

Une résistance silencieuse : le cas d'Albertine

CHIARA NIFOSI
Université de Lisbonne

Chiara Nifosi est Maîtresse de conférences en Littérature française au Département de Littératures romanes de l'Université de Lisbonne. Elle travaille actuellement à une monographie intitulée *L'Écrivain cartographe. Rhétorique et géographie chez Proust*.

Le présent article analysera les enjeux de la rhétorique du silence qui enveloppe la sexualité d'Albertine dans le cadre plus vaste du traitement du lesbianisme dans la *Recherche*. En particulier, l'homosexualité féminine est vue comme le point de convergence entre l'indicible et l'ineffable. Ces deux notions, empruntées à la philosophie de Jankélévitch, permettent de reconstruire le langage d'une Gomorrhe résistante et opiniâtre, qui forge sa propre identité.

Proust (Marcel), Albertine, études de genre, homosexualité, silence, rhétorique, Jankélévitch

Introduction

À la lumière du dénouement de la relation qui la lie au narrateur de la *Recherche*, Albertine Simonet regretterait bien – si elle le pouvait – la fameuse partie de furet qui marque le début de leur liaison amoureuse. C'est au cours de cet épisode que la pression de sa main contre celle du protagoniste rompt « l'harmonieuse cohésion » (*JFF* II, 271) de la petite bande de jeunes filles et pousse celui-ci à la choisir comme objet d'amour. À partir de ce moment-là, se complique le rapport du narrateur à la réalité, celle-ci se manifestant sous la forme d'un être impénétrable¹.

Étant donné qu'Albertine serait « une projection de la conscience de l'individu »², et que « la jalousie exprim[e] la vérité la plus profonde de l'amour » (Chaudier 2015, 135), il en découle que la présence textuelle de ce personnage est constamment soumise à une déformation dictée non seulement par le prisme du subjectivisme proustien, mais aussi par la nature obsessionnelle des sentiments du narrateur. Les conséquences de cette expérience malheureuse sont subies par Albertine elle-même qui, après s'être vantée de fréquenter deux lesbiennes, Mlle Vinteuil et

¹ Voir BERSANI 1986, 416 et BAL 1999, 226, citée dans SOLDIN 2015, 318.

² C'est la définition que donne Samuel Beckett de l'univers proustien, en adoptant une perspective philosophique – celle du subjectivisme – qui intègre à plein titre le roman dans la constellation du modernisme européen. Voir BECKETT 1990.

son 'amie', devient littéralement la prisonnière du héros, notamment dans le cinquième volume de la *Recherche*.

D'abord, nous montrerons que cet emprisonnement est le point culminant d'une rhétorique du silence qui vise à neutraliser l'individualité d'Albertine et, plus précisément, sa sexualité. Nous nous référons pourtant à un silence « transitif », selon la définition qu'en donne l'écrivain et critique Paolo Valesio (1986). Par cette expression, celui-ci indique une manière de (se) taire qui ne correspond pas forcément à une négation de la parole ; il s'agit plutôt d'une façon de dire atténuée, qui alimente l'attente d'une parole douée d'une force expressive accrue. En effet, ce silence n'est pas le point final mis par Proust sur la question du lesbianisme. Au contraire, nous verrons qu'Albertine résiste à la disparition totale en unissant sa voix au bruissement d'un langage mystérieux – le langage de Gomorrhe – que nous essaierons de reconstruire. Enfin, en étendant notre analyse à d'autres personnages, notamment Mlle Vinteuil et son amie, nous aborderons le rôle particulier que joue la musique dans le traitement du lesbianisme.

Située au croisement entre analyse textuelle, études de genre et philosophie, notre enquête a comme point de départ l'« étrange 'platitude' du personnage d'Albertine [...] qui se meut sur les vagues du désir du héros sans jamais exprimer la moindre volonté » (Bal 1997, 13). L'absence de volonté d'Albertine nous offre en vérité une clé pour interpréter le rapport entre le réel et son expression dans la *Recherche* à travers les catégories de l'indicible et de l'ineffable, que nous empruntons à la philosophie de la musique de Vladimir Jankélévitch. Si, d'une part, l'indicible du désir lesbien est marqué par une rhétorique du silence, de l'autre, cet indicible inaugure une écriture qui caractérise un nouveau rapport au réel et au mystère de l'ineffable – ces vérités de l'esprit qui sont au cœur de la quête du héros.

Invisibilité et silence

Le portrait en creux d'Albertine dans la *Recherche* laisse beaucoup d'espace à l'imagination du lecteur. Cela ne doit pas surprendre que ce personnage ait inspiré plusieurs artistes, qui ont revisité son histoire. C'est le cas, par exemple, du roman *Albertine* par Jacqueline Rose (2001), ou bien de l'ouvrage poétique d'Anne Carson, *The Albertine Workout* (2014). La poétesse canadienne en particulier se livre à un travail de reconstruction objective visant à fixer les points fondamentaux de la relation entre Albertine et le narrateur. Par exemple, elle nous dit que le prénom de la jeune fille revient 2363 fois dans l'ensemble des sept tomes qui composent la *Recherche* sur un total de 807 pages, que celle-ci soit présente ou seulement mention-

née (Carson 2014, 5)³. L'insistance du narrateur est cohérente avec son obsession amoureuse mais ne manifeste pas un intérêt véritable pour la psychologie d'Albertine. Il est donc possible de relever une contradiction entre la présence textuelle du personnage et l'insaisissabilité des traits les plus élémentaires de son caractère. Du point de vue narratologique, cette contradiction met en exergue l'invisibilité effective de la jeune fille, décrite comme un « être de fuite » (*Pris*, III, 599).

L'inconsistance de l'image d'Albertine fait d'elle une ennemie redoutable dans l'escrime amoureuse. Aux yeux du narrateur, elle est comme une « divinité qui reste invisible » (*Pris*, III, 658) lorsqu'elle assène des coups que sa victime n'arrive ni à prévoir ni à parer. L'invisibilité d'Albertine, destructrice au début, deviendra ensuite, dans *Le Temps retrouvé*, la source d'un bonheur alternatif, qui conduit à la compréhension des vérités de l'esprit. Nous nous référons ici à la définition ultime de l'art de vivre proustien, qui consiste à « ne nous servir des personnes qui nous font souffrir que comme d'un degré permettant d'accéder à leur forme divine et de peupler ainsi joyeusement notre vie de divinités » (*TR* IV, 477). L'invisibilité, trait divin du personnage d'Albertine, a donc une valeur heuristique de découverte à travers la souffrance qu'elle cause.

Albertine existe dans la dimension de l'expérience et dans celle du sens, celui-ci offrant des dispositifs de décodage du réel. La jeune fille en est certainement un, d'autant plus qu'elle incarne le contenu refoulé par excellence du roman, le lesbianisme, vu par Dubois comme la « grande, ultime question de la *Recherche* » (Dubois 1997, 193), et par Ladenson comme un modèle non phallogentrique et, par cela, novateur, utilisé par Proust pour repenser la différence et l'identité dans le champ de la sexualité (Ladenson 1999, 134). Le lesbianisme d'Albertine, dont les contours sont négociés entre le narrateur et le lecteur au fur et à mesure que progresse le récit, est le trait principal de ce parcours d'endolorissement⁴ – tout en étant aussi l'objet d'un étouffement constant.

Si, d'une part, le lesbianisme est au cœur de la métaphysique proustienne en tant que lieu psychologique où la douleur de l'expérience est transformée en bonheur du sens, de l'autre, il faut nécessairement se demander ce qu'il en est de son expression, au-delà de la répression dont il est victime au cours du 'roman d'Albertine'. Comme l'a relevé Sedgwick dans son analyse du traitement de l'homosexualité féminine et masculine dans la *Recherche*, l'absence d'un véritable *coming out* dans *La Prisonnière*, qui laisse la sexualité d'Albertine indéterminée, neutralise le les-

³ Jean-Yves Tadié (cité dans DUBOIS 1997) avait déjà remarqué que le prénom d'Albertine est répété plus que tout autre appellatif dans le roman.

⁴ Pour l'usage de ce mot, nous renvoyons à DIDI-HUBERMAN 2013, 200 : apprendre à « mieux s'endolorir » est une étape herméneutique fondamentale dans la *Recherche*, qui rapproche le sujet du sens de l'expérience.

bianisme en tant qu'agent de transformation (Sedgwick 1990, 78). Il s'ensuit que le silence, avec l'invisibilité, est un autre attribut de ce personnage, attribut qui est spécifiquement lié à sa sexualité.

Le silence imposé à Albertine est donc un autre trait signifiant, divin lui aussi. C'est la philosophie qui suggère l'aspect divin de l'absence de parole parce que, dans certains cas, le silence est la parole ultime de la quête philosophique, notamment quand elle « affronte [...] l'indicible, les limites du réel, aux deux extrémités de l'univers. En bas : la pure matière, inconnaissable par défaut de détermination. En haut : le Principe premier, complètement indéterminé et ineffable aussi mais par excès » (Solère 2005, 623). Dans cette remarque, l'indicible et l'ineffable semblent interchangeables, alors que Jankélévitch, dans son ouvrage *La Musique et l'Ineffable*, en offre une description qui vient à la rencontre de la double nature du lesbianisme chez Proust, ainsi que de sa divine inconsistance :

C'est la nuit noire de la mort qui est l'indicible, parce qu'elle est ténèbre impénétrable [*sic*] et désespérant non-être, et parce qu'un mur infranchissable nous barre de son mystère : est indicible, à cet égard, ce dont il n'y a absolument rien à dire, et qui rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire : tel est l'insondable mystère de Dieu, tel l'inépuisable mystère d'amour, qui est mystère poétique par excellence (Jankélévitch [1961] 1983, 86).

L'attrance d'Albertine vers les femmes est le nœud douloureux qui accable le narrateur ; on dirait donc l'*indicible* qui a d'ailleurs comme dénouement la mort de la jeune fille. En tant que moteur de l'expression, nous verrons que le lesbianisme figure pour l'*ineffable*, matière qui stimule la découverte du sens de l'expérience dans le processus de l'écriture.

Ces deux formes de l'absence de parole sont très différentes l'une de l'autre. D'une part, l'indicible est ce que l'on refuse activement de dire – c'est un silence transitif qui dépend de la volonté du locuteur. Comme nous l'avons avancé plus haut, ce refus consiste à adopter des figures de style qui mitigent le contenu de l'énonciation⁵. Nous nous concentrerons sur la *périphrase*, la *synecdoque*, et la *comparaison*, que le narrateur utilise systématiquement pour effleurer le désir lesbien. D'autre part, l'ineffable est ce qui ne se laisse pas cerner par le langage. Le silence qu'il produit n'est pourtant jamais total, puisque l'ineffable est aussi ce qui s'exprime malgré soi en élaborant sa propre structure rhétorique. C'est ainsi que le lesbianisme marque un passage capital dans l'écriture proustienne, du style comme méthodologie subjective d'appropriation du réel au style comme nécessité imposée

⁵ Voir aussi la taxonomie que font du silence de la rhétorique DE AGOSTINI & MONTANI 1999, 9-19.

au niveau du langage, qui est porteur de sa propre ontologie. Pour cette raison, « ce qui est en jeu », dans le silence qui entoure le désir lesbien, « c'est la rhétorique comme philosophie »⁶ (Valesio 1986, 295), ou sa capacité de structurer de l'intérieur la nature profonde du réel.

L'émergence d'un langage du lesbianisme signale donc, d'un côté, le dépassement d'un regard purement subjectif, celui du narrateur pour qui ce désir est douloureux, donc indicible ; de l'autre, ce langage représente la résistance de l'ineffable face à l'impossibilité de le dire. Nous verrons ainsi que le fil rouge d'un discours du lesbianisme permet de reconsidérer les implications esthétiques, philosophiques et politiques de l'homosexualité féminine dans la *Recherche*.

Le désir indicible

Dans *La Prisonnière*, Albertine est sous la surveillance constante du protagoniste. Ce contrôle est à la fois physique et mental : le besoin de localiser à tout moment la jeune fille et de posséder son corps pour chasser le fantôme d'une sexualité non hétéronormée s'accompagne du bonheur de constater l'influence qu'il exerce sur elle, plus spécifiquement sur ses goûts esthétiques et sur son langage⁷. Cet apprièvement est une façon comme une autre d'étouffer l'épanouissement d'une individualité que le héros perçoit comme menaçante (Hughes 2011, 145). Alors que les stratégies de manipulation du héros rendent Albertine docile dans le quotidien de leur vie à Paris, l'identité de la jeune fille demeure une question nébuleuse, surtout le trait qui concerne son orientation sexuelle (Ladenson 1999, 69).

Les stratégies rhétoriques du silence auquel est soumis le désir lesbien dans le texte sont nombreuses, si nombreuses que dans la deuxième partie du roman, à partir de l'aveu d'Albertine dans le tortillard, on ne parle que de lesbianisme sans en parler vraiment. L'amour saphique devient le récit nécessaire visant à cerner le mystère d'Albertine, et pourtant cette dernière n'est jamais définie comme une lesbienne au cours du roman⁸. Cela constitue déjà un indice important quant au traitement de ce sujet dans le texte de Proust, car la reconnaissance d'un désir passe tout d'abord par le fait de le nommer. Comme le relève Ladenson, Gomorrhe est non seulement innommée – et innommable – mais aussi négligée en ce qu'elle

⁶ Notre traduction.

⁷ Voir le célèbre monologue des glaces, où Albertine élabore une longue et complexe métaphore architecturale qui semble pasticher le style du narrateur (*Pris. III*, 636-637).

⁸ « Marcel never says the word 'lesbian' to Albertine. He says 'the kind of woman I object to' » (CARSON 2014, 13).

ne fait pas l'objet d'une théorisation, comme c'est en revanche le cas de Sodome (Ladenson 1999, 12).

Nous avons annoncé auparavant que le narrateur adopte trois stratégies en particulier pour neutraliser la sexualité et l'individualité d'Albertine : la périphrase, la synecdoque, et la comparaison. Voyons la périphrase : des tournures syntaxiques permettent d'éviter toute référence directe à l'homosexualité des femmes en donnant comme résultat un non-dire qui devient paradoxalement une accumulation de mots. Voici quelques exemples tirés de *La Prisonnière* et d'*Albertine disparue* :

est-ce que vous ne m'aviez pas dit que vous connaissiez Gilberte Swann ? [...] Est-ce qu'elle est *du genre de femmes que je n'aime pas* ? (Pris. III, 533) ;

Or ce que je savais et que j'allais lui dire, c'est *ce qu'était Mlle Vinteuil* (Pris. III, 838) ;

ma raison d'ailleurs ne demandait qu'à me prouver que je m'étais trompé sur les mauvais projets d'Albertine comme je m'étais peut-être trompé sur *ses instincts vicieux*. (Pris. III, 869-870) ;

Et quel mensonge, car du moment *qu'elle avait ces goûts*, jusqu'au jour où elle avait été enfermée chez moi, combien de fois, dans combien de demeures, de promenades elle avait dû les satisfaire ! (Pris. III, 853)

Oh ! jamais, certes j'adore Andrée ; j'ai pour elle une affection profonde, mais comme pour une sœur, et même *si j'avais les goûts que vous semblez croire*, c'est la dernière personne à qui j'aurais pensé pour cela. (AD IV, 128, 193)⁹

Tout en étant omniprésente dans les pensées du narrateur, l'homosexualité féminine appartient donc à la sphère de l'indicible, car son nom est soigneusement évité. Le rapport périphrastique au lesbianisme manifesté dans la *Recherche* signale ainsi une réticence vers l'aveu direct, attitude qui remonte aux premiers écrits de Proust à ce sujet¹⁰. Nous ajoutons que le recours à la périphrase entraîne souvent un aplatissement du lesbianisme, lorsqu'il est situé dans la sphère restreinte du goût. Dans le dernier exemple, c'est Albertine elle-même qui utilise ce terme, en confirmant sa tendance à pasticher le discours du narrateur.

Associée à la sphère volatile du goût, l'homosexualité féminine est soumise à une condamnation morale portant sur des actes isolés, selon une logique de la partie pour le tout qui est aussi celle de la synecdoque. L'horreur que le narrateur éprouve face à l'hypothèse de l'homosexualité de sa bien-aimée s'intensifie au moment de

⁹ C'est nous qui soulignons dans toutes les citations.

¹⁰ Voir en particulier l'analyse comparée de deux courts récits de jeunesse, « Avant la nuit » et « La confession d'une jeune fille », par VIOLLET 1991, 7-24.

la célèbre « danse contre seins » du petit casino d'Incarville, où Andrée et Albertine dansent sous le regard clinique du Docteur Cottard. Ce passage, qui n'est que l'expression de la mauvaise compréhension d'un phénomène, détermine une vision incomplète du féminin en général¹¹. Voici le commentaire de Cottard :

les parents sont bien imprudents qui laissent leurs filles prendre de pareilles habitudes. Je ne permettrais certainement pas aux miennes de venir ici. Sont-elles jolies au moins ? Je ne distingue pas leurs traits. Tenez, regardez, ajouta-t-il en me montrant Albertine et Andrée qui valsaient lentement, serrées l'une contre l'autre, j'ai oublié mon lorgnon et je ne vois pas bien, mais elles sont certainement au comble de la jouissance. On ne sait pas assez que c'est surtout par les seins que les femmes l'éprouvent. Et, voyez, les leurs se touchent complètement. (SG III, 191)

Le premier élément qui sous-tend la vision de la jouissance homosexuelle à laquelle Albertine et Andrée seraient en train de s'adonner est la sexualisation de leur corps de la part d'un regard masculin. Cet épisode est fondamental dans la construction de la Gomorrhe proustienne, centre d'un plaisir incompréhensible en lui-même et souvent filtré par l'imagination des hommes. Ce plaisir est filtré aussi du point de vue rhétorique, car Cottard se concentre sur la partie pour le tout (les seins pour le corps entier). Ce faisant, il offre bien évidemment une perspective limitante de la sexualité féminine. La synecdoque suggère en effet que celle-ci peut se résumer dans la jouissance que l'on tire du frottement des seins, ce qui est évidemment incorrect. Le choix du casino permet aussi de souligner l'intérêt de Proust pour ce que Freed-Thall a défini « *contingency effect* » (Freed-Thall 2022, 120), c'est-à-dire le fait de circonscrire le désir lesbien à des situations sociales qui en favoriseraient l'essor. Ce n'est pas par hasard que la jeune fille apparaît sur la plage, lieu de l'improvisation sociale et chronotope moderniste par excellence, lié à l'émergence de nouvelles formes de *queerness* (Freed-Thall 2022, 113).

Un autre effet de la rhétorique qui enveloppe le sujet lesbien est sa réification progressive à travers le recours à la comparaison, sur le modèle flaubertien de la réification d'Emma Bovary par son amant Rodolphe¹². Albertine aussi passe de l'assimilation au monde animal à celui de la matière inerte. Si, dès le début de sa

¹¹ Voir COUDERT 1998, 156 : « Vue à travers le lorgnon du Dr Cottard, la valse lente d'Andrée et Albertine s'annonce sans détour comme l'image trouble d'une jouissance qui pourrait être moins spécifiquement gomorrhéenne que féminine tout court ».

¹² Voir CIGADA 1989, 135-137. Nous nous référons en particulier au passage suivant du roman de Flaubert : « Tandis qu'il trottine à ses malades, elle reste à ravauder des chaussettes. Et on s'ennuie ! on voudrait habiter la ville, danser la polka tous les soirs ! Pauvre petite femme ! Ça bâille après l'amour, comme une carpe après l'eau, sur une table de cuisine. Avec trois mots de galanterie, cela vous adorerait, j'en suis sûr ! ce serait tendre ! charmant !... Oui, mais comment s'en débarrasser ensuite ? » (FLAUBERT 1999, 225 ; nous soulignons).

captivité, elle est présentée par le « je » comme une « bête domestique » (*Pris.* III, 525) qui apprend docilement à respecter les espaces et les habitudes de son maître, dans son sommeil elle « n'était plus animée que de la vie inconsciente des végétaux » ; à la fois « plante » et « paysage » (*Pris.* III, 578-579), le corps d'Albertine inerte devient l'instrument d'un plaisir masturbatoire, furtif et « moins pur » (*Pris.* III, 580), obtenu sans le consentement de la jeune fille (Hughes 2011, 146). De manière paradoxale, c'est en perdant son individualité dans l'inconscient du sommeil qu'Albertine comble de plaisir son geôlier : « Il me semblait à ces moments-là que je venais de la posséder plus complètement, comme une chose inconsciente et sans résistance de la muette nature » (*Pris.* III, 581). La série de métaphores est reprise et enrichie dans une deuxième scène où Albertine est encore une fois endormie sous le regard du narrateur. Comparée d'abord à « une montre qui ne s'arrête pas », elle est réduite ensuite à sa respiration et à un instrument musical :

Seul son souffle était modifié par chacun de mes attouchements, comme si elle eût été un instrument dont j'eusse joué et à qui je faisais exécuter des modulations en tirant de l'une, puis de l'autre de ses cordes des notes différentes. (*Pris.* III, 620)

Étant donné que l'impossibilité de surveiller le corps de la femme aimée est le cauchemar de l'amoureux jaloux, le sommeil en est le remède parce qu'il garantit une rassurante proximité physique¹³. Albertine endormie n'est plus la femme qui aime les autres femmes car, si l'homosexualité est conçue comme un acte, l'immobilité doit forcément retarder le moment de son actualisation.

Alors qu'il est impossible de parler ouvertement du désir d'Albertine pour les autres femmes, la sexualisation du corps lesbien occupe une grande partie de la conscience blessée du protagoniste, surtout après la mort de son amante. Le deuil pour la mort d'Albertine, en fait, est l'occasion pour le dévoilement de ses mœurs à travers les deux lettres d'Aimé, maître d'hôtel à Balbec, et les conversations du héros avec Andrée. L'amie d'Albertine, réticente au début, finit par se laisser aller à des confidences qui confirment les soupçons du jaloux :

Ah ! oui, mais vous êtes un homme. Aussi nous ne pouvons pas faire ensemble tout à fait les mêmes choses que je faisais avec Albertine. [...] Ah nous avons passé toutes les deux de bonnes heures, elle était si caressante, si passionnée. Du reste ce n'était pas seulement avec moi qu'elle aimait prendre du plaisir. (*AD IV*, 179)

Ce qui se déclenche lorsque l'intimité d'Albertine est profanée après sa mort est un besoin d'identification qui absorbe la sphère de la sexualité du narrateur : « tous

¹³ Voir *Pris.* III, 578 : « son sommeil réalisait, dans une certaine mesure, la possibilité de l'amour ; seul, je pouvais penser à elle, mais elle me manquait, je ne la possédais pas. Présente, je lui parlais, mais j'étais trop absent de moi-même pour pouvoir penser ».

mes désirs de la vie se confondaient en cette seule curiosité, la manière dont Albertine éprouvait du plaisir » (AD IV, 135-136). Afin de participer à ce plaisir, il arrive à demander à Andrée de pouvoir assister à une de ses rencontres avec une femme, « même simplement en caresses qui ne la gênassent pas trop devant moi » (AD IV, 128), invitation qu'Andrée décline. Enfin, le texte déploie une stratégie rhétorique subjective qui étouffe le désir lesbien en véhiculant une vision traditionnelle, qui a tendance à fétichiser le corps de la femme homosexuelle et à le soumettre au regard masculin¹⁴.

Lesbianisme, identité et langage(s)

Malgré le silence auquel est réduite la sexualité féminine, sa représentation est bien plus complexe que l'on imagine. Le passage suivant, tiré d'*Albertine disparue*, est particulièrement intéressant à ce propos. Aimé vient d'envoyer au héros une lettre dans laquelle il montre tout son zèle et son dévouement : afin d'extorquer des informations sur Albertine, il couche avec une blanchisseuse qui avait eu des rencontres sexuelles avec la jeune femme. Le contenu de la lettre bouleverse le narrateur, qui réagit ainsi :

la découverte qu'elle était une autre personne [...] prouvait que ce que j'avais eu d'elle, ce que je portais dans mon cœur, ce n'était qu'un tout petit peu d'elle et que le reste [...] elle me l'avait toujours caché, elle m'en avait tenu à l'écart, comme une femme qui m'eût caché qu'elle était d'un pays ennemi et espionne, bien plus traîtreusement même qu'une espionne, car celle-ci ne trompe que sur sa nationalité, tandis qu'Albertine c'était sur son humanité la plus profonde, sur ce qu'elle n'appartenait pas à l'humanité commune, mais à une race étrange qui s'y mêle, s'y cache et ne s'y fond jamais. (AD IV, 107-108)

La violence de la comparaison développée dans ce paragraphe nous plonge dans une atmosphère familière – la lesbienne est mise à côté du traître, rapprochement qui continue de broser un portrait négatif de cette typologie (in)humaine. Pourtant, il se produit dans cette réaction un changement important, car le trait de l'homosexualité d'Albertine fait maintenant partie de « son humanité la plus profonde ». Quelques pages plus haut, après avoir lu la première lettre d'Aimé, ce changement est annoncé en termes de philosophie : la révélation du vice d'Alber-

¹⁴ Il vaut la peine de citer ici un texte capital dans le champ des études de genre sur le regard masculin comme instrument de contrôle du corps féminin, considéré comme la source d'un plaisir visuel. Voir MULVEY 1975, 6-18. Selon Kristeva, en revanche, « le narrateur s'offre par l'intermédiaire d'Albertine le plaisir subtil de se dépeindre en femme » (KRISTEVA 1994, 105).

tine, « c' [est] une question d'essence » (*AD IV*, 97), et touche donc, non à ses goûts, mais à son ontologie¹⁵.

La compréhension de cette nouvelle identité passe par l'écoute de son langage, qui sourd du silence dans lequel il est confiné. En effet, Gomorrhe est avant tout un langage qui n'a pas encore été codifié, qu'il faut transcrire en le faisant émerger de l'arrière-plan social. Comme le relève Dubois, l'invisibilité d'Albertine est la cause principale de la résistance à toute assimilation qui la caractérise. Sur le plan linguistique, cette résistance se traduit dans la difficulté d'en offrir une représentation efficace : « cette fille sans origine si ce n'est celle que lui procurent la mer et le sable, apparaîtra aussitôt couplée avec des idées de fugacité, de rencontre accidentelle, de saisie fragmentée » (Dubois 1997, 28). Albertine est donc le prototype de la fille sortie de nulle part, échantillon parfait du lesbianisme situationnel qui fascinait Proust¹⁶ et qui peut néanmoins trouver son assise ontologique dans un langage partagé.

Bien qu'Albertine soit « loin d'être la plus grande causeuse du personnel proustien », ses échanges avec le narrateur révèlent une évolution dans les dynamiques conversationnelles des deux amants (Henrot Sostero 2008, 113-114). Pourtant, nous nous interrogeons ici sur une parole déliée de ces dynamiques, qui relèvent plutôt de l'échange volontaire. La parole qui nous intéresse nous rapproche justement du trait identitaire principal d'Albertine, c'est-à-dire le mystère de sa sexualité, et se manifeste sur le fond d'un univers de signes imperscrutables. Autrement dit, il nous faut examiner un silence qui n'est pas la limite ultime de la parole mais « un réservoir ou une source d'inspiration pour un usage plus profond du langage »¹⁷ (Valesio 1986, 296). En effet, le langage de Gomorrhe se caractérise surtout par le fait d'être souvent non verbal, ou inconscient. Celui-ci ne surgit presque jamais d'un véritable acte de volonté, mais fait partie d'une essence qui jaillit de l'être de manière spontanée, selon un basculement entre l'intériorité de l'essence et l'extériorisation du goût (entendu comme comportement social). Nous verrons que cette essence est aussi ce qui relie Albertine à un ensemble plus vaste d'individus, chez qui l'affirmation du désir devient un instrument d'affirmation identitaire.

¹⁵ Comme le relève Sedgwick, la fin du XIX^e siècle est un moment charnière dans l'histoire de l'homosexualité dans la pensée occidentale. D'acte génital isolé, celle-ci devient une fonction stable de l'identité individuelle (SEDGWICK KOSOFSKY 1990, 83).

¹⁶ COUDERT 1998, 106 propose à ce sujet une lecture psychanalytique intéressante : « À l'instar du récit hystérique, la biographie d'Albertine est hachée, partielle, lacunaire, pointillée de trous noirs comme autant de traumatismes ou d'énigmes. Albertine n'a pas de parents, pas d'enfance ; à peine a-t-elle un passé. L'amnésie prend chez elle la forme du mensonge, ou plutôt d'une vérité indéfiniment altérée, différée.

¹⁷ Notre traduction.

Albertine libère partiellement sa parole en la faisant sortir du silence pendant son sommeil, qui est, comme on l'a déjà vu, le moment où elle est le plus vulnérable. Parfois, à la surface de « cette murmurante émanation mystérieuse, douce comme un zéphir » (*Pris*. III, 578) qu'est sa respiration, montent des mots. Dans la scène en question, c'est bien le nom d'Andrée qu'elle prononce en se réveillant. Ces mots indisciplinés, surgissant du plus profond de l'être et insoumis à la censure de la conscience, sont des fenêtres donnant sur un « monde sous-jacent » à propos duquel le narrateur ne se fait aucune illusion : « [L]es silences [d'Albertine] n'étaient donc que des voiles, ses tendresses de surface ne faisaient que retenir au fond mille souvenirs qui m'eussent déchiré » (*Pris*. III, 621). La parole non censurée d'Albertine est donc volée au gré de son sommeil, qui a une double valeur. En effet, celui-ci, apparaît au narrateur « comme un monde merveilleux et magique où par instants s'élève du fond de l'élément à peine translucide l'aveu d'un secret qu'on ne comprendra pas » (*ibidem*). Cet aveu serait évidemment le désir de la proximité d'un corps qui n'est pas celui du héros, mais celui d'une autre femme.

L'analyse du langage du désir chez Albertine révèle d'autres formes de communication qui requièrent notre attention, car elles se passent d'une parole articulée. En principe, ce sont surtout les regards échangés avec d'autres jeunes filles dans les lieux publics à Balbec qui signalent son appartenance à une catégorie plus vaste :

Souvent, quand dans la salle du casino deux jeunes filles se désiraient, il se produisait comme un phénomène lumineux, une sorte de traînée phosphorescente allant de l'une à l'autre. Disons en passant que c'est à l'aide de telles matérialisations, fussent-elles impondérables, par ces signes astraux enflammant toute une partie de l'atmosphère, que Gomorrhe, dispersée, tend, dans chaque ville, dans chaque village, à rejoindre ses membres séparés. [...] Une fois je vis l'inconnue qu'Albertine avait eu l'air de ne pas reconnaître, juste à un moment où passait la cousine de Bloch. Les yeux de la jeune femme s'étoilèrent, mais on voyait bien qu'elle ne connaissait pas la demoiselle israélite. (*SG* III, 246)

Dans ce passage, plusieurs détails contribuent à produire un effet de spontanéité : notamment, le recours à la forme impersonnelle (« il se produisait ») cache une véritable volonté d'action et suggère l'apparition soudaine du désir, comme si celui-ci était le résultat d'un geste irréfléchi ; ensuite, le substantif « matérialisations » indique la transformation de quelque chose d'aléatoire en matière concrète ; enfin, le verbe pronominal « s'étoilèrent » reconnaît aux yeux de la jeune fille en question une sorte d'autonomie par rapport à la conscience de celle-ci. Malgré son morcèlement, les membres de Gomorrhe se retrouvent l'un l'autre grâce à une activité souterraine, langage non verbal qui, étant indépendant par rapport à la volonté, est inné chez la lesbienne puisqu'il est déterminé par son identité.

Ensuite, le rire d'Albertine signale, plus que tout autre élément de son individualité, l'aliénation du narrateur par rapport à l'objet de ses désirs. En effet, le rire de la jeune fille évoque à la fois la dimension sensuelle de l'amour saphique et son épanouissement synesthétique :

ce rire évoquait aussitôt les roses carnations, les parois parfumées contre lesquelles il semblait qu'il vînt de se frotter et dont, acre, sensuel et révélateur comme une odeur de géranium, il semblait transporter avec lui quelques particules presque pondérables, irritantes et secrètes. (SG III, 191)

Si le narrateur en tire du plaisir, comme le soutient Richard (1974, 123-124), il est d'autant plus vrai que le rire « pénétrant et profond » d'Albertine a la capacité de faire imaginer la portion de sa vie qui est inaccessible au narrateur, celle de l'indicible – désir qui ne peut s'articuler qu'en deçà de la parole.

Si la femme homosexuelle cause tant d'angoisse au narrateur, c'est qu'elle incarne par son invisibilité non seulement l'Autre par excellence, mais aussi le rêve de l'infini du désir, écrasant pour la conscience. C'est l'image de l'enveloppe qui, dans *La Prisonnière*, est censée souligner la distance entre l'apparaître et l'être du lesbianisme¹⁸ :

Je pouvais bien prendre Albertine sur mes genoux, tenir sa tête dans mes mains, je pouvais la caresser, passer longuement mes mains sur elle, mais, comme si j'eusse manié une pierre qui enferme la salure des océans immémoriaux ou le rayon d'une étoile, je sentais que je touchais seulement l'enveloppe close d'un être qui par l'intérieur accédait à l'infini (*Pris.* III, 888).

Si le désir démesuré¹⁹ de la lesbienne chez Proust rappelle immédiatement à l'esprit la fonction esthétique des femmes damnées de Baudelaire, « chercheuses d'infini »²⁰ dont la soif est destinée à rester inassouvie, il serait pourtant injuste de reléguer l'homosexualité féminine au rôle d'une sublimation esthétique. Le lien psychique entre le « je » poétique chez Baudelaire et le lesbianisme est proprement symbolique et se définit dans le cadre d'une quête asymptotique de l'absolu. Au contraire, chez Proust, cette interconnexion est littérale, car la souffrance du narrateur existe par rapport à l'expérience du vécu, non par rapport à la recherche du sens. La douleur indicible engendrée dans la relation entre Albertine et le narra-

¹⁸ À propos du motif de l'enveloppe, voir aussi RICHARD 1974, 135.

¹⁹ Voir aussi *Pris.* III, 601 : « N'avais-je pas deviné en Albertine une de ces filles sous l'enveloppe desquelles palpitent plus d'êtres cachés, je ne dis pas que dans un jeu de cartes encore dans sa boîte, que dans une cathédrale fermée ou un théâtre avant qu'on y entre, mais que dans la foule immense et renouvelée ? Non pas seulement tant d'êtres, mais le désir, le souvenir voluptueux, l'inquiète recherche de tant d'êtres ».

²⁰ BAUDELAIRE 1857 : « Comme un bétail pensif sur le sable couchées... ».

teur, voire son importance dans la vie affective du héros, en fait plus qu'un simple symbole. Elle en est aussi un, bien entendu, car « [d]échiffrer dans le sensible je ne sais quel message cryptique, ausculter dans et derrière le cantique quelque chose d'autre, percevoir dans les chants une allusion à autre chose, interpréter la chose entendue comme l'allégorie d'un sens inouï et secret – ce sont là les traits permanents de toute herméneutique » (Jankélévitch 1983, 21). Pourtant, dans la *Recherche*, la lesbienne ne figure pas seulement l'ineffable d'un sens supérieur, mais aussi l'indicible de l'ici-bas, et en cette figure omniprésente dans le roman, les deux notions coïncident. Cela devient évident si l'on considère le rapport direct que le lesbianisme entretient avec la musique.

Un sens ineffable

L'élément musical est central dans toute *La Prisonnière* qui, avec les nombreux réveils en musique soigneusement détaillés par le narrateur, et l'audition du Septuor de Vinteuil, se distingue par son attention à la dimension auditive du réel, et au relief que celle-ci prend pour la vie intérieure du héros. Domaine d'élection de l'ineffable²¹, dans la *Recherche*, la musique est profondément mêlée à la dimension psychologique de l'amour, comme le montre le récit de Swann et Odette. Dans la deuxième partie de *Du côté de chez Swann*, en effet, la petite phrase de la Sonate de Vinteuil fait partie du « dispositif de signifiante »²² formé par toutes les expériences esthétiques liées, pour Swann, à la figure d'Odette. Par le « plaisir spécial et intraduisible » (*DCS I*, 208) qu'elle décerne, la petite phrase annonce le développement musical du rapport entre Albertine et le narrateur.

En particulier, lors de l'audition du Septuor de Vinteuil chez les Verdurin, le héros doit faire face à deux découvertes significatives. D'une part, la « grande fresque musicale » (*Pris. III*, 759) du compositeur constitue un véritable tournant esthétique, entraînant la prise de conscience du fait que toute œuvre d'art trouve son correspondant dans la vie spirituelle par le biais de la vision unique, « qualité inconnue » (*Pris. III*, 877) de chaque artiste – ce qui donne littéralement un sens

²¹ Voir à ce propos cette citation tirée de *Les Plaisirs et les Jours*, qui met en relation la musique (et le mystère qui y est associé) avec la mer (élément qui identifiera Albertine dans la *Recherche*, : « [La mer] nous enchante ainsi comme la musique, qui ne porte pas comme le langage la trace des choses, qui ne nous dit rien des hommes, mais qui imite les mouvements de notre âme. Notre cœur en s'élançant avec leurs vagues, en retombant avec elles, oublie ainsi ses propres défaillances, et se console dans une harmonie intime entre sa tristesse et celle de la mer, qui confond sa destinée et celle des choses » (*PJ*, 143-144).

²² C'est la définition que donnent DELEUZE et GUATTARI 1980, 227 du « réseau d'interprétations » entourant la figure d'Odette.

à la vie humaine. D'autre part, la signification spirituelle de l'art, c'est-à-dire sa métaphysique, ne s'affranchit jamais complètement de la vie affective du sujet, qui influence la réception esthétique de toute œuvre. Dans le cas du héros, c'est l'image d'Albertine qui surgit dans la conscience lors de l'écoute du Septuor :

[...] à la musique je n'avais guère mêlé le souvenir que d'une seule personne, celui d'Albertine. Et la phrase qui finissait l'andante me semblait si sublime que je me disais qu'il était malheureux qu'Albertine ne sût pas, et si elle avait su – n'eût pas compris – quel honneur c'était pour elle d'être mêlée à quelque chose de si grand qui nous réunissait, et dont elle avait semblé emprunter la voix pathétique. (*Pris*, III, 763)

Ce passage met en évidence l'union – féconde dans la longue durée – de la vie et de l'art. Déjà au niveau de la réception immédiate du Septuor, la souffrance divine de l'indicible est inséparable du « sublime » de la composition de Vinteuil. De cette manière, l'amour lesbien qui est au cœur de l'indicible est instinctivement ramené par le narrateur à l'ineffable de la musique à travers la figure d'Albertine.

Encore plus qu'Albertine, pourtant, deux autres personnages incarnent le secret de Gomorrhe. Ce sont Mlle Vinteuil et son amie. Nous les observons pour la première fois pendant l'enfance du héros, dans *Du côté de chez Swann*. Les deux jeunes filles, la fenêtre entrouverte et la lampe allumée invitant le regard du jeune narrateur à s'arrêter sur elles, accomplissent ce qu'il définit comme un acte de sadisme. Celui-ci, comme on sait, consiste dans la profanation de la photographie de Vinteuil, mort depuis quelque temps, que l'amie de la fille propose de salir d'injure et de crachat. Après quoi, les deux femmes ferment les volets et profitent – cela est bien sûr sous-entendu – d'un moment d'intimité physique²³. L'importance de cette scène est évidente, puisqu'elle fait l'objet d'un renversement total dans *La Prisonnière*.

Lors de la scène de Montjouvain, le jugement moral négatif du narrateur est très net. Le lecteur comprendra ensuite que cette rigidité, si peu proustienne, sert à rendre son renversement encore plus frappant dans le cinquième volume. Il est donc évident que le ton moralisant n'a qu'une fonction narratologique. Dans le premier tome, le narrateur introduit la scène de sadisme à travers la perspective de sa mère – une sorte de commérage sur Vinteuil et son destin malheureux :

[ma mère] savait qu'il avait renoncé à jamais à transcrire au net toute son œuvre des dernières années, pauvres morceaux d'un vieux professeur de piano, d'un ancien organiste de village, dont nous imaginions bien qu'ils n'avaient guère de valeur en eux-mêmes, mais que nous ne méprisions pas parce qu'ils en avaient tant pour lui dont ils avaient été la raison de vivre avant qu'il les sacrifiât à sa fille, et qui pour la

²³ Voir DCS I, 157-163.

plupart pas même notés, conservés seulement dans sa mémoire, quelques-uns inscrits sur des feuillets épars, illisibles, resteraient inconnus (DCS I, 158).

La conduite de la fille, contraire aux mœurs de la société, semble se répercuter aussi sur l'art de Vinteuil, que la mère du héros a l'air de sous-estimer. C'est surtout en raison de ce jugement social acéré sur l'homosexualité de la fille de Vinteuil que ce qui se passe dans *La Prisonnière* est si important.

Lorsque le narrateur arrive à la soirée Verdurin, il découvre que Mlle Vinteuil et son amie étaient attendues mais qu'elles se sont décommandées. Il est alors bien obligé de changer sa perception du rapport entre les deux femmes, puisqu'il découvre que l'amie a sauvé les partitions musicales de Vinteuil de l'oubli, en ressuscitant ainsi sa musique. Elle a transcrit les notations indéchiffrables du musicien, « [i]ndéchiffrables, mais qui pourtant avaient fini, à force de patience, d'intelligence et de respect, par être déchiffrées par la seule personne qui avait assez vécu auprès de Vinteuil pour bien connaître sa manière de travailler, pour deviner ses indications » (*Pris.* III, 765). Or l'énonciation du rôle crucial joué par la femme n'est pas une remarque isolée ; c'est le commencement d'une réflexion plus vaste qui reprend, point par point, la digression de Montjouvain, en véhiculant le sens d'un renversement total dans le jugement du narrateur. La reprise du vocabulaire religieux utilisé pour stigmatiser les profanations²⁴ rituelles accomplies à Montjouvain signale cette réinterprétation, rectification nécessaire à la lumière d'une connaissance accrue :

C'est à cause de ce *culte* que, dans ces moments où l'on va à l'opposé de ses inclinations véritables, les deux jeunes filles avaient pu trouver un plaisir dément aux *profanations* qui ont été racontées. L'*adoration* pour son père était la condition même du *sacrilège* de sa fille ; et sans doute, la volupté de ce *sacrilège*, elles eussent dû se la refuser, mais celle-ci ne les exprimait pas tout entières. (*Pris.* III, 765 ; nous soulignons)

La cruauté de l'acte de sadisme devient dans cette réécriture une occurrence isolée, qui ne définit pas l'essence des deux femmes qui l'ont perpétré. La cruauté, souvent associée par le narrateur aux actes homosexuels entre femmes²⁵, est séparée de l'homosexualité en tant que telle, qui est reconsidérée. Il y a pourtant une ambigüité de fond, liée surtout au fait que le modèle offert par Mlle Vinteuil et son

²⁴ Le terme « profanations » au pluriel revient exclusivement dans les deux passages en question, ce qui confirme l'exceptionnalité de la reprise dans l'ensemble du roman (source ARTFL ; dernière consultation : le 27 août 2022).

²⁵ Voir par exemple « le choc si cruel » de la réminiscence sur les Buttes-Chaumont, liées aux plaisirs clandestins auxquels Albertine se serait livrée, lors de son vivant, avec Andrée (*AD* IV, 123-124) ; voir aussi la perception des « environs de Paris aussi cruels que ceux de Balbec », car ceux-ci sont assimilés, par hypallage, à la cruauté de la trahison saphique qui pouvait y avoir lieu (*Pris.* III, 532).

amie est dénaturé, neutralisé puisque déssexualisé. En vérité, le rapport entre les deux jeunes filles s'affine moralement « au fur et à mesure que ces relations charnelles et malades, ce trouble et fumeux embrasement avait fait place à la flamme d'une amitié haute et pure » (*Pris*. III, 765-766). Grâce à l'exemple de Mlle Vinteuil et son amie, il semble y avoir une Gomorrhe moralement juste et une autre à blâmer, une Gomorrhe dont la représentante serait au contraire Albertine. La pulsion sexuelle saphique en tant que telle est condamnée, car sexualité et morale sont, au moins ici, étroitement liées (Ladenson 1999, 96-97).

En revanche, un autre point de cette réflexion est très novateur. L'apologie de « l'amour véritable » qui existe entre Mlle Vinteuil et son amie, comparé à celui qui peut parfois caractériser l'adultère, se heurte contre un silence juridique : « De relations qui ne sont pas consacrées par les lois, découlent des liens de parenté aussi multiples, aussi complexes, plus solides seulement, que ceux qui naissent du mariage » (*Pris*. III, 766). L'art de Vinteuil à la fois témoigne du lien indissoluble entre les deux femmes et confirme la nécessité du silence. C'est aussi dans ce sens particulier que les œuvres d'art sont « les enfants non du grand jour et de la cause, mais de l'obscurité et du silence » (*AD IV*, 476). L'effort de l'amie de Mlle Vinteuil – son « labeur » – devient exemplaire, puisqu'elle arrive à révéler « la formule éternellement vraie, à jamais féconde de cette joie inconnue, l'espérance mystique de l'ange écarlate du matin » (*Pris*. III, 767), tout en restant dans l'anonymat²⁶.

Dans cette dernière citation, le langage de l'esthétique proustienne finit par se mêler avec le langage du mystère du lesbianisme. Nous nous référons au « frémissement voluptueux et secret » qu'il déchiffre chez Albertine lorsqu'elle valse avec Andrée dans la scène de la « danse contre seins » citée auparavant, et qui sonne « comme les premiers ou les derniers accords d'une fête inconnue » (*SG III*, 191). Non seulement la secrète entente qui lie les deux jeunes filles est présentée à travers une comparaison musicale, mais le syntagme « fête inconnue » que nous trouvons ici revient pour définir la musique de Vinteuil :

Seulement, tandis que dans le souvenir ce vague peut être sinon approfondi, du moins précisé, grâce à un repérage de circonstances qui expliquent pourquoi une certaine saveur a pu vous rappeler des sensations lumineuses, les sensations vagues données par Vinteuil, venant non d'un souvenir, mais d'une impression (comme celle des clochers de Martinville), il aurait fallu trouver, de la fragrance de géranium

²⁶ À propos de l'anonymat comme trait de l'invisibilité du féminin chez Proust, voir COUDERT 1998, 82 : « une instance anonyme persiste qui donne à maints personnages féminins une identité érodée, incomplète, énigmatique. Zones d'ombre, identités zéro, défauts de nom ou de prénom, lacunes biographiques, confusions de prénoms, effets retardant dans la nomination des personnages, effets d'effacement, absence de désignation, désignation par périphrase, la négativité du système onomastique n'est pas moins importante que l'organisation complexe des noms proustiens ».

de sa musique, non une explication matérielle, mais l'équivalent profond, la fête inconnue et colorée (dont ses œuvres semblaient les fragments disjoints, les éclats aux cassures écarlates), mode selon lequel il 'entendait' et projetait hors de lui l'univers. (*Pris*. III, 877)

La même expression (« fête inconnue ») réunit les deux expériences en question : d'une part, le chagrin causé par les soupçons du narrateur à propos de l'orientation sexuelle d'Albertine ; de l'autre, la rencontre heureuse avec la musique de Vinteuil. Par conséquent, de marque de la douleur causée par la distance qui sépare le héros de l'objet de son amour, cette musique à la fois joyeuse et énigmatique devient la marque de bonheur de l'art dans son expression la plus élevée. Dans ces passages juxtaposés, le langage de l'esthétique proustienne s'accorde avec le langage secret des lesbiennes.

Ainsi le motif musical a-t-il tant d'importance pour l'analyse rétrospective de l'homosexualité féminine dans le roman. C'est le Septuor, avec la particularité de chacune de ses phrases musicales, à démontrer au narrateur « que l'individuel exist[e] » (*Pris*. III, 760), cet individuel que celui-ci avait mis tant d'effort à étouffer chez Albertine, en lui imposant un silence dont la figure finale est sa disparition physique. L'art, dans ce jeu de miroirs, est l'exaltation de la « différence qualitative » de chaque identité personnelle.

Conclusion

Il est curieux que Mlle Vinteuil et son amie soient annoncées chez les Verdurin, mais que finalement elles ne s'y rendent pas, ce qui permet au héros d'éviter une rencontre qui serait pour lui certainement pénible. Le narrateur ne les reverra jamais et seule l'image de Montjouvain survivra d'elles dans sa mémoire. Les deux jeunes filles, tout comme Albertine qui meurt prématurément, ne vieilliront pas, restant ainsi figées dans le contenu dont elles sont porteuses – un contenu que nous avons essayé d'examiner ici comme le sujet d'un discours non *sur* le lesbianisme dans la *Recherche*, mais *du* lesbianisme dans l'ouvrage proustien. Celui-ci se présente sous une forme hybride, tout comme la sexualité d'Albertine, qui n'est pas définie car elle n'a pas besoin de se définir.

Notre effort n'a pas été celui de sacrifier volontairement le fonctionnement du texte à une illusion. Étant donné que, comme l'affirme Beckett, « le monde [proustien] est une projection de la conscience de l'individu [...] [et qu']il faut sans cesse renouveler ce pacte, valider le sauf-conduit » (Beckett 1930, 31), il en découle qu'Albertine ne peut rien *faire* ou *dire*, à proprement parler. Cependant, notre étude montre que Proust laisse constamment murmurer le désir lesbien au

fond de son récit et que, comme l'écrit Kristeva, il « ausculte à travers [Albertine], avec une finesse qui est une première dans l'histoire de littérature mondiale, les nuances de l'homosexualité féminine » (Kristeva 1994, 106). C'est le verbe choisi ici, « ausculter », qui nous frappe. Il n'y a aucun déchiffrement, aucune traduction, dans l'écriture proustienne du lesbianisme : celle-ci reste à la surface du phénomène. Proust ausculte le lesbianisme en restant forcément en dehors de celui-ci, tout comme le médecin ausculte les organes en appuyant son stéthoscope sur la poitrine du malade.

La platitude d'Albertine a donc d'autres significations que celles, plus évidentes, d'une projection de la conscience ou de voie privilégiée vers le sens dans la transfiguration esthétique du *Temps retrouvé*. Pour reprendre les catégories de Jankélévitch, la rhétorique du silence imposée par l'indicibilité du désir homoérotique est un passage nécessaire pour que puisse émerger la voix profonde de l'identité lesbienne, que Proust lie directement à l'ineffabilité du mystère de la création artistique. Dans ce cas, le silence produit paradoxalement une parole nouvelle, dont la valeur est esthétique, philosophique et politique à la fois : esthétique, puisqu'elle enrichit le motif musical du roman en le reliant aussi au vécu ; philosophique, puisque sa structure rhétorique s'étendant au-delà de la communication verbale fonde l'identité individuelle ; et politique, puisque dans son creuset convergent les expériences de tout un groupe social. Pour conclure, cette platitude est une forme de résistance à la disparition qui, par sa pure monstration, est aussi une modalité de la connaissance. Elle renouvèle, à chaque image superposée dans la mémoire du héros et du lecteur, un rapport avec la réalité simple et immédiat – passif, l'on dirait. Parfois la réalité *est*, ce qui suffit pour activer des réseaux de signification qui débordent le texte lui-même.

Bibliographie

- BAL, M. (1997), *Images littéraires, ou comment lire visuellement Proust*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- BAL, M. (1999), « All in the Family: Familiarity and Estrangement According to Marcel Proust », in M. Hirsch (éd.), *The Familial Gaze*, Hanover, Dartmouth College Press.
- BECKETT, S. ([1930] 1990), *Proust*, Paris, Éditions de Minuit.
- BERSANI, L. (1986), « 'The Culture of Redemption': Marcel Proust and Melanie Klein », *Critical Inquiry*, 12 (2), 399-421.

- CARSON, A. (2014), *The Albertine Workout*, New York, New Directions Poetry Pamphlet, 13.
- CHAUDIER, S. (2015), « Pourquoi Proust *ne doit pas* changer votre vie : l'exemple de la jalousie », in E. Fülöp & Ph. Chardin (éds.), *Cent ans de jalousie proustienne*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 133-147.
- CIGADA, S. (1989), « Le chapitre des Comices et la structure de la double opposition dans *Madame Bovary* », in F. Leclerc & S. Messina (éds.), *Flaubert, l'autre. Pour Jean Bruneau*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 127-137.
- COUDERT, R. (1998), *Proust au féminin*, Paris, Grasset.
- DE AGOSTINI, D. & MONTANI, P. (1999), *L'opera del silenzio*, Fasano, Schena Editore, « Peregre ».
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1980), *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2013), « Penser penché », in A. Lampe (éd.), *Vues d'en haut*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 196-205.
- DUBOIS, J. (1997), *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Seuil.
- FLAUBERT, G. (1999), *Madame Bovary*, préface, notes et dossier par J. Neefs, Paris, Le Livre de Poche.
- FREED-THALL, H. (2022), « Proust on the beach », *Paragraph*, 45 (1), 112-131.
- HENROT SOSTERO, G. (2008), « Dynamique conversationnelle dans le 'Roman d'Albertine' de Marcel Proust », in G. Maiello (éd.), *Il dialogo come tecnica linguistica e struttura letteraria*, Atti del convegno internazionale della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF), Salerno e Amalfi 9-11 novembre 2006, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 111-131.
- HUGHES, E. J., (1983), *Marcel Proust. A Study in the Quality of Awareness*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.
- HUGHES, E. J. (2011), *Proust, Class, and Nation*, Oxford, Oxford University Press.
- JANKÉLÉVITCH, V. ([1961] 1983), *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil.
- KRISTEVA, J. (1994), *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard.
- LADENSON, E. (1999), *Proust's Lesbianism*, Ithaca, Cornell University Press.
- MULVEY, L. (1975), « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, 16 (3), 6-18.
- PROUST, M. (1987-89), *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol.

- PROUST, M. (1971), *Les Plaisirs et les Jours*, in *Jean Santeuil*, précédé par *Les Plaisirs et les Jours*, P. Clarac & Y. Sandre (éds.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- RICHARD, J.-P., (1974), *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil.
- SEDGWICK KOSOFSKY, E. (1990), *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press.
- SIMON, A. (2001), « Regard et voyeurisme dans *Sodome et Gomorrhe* », *Cahiers Textuel*, 23, 181-193.
- SOLDIN, A. (2015), « Seeing Feeling: Queer Voyeurism in *À La Recherche Du Temps Perdu* », *French Studies*, LXIX, 3, 318-332.
- SOLÈRE, J.-L. (2005), « Silence et philosophie », *Revue Philosophique de Louvain*, 103 (4), 613-637.
- VALESIO, P. (1986), *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino.
- VIOLLET, C. (1991), « 'La confession d'une jeune fille' : aveu ou fiction ? », *Bulletin d'informations proustiennes*, 22, 7-24.