

Des fenêtres ouvertes sur l'intimité : les écrans vestimentaires, charnels et artistiques d'Albertine dans *À la recherche du temps perdu*

GARANCE MAZELIER
École Normale Supérieure (rue d'Ulm)

Cette étude propose d'envisager les écrans vestimentaires, charnels et artistiques du roman proustien à l'aune du concept d'intimité, plus particulièrement à travers la figure d'Albertine. Dans la *Recherche*, le vêtement féminin peut être considéré comme un écran, au sens où il protège, mais aussi dans la mesure où il est une surface qui accueille et projette des images artistiques. Il fait signe vers la singularité de l'intimité proustienne, dont nous proposons ici de dessiner les contours.

Proust, écran, vêtements, corps, Moi-peau

Introduction

L'écran le plus emblématique de la *Recherche du temps perdu* est peut-être celui qui est formé par les figures de la lanterne magique projetées sur le mur de la chambre du Narrateur à Combray : « à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de sur-naturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané » (Proust 1989, *RTP I*, 9). Le mur-écran, destiné ici à recueillir les images médiévales qui nourrissent l'imaginaire du début du roman, est une surface qui s'anime et se colore. Nous souhaitons dans cet article penser à un autre type d'écran, en considérant le vêtement féminin dans la *Recherche* comme une surface qui protège, qui dissimule, mais aussi qui fait signe vers l'intimité des personnages. Il est en effet ce qui engage au contact, séduit ou repousse, attire l'œil, sollicite la mémoire et l'imagination ; mais aussi la dernière barrière avant la nudité, le véritable contact et la connaissance de l'autre. C'est la richesse de cet écart que nous nous proposons d'étudier, à travers le prisme du vêtement (et de la peau dont il est un prolongement) comme écran : ce qui empêche de voir d'un côté, ce qui recueille des images de l'autre. Dans la lignée d'une part du travail de Jacques Dubois (Dubois 1997) sur le personnage d'Albertine, d'autre part de ceux d'Anne Simon (Simon 2000) et de Geneviève Henrot (Henrot 2009) sur le corps et ses enveloppes,

cet article souhaite étudier la singularité de l'intimité proustienne. En partant des femmes de la *Recherche du temps perdu*, nous concentrons notre attention sur le personnage d'Albertine qui cristallise l'ambigüité d'une intimité à la fois partagée et jamais tout à fait atteinte. Nous soulèverons plusieurs voiles successifs : celui du vêtement, celui de la peau, et celui de l'imagination, pour souligner la complexité des médiations intimes revêtues par les personnages et le Narrateur.

Le vêtement féminin : un écran de fumée ?

Dans le roman proustien, les figures féminines emblématiques sont souvent identifiées à leurs vêtements. Lors des premières rencontres, le vêtement est un écran qui peut parfois permettre une (re)connaissance, car il aide à identifier une personne, à la catégoriser au « sein d'un monde », comme le dit le Narrateur qui se demande à propos d'Albertine : « Du sein de quel monde me distinguait-elle ? ». Mais bien souvent, le vêtement brouille les pistes, à la manière d'un écran de fumée. Nous voulons dans ce premier mouvement souligner les ambigüités de l'enveloppe vestimentaire, à l'aune de la notion d'écran qui est à la fois barrière et mise en lumière.

Le vêtement-uniforme

Une première considération du vêtement féminin peut nous conduire à l'idée qu'il possède d'abord une dimension symbolique et morale – en ce sens, Proust se fait l'héritier de Balzac. Le thème de l'uniforme surgit, en ce qu'il en dit long sur le personnage et répond à des stéréotypes. Dans le roman, l'on retrouve cette idée chez un certain nombre de types féminins : la laitière, la blanchisseuse, la boulangère... qui sont toutefois vues sans être véritablement regardées, et associées à des attributs vestimentaires de couleur (le bleu, le blanc) ou de forme (l'uniforme de travail, à l'instar du tablier) bien identifiées.

Même les femmes qui prétendent ne juger un homme que sur son physique, voient en ce physique l'émanation d'une vie spéciale. C'est pourquoi elles aiment les militaires, les pompiers, l'uniforme les rend moins difficiles pour le visage ; elles croient baiser sous la cuirasse un cœur différent, aventureux et doux [...]. (RTP I, 99)

Ces considérations peuvent s'appliquer au vêtement féminin, mais avec certaines nuances. Il est ainsi possible, pour le Narrateur, d'identifier le personnage d'Odette à celui d'une « dame en rose », de la même manière que la duchesse de Guermantes est vêtue de mauve lorsqu'il la voit pour la première fois à l'église. Les femmes sont associées à des couleurs : l'écran vestimentaire a pour fonction de recueillir, et de dire, une identité.

Le vêtement féminin : un écran sur lequel se projettent la mémoire et le temps

On sait que le vêtement féminin joue un grand rôle dans la *Recherche*, elle-même métaphorisée par son auteur comme une robe qui serait assemblée par Françoise selon les besoins du créateur. Si Proust se détourne, à la fin de son roman, du modèle de la cathédrale qu'il avait auparavant envisagé, le vêtement féminin n'en joue pas moins le rôle d'une forme de vitrail qui porte en son sein les marques d'une histoire qui dépasse le simple fait vestimentaire. Le personnage d'Odette incarne bien cette idée, elle qui rappelle au Narrateur le petit raidillon de Tansonville lors de ses apparitions fleuries qui exercent une fascination sur lui :

Il me suffisait pour avoir la nostalgie de la campagne, qu'à côté des névés du manchon que tenait Mme Swann, les boules de neige (qui n'avaient peut-être dans la pensée de la maîtresse de maison d'autre but que de faire, sur les conseils de Bergotte, « symphonie en blanc majeur » avec son ameublement et sa toilette) me rappelaient que l'*Enchantement du Vendredi Saint* figure un miracle naturel auquel on pourrait assister tous les ans si l'on était plus sage, et aidées du parfum acide et capiteux de corolles d'autres espèces dont j'ignorai les noms et qui m'avait fait rester tant de fois en arrêt dans mes promenades de Combray, rendissent le salon de Mme Swann aussi virginal, aussi candidement fleuri sans aucune feuille, aussi surchargé d'odeurs authentiques, que le petit raidillon de Tansonville. (*RTP I*, 624).

La seule vue d'Odette provoque chez le Narrateur un bouleversement synesthésique et temporel, qui le ramène à des époques plus anciennes et qui n'est pas sans rappeler le miracle épiphanique de la petite madeleine. Une fois encore, le vêtement (ici, la tenue d'Odette est aussi très liée au décor de son appartement) joue le rôle d'un écran animé, celui d'un vitrail vivant qui projette des images qui ne sont pas que visuelles.

L'écran vestimentaire : protection et refuge d'une intériorité

C'est donc avant tout le mystère de l'altérité que le Narrateur découvre avec le vêtement. La robe de la duchesse de Guermantes, par exemple, joue véritablement le rôle d'un écran, d'une frontière qui délimite deux espaces et invite – ou non – à entrer dans son monde : « Chacune de ses robes m'apparaissait comme une ambiance naturelle, nécessaire, comme la projection d'un aspect particulier de son âme [...]. Cette robe me semblait la matérialisation autour d'elle des rayons écarlates d'un cœur que je ne lui connaissais pas. » (*RTP II*, 443)

Cette impossibilité de connaître l'autre se trouve au cœur de la problématique qui lie le vêtement-écran à celle qui le porte. Le vêtement est un élément qui peut en

dire long sur une personne, comme nous l'avons vu plus haut, mais qui peut aussi à l'inverse semer le doute sur son identité. C'est par exemple le cas d'Odette travestie dans le portrait de Miss Sacripant peint par Elstir. Le Narrateur exprime le trouble de son regard (et donc celui de tout spectateur) devant cette figure dont on n'arrive pas à distinguer à première vue s'il s'agit d'un homme ou d'une femme ; les éléments masculins et féminins s'inversent :

C'était – cette aquarelle – le portrait d'une jeune femme pas jolie, mais d'un type curieux, que coiffait un serre-tête assez semblable à un chapeau melon bordé d'un ruban de soie cerise ; une de ses mains gantées de mitaines tenait une cigarette allumée, tandis que l'autre élevait à la hauteur du genou une sorte de grand chapeau de jardin, simple écran de paille contre le soleil. (*RTP II*, 203)

Miss Sacripant arbore ainsi deux formes de chapeau, qui sont tout autant d'écran qui déstabilisent le regard du Narrateur et du lecteur-spectateur de la scène. L'indistinction sexuelle se transmettra d'Odette à Albertine, qui est la plus mystérieuse des élégantes proustiennes, l'être de fuite par excellence. On peut rappeler qu'au départ, le Narrateur peine à la distinguer des autres jeunes filles de la petite bande qui marche au bord de la mer. Le Narrateur peine également à comprendre qui elles sont, et imagine toutes sortes de choses. Albertine à Balbec est une jeune fille en polo noir et à bicyclette, mais elle est multiple :

C'est ainsi, faisant halte, les yeux brillants sous son "polo" que je la revois encore maintenant silhouettée sur l'écran que lui fait, au fond, la mer, et séparée de moi par un espace transparent et azuré, le temps écoulé depuis lors, première image, toute mince dans mon souvenir, désirée, poursuivie, puis oubliée, puis retrouvée, d'un visage que j'ai si souvent depuis projeté dans le passé pour pouvoir me dire d'une jeune fille qui était dans ma chambre : « C'est elle ! » (*RTP*, II, 186)

Albertine, reflétée par l'écran de la mer de Balbec, image ensuite projetée dans la chambre et dans l'imagination de la même manière que l'étaient Golo et Geneviève de Brabant sortis de la lanterne magique : l'écran proustien, qui passe par le paysage et par le vêtement, est ambigu car il offre et met à distance, il intensifie la perception pour se graver dans le souvenir, mais ne permet pas de connaître véritablement l'autre. Nous pouvons, au terme de ces premières considérations sur le vêtement féminin, reprendre les propos de Geneviève Henrot (qui concernent les blancs voiles de la Berma jouant Phèdre, mais rejoignent d'autres femmes de la *Recherche*) : « La médiation du vélum promet donc l'approche inoffensive et méditée du monde, alors que son contact direct [...] s'incruste en profondeur dans sa chair. Comme si Proust voulait développer dans la filature du thème une syllepse entre toilette et Moi-peau, qui l'une et l'autre « parent » le moi : à la fois parure et parade » (Henrot 2009, 213).

Derrière l'écran épidermique : l'intimité effleurée à la surface de la peau

Nous constatons avec le personnage d'Albertine que le vêtement joue le rôle d'écran entre le « je » du Narrateur et autrui. L'écran joue bien ce rôle d'intermédiaire, de surface à mi-chemin entre deux espaces. D'où l'idée d'intimité que nous voudrions convoquer ici, dans un mouvement qui irait au-delà du vêtement. On pense tout d'abord au concept d'« extimité » développé par Jacques Lacan (Lacan 1986) lors de son Séminaire. L'extimité correspond à l'idée d'une « extériorité intime » : mélange de repli sur soi et d'accueil de l'autre, le vêtement est à l'image du ruban de Moebius, exemple utilisé à plusieurs reprises par Lacan et qui ne semble avoir ni intérieur, ni extérieur. Les étoffes jouent le rôle d'une seconde peau pour les femmes de la *Recherche*, et le terme d'écran (écran-vêtement, écran-peau) permet d'en dire toute la complexité. Dans cette seconde partie, nous tentons de « déshabiller » Albertine pour considérer ce que Geneviève Henrot appellerait son « écorce » (Henrot 2009, 203).

Les écrans devant la nudité

Il faut noter que dans le prolongement d'un travail sur le vêtement féminin, se pose la question de la nudité dans la *Recherche*. Les héroïnes sont rarement dévêtues, mais leurs vêtements suggèrent souvent la nudité de manière bien plus troublante qu'un corps offert – on pense ici à tous les effets de transparence que peuvent offrir les tissus, à Albertine dans son lit à Paris ou à Odette chez elle en kimono japonisant. Nous souhaitons attirer l'attention sur plusieurs moments. D'abord, le vêtement peut être un véritable écran contre la nudité, un écran que l'on voudrait pouvoir enlever. Par exemple, le Narrateur exhorte Albertine à enlever une robe Fortuny qu'il lui a offerte, en disant : « [...] Vous devriez enlever votre robe, c'est trop chaud, trop raide, je n'ose pas vous approcher pour ne pas froisser cette belle étoffe ». Le prétexte d'un vêtement trop précieux est ici convoqué, mais surtout parce qu'il constitue un obstacle à l'amour charnel et à la possession. De manière plus concrète encore, même un vêtement laissé sur un fauteuil par une Albertine dénudée (ici, l'écran-obstacle revêt une autre fonction) participe au mécanisme de jalousie et d'investigation que le Narrateur partage alors avec Swann :

Quelquefois quand elle avait trop chaud, elle ôtait dormant déjà presque, son kimono qu'elle jetait sur un fauteuil. Pendant qu'elle dormait, je me disais que toutes ses lettres étaient dans la poche intérieure de ce kimono où elle les mettait toujours. Une signature, un rendez-vous donné eût suffi pour prouver un mensonge ou dissiper un soupçon [...]. Là je m'arrêtais, je restais longtemps à regarder le kimono comme

j'étais resté longtemps à regarder Albertine. Mais (et peut-être j'ai eu tort) jamais je n'ai touché au kimono, mis ma main dans la poche, regardé les lettres. À la fin, voyant que je ne me déciderais pas, je repartais à pas de loup, revenais près du lit d'Albertine et me remettait à la regarder dormir, elle qui ne me disait rien alors que je voyais sur un bras du fauteuil ce kimono qui peut-être m'eût dit bien des choses. (RTP III, 581-582)

L'écran vestimentaire une fois enlevé n'efface donc pas tous les obstacles : la surface sur laquelle sont projetés les soupçons et les désirs d'enquête du Narrateur à propos des fréquentations d'Albertine n'est plus plane, mais épouse les méandres et les plis du tissu qui mime ceux de l'esprit jaloux. Albertine offerte dans sa nudité n'est donc jamais véritablement possédée (on peut d'ailleurs noter que dans les moments d'amour physique entre elle et le Narrateur, ce dernier reste habillé : une fois encore, le vêtement se fait obstacle et cristallise l'impossibilité d'une communion entière). Ainsi, Albertine faisant sa toilette est à la fois proche et lointaine, dans un équilibre entre pudeur et la proximité charnelle :

Les cloisons qui séparaient nos deux cabinets de toilette (celui d'Albertine, tout pareil, était une salle de bains que maman, en ayant une autre dans la partie opposée de l'appartement, n'avait jamais utilisée pour ne pas me faire de bruit) étaient si minces que nous pouvions parler tout en nous lavant chacun dans le nôtre, poursuivant une causerie qu'interrompait seulement le bruit de l'eau, dans cette intimité que permet souvent à l'hôtel l'exiguïté du logement et le rapprochement des pièces mais qui, à Paris, est si rare. (RTP III, 521)

Tout comme la mince cloison qui sépare deux intimités s'adonnant à une activité habituellement tue (la toilette, le bain) mais décrite ici par Proust comme élément de la vie amoureuse, l'écran vestimentaire est un entre-deux qui rapproche en même temps qu'il distingue, qui invite au partage en même temps qu'il marque une frontière. L'on voudrait pouvoir voir à travers ces multiples écrans, qu'ils soient transparents ou opaques, voir derrière les vêtements, et même voir à travers la peau. Les moments les plus charnels de la vie du couple dérivent ainsi vers l'enquête et détournent l'érotisme premier : « J'aurais voulu non pas arracher sa robe pour voir son corps, mais à travers son corps voir tout ce bloc-notes de souvenirs et de ses prochains et ardents rendez-vous ». Ici encore, l'on constate que ce n'est plus le vêtement qui constitue un obstacle à la relation charnelle, mais le corps lui-même qui est un second écran, invisible, qui cache ce que l'on voudrait savoir, à la manière d'une intempestive seconde peau. Une autre description d'Albertine endormie et dénudée nous informe que le mystère autour de la jeune fille reste entier même dans les moments où elle semble pourtant la plus accessible, puisque l'on imagine qu'elle ne peut plus mentir en dormant :

Ce fut une morte en effet que je vis quand j'entrai ensuite dans sa chambre. Elle s'était endormie aussitôt couchée ; ses draps, roulés comme un suaire autour de son corps, avaient pris, avec leurs beaux plis, une rigidité de pierre [...]. Et en voyant ce corps insignifiant couché là, je me demandais quelle table de logarithmes il constituait pour que toutes les actions auxquelles il avait pu être mêlé, depuis un poussement de coude jusqu'à un frôlement de robe, pussent me causer, étendues à l'infini de tous les points qu'il avait occupés dans l'espace et dans le temps, et de temps à autre brusquement revivifiées dans mon souvenir, des angoisses si douloureuses [...]. (RTP III, 862)

Jeux de surface d'un corps qui prend la forme d'un tombeau médiéval, plis labyrinthiques que suit l'esprit amoureux occupé par ses pressentiments : le corps d'Albertine prend la forme d'un écran dans de multiples déclinaisons.

Le « moi-peau »

Nous reprenons ici le titre d'un ouvrage de Didier Anzieu, paru en 1995. Selon lui, la peau accueille les trois fonctions qui constituent l'intimité du sujet : une enveloppe qui contient le Soi en même temps qu'elle l'unifie, une barrière qui protège le psychisme du dehors ; un filtre des échanges qui permet de communiquer et qui reçoit des traces de l'extérieur. Nous situons donc cette étude dans la lignée du travail de Geneviève Henrot (Henrot 2009), qui applique le concept de « moi-peau » à la *Recherche*. Le vêtement comme prolongement de la peau permet ainsi de jouer sur les déclinaisons d'un écran qui protège et qui donne à voir. La peau du visage d'Albertine témoigne de cette constante ambigüité, puisqu'elle est décrite à la manière d'un paysage impressionniste à la surface duquel affleurent des signes de ses mensonges ou de sa fidélité, sans cesse changeante, comme les couchers de soleils de Monet. L'écran-peau varie en couleurs, en matières et en forme, du rose pâle au rouge sombre, au fil des apparitions itératives de la jeune fille au bord de la mer. Les lignes en sont floues, des taches se distinguent, des grains de beauté se déplacent – une nouvelle fois, les identités d'Albertine se projettent sur le mur-écran de la plage, de la mer puis enfin du souvenir et de l'écriture :

[...] ses joues mates comme une blanche cire étaient roses par transparence, ce qui donnait tellement envie de les embrasser, d'atteindre ce teint différent qui se déroba. D'autres fois le bonheur baignait ses joues d'une clarté si mobile que la peau, devenue fluide et vague, laissait passer comme des regards sous-jacents qui la faisaient paraître d'une autre couleur [...]. Il arrivait que le teint de ses joues atteignît le rose violacé du cyclamen, et parfois même la sombre pourpre de certaines roses d'un rouge presque noir ; et chacune de ces Albertine était différente, comme est différente chacune des apparitions de la danseuse dont sont transmutes les couleurs, la forme, le caractère, selon les jeux innombrablement variés d'un projecteur lumineux. (RTP II, 298-299).

L'image d'Albertine projetée sur l'écran de la mer et l'écran du souvenir est bel et bien animée, au sens où elle prend sa source dans l'instabilité du personnage perpétuellement en fuite, à l'image des vagues. Les nuances de rougeur des joues d'Albertine, en tant que phénomène physiologique, est également à mettre en lien avec la potentielle culpabilité du personnage et les soupçons du narrateur. La rougeur fonctionne en effet comme un écran complexe : elle signifie à la fois la honte et la pudeur, et désigne la faute et le crime tout en voulant le cacher. Le rouge est par ailleurs une couleur érotique, liée à l'interdit. C'est des héroïnes de Barbey d'Aurevilly que Proust tire la « rougeur physiologique » et impressionniste d'Albertine. La peau tend ainsi aux limites d'un masque-écran qui empêche d'atteindre l'être intime d'Albertine tout en attisant le désir de la connaître.

Le moment où la communion intime entre le Narrateur et Albertine est peut-être la plus forte, le moment où les écrans de la peau et du corps s'effacent, correspond à celui d'un baiser à Albertine – source de vie sacrée et maternelle, mais aussi éminemment érotique :

Je revoyais Albertine s'asseyant à son pianola, rose sous ses cheveux noirs ; je sentais, sur mes lèvres qu'elle essayait d'écarter, sa langue, sa langue maternelle, incommestible, nourricière et sainte, dont la flamme et la rosée secrètes faisaient que, même quand Albertine la faisait seulement glisser à la surface de mon cou, de mon ventre, ces caresses superficielles mais en quelque sorte faites par l'intérieur de sa chair, extériorisées comme une étoffe qui montrerait sa doublure, prenaient, même dans les attouchements les plus externes, comme la mystérieuse douceur d'une pénétration. (AD, IV, 79)

Il faut s'arrêter ici sur l'idée de « doublure », déjà évoquée par Miguel de Bestegui en ces termes :

La *Recherche* est une exploration du monde sensible, une longue quête visant à en explorer l'épaisseur et à en révéler la doublure [...]. Nous insistons sur ceci que ce que Proust appelle vérité du monde n'est pas un au-delà du monde, mais son envers ou sa doublure. [...] La doublure, c'est bien évidemment l'envers, la face invisible de ce qui se donne à voir (et à percevoir), qui lui colle au plus près et qui, au moment de son retour (qui est aussi celui de son retournement), s'illumine ou se donne à voir d'une lumière qui n'est plus celle de la perception, mais de la mémoire. (Bestegui 2007, 114-115)

Derrière l'écran du vêtement, du corps et de la peau se trouve donc une doublure, l'envers du décor, l'arrière-scène, pourrait-on dire. La doublure est une déclinaison de l'écran, au sens où elle constitue une épaisseur qui protège, tient chaud, renforce, mais aussi donne à voir. On se souvient par exemple des doublures des manteaux d'Odette, aux mille détails qui ne sont offerts qu'à la vue de rares *happy few*. Par

le baiser nourricier, c'est comme si le Narrateur parvenait à atteindre la doublure d'Albertine, à la connaître dans toute sa profondeur. La proximité charnelle avec Albertine matérialisée ici par un baiser n'empêche toutefois pas le Narrateur de s'en faire une image autre, comme une doublure de la doublure, autre mais non pas moins réelle, à travers le prisme de l'art.

« Le recul de l'imagination et de l'art » : projections sur le corps de l'autre

Comme le souligne Geneviève Henrot, « la peau n'est *pas que* l'écran où irradie vers l'extérieur l'intimité du personnage. Elle garde aussi, en creux, la trace des impressions produites par le rapport au monde » (Henrot 2009, 203). C'est bien de rapport au monde qu'il s'agit dans la manière qu'a le Narrateur d'esthétiser le personnage d'Albertine. Ce dernier est profondément lié à l'art, non pas de la même manière que Swann considérerait Odette en commettant le péché d'idolâtrie, comme nous le verrons, mais parce qu'elle est associée aux révélations qui préparent le *Temps retrouvé*. Associée aux deux pôles esthétiques de la *Recherche*, l'impressionnisme et la Renaissance italienne, par l'intermédiaire d'Elstir qui fait découvrir Fortuny au Narrateur qui dit d'elle : « Elle avait à ce moment-là l'apparence d'une œuvre d'Elstir ou de Bergotte, j'éprouvais une exaltation momentanée pour elle, la voyant dans le recul de l'imagination et de l'art » (RTP III, 565). Nous reviendrons plus en détail sur ce passage auquel nous empruntons cette citation.

Les visions d'Elstir : à l'école du regard impressionniste

Le personnage du peintre Elstir est, comme les autres grands artistes de la *Recherche* (le musicien Vinteuil et l'écrivain Bergotte), imaginaire, mais inspiré d'artistes réels : on retrouve en lui du Whistler (Elstir en est l'anagramme imparfaite), du Manet, du Monet mais aussi du Gustave Moreau. Il est intéressant de voir l'importance qu'il prend au fil de l'œuvre : c'est en effet le peintre, et non l'écrivain, Bergotte, qui fait figure de véritable initiateur pour le héros-narrateur. Tout d'abord, sans doute parce que la peinture se prête mieux à une « mise en scène » romanesque : la visite de l'atelier de l'artiste est plus évidente que celle de l'écrivain. Le mot clé pour caractériser cette relation entre le héros et le peintre pourrait être celui de « vision » : grâce au peintre, le héros apprend à voir, pour ensuite apprendre à écrire – et se faire une place de choix aux côtés du peintre et du musicien. Elstir est donc pour le héros un maître de l'élégance moderne (là où le baron de Charlus incarnerait un professeur d'élégance balzacienne en matière de vêtements). La vision qu'apporte Elstir au futur écrivain est de l'ordre de celle d'une lunette, ou d'un

écran, qui serait placé devant ses yeux. Le héros apprend littéralement à voir avec Elstir :

Cette femme est belle aussi, sa robe reçoit la même lumière que la voile du bateau, et il n'y a pas de choses plus ou moins précieuses, la robe commune et la voile en elle-même jolie sont deux miroirs du même reflet. Tout le prix est dans les regards du peintre. Or celui-ci avait su immortellement arrêter le mouvement des heures à cet instant lumineux où la dame avait eu chaud et avait cessé de danser, où l'arbre était cerné d'un pourtour d'ombre, où les voiles semblaient glisser sur un vernis d'or. (RTP II, 714)

Lorsque le héros commençait à fréquenter Elstir et à lui rendre visite dans son atelier à Balbec, il ne comprenait pas l'engouement du peintre pour les choses de la vie moderne : les villes, les courses de chevaux, les yachts... Il est déçu aussi lorsqu'il voit Gabrielle, la femme d'Elstir qui porte d'ailleurs le nom d'un modèle de Renoir, en laquelle il ne reconnaît aucune beauté. Mais à force de voir aux côtés du peintre, le héros fait un saut dans l'impressionnisme. La vision d'Elstir est telle qu'elle parvient à rayonner tout autour de lui, donnant une plus grande profondeur aux personnes qui l'entourent :

Plus tard, quand je connus la peinture mythologique d'Elstir, Mme Elstir prit pour moi aussi de la beauté. Je compris qu'à un certain type idéal résumé en certaine lignes, en certaines arabesques qui se retrouvaient sans cesse dans son œuvre, à un certain canon, il avait attribué en fait un caractère presque divin, puisque tout son temps, tout l'effort de pensée dont il était capable, en un mot toute sa vie, il l'avait consacrée à la tâche de distinguer mieux ces lignes, de les reproduire plus fidèlement. Ce qu'un tel idéal inspirait à Elstir, c'était vraiment un culte si grave, si exigeant, qu'il ne lui permettait jamais d'être content ; c'était la partie la plus intime de lui-même : aussi n'avait-il pu le considérer avec détachement, en tirer des émotions, jusqu'au jour où il le rencontra, réalisé au-dehors, dans le corps d'une femme, le corps de celle qui était par la suite devenue Mme Elstir et chez qui il avait pu – comme cela ne nous est possible que pour ce qui n'est pas nous-mêmes – le trouver méritoire, attendrissant, divin [...]. Quand j'eus compris cela, je ne pus plus voir sans plaisir Mme Elstir, et son corps perdit de la lourdeur, car je le remplis d'une idée, l'idée qu'elle était une créature immatérielle, un portrait d'Elstir. Elle en était un pour moi et pour lui aussi sans doute. (RTP II, 206)

C'est bien le récit d'une initiation artistique sur le mode d'un dialogue intérieur qui nous est ici offerte – le « je compris » montre bien que la relation entre le Narrateur et Elstir repose sur l'idée d'un apprentissage et d'une véritable école du regard. Le vocabulaire employé par Proust est à la fois celui de la peinture et de l'écriture : les « lignes » du crayon marquent le passage d'un dedans au dehors, d'un sentiment intime à une œuvre : c'est bien Elstir qui apprend finalement au héros comment

faire œuvre à partir d'un corps. On a vu plus haut qu'Albertine était l'emblème d'un personnage impressionniste, aux contours changeants : ce n'est pas un hasard si c'est Elstir qui présente la bande des jeunes filles au héros qui les a aperçues sur la plage. L'impressionnisme proustien, qui va de la peinture à l'écriture, des métamorphoses des lignes aux métaphores des mots, est une autre manière de comprendre le concept d'écran comme réceptacle d'images picturales et romanesques, de jeux d'ombre et de lumière, de couleurs et de reliefs.

Swann et la tentation du péché d'idolâtrie

Arrêtons-nous pour commencer sur cette notion d'idolâtrie : le mot est de Proust, et présent dans *Pastiches et Mélanges*. L'expression désigne « le fait de servir avec le meilleur de nos cœurs et de nos esprits quelque chère ou triste image que nous nous sommes créée ». Proust développe cette idée dans la Préface à sa traduction de la *Bible d'Amiens* de Ruskin : il y parle de son ami Robert de Montesquiou, qui a tendance à trouver un vêtement plus beau, soit parce qu'il ressemble à un vêtement auparavant représenté par Gustave Moreau, soit parce qu'il a déjà été décrit par Balzac dans un roman. Pour Proust, il s'agit du « péché intellectuel favori des artistes ». Et c'est en nous intéressant au vêtement féminin que nous comprenons à quel point la réalité peut potentiellement être envahie par l'art, qui fait écran entre le regard et la réalité. Swann est l'exemple canonique d'un homme qui tomberait dans cet écueil qui confond l'art et la réalité. Il en va ainsi de sa relation avec Odette, qu'il cherche à parer de vêtements et d'accessoires qui accentueraient sa ressemblance avec les personnages peints par Botticelli :

[II] avait dans sa chambre, au lieu des belles photographies qu'on faisait maintenant de sa femme [...] un petit daguerréotype ancien tout simple, antérieur à ce type [...]. Mais sans doute Swann [...], goûtait-il dans la jeune femme grêle aux yeux pensifs, aux traits las, à l'attitude suspendue entre la marche et l'immobilité, une grâce plus botticellienne. Il aimait encore en effet à voir en sa femme un Botticelli. (*RTP I*, 606-607)

Ainsi, la photographie, dans ce qu'elle a d'instantané et finalement de spontané, ne permet pas totalement de faire signe vers l'art et la satisfaction de constater que la vie — ici, une femme, Odette, peut ressembler à la peinture d'un grand maître. C'est pourquoi Swann a recours à ce mécanisme mental particulier qui finit par donner naissance à l'idolâtrie en plaçant devant Odette un écran artistique : par sa posture, les vêtements qu'elle porte (« un peignoir de crêpe de Chine mauve, ramenant sur sa poitrine, comme un manteau, une étoffe richement brodée »), l'expression de son visage, Swann est « frappé par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine ». L'association est

faite exclusivement par Swann, puisqu'Odette n'a pas conscience de ressembler à des peintures d'artiste qu'elle ne connaît pas. Cette ressemblance est favorisée par une disposition naturelle de Swann :

Swann avait toujours eu ce goût particulier d'aimer à retrouver dans la peinture des maîtres non pas seulement les caractères généraux de la réalité qui nous entoure, mais ce qui semble au contraire le moins susceptible de généralité, les traits individuels des visages que nous connaissons [...]. (RTP I, 219)

Au lieu de se dire que telle figure peinte par un grand maître qu'il admire est la fixation d'une tendance féminine générale, il voit en une femme en particulier l'incarnation de ce qui avait été peint des siècles auparavant. Les présents que Swann fait à Odette tendent à confirmer ce jeu de rôle à sens unique qui se met en place entre les deux personnages :

Swann possédait une merveilleuse écharpe orientale, bleue et rose, qu'il avait achetée parce que c'était exactement celle de la Vierge du Magnificat. Mais Mme Swann ne voulait pas la porter. Une fois seulement elle laissa son mari lui commander une toilette toute criblée de pâquerettes, de bluets, de myosotis et de campanules d'après la Primavera du *Printemps*. (RTP I, 607)

Il faut ici noter que si Swann a pu être un maître pour le Narrateur, les toilettes offertes à Albertine par le Narrateur n'ont jamais que pour but d'égayer son enfermement et de la rendre plus docile. La différenciation entre Swann et le Narrateur est d'une très grande importance, et repose d'ailleurs en grande partie sur l'apprentissage elstirien. En effet, le regard de Swann sur le monde et sur l'art n'est pas spontané, mais il est réfléchi ; alors que l'un des grands principes d'Elstir est d'aller à l'encontre de l'intelligence. C'est sans doute ce qui fonde la différence entre un esthète et un artiste, entre la création et l'idolâtrie : peut-être a-t-il manqué à Swann ce « saut » dans l'impressionnisme. L'évocation de ces peintures de la Renaissance n'est donc pas uniquement thématique : elle révèle une opposition profonde, au-delà de la ressemblance apparente, entre les deux personnages que sont Swann et le Narrateur. Le mécanisme de reconnaissance entre une œuvre d'art et une femme, qui passe par la façon de porter un vêtement, ne se fait pas de la même façon : le Narrateur reconnaît dans un tableau ce qu'il a vu dans le passé, alors que Swann ajoute des associations personnelles, fondées sur ses propres goûts esthétiques, à la vision qu'il a d'une femme. Et même dans leur affinité esthétique commune pour la Renaissance italienne, ils se différencient : Botticelli est le peintre florentin qui tend à confondre la femme et l'œuvre, tandis que Carpaccio est le peintre vénitien qui révèle au Narrateur qu'il doit faire œuvre à partir de la femme pour qui il a tant souffert.

La Renaissance picturale et vestimentaire d'Albertine

Dès ses premières apparitions à Balbec, Albertine est liée à un peintre de la Renaissance italienne. Il ne s'agit pas encore de Carpaccio, mais de Mantegna, dont elle rappelle le *Saint Georges* dans son armure :

Et, devant le caoutchouc d'Albertine dans lequel elle semblait devenue une autre personne, l'infatigable errante des jours pluvieux, et qui, collé, malléable et gris en ce moment, semblait moins devoir protéger son vêtement contre l'eau qu'avoir été trempé par elle et s'attacher au corps de mon amie comme afin de prendre l'empreinte de ses formes pour un sculpteur, j'arrachai cette tunique qui épousait jalousement une poitrine désirée [...]. (RTP III, 258-259)

On retrouve dans cette description la dureté d'un vêtement-écran qui fait signe vers le masculin, l'ambiguïté de la sexualité de la jeune femme pour signifier la fugacité d'Albertine qui ne peut jamais être sculptée par le Narrateur, si ce n'est par l'écriture. C'est, dans un second temps, par le leitmotiv de Fortuny qu'Albertine est plus fortement liée à la Renaissance italienne. Mariano Fortuny est le seul artiste vivant, contemporain de Proust (il est né en 1871), à être cité dans la *Recherche*. Il est un artiste au sens large du terme, voire un artiste total, puisqu'il est à l'origine peintre et décorateur, ainsi que scénographe. Espagnol d'origine, il fonde une fabrique d'étoffes à Venise en 1907, et dessine des robes à partir d'inspirations diverses, qu'elles viennent de l'Antiquité ou de la Renaissance. Non seulement les motifs de ses robes, mais aussi les techniques qu'il utilise sont anciennes ; notamment l'utilisation de la soie plissée ou l'impression à la main sur du velours. Proust entreprend au départ son enquête sur Fortuny, en cherchant un motif vénitien qui pourrait soudainement lui rappeler Albertine. Comme il le résume dans sa correspondance à Maria de Madrazo, sœur de Reynaldo Hahn et tante par alliance de Fortuny (puisque'elle est la belle-sœur de sa mère Cecilia) dans une lettre du 17 février 1916 : « Le « leitmotiv » Fortuny, peu développé, mais capital jouera son rôle tour à tour sensuel, poétique et douloureux ». Ainsi le couturier fait-il son entrée dans la *Recherche* : il est un artiste qui, au même titre que Proust, a inventé un monde cohérent, fait de trames profondément liées entre elles. C'est le motif de Fortuny qui fait véritablement le lien entre le vêtement, l'art, et la mémoire individuelle (sur laquelle nous reviendrons par la suite). Proust cherchait au départ, ignorant ce vers quoi il allait être conduit, un motif vénitien qui puisse lui rappeler Albertine ; il demande en effet à Maria de Madrazo : « Savez-vous aussi s'il y a à Venise des tableaux (je voudrais quelques titres) où il y a des manteaux, des robes, dont Fortuny se serait (ou aurait pu) s'inspirer ? Je rechercherais la reproduction du tableau et je verrais s'il peut moi m'inspirer ». Car la vocation de Fortuny rejoint celle de la *Recherche* en

bien des points ; et cet artiste lui fournit une pièce de plus dans la constitution de sa « charpente romanesque », comme il l'explique dans ses lettres à Maria de Madrazo.

Le narrateur, sur les conseils de la duchesse de Guermantes, offre des manteaux et des robes de Fortuné à Albertine. Après la mort de la jeune femme, le Narrateur se rend à Venise, où il assiste malgré lui à sa « renaissance » au sens propre du terme :

Tout à coup je sentis au cœur comme une légère morsure. Sur le dos d'un des compagnons de la Calza, reconnaissable aux broderies d'or et de perles qui inscrivent sur leur manche ou leur collet l'emblème de la joyeuse confrérie à laquelle ils étaient affiliés, je venais de reconnaître le manteau qu'Albertine avait pour venir avec moi en voiture découverte à Versailles, le soir où j'étais loin de me douter qu'une quinzaine d'heures me séparaient à peine du moment où elle partirait de chez moi [...]. (RTP IV, 225-226)

Le Narrateur précise que ce manteau, de façon étonnante, ne l'a pas hanté depuis la mort de la jeune fille, puisqu'il ne l'a « jamais revu dans [ses] souvenirs ». La suite du texte prend une forme de fulguration, tant elle est animée par la conscience d'une révélation dont le Narrateur se fait l'unique chantré :

Or c'était dans ce tableau de Carpaccio que le fils génial de Venise l'avait pris, c'est des épaules de ce compagnon de la Calza qu'il l'avait détaché pour le jeter sur celles de tant de Parisiennes qui certes ignoraient comme je l'avais fait jusqu'ici que le modèle en existait dans un groupe de seigneurs, au premier plan du *Patriarce di Grado*, dans une salle de l'Académie de Venise. (*Ibidem*)

L'écran artistique qui se fait jour ici, sur le mode de la révélation, est donc bien différent de celui qui anime le regard et l'esprit de Swann. Ainsi, le Narrateur peut s'affranchir de ses maîtres anciens et de la tentation d'idolâtrie pour devenir à son tour créateur. La réminiscence involontaire ici à l'œuvre, qui fait renaître pour un instant Albertine en même temps qu'elle donne conscience au Narrateur de son irrévocable disparition, est comparable aux autres fulgurations qui seront décrites dans *Le Temps retrouvé*.

Conclusion – Projections de l'intimité : la lecture comme « lanterne magique »

C'est finalement dans les moments de lecture que se joue la tension entre l'imaginaire et la réalité, la confrontation de plusieurs mondes, et la résolution des projections de l'esprit du Narrateur :

Dans l'espèce d'écran diapré d'états différents que, tandis que je lisais, déployait simultanément ma conscience, et qui allaient des aspirations les plus profondément

cachées en moi-même jusqu'à la vision tout extérieure de l'horizon que j'avais, au bout du jardin, sous les yeux, ce qu'il y avait d'abord en moi de plus intime, la poignée sans cesse en mouvement qui gouvernait le reste, c'était ma croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais, et mon désir de me les approprier, quel que fût ce livre. (RTP I, 83)

Le livre lu est lui aussi un écran : une surface sur laquelle prennent vie des figures alimentées certes par la vie quotidienne, la vie palpable et concrète, mais bien plus encore par la vie intérieure, la vie intime. Encore plus révélateurs de cette idée sont les moments où le Narrateur attend le retour d'Albertine, en expédition aux Buttes-Chaumont ou au Trocadéro, et pendant lesquels il lit à la manière dont il écouterait une sonate de Vinteuil ou regarderait une peinture d'Elstir. On retrouve la triade des trois arts déjà évoquée, formée d'Elstir, Vinteuil, et d'un écrivain qui est ici Bergotte, mais qui a vocation à être incarné par le Narrateur proustien à la toute fin du roman, dans le mouvement cyclique de l'œuvre qui nous fait alors revenir au commencement :

Les jours où je ne descendais pas chez Mme de Guermantes, pour que le temps me semblât moins long durant cette heure qui précédait le retour de mon amie, je feuilletais un album d'Elstir, un livre de Bergotte, la sonate de Vinteuil. Alors, comme les œuvres mêmes qui semblent s'adresser seulement à la vue et à l'ouïe exigent que pour les goûter notre intelligence éveillée collabore étroitement avec ces deux sens, je faisais, sans m'en douter, sortir de moi les rêves qu'Albertine y avait jadis suscités quand je ne la connaissais pas encore, et qu'avait éteints la vie quotidienne. Je les jetais dans la phrase du musicien ou l'image du peintre comme dans un creuset, j'en nourrissais l'œuvre que je lisais. Et sans doute celle-ci m'en paraissait plus vivante. Mais Albertine ne gagnait pas moins à être ainsi transportée de l'un des deux mondes où nous avons accès et où nous pouvons situer tour à tour un même objet, à échapper ainsi à l'écrasante pression de la matière pour se jouer dans les fluides espaces de la pensée. (RTP III, 565)

Sortir de l'habitude par la lecture et l'art (la musique, la peinture) : se dessine également en filigrane le mouvement de l'écriture de l'œuvre proustienne, qui prend elle aussi la forme d'un écran qui recueille toutes les intermittences du cœur. Ainsi, les vêtements, la peau d'une héroïne, ses attitudes impressionnistes ou renaissantes, peuvent rejoindre la distinction établie par Roland Barthes dans *La Chambre claire* entre le *punctum* et le *studium*. Ces différents écrans aux côtés desquels nous avons cheminé, sur lesquels nous avons pu voir se projeter la matière vivante de l'œuvre proustienne et qui trouvent finalement dans le livre leur meilleure incarnation, sont tout autant de *puncti* qui attirent l'attention du « moi » intime.

Bibliographie

- Anzieu D. (1995), *Le Moi-peau*, Dunod.
- Barthes R. (1980), *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma Gallimard-Seuil.
- Beistegui M. (2007), *Jouissance de Proust*, Paris, Encre marine.
- Beretta Anguissola A. (2013), *Les Sens cachés de la Recherche*, Paris, Classiques Garnier.
- Bizub E. (1991), *La Venise intérieure, Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, Éd. La Baconnière, « Langages ».
- Bouillaguet A. & Rogers B. G. (éds.) (2004), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion.
- Cheilan S. (2015), *Poétique de l'intime : Proust, Woolf et Pessoa*, Presses Universitaires de Rennes.
- Compagnon A. (2013), *Proust entre deux siècles*, Paris, Gallimard.
- Dieuleveult J. (2002), « Les artistes de l'élégance chez Proust et Nabokov », *Revue de littérature comparée*, 303, 301-321, <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2002-3-page-301.htm>> (15 mai 2019).
- Dubois J. (1997), *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Éditions du Seuil, « Liber ».
- Favrichon A. (1987), *Toilettes et silhouettes féminines chez Marcel Proust*, Presses Universitaires de Lyon.
- Festa-McCormick D. (1984), *Proustian optics of clothes, Mirrors, Masks, Mores*, Stanford French and Italian studies, Alphone Juillard, « Amna libri ».
- Fortassier R. (1988), *Les Écrivains français et la mode, de Balzac à nos jours*, Presses Universitaires de France.
- Gabaston L. (2011), *Le Langage du corps dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion.
- Henrot G. (2009), *Peaux d'âme*, Paris, Honoré Champion.
- Henrot G. (2013), « L'Air(e) transitionnel(le) de Combray », *Europe*, 1012-1013, 73-82.
- Jullien F. (2013), *De l'intime. Loin du bruyant Amour*, Paris, Grasset.
- Lacan J. (1986), *Séminaire VII : L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Éditions du Seuil.
- Macchia G. (1993), *L'Ange de la nuit*, traduction de Marie-France Merger, Paul Bédarida & Mario Fusco, Paris, Gallimard.

- Macé G. (1987), *Le Manteau de Fortuny*, Paris, Gallimard.
- Macé M. & Pradeau C. (éds.) (2008), *L'Écrivain préféré, LHT (Littérature Histoire Théorie)*, 4, < [http:// www.fabula.org/lht/4](http://www.fabula.org/lht/4)> (15 mai 2019).
- Mazelier G. (2016), « Odette : “dame en rose” ou Zéphora de Botticelli ? », *Item*, <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=580233>> (15 mai 2019).
- Oriol J. (2010), *Femmes proustiennes*, Bucarest, EST – Samuel Tastet Editeur.
- Perrier G. (2011), *La Mémoire du lecteur : Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque Proustienne ».
- Proust M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, 4 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Richard J.-P. (1974), *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil.
- Roman Gibhardt B. & Ramos J. (éds.) (2013), *Marcel Proust et les arts décoratifs. Poétique, matérialité, histoire*, Paris, INHA-Classiques Garnier.
- Simon A. (2000), *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion.
- Tadié J.-Y. ([1971] 1986), *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, « Tel ».
- Yoo Y. (2011), *La Peinture ou les leçons esthétiques chez Marcel Proust*, Peter Lang Publishing Inc., « Currents in Comparative Romance Languages & Literatures ».
- Yoshikawa K. (2010), *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion.