, nous sommes assez loin d'une distinction nette entre « moi » et « autrui ». L'enchâssement des cultures et des peuples trace une frontière très délicate entre intra-culturel et inter-culturel ; la frontière qui tente parfois de disparaître totalement. Ainsi, quand le narrateur évoque-t-il le mariage d'un cousin de Saint-Loup avec « une jeune princesse d'Orient » qui « faisait des vers aussi beaux que ceux de Victor Hugo ou d'Alfred de Vigny », il insiste sur le fait que cette dame, au lieu d'avoir

« l'esprit de princesse d'Orient recluse dans un palais des *Mille et Une Nuits* », donne « l'idée non de Schéhérazade, mais d'un être de génie du genre d'Alfred de Vigny ou de Victor Hugo » (Proust, 1999 : 828).

Nous sommes toujours en face des éléments juxtaposés : une princesse orientale a les mêmes traits qu'un poète occidentale. L'orient n'est plus en face d'occident, mais à son côté.

L'art pictural et la tapisserie

En tant qu'homme passionné à l'art, Proust connaissait certainement la miniature orientale. Il a déjà vu les versions illustrées des *Mille et Une Nuits*, et d'autres manuscrits arabes et persans, découverts et bien reçus à cette époque par les Français.

Le narrateur proustien parle d'« une recherche dites 'intelligente' » effectuée par les miniaturistes. C'est en parlant de la société des juifs, qui restent malgré leur francisation, des hommes différents, étrangers et distinguable des autres, que le narrateur évoque l'art de la miniature:

« Quant aux hommes, malgré l'éclat des smokings et des souliers vernis, l'exagération de leur type faisait penser à ces recherches dites « intelligentes » des peintres qui, ayant à illustrer les *Évangiles* ou les *Mille et Une Nuits*, pensent au pays où la scène se passe et donnent à saint Pierre ou à Ali-Baba précisément la figure qu'avait le plus gros « pont » de Balbec » (Proust, 1999 : 584).

Le narrateur semble bien connaître les deux principes essentiels de l'art de la miniature. D'abord, le miniaturiste n'exclut pas le contexte de son image. La couleur locale doit être conservée pour pouvoir produire l'effet de la fascination. Et puis, l'exagération n'est pas condamnable dans cet art. Ne pas créer une illusion trop réaliste est en fait l'une des règles de miniatures persanes. Pour ce faire, les illustrateurs ont délibérément évité l'utilisation de l'ombre et de la lumière ou de la perspective. Le but ne consiste pas en une représentation du monde tel qu'il est, c'est plutôt la création d'un monde idéal, d'une beauté intemporelle et d'un ordre parfait que le miniaturiste recherche.

D'autres images de cet art pictural persan se trouvent surtout dans les lilas, qui sont qualifié comme de « jeunes houris » (Proust, 1999 : 114). Le narrateur fait cette personnification des lilas en houris, au moment où il raconte l'une de ses promenades du côté de Méséglise :

³ La péri c'est le génie ou la fée dans la mythologie persane.

« 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 vulgaires auprès de ces jeunes houris qui gardaient dans ce jardin français les tons vifs et purs des miniatures de la Perse » (Proust, 1999 : 144).

Les houris, les femmes du paradis, qui possèdent une beauté céleste, constituaient l'un des motifs importants des miniatures persanes. Ici encore, l'ambiance du jardin français devient l'incarnation d'une miniature ou bien d'un « paradis persan ». Nous savons que les miniatures persanes donnaient souvent l'image à un texte littéraire et relie ainsi le langage poétique et artistique. Ici, les rôles sont inverses, cette fois, c'est le langage poétique qui donne l'image d'une miniature.

Ce passage révèle d'autre part la supériorité que le narrateur tend à attribuer à l'art persan par rapport à l'art gothique. Car selon lui, les lilas « dépassaient » le « pignon gothique de leur rose minaret ». Ainsi, la beauté des divinités féminines grecques, c'est-à-dire les nymphes, devient « vulgaire » devant les houris persanes. Comme si l'expression métaphorique et le langage poétique pouvait absorber en soi un stéréotype -de beauté féminine orientale -, et le fait élever jusqu'à une créativité poétique pure.

Les lilas sont donc doublement rattachés à la miniature persane: par leur beauté, qui les fait ressembler aux houris, et par leur couleur vive. En fait, l'aspect particulier de la miniature persane réside dans le fait qu'elle emploie des couleurs vives. Ce qui paraît intéressant, c'est que le narrateur caractérise ici, d'une façon claire et délicate, la miniature persane par ses couleurs. La liberté, la finesse, la délicatesse et la multiplicité des couleurs qui la distinguent

des autres peintures classiques de la Chine et de l'Occident ne sont pas ignorés par le narrateur proustien. Selon lui, la beauté éblouissante et la splendeur du monde merveilleux des miniatures persanes résident dans leur multicolore qui fait paraître « vulgaires, les Nymphes du printemps » auprès des lilas.

De même, la tapisserie persane se rattache-t-elle à la notion de la couleur. Le regard attentif et délicat du personnage proustien distingue un tapis persan dans un tableau - Légende de Sainte Ursule-, la peinture de Carpaccio:

« Les navires étaient massifs, construits comme des architectures, et semblaient presque amphibies comme de moindres Venises au milieu de l'autre, quand amarrés à l'aide de ponts volants, recouverts de satin cramoisi et de tapis persans ils portaient des femmes en brocart cerise ou en damas vert, tout près des balcons incrustés de marbres multicolores » (Proust, 1999: 703).

Il nous semble que Proust était bien conscient des clichés existant à son époque dans l'image quotidienne, laquelle hantait l'esprit des Français, quand ceux-ci entendaient le nom de l'Orient ou celui de la Perse. Si dans un salon français, les différences entre les peuples -roumains, égyptiens et turcs- sont si perceptibles, c'est justement à cause de la satisfaction de « goût de l'orientalisme », que leur présence procure aux parisiens (Proust, 1999: 891). Le narrateur proustien parle d'une « admirable puissance de la race » qui garde et qui apporte les différences entre les peuples, jusqu'au Paris moderne, sans faire un grand changement. L'image de ces peuples restent pendant tous les siècles,

«pareille à celle des scribes assyriens peints en costume de cérémonie à la frise d'un monument de Suse qui défend les portes du palais de Darius» (Proust, 1999: 891).

C'est pour cette raison que le narrateur préfère également garder la différence d'«autrui» à côté de son «moi»:

«Mais, au reste, parler de permanence de races rend inexactement l'impression que nous recevons des Juifs, des Grecs, des Persans, de tous ces peuples auxquels il vaut mieux laisser leur variété» (Proust, 1999: 892).

Aux yeux du narrateur, c'est donc un effort vain d'essayer de trouver encore dans une jeune dame grecque, «une figure jadis admirée aux flancs d'un vase». Malgré notre attente, l'apparence et les propos d'une telle personne n'offrira pas «le secret de l'infini» ou «l'impression du surnaturel» (Proust, 1999: 892). La différence et la divergence des races ne devraient pas nécessairement être accompagnées par les clichés. Marcel Proust propose de garder les différences, sans les rattacher aux idées stéréotypiques – bien que lui-même tombe souvent dans la piège de ces stéréotypes–.

Conclusion

Chez Proust, l'image de l'Orient est un peu complexe. Elle n'est pourtant pas le résultat d'un simple orientalisme qui s'ouvre la plupart du temps sur le racisme et qui aboutit à mettre en relief les différences. Cette image vient plutôt d'une «curiosité esthétique», de l'«amour de la couleur locale» et tendent à faire disparaître les différences (Proust, 1990: 310).

L'image de l'art persan se forme ainsi, à partir de la superposition des éléments et des textes divers, mis l'un à côté de l'autre, pour construire un «ailleurs» imaginaire et culturel. D'ailleurs, ces pièces éparpillées

attestent la présence permanente, quoique fragmentaire, de cette image chez l'auteur. L'image qui surgit à chaque instant, dans la vie quotidienne du narrateur. En effet, dans la *Recherche*, on n'a pas besoin de se plonger dans les rêveries exotiques pour imaginer un «ailleurs» ; l'«ailleurs» se révèle dans la pensée et dans la vie de tous les jours des personnages du roman. L'«autre» n'est plus une altérité inconnue, étrange et bizarre ; il devient la partie non découverte du «moi». L'«autre» existe à l'intérieur de nous. Pour franchir les frontières entre l'«autre» et «moi», Proust propose la voie de l'art. C'est seulement à travers l'art et la création artistique qu'on peut sortir de nous et de notre monde pour savoir ce que les autres voient. C'est pourquoi la Perse, l'Orient et l'«ailleurs» s'introduisent dans l'œuvre proustienne à travers leur art. Grâce à l'art, Proust arrive à voir non seulement son monde, mais aussi le monde des autres, ce qui donne une certaine épaisseur à son œuvre.

Bibliographie

- Aillet, C. (2010). *Les Mozarabes: Christianisme, islamisation et arabisation en péninsule ibérique*, Madrid: Casa de Velázquez.
- Chabaud, M.-F. (1999). *Les Chemins de Saint-Jacques-de-Compostelle en Espagne*, Paris: Nouv. eds Latines.
- Chevrel, Y. (1986). *La Littérature comparée*, Paris: PUF.
- Dominique, J. (1989). *Proust et ses modèles, Les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, Paris: José Corti.
- Elisseeff, N. (1949). *Thèmes et motifs des Mille et Une Nuits*, Beyrouth: Institut français de Damas.
- Pageaux, D.-H. (1994). *La littérature générale et comparée*, Paris: Armand Colin.

Proust, M. (1999). *À la recherche du temps perdu, œuvre complète*, Paris: Gallimard.

Simon, A. (2008). «D'un engouement Belle Époque à un motif littéraire structurant: l'Orient chez Proust», séminaire du Centre de Recherches Proustiennes, dir., Pierre-Edmond Robert, Université Paris.
http://centreproust.univ-paris3.fr/index.php?Itemid=50&id=24&option=com_content&task=view, consulté le 20 février 2011.



پرویشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی