

LE PORTRAIT

DANS À L'OMBRE DES JEUNES FILLES EN FLEURS

Par

Emmanuelle Jacques

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A

en langue et littérature françaises

août 2010

RÉSUMÉ / ABSTRACT

Ce mémoire a pour objet le portrait dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Il veut mettre en lumière le paradoxe par lequel le portrait contribue à la construction des personnages tout en faisant d'eux des êtres inaccessibles et inconnaissables, les révélant et les dissimulant tout à la fois. Le mémoire se divise en deux grandes parties. La première est consacrée au mouvement de construction du portrait, c'est-à-dire aux effets descriptifs qui consolident notre vision des personnages. La deuxième partie porte plutôt sur la « défaite du portrait » en tant qu'instrument épistémologique. Elle s'intéresse aux effets de brouillage (provoqués par les illusions optiques, le mouvement de la personne décrite ou l'empreinte de la subjectivité du narrateur) qui créent un décalage entre le portrait et le personnage décrit et qui mettent en doute l'unité et l'identité des personnages. Cette étude propose donc une lecture du roman proustien centrée sur la visualité de ce qui est décrit et utilise des concepts qui relèvent à la fois de l'art visuel et de la théorie littéraire.

This thesis examines the physical descriptions - or portraits - of the characters in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. It explores the paradox in which these descriptions both build and reveal the characters, and, at the same time, blur them into unrecognizable personalities. The thesis is divided into two sections. The first one deals with the construction of our perception of body images through the examination of Proust's descriptive techniques. The second section discusses the "defeat of the portrait" as an epistemological tool. In particular, this section looks at the "interference" (caused by optical illusions, subject movement or narrator subjectivity) which creates a lag between the image and the person described, casting doubt on the identity and the individuality of the characters. Finally, this study proposes a reading of the Proustian novel focused on the visuality of each character using concepts borrowed from the visual arts as well as literary theory.

REMERCIEMENTS

Au Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, au Fonds québécois de recherche sur la société et la culture ainsi qu'au département de langue et littérature françaises de l'Université McGill pour leur soutien financier,

À Isabelle Daunais, pour ses lectures précises et attentives,

Au libraire de la rue Jacob.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	p. 1
1. Le mouvement de construction du portrait	p. 7
A. Les particularités du portrait proustien	p. 14
- Les moyens descriptifs	p. 17
- Nommer	p. 18
- Qualifier : ligne, couleur et lumière	p. 23
- Matérialité de la description	p. 31
- Toiles de fond	p. 32
- Comparaisons et métaphores	p. 35
B. Connaître le personnage	p. 43
- Révéler les masques	p. 45
- Raconter l'histoire	p. 51
2. La défaite du portrait	p. 56
A. L'Image	p. 60
- L'image s'interposant entre le sujet et l'objet	p. 60
- Les illusions optiques	p. 63
B. L'Objet	p. 68
- Illustrer le mouvement	p. 69
- Une ou plusieurs Albertine?	p. 77
C. Le sujet	p. 81
- Le point de vue dans l'espace	p. 82
- Une interprétation de l'autre	p. 84
- Sensibilité, imagination, mémoire	p. 85
Conclusion	p. 92
Bibliographie	p. 97

Introduction

En parlant de création littéraire, Proust semble préoccupé par l'idée d'offrir un corps à ses personnages. Dans une lettre à Antoine Bibesco, il évoque « cent personnages de romans, mille idées me demandant de leur donner un corps comme ces ombres qui demandent dans l'*Odyssée* à Ulysse de leur faire boire un peu de sang »¹. Dans *Le temps retrouvé*, il associe la création du personnage à sa corporalité : « il n'est pas un nom de personnage inventé sous lequel il ne puisse mettre soixante noms de personnages vus, dont l'un a posé pour la grimace, l'autre pour le monocle, tel pour la colère, tel pour le mouvement avantageux du bras »². Pourtant, malgré cette volonté apparente de Proust de donner un corps à ses personnages, il semble difficile pour ses lecteurs de cerner le rôle de ce corps dans le roman. Les critiques évoquent le portrait des personnages en des termes très différents, voire opposés : si Stéphane Chaudier affirme que l'« essence [du personnage proustien] est d'être un corps »³, si Richard Saunders est impressionné par « the force of the body's eloquence in the Proustian vision »⁴, Pierre-Louis Rey suggère « que Proust n'a qu'un penchant modéré pour la description physique de ses personnages »⁵, et André Benhaïm parle de « défaite du portrait »⁶.

¹ M. Proust, *Lettres de Marcel Proust à Bibesco*, p. 131.

² M. Proust, *Le temps retrouvé*, p. 263.

³ S. Chaudier, « Personnage », *Dictionnaire Marcel Proust*, p. 757.

⁴ R. Saunders, *Métamorphoses of the Proustian Body*, p. vii.

⁵ P.-L. Rey, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs, étude critique*, p. 64.

⁶ A. Benhaïm, *Panim*, p. 316.

Comment expliquer cette inconstance du discours critique, sinon par l'utilisation fondamentalement paradoxale que Proust fait du portrait? La description du corps agit comme « ingrédient » constituant du personnage, mais, parce qu'elle est floue, mouvante, éclatée, fragmentaire, elle ne fournit qu'un accès partiel à la personne décrite, la révélant et la dissimulant tout à la fois.

Dans cette étude, nous employons le concept de portrait pour désigner la description du corps du personnage. Nous souscrivons donc à cette définition du portrait par Edmund Heier :

[t]he literary portrait of our concern is a device of characterization within a literary work the function of which is to delineate character via external appearance. It is a portrait drawn in words – one in which the writer consciously introduces his character by way of exterior description.⁷

En limitant la notion de portrait littéraire à la description physique d'une personne, nous mettons de côté toute la tradition du portrait moral et psychologique⁸. Il faut être conscient de ce choix et du fait que le concept de portrait fait intervenir la question beaucoup plus vaste des moyens de représentation. En nous concentrant sur les prosopographies plutôt que sur les éthopées⁹ (nous empruntons le vocabulaire de Pierre Fontanier dans ses *Figures du discours*), nous restons plus près de la première acception proprement visuelle du mot « portrait » pour nous intéresser aux images que l'auteur nous donne de ses personnages. La définition d'Edmund Heier désigne également le portrait

⁷ E. Heier, « The Literary Portrait as a Device of Characterization », p. 321.

⁸ Évidemment, la frontière entre le portrait moral et le portrait physique peut être difficile à tracer, l'apparence physique d'un personnage renseignant parfois sur son caractère ou sa valeur morale. Mais ce passage du portrait physique au portrait moral est intéressant et pose la question de la raison d'être du portrait physique dans le texte. Sert-il simplement d'effet de réel pour imposer une présence ou bien mène-t-il vers une connaissance plus globale, psychologique du personnage?

⁹ « La prosopographie est une description qui a pour objet la figure, le corps, les traits, les qualités physiques, ou seulement l'extérieur, le maintien, le mouvement d'un être animé, réel ou fictif, c'est-à-dire de pure imagination ». (P. Fontanier, *Figures du discours*, p. 425.) L'éthopée est une « description qui a pour objet les mœurs, le caractère, les vices, les talents, les défauts, les bonnes ou les mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif ». (P. Fontanier, *Figures du discours*, p. 427.)

comme « device of characterization ». Il s'agit donc d'étudier la dynamique qui se crée entre le personnage et son portrait.

Il est nécessaire d'insister sur la double nature du portrait, qui est à la fois visuel et littéraire, nous pourrions dire visuel *avant* d'être littéraire. En effet, l'étymologie du mot vient du participe passé du verbe « peindre », qui signifiait « dessiner » au XII^e siècle. Ce n'est qu'au XVI^e siècle qu'il désigne la représentation d'une personne par le langage. L'étude du portrait littéraire tel qu'on l'entend fera une large place à la visualité de ce qui est décrit. Notre étude s'intéresse à ces « mot[s] qui peigne[nt] »¹⁰ dont parle André Gide, mots qui demandent au langage de faire voir, comme le permet la peinture. Si, comme le croit Geneviève Henrot, « [é]crire un portrait, c'est peindre un personnage avec les mots en guise de lignes et de couleurs »¹¹, c'est donc que, dans une certaine mesure, ce qui est lu peut être vu. Les critiques proustiens le suggèrent aussi lorsqu'ils désignent les descriptions physiques des personnages par des termes issus de l'art visuel comme « caricature »¹², « portrait en pied »¹³, « instantané »¹⁴, « chronophotographie »¹⁵, « croquis »¹⁶ et « eau-forte »¹⁷. Proust lui-même compare les « profils sur la mer »¹⁸ d'Albertine à « ceux des femmes de Veronèse »¹⁹ ou décrit les cheveux noirs de Rachel, « irréguliers comme s'ils avaient été indiqués par des hachures dans un lavis, à l'encre de

¹⁰ « J'ai poussé jusqu'à la page trente sans trouver une seule couleur, un seul mot qui peigne. Il parle d'une femme; je ne sais même pas si sa robe était rouge ou bleue. Moi, quand il n'y a pas de couleurs, c'est bien simple, je ne vois rien ». (A. Gide, *Les faux-monnayeurs*, p. 10.)

¹¹ G. Henrot, « Portrait », *Dictionnaire Marcel Proust*, p. 784.

¹² *Ibid.*, p. 785.

¹³ M. Miguet-Ollanier, *La mythologie de Marcel Proust*, p. 93.

¹⁴ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, p. 74.

¹⁵ V. Dupuy, « Le temps incorporé : chronophotographie et personnage proustien », p. 115.

¹⁶ G. Henrot, « Portrait », *Dictionnaire Marcel Proust*, p. 785.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 421.

¹⁹ *Id.*

Chine »²⁰. Le portrait sollicite donc la langue dans sa capacité à rendre compte de ce qui est visible.

Comme le portrait littéraire joue sur les frontières entre le mot et l'image, nous l'étudierons en utilisant des notions propres à la fois à l'art visuel et à la littérature. Nous étudierons le portrait en termes de ligne, de couleur et de lumière. Nous le comparerons à l'esthétique de la caricature, de la photographie, du cubisme. Mais, concrètement, le portrait est un texte, que nous analyserons également à partir de la théorie de la description. Le portrait est suspendu entre l'image et le mot, entre l'objet et les moyens de sa représentation. Vincent Jouve écrit que « [l']image-personnage s'avère prise entre le référentiel (elle renvoie à une extériorité) et le discursif (elle est construite par le discours) »²¹.

L'art du portrait chez Proust se définit par un double mouvement de construction et de fragmentation. Si le portrait permet au lecteur de « voir » le personnage et lui confère un « corps romanesque »²², selon l'expression de Roger Kempf, il renonce à en donner une image complète et totalisante. D'un côté, l'écrivain donne à voir et à connaître les personnages, de l'autre, l'image qu'il en donne se brouille au fil de la lecture. Le but de ce mémoire est de mettre en lumière cette utilisation paradoxale du portrait, qui sert tout autant à créer un effet de présence, qu'à conférer au personnage un caractère insaisissable, fugace, inconnaissable. La question du portrait suppose donc celle du rapport à l'autre : Comment connaître l'autre ? Et quel rôle l'image joue-t-elle dans notre connaissance d'une personne ? Le portrait témoigne de la connaissance que le narrateur

²⁰ *Ibid.*, p. 146-147.

²¹ V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, p. 50.

²² Roger Kempf donne cette définition du corps romanesque : « Par corps romanesque j'entends des êtres de chair qui ne préexistent nullement au livre ». (R. Kempf, *Sur le corps romanesque*, p. 5.)

possède des personnes qui l'entourent comme il permet au lecteur de rencontrer lui-même les personnages.

Le mémoire se divise en deux parties. La première est consacrée au mouvement de construction du portrait. Nous y étudions autant la manière dont Proust compose ses portraits que leur rôle dans la création du personnage. Il s'agit d'identifier les effets descriptifs qui sont à l'œuvre ainsi que le type de connaissance que le lecteur acquiert sur le personnage à travers ces portraits.

Dans la deuxième partie du mémoire, nous nous intéresserons à la « défaite » du portrait, c'est-à-dire aux moments où le portrait ne donne pas accès au personnage qui est décrit, et où l'image est faussée par des illusions optiques, le mouvement de la personne décrite ou la vision subjective du narrateur.

Notre étude porte sur le volume *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Ce tome est particulièrement intéressant pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il retrace le début de l'adolescence du narrateur, un moment où celui-ci est avide de nouvelles rencontres (essentiellement féminines). Le narrateur est à l'affût, il s'intéresse à la physionomie des nouvelles venues et s'attarde donc à les décrire. Comme il l'explique lui-même, il « étai[t] dans une de ces périodes de la jeunesse [...] où partout [...] on désire, on cherche, on voit la Beauté »²³. Ce volume contient également l'épisode du premier voyage à Balbec, lors duquel le narrateur rencontre de nombreux personnages. Ainsi, le séjour au bord de la mer donne lieu à la série des portraits des habitants du Grand-Hôtel. Encore une fois, le caractère et l'âge du narrateur favorisent la description puisque contrairement à sa grand-mère, qui n'accorde pas d'attention aux étrangers qui les entourent, le narrateur leur

²³ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 353.

confère beaucoup d'importance. Il les observe attentivement et voudrait les rencontrer. Plusieurs protagonistes importants font leur première apparition dans ce volume, tels Albertine, Andrée, Saint-Loup, Bergotte, Charlus, Norpois et Rachel. Les scènes d'apparition dans lesquelles le narrateur introduit le lecteur à un nouveau personnage sont un lieu privilégié du portrait. Le lecteur redécouvre également les personnages de *Du côté de chez Swann* sous un nouveau jour, tels Swann, Odette, Elstir et Gilberte. Le volume d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* commence d'ailleurs par l'explication des métamorphoses de Swann et du docteur Cottard²⁴. Cette partie de la *Recherche* nous offre donc tous les éléments nécessaires à notre étude du portrait puisqu'elle s'offre à la fois comme un espace de construction des personnages (dans l'apparition de nouveaux protagonistes et dans l'obligation d'une certaine continuité par rapport au volume précédent) et qu'elle fait de la variabilité des êtres l'un de ses principaux sujets.

²⁴ Le narrateur prévoit d'ailleurs l'étonnement de son lecteur face au changement d'opinion de son père sur Swann et Cottard : « cette réponse de mon père demande quelques mots d'explication, certaines personnes se souvenant peut-être d'un Cottard bien médiocre et d'un Swann poussant jusqu'à la plus extrême délicatesse, en matière mondaine, la modestie de la discrétion ». (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 3.) Les premières pages du roman sont entièrement destinées à l'explication de ces métamorphoses : Cottard a pris un air glacial et impassible, ce qui lui a valu reconnaissance et respect, tandis que Swann, marié à Odette, se fait une gloire de parvenu des relations médiocres de son épouse. Le narrateur conclut : « la nature que nous faisons paraître dans la seconde partie de notre vie n'est pas toujours, si elle l'est souvent, notre première nature développée ou atténuée; elle est quelquefois une nature inverse, un véritable vêtement retourné ». (*Ibid.*, p. 6.)

PREMIÈRE PARTIE : le mouvement de construction du portrait

« Sous le regard naît le personnage »²⁵

La première partie de ce mémoire est consacrée au mouvement de construction du portrait. Elle propose une lecture *d'À l'ombre des jeunes filles en fleurs* où la description du corps donne vie aux « êtres de papier »²⁶. Après la mort du personnage et les invectives de Breton ou de Valéry²⁷ contre la description, l'idée d'un portrait contribuant à la formation du personnage étonne probablement par son conservatisme ou sa naïveté. Il

²⁵ J. Neefs, « Silhouettes et arrière-fonds », p. 55.

²⁶ L'expression « être de papier » ou « être de carton » est souvent utilisée par les critiques littéraires pour désigner le personnage. L'expression met en évidence le fait que le personnage n'est qu'un effet de texte, mais elle est souvent utilisée dans un contexte où le critique discute du personnage en termes d'illusion (à laquelle il adhère ou non) d'une personne réelle. Par exemple, dans les *Conseils sur l'art d'écrire* de Gustave Lanson, publié en 1916 et destinés aux jeunes gens, l'auteur fait la différence entre les personnages créés par les collégiens qui commencent à écrire et qu'ils qualifie de « profils de carton » (G. Lanson, *Conseils sur l'art d'écrire*, p. 75.) et les personnages imaginés par des auteurs chevronnés qui ressemblent à des « être[s] réel[s] ». (*Ibid.*, p. 74.) Plus récemment, Jean-Claude Morisot, dans son étude sur le portrait, semble également penser le personnage en termes de « personne » quand il écrit : « Des êtres de papier ne pourraient guère créer l'illusion du "personnage", - d'un à peu près de personne [...] [sans] la description ». (J.-C. Morisot, « L'Écriture du visage », p. 27.) Par contre, Roland Barthes utilise l'expression « être de papier » dans un contexte où il dénonce la confusion entre personnage et personne réelle : « narrateur et personnages sont essentiellement des "êtres de papier" » (R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », p. 19.) et ne peuvent en aucun cas se confondre avec « des personnes réelles, "vivante" ». (*Id.*) Barthes qualifie d'ailleurs cette propension à considérer les personnages comme des êtres réels de « mythe littéraire ». (*Id.*) Dans le cas de l'étude du portrait, l'expression fait ressortir le paradoxe qu'il y a à parler du « corps » d'un être de papier.

²⁷ Dans son ouvrage consacré à la typologie et la théorie des textes, Jean-Michel Adam intitule une section retraçant l'histoire de la description : « Histoire d'un rejet presque général ». (J.-M. Adam, *Les textes, types et prototypes*, p. 75.) La méfiance à l'égard de la description n'est pas récente. L'esthétique classique critique le caractère amorphe de la description, qui n'est soumise à aucun ordre, qui peut s'étendre sur des pages et se déplacer dans le texte. Plus récemment, des écrivains, tels André Breton et Paul Valéry ont lancé de virulentes critiques à l'endroit de la description. À Valéry, « [l]a description [...] fait l'effet d'une denrée littéraire qui se vend au kilo ». (P. Valéry, *Cahiers* cité par J.-M. Adam, « Description », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, p. 192.) Dans le premier *Manifeste du surréalisme*, Breton écrit « Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celles-ci; ce n'est que superposition d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales ». (A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, p. 19.)

faut en effet à la fois adhérer à l'illusion du personnage et croire que la description est un segment signifiant du texte pour s'intéresser à cette question.

Jean-Yves Tadié affirme que « [c]'est par l'aspect physique que l'on aborde le personnage »²⁸. Est-ce aussi par l'aspect physique qu'on le rencontre, qu'on le comprend? Quel est le lien entre le portrait et la construction du personnage? Peu d'études envisagent la question du portrait proustien sous cet angle. Les critiques parlent volontiers de « fragmentation de la description »²⁹, de « renversement des apparences »³⁰, mais peu de construction ou de consolidation d'un personnage par le portrait. Ils s'intéressent aux inconstances du portrait, aux yeux bleus qui deviennent noirs, aux grains de beauté qui se promènent de la joue au menton; pourtant, le portrait n'est pas qu'un instrument de déroute. Les cheveux noirs d'Albertine, son large visage, son regard énigmatique et la couleur de sa peau participent à la représentation que le lecteur se fait de la jeune fille. La lecture d'un portrait implique nécessairement la création d'images mentales³¹ chez le lecteur, et celles-ci participent à sa compréhension du personnage et de l'œuvre. Pour Jean-Claude Morisot, le portrait est un ingrédient essentiel de la création du personnage : « [d]es êtres de papier ne pourraient guère créer l'illusion du "personnage", - d'un à peu près de personne -, ni des sujets grammaticaux prendre vaguement une forme humaine, si la description ne les dotait d'un minimum de peau et de poil, d'un soupçon de regard »³².

²⁸ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, p. 81.

²⁹ V. Dupuy, « Le temps incorporé : chronophotographie et personnage proustien », p. 129.

³⁰ R. Barthes, « Une idée de recherche », p. 27.

³¹ Sophie Bertho dans l'introduction du collectif qu'elle dirige sur Proust et la peinture évoque ce phénomène : « un lecteur de roman [...] ne peut s'empêcher de *voir* les personnages romanesques évoluer au milieu d'un décor, un appartement ou un café, marchant dans une rue ou sur une plage ». (S. Bertho, « avant-propos », *Proust et ses peintres*, p. 3.)

³² J.-C. Morisot, « L'Écriture du visage », p. 27.

Le portrait permet au personnage de faire illusion, comme s'il donnait une forme humaine à une mécanique narrative désincarnée.

Comment fonctionne le mouvement de construction du personnage par le portrait? En glanant des indices dans les traités d'histoire de l'art ou les écrits théoriques sur la description, il est possible d'identifier deux procédés distincts : d'une part le personnage résulte d'un « effet de présence » (à la manière du portrait peint) et, d'autre part, il résulte d'un assemblage d'informations et d'effets descriptifs (ce qui relève du portrait littéraire).

L'historien de l'art Édouard Pommier affirme que l'obsession « du rapport direct et fidèle qui doit pouvoir s'établir entre le portrait et son modèle »³³ hante l'histoire de la théorie du portrait. L'idée que le portrait rend présent un être absent ou mort apparaît comme un leitmotiv; on la retrouve jusque dans le récit légendaire que donne Pline l'Ancien de l'origine du portrait³⁴. Selon la fable, le premier portrait aurait été tracé par une jeune femme, la veille du départ de son fiancé pour l'armée. La lampe projette l'ombre de l'homme contre le mur et la femme trace les contours de cette ombre sur la paroi pour conserver l'image de celui qui va la quitter. Le portrait doit combler une absence et reproduire le plus fidèlement possible l'apparence du modèle. On trouve une idée similaire dans une lettre de Pétrarque écrite en 1353 à Francesco Nelli. Pétrarque commente un portrait sculpté de Saint-Ambroise qu'il a vu dans une Église près de chez lui : « Je regarde fixement son image de pierre, que l'on dit d'une ressemblance parfaite [...] et je la vénère souvent comme si elle était vivante et respirait [...]. Si la voix ne manquait, on se trouverait en présence d'Ambroise vivant »³⁵. La qualité de la

³³ É. Pommier, *Théories du portrait*, p. 15.

³⁴ *Ibid.*, p. 18-19.

³⁵ N. Mann, *Pétrarque : les voyages de l'esprit*, p. 82-83.

représentation crée un effet de présence d'une perfection telle que le corps de pierre semble prendre vie. Dans le domaine de la fiction, aucun être réel ne préexiste à la représentation, qui crée à elle seule un être imaginaire. Pourtant, on retrouve ce même souci de « rendre présent » dans plusieurs textes de critique littéraire qui traitent du portrait. Chez Jean-Philippe Miraux, le portrait vise « à rendre présent, dans l'univers de l'écrit, un individu »³⁶; chez Hélène Bernard, il s'agit « d'incarner un être qui n'est qu'une créature de papier »³⁷ et selon Bernard Vannier, le portrait est « un des moyens essentiels pour assurer la présence du personnage »³⁸. Quelque chose se joue au niveau de la visualité, comme si le fait de voir accordait plus de crédibilité à l'entreprise fictionnelle, comme si l'image contribuait de manière particulièrement efficace à l'effet de présence et de réel.

Le fait de rendre visible et de rendre présent un personnage semble lui conférer une existence instantanée. C'est peut-être vrai pour le portrait peint, puisque, comme l'explique Siri Hustvedt, l'image peinte existe dans l'instant: « Painting is there all at once [...]. Hours may pass but a painting will not gain or lose any part of itself. It has no beginning, no middle and no end ».³⁹ Le portrait sculpté de Saint-Ambroise est là, matériellement; il s'impose aux sens de l'observateur. Le mode de connaissance d'un portrait peint ou sculpté ne diffère pas nécessairement de celui d'une personne réelle : l'image anthropomorphe s'offre à la vue. La rencontre du personnage de roman n'a pas ce caractère instantané : le portrait littéraire se construit progressivement, dans la succession des mots sur la page. Le temps de la lecture conditionne l'apparition des personnages.

³⁶ J.-P. Miraux, *Le portrait littéraire*, p. 14.

³⁷ H. Bernard, « présentation », *Le portrait, anthologie*, p. 12.

³⁸ B. Vannier, *L'Inscription du corps : Pour une sémiotique du portrait balzacien*, p. 15, cité par L. Plotinichenko, *Le portrait littéraire et les descriptions du physique chez les romantiques*, p. 13.

³⁹ S. Hustvedt, *Mysteries of the Triangle*, p. xv.

Leur présence ne s'impose pas aux sens du lecteur, elle se construit d'une manière plus intime et intellectuelle, dans l'introspection de la lecture. Une frontière se dresse donc entre les personnages « vus » et les personnages « lus ». Selon Pierre-Louis Rey, cette inscription du personnage dans la durée est de nature proprement romanesque:

Presque toutes les définitions du roman font sa part à la durée : à la différence d'une pièce ou d'un récit cinématographique, qui peuvent n'occuper que cinq minutes, un roman requiert un minimum d'épaisseur, comme si les notions d'évolution ou d'apprentissage étaient consubstantielles au genre, ou comme si l'illusion de réalité qu'il est censé engendrer ne pouvait s'accomplir qu'au prix d'une accoutumance, à laquelle sont moins astreintes des formes d'art visuelles qui imposent une vision de la réalité au lieu de la susciter progressivement dans l'esprit du lecteur. Ajoutons que cette illusion tend dans le roman, à la différence de ce qui se passe dans le conte ou la nouvelle, à rivaliser pleinement avec le réel.⁴⁰

Il y a donc apparition « progressive » du personnage de roman, comme s'il ne fallait pas brusquer le lecteur dans sa rencontre et son « accoutumance » à l'univers romanesque. Au sein des personnages « lus », se distinguent également plusieurs « degrés » d'« instantanéité ». Le héros d'un conte se rencontre plus facilement et rapidement que celui d'un roman. Pierre-Louis Rey ajoute que le premier semble moins « réel » que le second.

Cette inscription du portrait dans la durée correspond dans le texte à un phénomène d'accumulation, d'assemblage. Dans son ouvrage sur le portrait littéraire, Jean-Philippe Miraux écrit que : « Par un procédé d'*empilement* et d'*expansion*, l'auteur impose, trace les contours d'un individu, esquisse un être »⁴¹. L'idée d'assemblage, d'empilement suppose celle de « morceaux ». Dans les textes théoriques qui parlent de portrait ou de description, le personnage apparaît souvent comme un assemblage de parties. Michel Erman affirme que « [c]onstruire un personnage consiste [...] à le doter d'*attributs* et de

⁴⁰ P.-L. Rey, « Quelques réflexions sur la représentation visuelle des personnages de romans », p. 123.

⁴¹ J.-P. Miraux, *Le portrait littéraire*, p. 5.

propriétés »⁴² et que l'« effet de présence [...] se manifeste de façon expressive dans différents *signes anthropomorphiques* »⁴³. Jean-Philippe Miraux écrit que « la succession des *informations*, précisément distillées, établit l'illusion d'une personne imaginaire »⁴⁴. Le personnage se compose donc d'« attributs », de « propriétés », de « signes anthropomorphiques », d'« informations ». Comme l'écrit Philippe Hamon: « "l'effet-personnage" d'un récit n'est peut-être que la somme, la résultante d'un certain nombre "d'effets descriptifs" disséminés dans l'énoncé »⁴⁵. Faut-il penser le mouvement de construction du personnage comme un mouvement d'assemblage de plusieurs « morceaux »? Nathalie Sarraute, dans *L'Ère du soupçon*, nous offre une image intéressante pour préciser cette notion de construction. En critiquant la cohérence des personnages proustiens, elle écrit:

[Proust] a eu beau s'acharner à séparer en parcelles infimes la matière impalpable qu'il a ramenée des tréfonds de ses personnages, [...] à peine le lecteur referme-t-il son livre que par un mouvement d'attraction toutes ces particules se collent les unes aux autres, s'amalgament en un tout cohérent, aux contours très précis⁴⁶.

Le mouvement de construction se conçoit ici comme une force centripète. Au-delà du simple assemblage, il y a donc consolidation des éléments disséminés dans le récit. Les informations se complètent, forment un ensemble compréhensible, lisible. Pour trouver la trace du mouvement de construction dans les portraits, il faut donc comprendre quelles sont ces particules et comment elles se combinent. Valéry reprochait à la description son caractère amorphe et le fait qu'on puisse « décrire un chapeau en vingt

⁴² M. Erman, *Poétique du personnage de roman*, p. 31.

⁴³ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁴ J.-P. Miraux, *Le portrait littéraire*, p. 5.

⁴⁵ P. Hamon, *Du descriptif*, p. 105.

⁴⁶ N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, p. 100.

pages et une bataille en dix lignes ».⁴⁷ Mais pourquoi l'auteur décrirait-il un chapeau en vingt pages et une bataille en dix lignes? C'est ce que nous voulons découvrir.

Il s'agira donc de comprendre où Proust crée des « effets de présence », et comment il s'y prend. Deux grandes questions guideront cette première partie du mémoire: comment Proust fait-il ses portraits? (Section A) Et comment ces portraits participent-ils à notre connaissance du personnage? (Section B) La première question s'intéresse au mouvement de construction « interne » du portrait : ses règles de composition et les habitudes d'écriture de l'auteur. La deuxième question s'intéresse plutôt au mouvement de construction « externe » du portrait : son rôle dans l'élaboration des personnages.

⁴⁷ P. Valéry, *Autour de Corot*, p. 1325.

A. Les particularités du portrait proustien

En abordant la question du portrait chez Proust, le lecteur s'aperçoit immédiatement qu'il est loin des portraits-blasons médiévaux ou de la description détaillée de Balzac : le portrait n'est pas aussi manifeste et ne se détache pas de l'ensemble du texte. Impossible d'affirmer à propos du portrait proustien, comme Alice Colby le fait à propos du portrait médiéval: « it stands out from its context as a semi-independent unit »⁴⁸. Si, dans l'histoire de la description, plusieurs critiques (tels Wey et Albalat) ont reproché au passage descriptif son caractère hétérogène par rapport à l'ensemble du texte⁴⁹, c'est plutôt l'intégration de la description au tissu narratif qui surprend dans la *Recherche*. Impossible d'ailleurs de trouver l'unanimité chez les critiques proustiens à propos de la quantité de portraits dans le texte: certains affirment que la *Recherche* ignore le portrait, d'autres qu'elle en déborde. D'un côté, Pierre-Louis Rey suggère « que Proust n'a qu'un penchant modéré pour la description physique de ses personnages »⁵⁰, alors que de l'autre, Georges Poulet affirme que Proust « s'astreint invariablement à représenter ses personnages [...] sous l'aspect de l'extériorité »⁵¹ et que Robert Hardin ajoute : « *À la recherche* presents an awesome amount of description of persons in the novel »⁵². De manière générale, le portrait s'affiche moins que chez certains prédécesseurs de Proust. Il

⁴⁸ A. Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature*, p. 4.

⁴⁹ J.-M. Adam, *Les textes, types et prototypes*, p. 78.

⁵⁰ P.-L. Rey, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, étude critique*, p. 64.

⁵¹ G. Poulet, *L'Espace proustien*, p. 38; George Poulet insiste à nouveau sur l'importance de l'image des personnages chez Proust quelques pages plus loin : « Évoquer un être humain, cet acte si simple, qui est l'acte premier du romancier composant son œuvre, revient, chez Proust, à rendre visible une forme en la plaçant dans un cadre ». (*Ibid.*, p. 42.)

⁵² R. J. Hardin, *Descriptive Technique in Marcel Proust's À la recherche du temps perdu*, p. 122.

se morcelle, mais il ne disparaît pas pour autant. Au contraire, il envahit l'espace du roman. C'est sans doute ce qui fait que les critiques lisent le portrait de manière si variée.

Dans le cadre de cette étude, nous avons effectué pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* un relevé de l'ensemble des notations concernant l'aspect physique des personnages, qui les caractérisent de manière transitoire ou durable, peu importe que ces notations se composent de brèves mentions de sourires, d'airs et de regards, ou qu'elles se déploient longuement, comme dans les amples descriptions vestimentaires de Mme Swann. À première vue, notre objet d'étude forme donc un ensemble fort hétéroclite, d'un volume très important et qui concerne presque tous les personnages.

Insistons d'abord sur l'hétérogénéité de l'ensemble : les portraits sont de longueurs et de formes extrêmement diverses. La majorité d'entre eux sont plutôt courts (de quelques mots à quelques lignes) mais certains peuvent s'étendre sur plusieurs pages, comme ceux de Mme Swann, de Saint-Loup ou d'Albertine. Certains portraits ne nous montrent qu'un sourire, un air, un regard, sans pour autant décrire la physionomie elle-même du personnage. Ces courtes notations décrivent des expressions passagères, comme par exemple l'« imperceptible sourire de félicitations »⁵³ ou « l'air d'importance »⁵⁴ de M. de Norpois. D'autres passages nous donnent des informations plus factuelles sur l'apparence des personnages, comme le « nez très busqué »⁵⁵ de Bloch ou le « chapeau de paille piqué de fleurs des champs »⁵⁶ de la jeune blonde du restaurant de Rivebelle. Certains personnages nous apparaissent dans une vision plus complète et détaillée, comme Odette, avec les vastes descriptions de ses toilettes ou Albertine avec la

⁵³ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 26.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 443.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 382.

description nuancée des couleurs de sa peau. Un portrait peut donc se limiter à un seul élément ou bien offrir une vision plus exhaustive; il peut décrire une apparence éphémère ou montrer des caractéristiques permanentes. Le ton de la description varie également beaucoup, passant de la caricature à l'éloge.

De manière générale, le portrait proustien ne tend pas à l'exhaustivité⁵⁷ de la représentation anatomique⁵⁸. En cela, il s'éloigne de l'inventaire de la description réaliste, comme chez Balzac, où un seul portrait offre une vision « panoramique » du personnage. Selon Marie Miguet-Ollanier, Proust fait parfois des « portrait[s] en pied »⁵⁹ mais Jean-Yves Tadié la contredit en parlant de ce « portrait en pied qu'il [Proust] ne peint jamais »⁶⁰. Les descriptions sont donc, comme le résume Robert Hardin, généralement concises et elles ne représentent que quelques caractéristiques physiques⁶¹, même dans le cas d'une description où le personnage est vu de loin, et qui offrirait une occasion de portrait en pied. Par exemple, quand Saint-Loup apparaît pour la première fois (c'est probablement le portrait qui se rapproche le plus d'un portrait en pied puisque le narrateur précise que Saint-Loup se détache « en pied »⁶² sur le fond du vitrage du hall, « comme

⁵⁷ La non-exhaustivité de la représentation éveille naturellement l'imagination du lecteur. Comme le souligne Pierre-Louis Rey : « la description détaillée prive le lecteur de toute initiative [...]. Donnant cent détails, je m'expose à entendre réclamer le cent unième par le lecteur; n'en donnant que deux ou trois, j'invite le lecteur à bâtir à partir d'eux sa propre vision du personnage ». (P.-L. Rey, « Quelques réflexions sur la représentation visuelle des personnages de romans », p. 129-130.) Jean-Philippe Miraux est aussi de cet avis : « le texte de description ne doit pas intégralement portraiturer le personnage, il ne doit pas en fournir pléthoriquement tous les traits, sous peine de proscrire toute coopération du lecteur ». (J.-P. Miraux, *Le portrait littéraire*, p. 61.) L'image naît dans l'équilibre entre le travail descriptif de l'auteur et le travail d'imagination, de visualisation du lecteur. Si les mots de l'auteur saturent l'espace, l'image ne réussit pas : « trop de description tue la description ». (P.-L. Rey, « Quelques réflexions sur la représentation visuelle des personnages de romans », p. 129-130.)

⁵⁸ « Proust [...] never presents one full view of them [les personnages] at a given time ». (R. J. Hardin, *Descriptive Technique in Marcel Proust's À la recherche du temps perdu*, p. 122.)

⁵⁹ M. Miguet-Ollanier, *La mythologie de Marcel Proust*, p. 93.

⁶⁰ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, p. 73.

⁶¹ « usually quite concise and confined to depicting only a few physical characteristics ». (R. J. Hardin, *Descriptive Technique in Marcel Proust's À la recherche du temps perdu*, p. 122.)

⁶² *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 297.

dans certains portraits »⁶³) l'auteur ne décrit que sa peau, ses yeux, ses cheveux, le tissu de ses vêtements et la manière générale dont il se déplace. Les détails anatomiques eux-mêmes se réduisent au trio yeux-peau-cheveux, trio que l'on retrouve tout autant dans les vues rapprochées.

Malgré l'hétérogénéité, le morcellement et la non-exhaustivité du portrait proustien, celui-ci répond à une logique et à des habitudes d'écriture qu'il est possible d'identifier. Comme l'écrit Jean-Yves Tadié : « Le refus du portrait en pied n'exclut pas, nous le savons, la description de l'apparence ; celle-ci obéit même à des règles, à un art que nous retrouvons toujours »⁶⁴.

Moyens descriptifs

Pour analyser le contenu du portrait, nous avons besoin d'un squelette théorique de la description auquel nous rattacher. Les détracteurs⁶⁵ de la description, comme ses théoriciens, identifient sa principale caractéristique formelle comme étant l'« énumération »⁶⁶, « l'effet de liste »⁶⁷ ou d'« inventaire »⁶⁸. Un ensemble de mots veut rendre compte d'un objet vu ou imaginé. Il y a donc « équivalence entre une dénomination (un mot) et une expansion »⁶⁹. Dans le cas du portrait, on peut concevoir la dénomination comme étant le nom du personnage, qui assure en quelque sorte le suivi de l'identité à travers toutes les descriptions. Il renvoie à la totalité de l'être représenté; il est

⁶³ *Id.*

⁶⁴ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, p. 88.

⁶⁵ Paul Valéry critique le fait que « [t]oute description se rédui[se] à l'énumération des parties ou des aspects d'une chose vue ». (P. Valéry, *Autour de Corot*, p. 1324.)

⁶⁶ J.-M. Adam, *Les textes, types et prototypes*, p. 81.

⁶⁷ P. Hamon, *Du descriptif*, p. 44.

⁶⁸ P. Valéry, *Autour de Corot*, p. 1324.

⁶⁹ P. Hamon, *Du descriptif*, p. 127.

porteur de l'unité, mais abstrait, invisible, inconnaissable. Selon Jean-Philippe Miraux, le nom forme le « noyau central »⁷⁰ à partir duquel le portrait se construit, mais il n'est qu'une « forme vide »⁷¹.

Le portrait lui-même se divise en trois temps. D'abord, par le processus d'« aspectualisation »⁷², le descripteur énumère et qualifie les « parties » du tout à représenter. Dans le cas du portrait, il y a énumération des parties du corps ou des vêtements décrits. Cette opération suppose un choix de synecdoques particulièrement caractérisantes qui serviront à représenter l'ensemble. Le choix et la qualification de ces parties entament un processus d'individualisation du personnage. Puis par le processus de « mise en relation »⁷³ (aussi nommé assimilation⁷⁴) interviennent « les divers procédés d'assimilation que constituent la comparaison, la métaphore et la reformulation »⁷⁵. Le descripteur ouvre alors la description vers l'évocation d'autres images et poursuit le travail d'individualisation et de définition de l'être décrit.

Nous souhaitons voir ici comment ces trois éléments de la description se manifestent chez Proust.

Nommer

Par quelles parties du corps Proust fait-il apparaître ses personnages ? Si aucun des portraits ne tend vers l'exhaustivité, la liste des parties du corps apparaissant dans le roman est impressionnante. La primauté va au visage et au regard. Le tronc, les jambes,

⁷⁰ J.-P. Miraux, *Le portrait littéraire*, p. 48.

⁷¹ *Id.*

⁷² *Id.* et J.-M. Adam, *Les textes, types et prototypes*, p. 89.

⁷³ *Ibid.*, p. 91.

⁷⁴ J.-P. Miraux, *Le portrait littéraire*, p. 49.

⁷⁵ J.-M. Adam, « Description », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, p. 196.

les bras sont très peu décrits. Comme nous l'avons déjà remarqué, le roman ne contient pas de portraits en pied. La création du personnage se fait donc généralement dans la proximité, dans la vue rapprochée. Le narrateur est attentif aux détails de la physionomie et des vêtements, comme s'il s'approchait de très près des personnes décrites. Certains détails anatomiques acquièrent beaucoup de poids: le grain de la peau, les ailes du nez, la tempe, les grains de beauté, les cicatrices⁷⁶. Selon Robert Hardin, la description proustienne montre le visage humain sous la lentille d'un microscope: « Veins, arteries, moles, growths and protuberances, spots, the side of the nose, even makeup and cosmetics, all often enter into the Proustian description of the face »⁷⁷.

L'opération qui consiste à réduire le personnage à certaines de ses parties et qui est à la base de tout portrait ne s'effectue pas de la même façon pour chacun. Par exemple, Gilberte n'est qu'un visage : un sourire, des yeux, un cou, des nattes de cheveux, des pommettes, des joues, une peau, une figure. Odette n'apparaît pratiquement que dans le détail de ses vêtements. M. de Norpois est un regard, une silhouette, des mains et des « ailes du nez nervurées de fibrilles rouges »⁷⁸. D'emblée, l'entrée de chacun de ces personnages dans l'histoire ne se fait pas sous le même signe puisque le choix des parties du corps apparaissant dans le roman influence la lecture globale que le lecteur fera d'un personnage. L'exemple le plus évocateur de cette manière de caractériser un personnage par la simple énumération des parties du corps est sans doute le portrait caricatural. L'évocation d'un détail insignifiant et un peu gênant, comme les ailes du nez de Norpois,

⁷⁶ Par exemple, celles laissées par les boutons extirpés du directeur de l'hôtel de Balbec.

⁷⁷ R. J. Hardin, *Descriptive Technique in Marcel Proust's À la recherche du temps perdu*, p. 130.

⁷⁸ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 44.

les boutons extirpés du visage du directeur ou l'œil de verre de M. Bontemps, tourne le personnage en ridicule.

La caricature se caractérise généralement par une exagération ou une déformation des traits⁷⁹. Dans le cas des portraits de M. de Norpois et de M. Bontemps, il s'agit du même principe. Le portrait de ces deux hommes comporte peu de caractéristiques, mais Proust y intègre néanmoins un détail dégradant. Tout comme Mme Swann qui critique les femmes « en cocotte, signalant en elles les défauts qui pouvaient leur nuire auprès des hommes, de grosses attaches, un vilain teint, pas d'orthographe, des poils aux jambes, une odeur pestilentielle, de faux sourcils »⁸⁰, Proust sait quelles caractéristiques souligner pour influencer la perception de son lecteur. Comme dans la caricature, dont la signification est univoque, Proust oriente et prépare l'interprétation à faire de ces portraits. La description du nez de M. de Norpois (p. 44) arrive assez longtemps après l'apparition du personnage (p. 7). Au début, Proust donne des éléments de portrait qui peuvent apparaître favorables ou du moins qui ne minent pas trop le sérieux du personnage : une « haute taille »⁸¹, des « yeux bleus »⁸², une « immobilité de visage »⁸³. Le lecteur prend conscience du manque de naturel de M. de Norpois mais il n'a pas assez d'éléments pour se former une impression juste de ce personnage, si estimé par le père du narrateur. Par contre, quand les ailes du nez nervurées de fibrilles rouges de M. de Norpois se mettent à vibrer alors qu'il parle de Mme Swann, le personnage perd son sérieux. On observe le même phénomène avec l'œil de verre de M. Bontemps. Le portrait

⁷⁹ M. Thivolet, « Caricature », *Encyclopaedia universalis en ligne*.

⁸⁰ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 186; Il y a aussi celles qui chuchotent dans le restaurant, à propos de Rachel: « Elle a des pieds comme des bateaux, des moustaches à l'américaine et des dessous sales! ». (*Ibid.*, p. 383.)

⁸¹ *Ibid.*, p. 9.

⁸² *Ibid.*, p. 23.

⁸³ *Ibid.*, p. 24.

débute par des qualificatifs positifs : « c'était un "être de charme". Il avait, ce qui peut suffire à constituer un ensemble rare et délicat, une barbe blonde et soyeuse, de jolis traits »⁸⁴ mais la description se poursuit par « une voix nasale, l'haleine forte et un œil de verre »⁸⁵. Proust opère des revirements, qui sont autant d'opérations de sabotage du sérieux de ses personnages. La mention de détails anatomiques ne s'accompagne pas toujours d'une telle verve caricaturale. Si le nez de M. de Norpois et l'œil de verre de M. Bontemps permettent au lecteur de classer ces personnages parmi ceux à ne pas prendre au sérieux, le grain de beauté d'Albertine ou la peau texturée de son visage ne jouent pas le même rôle. La présence de détails peut simplement témoigner de l'attention avec laquelle le narrateur observe certains personnages, particulièrement les femmes qu'il admire. L'énumération attentive des parties du visage féminin suffit alors à faire naître un personnage « sérieux » et le regard amoureux qui l'observe.

Le portrait établit d'emblée deux classes de personnages : les sérieux et les comiques. Pierre-Louis Rey distingue les « personnages qui font l'objet d'une classification quasiment zoologique [et] livrent des traits plus caractéristiques, propices à la verve comique de Proust [de] ceux qui, touchant sa sensibilité, accèdent à une troublante individualité »⁸⁶. Cette distinction correspond grossièrement à celle des personnages principaux et secondaires⁸⁷. Il semble que les personnages secondaires, vus de loin, offrent une image plus nette que ceux qui font partie de l'entourage immédiat du

⁸⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁵ *Id.*

⁸⁶ P.-L. Rey, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, étude critique*, p. 69.

⁸⁷ Jean Molino et Raphaël Lafhail Molino établissent cette distinction entre les portraits de personnages principaux et ceux des personnages secondaires : « soit le personnage est susceptible d'évoluer soit il s'agit d'un personnage, en général secondaire, qui n'est défini que par un trait caractéristique qui l'accompagnera systématiquement chaque fois qu'il revient sur scène ». (J. Molino, R. Lafhail-Molino, *Homo Fabulator*, p. 160.)

narrateur. Pierre-Louis Rey dira que les « portraits d'acteurs secondaires [sont] plus précis que ceux des personnages principaux »⁸⁸. Le visage des figurants est plus facile à lire et à saisir tandis que celui des personnages principaux exige tout un travail de déchiffrement. Est-ce la durée de l'observation des personnages qui décide de leur complexité? Une esquisse rapide fournit un personnage plus facilement assimilable, qui donne l'impression d'être compris, classé. Mais dans le regard qui se prolonge, dans le portrait qui se détaille, les nuances se multiplient, l'image soumise au temps se transforme. Des portraits de deux natures différentes témoignent donc de personnages de deux natures. D'un côté, les personnages secondaires se comparent aux personnages de contes : leur apparition et leur description est plus rapide, succincte. De l'autre côté, nous pourrions qualifier ces personnages qui « accèdent à une troublante individualité » comme étant plus proprement romanesques⁸⁹ : ils se créent lentement et leur complexité « rivalise [plus] pleinement avec le réel »⁹⁰.

Notons que les corps des personnages qui forment l'entourage proche du narrateur (ses parents, sa grand-mère et Françoise) sont pratiquement absents du roman. Cela contredit l'affirmation de Georges Poulet selon laquelle Proust présente tous ses personnages (sauf le narrateur) en décrivant leur apparence⁹¹. Un personnage n'aurait donc pas absolument besoin d'un portrait pour exister. L'absence de portrait des membres de la famille témoigne du statut unique de ces personnages. Contrairement aux autres, le

⁸⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁸⁹ Nous nous référons ici à la définition du romanesque de Pierre-Louis Rey que nous évoquions à la p. 4.

⁹⁰ P.-L. Rey, « Quelques réflexions sur la représentation visuelle des personnages de roman », p. 123.

⁹¹ Georges Poulet affirme que « ce romancier de l'intériorité s'astreint invariablement à présenter ses personnages (sauf un seul, conscience centrale) sous l'aspect de l'extériorité. Les êtres sont des silhouettes qui se profilent, des formes qui tombent sous le regard. Mais ce n'est pas encore assez dire. Les personnages ne sont pas seulement liés à leurs apparences [...] ». (G. Poulet, *L'Espace proustien*, p. 38.)

narrateur ne les « rencontre » jamais. Ceux-ci ne lui sont jamais apparus « pour la première fois », la connaissance qu'il en a n'a pas débuté par une image, comme c'est le cas pour les inconnus qu'il rencontre. L'absence de portrait témoigne donc d'un « mode de connaissance » qui diffère.

Qualifier : Ligne, couleur et lumière

D'une part, il y a les caractéristiques proprement visuelles, celles qui pourraient se traduire dans un tableau (couleur, grandeur, etc.), de l'autre il y a des qualificatifs appréciatifs (jolie, air de race, sourire amical) qui demandent à être investis d'un sens et d'une image personnelle par le lecteur. Nous nous intéresserons en priorité à la première catégorie de prédicats qui participent plus directement à l'édification de l'image du personnage, tout en tenant compte du fait que, comme le dit Proust, « notre connaissance des visages n'est pas mathématique »⁹². Le portrait naît de circonstances, d'atmosphères et il se crée à travers les connotations.

On peut parler de la ligne du corps comme on peut parler des lignes du corps et du visage. Dans le premier cas, la ligne évoque la silhouette, la vue d'ensemble, comme ces « deux lignes douces et parallèles »⁹³ de Gilberte et du jeune homme sur les Champs-Élysées. De manière générale, les corps proustiens sont élancés. Robert Hardin remarque que « there is a prevalence of tall people in *A la recherche* »⁹⁴: Charlus est « très grand »⁹⁵, Norpois a une « haute taille »⁹⁶, la princesse de Luxembourg a un « grand et

⁹² *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 505.

⁹³ *Ibid.*, p. 193.

⁹⁴ R. J. Hardin, *Descriptive Technique in Marcel Proust's À la recherche du temps perdu*, p. 123.

⁹⁵ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 318.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 9.

merveilleux corps »⁹⁷, Saint-Loup est « grand, mince, le cou dégagé, la tête haute et fièrement portée »⁹⁸, le chasseur-plante a la « taille élancée »⁹⁹, Mlle de Stermaria a une « haute taille »¹⁰⁰. Peu de personnages sont décrits comme étant petits. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, seuls le directeur général de l'hôtel, le dentiste de Balbec, le professeur de danse et Bergotte sont présentés comme étant petits. Tous ont en commun le fait d'avoir un physique qui n'inspire aucune poésie au narrateur. Le directeur, qui certes impressionne le narrateur mais ne provoque en lui aucune admiration, est un « homme petit, à cheveux blancs, à nez rouge »¹⁰¹. Le dentiste de Balbec, « petit vieux, teint »¹⁰² et le professeur de danse « tout petit gros »¹⁰³ sont décrits avec mépris par Albertine. Bergotte, dont la figure d'« ingénieur pressé »¹⁰⁴ déçoit amèrement le narrateur, est « rude, petit, râblé et myope »¹⁰⁵.

De nombreux termes décrivent la forme générale des silhouettes. Par exemple, Charlus « cambrait sa taille »¹⁰⁶, le corps de la princesse de Luxembourg « dessin[e] [...] [une] arabesque »¹⁰⁷. Quand à Odette, sa silhouette est « cernée tout entière par une "ligne" qui, pour suivre le contour de la femme, avait abandonné les chemins accidentés [...] des modes d'autrefois »¹⁰⁸.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 267.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 296.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 274.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 252.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 259.

¹⁰² *Ibid.*, p. 445.

¹⁰³ *Id.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 118.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 319.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 267.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 187.

Proust décrit peu les lignes du visage, mais il utilise des termes de géométrie pour faire ressortir certaines formes : un « ovale »¹⁰⁹ se devine sur une joue, le visage ou les yeux apparaissent comme un « disque »¹¹⁰, les regards sont « obliques »¹¹¹, le « visage rond »¹¹², on sent la « verticalité »¹¹³ d'un front. Le nez est décrit de manière plus précise : Andrée a un « nez étroit, aussi mince qu'une simple courbe »¹¹⁴, une autre jeune fille a un nez en « arc de cercle »¹¹⁵, « le nez de Rosemonde semblait offrir de larges surfaces comme une haute tour assise sur une base puissante »¹¹⁶. Bloch a « un nez très busqué »¹¹⁷. Bergotte a un nez « en forme de coquille de colimaçon »¹¹⁸.

La ligne dessine les silhouettes, elle fait apparaître certains traits, mais elle n'individualise pas vraiment le personnage. Albertine a un visage rond, mais c'est surtout par les qualités de son regard, et par la pigmentation de ses joues que le narrateur fait sentir sa présence physique. Les visages proustiens apparaissent davantage comme une surface colorée qu'un « écheveau de lignes subtiles »¹¹⁹. Ninette Bailey affirme que « plus encore que par les lignes, l'intérêt spontané de Proust est retenu par les qualités tactiles des choses »¹²⁰. C'est particulièrement vrai dans les descriptions de jeunes filles où le narrateur prête une attention particulière à la texture de la peau; il note une « figure

¹⁰⁹ « je voyais émerger un ovale blanc » (*Ibid.*, p. 356.); « on distinguait l'ovale de la joue de son père dans la figure de sa mère ». (*Ibid.*, p. 134.)

¹¹⁰ Cette première occurrence se situe dans le portrait de Miss Sacripant : « cet autre disque vu de face, le visage ». (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 426.) Dans cette deuxième occurrence, le disque désigne les yeux d'Albertine : « nous sentons que ce qui luit dans ce disque réfléchissant [...] ». (*Ibid.*, p. 360.)

¹¹¹ *Ibid.*, p. 359.

¹¹² *Ibid.*, p. 494.

¹¹³ *Ibid.*, p. 490.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 505.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 358.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 505.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 443.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹¹⁹ *Du côté de chez Swann*, p. 220.

¹²⁰ N. Bailey, « Le rôle des couleurs dans la genèse de l'univers proustien », p. 188.

[...] lisse »¹²¹, une « surface vernie »¹²², les « surfaces carnées de ces jeunes filles »¹²³. La joue, en tant qu'échantillon de chair pigmentée, devient une partie très importante du visage. Les portraits se composent donc peut-être plus d'aplats que de traits bien définis. Cela contribue certainement à créer un « effet de présence » : en faisant sentir la « surface » du personnage, le narrateur lui confère une certaine matérialité.

Dans un passage où le narrateur parle des jeunes filles de la petite bande, il explique l'importance du rôle de la couleur dans l'individualisation des visages, au détriment du rôle de la ligne : « [C]e n'était pas que l'infiniment petit de la ligne et l'originalité de l'expression qui faisaient apparaître ces visages comme irréductibles les uns aux autres. Entre ceux de mes amies la coloration mettait une séparation plus profonde encore »¹²⁴. La couleur différencie les jeunes filles les unes des autres. Rosemonde est rose et verte, « inondée d'un rose soufré sur lequel réagissait encore la lumière verdâtre des yeux »¹²⁵ tandis que, chez Andrée, c'est le blanc et le noir qui dominent : « les joues blanches recevaient tant d'austère distinction de ses cheveux noirs »¹²⁶. Robert Hardin¹²⁷ écrit que la couleur agit comme moyen d'identification des personnages dans le roman : « The Guermantes are all identifiable by their special coloring [...] as are Gilberte and Odette »¹²⁸. Charlus est toujours vêtu de couleurs sombres. Odette affectionne la couleur violette. Mlle de Stermaria est dépeinte sous des teintes métalliques de gris coloré : elle a

¹²¹ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 506.

¹²² *Id.*

¹²³ *Ibid.*, p. 510.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 505.

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ *Id.*

¹²⁷ Hardin insiste sur l'importance du rôle de la couleur dans la description proustienne : « His attention to the colors of his characters features is more persistent than any other novelist's we have considered ». (R. J. Hardin, *Descriptive Technique in Marcel Proust's À la recherche du temps perdu*, p. 129.)

¹²⁸ *Ibid.*, p. 128.

un « visage pâle et presque bleuté »¹²⁹, un « teint d'argent et de rose »¹³⁰. Norpois a des yeux très bleus. Saint-Loup a une « peau [...] blonde »¹³¹, Gilberte une « peau rousse »¹³². La couleur de la peau et des cheveux se combinent, se répondent. Chez le chasseur arborescent se mélangent l'« éploement orangé de sa chevelure et à la fleur curieusement rose de ses joues »¹³³.

Nombre d'études proustiennes¹³⁴ s'intéressent au rôle de la couleur dans le roman, aux réseaux de sens qu'elle imprime dans le texte. Selon Philippe Boyer, Proust fait de la couleur « un matériau signifiant, un système de signes, dans la composition de l'œuvre »¹³⁵. Elle occupe une place importante dans la sensibilité proustienne et témoigne de l'importance du sens de la vue dans le texte. Clothilde Wilson abonde dans ce sens: « *À la recherche du temps perdu*, deeply impregnated with the author's sensitivity to color stimuli, is radiant with hues painted in all their delicate gradations »¹³⁶. En plus de participer à l'identification et à l'individualisation des personnages, la couleur souligne le

¹²⁹ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 252.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 257.

¹³¹ *Ibid.*, p. 296.

¹³² *Ibid.*, p. 134.

¹³³ *Ibid.*, p. 291.

¹³⁴ Dans un article, Allan Pasco étudie le changement de la couleur des yeux d'Albertine et montre qu'il s'agit du signe de la fugacité de la jeune fille et de la subjectivité de la vision du narrateur : « The mutation of Albertine's [...] eyes is very simply an imagerial concretization or the truths she embodies ». (A. Pasco, « Albertine's Equivocal Eyes », p. 260.) Dans un ouvrage beaucoup plus substantiel, il tente une analyse de toutes les références à la couleur dans la *Recherche*, et consacre chacun de ses dix chapitres à une couleur en particulier. (A. Pasco, *The Color Keys to À la recherche du temps perdu*.) Ninette Bailey décrit l'évolution des notations de couleurs dans la genèse du texte proustien et démontre que la couleur apparaît en dernier lieu, comme une transmutation d'un monde « réaliste » en un monde plus féérique, esthétisant, luxueux. « Les couleurs que Proust introduit dans la version finale sont des couleurs dictées par une volonté intime plutôt que par une soumission plus grande au spectacle vu ». (N. Bailey, « Le rôle des couleurs dans la genèse de l'univers proustien », p. 188.) Keeko Sakamura s'intéresse plus particulièrement à la signification symbolique et romanesque des couleurs mauve et bleu. Le bleu, couleur des yeux des Guermantes, apparaît comme le « signe de l'aristocratie [...] ». Et le mauve, couleur préférée d'Odette de Crécy (Mme Swann), [est] signe de la séduction et du plaisir [...]. Mais [...] le plaisir qu'offre le mauve comporte en lui un aspect sinistre et morbide ». (K. Sakamura, « Les yeux mauves de Mme de Guermantes », p. 215.)

¹³⁵ P. Boyer, *Le petit pan de mur jaune*, p. 32.

¹³⁶ C. Wilson, « Proust's Color Vision », p. 411.

rôle qu'ils jouent dans le roman. Philippe Boyer affirme que le rose est « le pur signifiant du désir de Marcel »¹³⁷. De fait, Albertine est décrite dans toutes les nuances de roses et l'adjectif de couleur ne s'applique plus uniquement à une partie de son corps mais à sa personne entière : « Albertine, laquelle riant de toutes ses forces, et dans l'animation et la joie du jeu, était toute rose »¹³⁸ ; le narrateur évoque plus loin « la substance précieuse de ce corps rose »¹³⁹.

Les descriptions d'Albertine sont parfois moins réalistes que celles des autres personnages. Son visage peut devenir d'une couleur très foncée. On parle de sa « figure violette »¹⁴⁰, de « la coloration rose, légèrement mauve, de sa peau »¹⁴¹. Ses joues apparaissent du « rose violacé du cyclamen »¹⁴² ou de « la sombre pourpre de certaines roses d'un rouge presque noir »¹⁴³. Ailleurs, le narrateur évoque sa figure « ponctuée de petits points bruns et où flottaient seulement deux taches plus bleues »¹⁴⁴. Nous sommes très loin des « femmes bleues et jaunes » et « des moustaches bleues »¹⁴⁵ peintes par Biche, mais la coloration proustienne prend parfois des teintes non réalistes. Dans une étude génétique des couleurs dans le texte proustien, Ninette Bailey montre que la couleur participe à la transmutation d'un monde « réaliste » en une vision d'art empeinte de féerie et de luxe :

[a]joutées à une esquisse qui n'en comportait aucune, ou reprises et modifiées, les notations colorées font de la version finale un texte où la matière première du romancier – c'est-à-dire certains êtres et plus encore les lieux et les choses qui sont les objets de sa création

¹³⁷ P. Boyer, *Le petit pan de mur jaune*, p. 33. Philippe Boyer ajoute que le jaune correspond au côté de Guermantes et représente toute la mondanité et que le bleu correspond au côté de chez Swann.

¹³⁸ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 481.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 492.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 452.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 480.

¹⁴² *Ibid.*, p. 507.

¹⁴³ *Id.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 506.

¹⁴⁵ *Du côté de chez Swann*, p. 369.

romanesque – est une matière devenue plus rare et plus riche. Loin d’assurer une fidèle reproduction du monde de la perception, c’est une transmutation du réel que travaillent les couleurs proustiennes¹⁴⁶

En effet, les couleurs précieuses tirés des métaux ou des pierres abondent : Saint-Loup a les cheveux dorés¹⁴⁷, il est comparé à une « opale azurée et lumineuse »¹⁴⁸, la peau d’une jeune fille a une « teinte cuivrée »¹⁴⁹, Albertine est comparée à une « agate opaline »¹⁵⁰. La description des toilettes d’Odette exalte le luxe des teintes et des étoffes. L’énumération des couleurs de ses robes est moins destinée à construire une idée juste et précise qu’à montrer le luxe et la variété de ses toilettes. Par exemple, quand le narrateur décrit « la merveilleuse robe de chambre de crêpe de Chine ou de soie, vieux rose, cerise, rose Tiepolo, blanche, mauve, verte, rouge, jaune, unie ou à dessins »¹⁵¹, il ne choisit aucune couleur, n’arrête l’image sur aucune robe en particulier mais donne une impression de magnificence. La couleur semble moins obéir à la loi de la mimésis qu’à celle de l’évocation féerique. Elle crée une impression de beauté et confère à l’univers matériel du roman des teintes et des textures dignes des *Mille et une nuits*. Ainsi, la description des vêtements de Charlus, tout en révélant le secret du personnage, proclame sa grande élégance. La description de la peau d’Albertine évoque des textures si diverses et peu naturelles qu’elle éloigne la jeune fille de la banalité quotidienne et l’auréole d’une atmosphère plus fictive et romanesque.

À la description de la couleur s’adjoint celle des effets lumineux. On remarque deux types de sources lumineuses dans le portrait proustien : la lumière ambiante ou la lumière

¹⁴⁶ N. Bailey, « Le rôle des couleurs dans la genèse de l’univers proustien », p. 192.

¹⁴⁷ *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 296.

¹⁴⁸ *Id.*

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 356.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 506.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 111.

émise par les corps. D'une part les corps réagissent à la lumière ambiante : ils la réfléchissent ou non. Par exemple, les « joues [d'Albertine sont] mates »¹⁵², ses yeux ressemblent à une « brillante rondelle de mica »¹⁵³, à un « disque réfléchissant »¹⁵⁴, ses « cheveux [sont] luisants »¹⁵⁵. D'autre part, dans certaines descriptions, les corps émettent de la lumière. Le « visage rond d'Albertine [est] éclairé d'un feu intérieur comme par une veilleuse »¹⁵⁶, un « rayon noir éman[e] de ses yeux »¹⁵⁷. La luminosité se traduit également par plusieurs effets de transparence, comme si la lumière traversait le visage. Le narrateur évoque un « visage translucide »¹⁵⁸, il décrit la « transparence violette descendant obliquement au fond de ses yeux »¹⁵⁹. Les mains d'Andrée sont diaphanes¹⁶⁰.

Le corps ne se compose donc pas uniquement de surfaces, mais aussi de profondeurs. On devine des choses sous la peau, au fond des yeux. Dans cet extrait, le bonheur transforme la peau d'Albertine au point de lui enlever de son opacité : « le bonheur baignait ces 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, mais non d'une autre matière, que les yeux »¹⁶¹. La description est à la fois peu réaliste, visuelle et tactile. Le narrateur s'intéresse à la matière dont se compose le corps d'Albertine. Sous son regard et sa plume, cette matière corporelle acquiert des qualités qui sont étrangères à la raison. On pourrait avoir l'impression que Proust décrit une toile

¹⁵² *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 359.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 360.

¹⁵⁴ *Id.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 452.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 494.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 360.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 466.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 506.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 480.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 506.

impressionniste plutôt que des personnages issus d'une quelconque réalité. Les corps proustiens entretiennent une relation très intime avec la lumière. Elle ne les éclaire pas de loin. La lumière touche leur peau et le narrateur décrit les phénomènes épidermiques de cette rencontre.

Matérialité de la description

Nous avons commencé à parler de l'importance de la matérialité dans la représentation des corps. Le sujet mérite que nous nous y arrêtions quelques instants : c'est là une des caractéristiques fondamentales du portrait proustien. Le vocabulaire ancre le corps dans le concret, dans une réalité physique, biologique. Le lexique prend souvent une résonance scientifique. Proust parle du corps en termes d'« atome »¹⁶², de « matière »¹⁶³, de « substance »¹⁶⁴.

Le corps apparaît comme une création artisanale, un assemblage de matériaux. Dans cet extrait d'un portrait de Gilberte, la jeune fille apparaît comme une fabrication de la Nature, artisanale, comme la huche :

Cette peau rousse, c'était celle de son père au point que la nature semblait avoir eu, quand Gilberte avait été créée, à résoudre le problème de refaire peu à peu Mme Swann, en n'ayant à sa disposition comme matière que la peau de M. Swann. Et la nature l'avait utilisée parfaitement, comme un maître huchier qui tient à laisser apparents le grain, les nœuds du bois¹⁶⁵.

¹⁶² « tout atome sombre avait été expulsé de sa chair ». (*Ibid.*, p. 134.)

¹⁶³ « Elles ne sont qu'un flot de matière ductile pétrie à tout moment par l'impression passagère qui les domine ». (*Ibid.*, p. 466.)

¹⁶⁴ « J'imaginai à peine que cette substance étrange qui résidait en Gilberte et rayonnait en ses parents, en sa maison, me rendant indifférent à tout le reste, cette substance pourrait être libérée, émigrer dans un autre être. Vraiment la même substance et pourtant devant avoir sur moi de tout autres effets ». (*Ibid.*, p. 148.)

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 134.

La figure du directeur de l'hôtel semble « consister en un mélange où pour une partie de chair il y en aurait eu trois de cosmétique »¹⁶⁶. La chair se mélange aux cosmétiques comme s'il n'existait pas de frontière entre les deux. Le corps des personnages semble constitué d'une matière malléable, à coudre, à pétrir ou à mélanger comme les pigments et l'huile de la peinture. Nous avons remarqué que Proust utilise des adjectifs généralement associés à la chevelure pour qualifier la peau. Nous avons aussi vu qu'il parlait de la peau d'Albertine comme étant constituée de la même matière que les yeux. Il brise les frontières qui existent habituellement entre les différentes parties du corps, ou entre le corps et son environnement.

Évidemment, cette description à résonnance matérielle est rarement réaliste. Elle opère une fusion du matérialisme avec le poétique. Comme l'explique Yaëlle Azagury, « [l]a marque proustienne est l'utilisation d'un vocabulaire concret et matériel [...]. Une émotion est ainsi transposée dans le domaine des phénomènes physiques »¹⁶⁷.

Toiles de fond

Le corps chez Proust n'est pas un organisme hermétique. Dans une situation de rapprochement, de contiguïté, s'installe une porosité entre le corps et son environnement. Le portrait du personnage n'est pas complet sans la toile de fond sur laquelle il est représenté. Les lieux font intimement partie de la description des corps. Georges Poulet va jusqu'à affirmer que c'est « invariablement dans un lieu minutieusement circonscrit

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 510-511.

¹⁶⁷ Y. Azagury, *In the « I » of the Beholder*, p. 186.

par l'auteur, que se montre pour la première fois le personnage proustien »¹⁶⁸ et Jean-Yves Tadié énonce que « [l]e décor est le personnage »¹⁶⁹.

La figure décrite est souvent campée devant un paysage qui fait partie intégrante du portrait. Jean-Yves Tadié remarque que « le personnage est vu, mis en perspective, [...] il n'est pas séparable d'un fond ou d'un environnement, [...] il a son horizon comme dans un tableau, [...] il devient même souvent tableau »¹⁷⁰. Les références à l'art visuel et à la « toile de fond » sont récurrentes et mettent en relief le côté construit du portrait. Ainsi, dans la première apparition de Saint-Loup « la mer qui remplissait jusqu'à mi-hauteur le vitrage du hall lui faisait un fond sur lequel il se détachait en pied, comme dans certains portraits »¹⁷¹. Les apparitions successives d'Albertine se déclinent comme autant de « profils sur la mer »¹⁷². La toile de fond sur laquelle se détache le personnage lors de sa première apparition (réelle ou imaginée) imprègne la représentation du personnage pendant toute la suite du récit. Les jeunes filles sont irrésistiblement associées à la mer. Le narrateur souligne la fusion qui s'opère entre les deux : « elles, c'était pour moi les ondulations montueuses et bleues de la mer, le profil d'un défilé devant la mer »¹⁷³. Il se souvient de Gilberte « devant une église, dans un paysage de l'Île-de-France » ou bien « devant la haie d'épines roses, dans le raidillon que je prenais pour aller du côté de Méséglise »¹⁷⁴.

Si la toile de fond suit le personnage dans le reste du récit, c'est peut-être parce que le corps de celui-ci emprunte les caractéristiques du paysage qui l'environne. Décrire le

¹⁶⁸ G. Poulet, *L'Espace proustien*, p. 35.

¹⁶⁹ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, p. 103.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 98.

¹⁷¹ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 297.

¹⁷² *Ibid.*, p. 421.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 397.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 107.

décor, c'est décrire le personnage. Dans un cahier inédit, Proust écrit : « La littérature ne devrait montrer une femme que portant, comme si elle était un miroir, les couleurs de l'arbre ou de la rivière près desquels nous avons l'habitude de nous la représenter »¹⁷⁵. La description de Saint-Loup démontre bien la porosité entre le corps et le paysage : sa « peau était aussi blonde et les cheveux aussi dorés que s'ils avaient absorbé tous les rayons du soleil [...] ses yeux [...] étaient de la couleur de la mer »¹⁷⁶. C'est également le cas de la jeune laitière entrevue lors du voyage en train à Balbec. Sa figure réfléchit le lever du soleil : « son visage était plus rose que le ciel »¹⁷⁷ et devient « de plus en plus large, pareil à un soleil qu'on pourrait fixer et qui s'approcherait jusqu'à venir tout près de vous, se laissant regarder de près, vous éblouissant d'or et de rouge »¹⁷⁸.

Dans le cas d'Odette, il y a certainement un lien entre le corps et son environnement. Il ne s'agit pas d'une toile de fond, sa silhouette ne se détachant pas sur une image qui lui est antéposée, mais plutôt d'un décor enveloppant, qui se compose de sa toilette et de l'ameublement de son salon. Les objets qui l'entourent participent à une atmosphère qui la définit. Elle ne se laisse pas envahir par le monde réel qui l'entoure, mais elle s'enveloppe d'un décor calculé, cultivé. Le monde se rétrécit autour d'elle. Nous pouvons prendre l'exemple de « son ombrelle, ouverte et tendue comme un autre ciel plus proche, rond, clément, mobile et bleu »¹⁷⁹ et qui l'entoure d'une « transparence liquide et du vernis lumineux de [son] ombre »¹⁸⁰.

¹⁷⁵ M. Proust, inédit, cité par J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, p. 103.

¹⁷⁶ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 296.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 224.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 139.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 206.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 209.

D'après ce que nous avons pu observer, les portraits où s'effectue ce passage de qualités entre le personnage et son milieu sont des portraits très positifs, souvent en lien avec le divin, le précieux, le merveilleux. Cela s'explique peut-être par une propriété spéciale des corps poétiques qui tendent vers le rêve. Les personnages qui suscitent moins d'enthousiasme sont plutôt représentés sans toile de fond, comme M. de Norpois ou le docteur Cottard.

Comparaisons et métaphores: l'art et la nature

Comme l'affirme L. B. Price, « [a]nyone who reads *A la recherche du temps perdu* is sure to feel that imagery is very important to its construction »¹⁸¹. Les comparaisons et métaphores abondent. Proust dessine ses personnages en leurs donnant des caractéristiques d'animaux, de plantes, de paysages. Au-delà de la diversité et de l'abondance des images poétiques, un véritable réseau de sens s'installe parmi les comparaisons et les métaphores qui participent à la caractérisation des personnages. Selon Yaëlle Azagury,

[L]es comparaisons et métaphores physiques sont un moyen d'atteindre à une expression plus exacte, elles ne servent pas au nuancement émotif ou à une description sensorielle du portrait, mais donnent les clés mêmes de celui-ci : elles sont des instruments de la connaissance, de la compréhension du personnage¹⁸².

Nous ne nous situons plus au niveau de la « matérialité » du portrait, mais plutôt à celui du sens qui se cache derrière chaque personnage. Il y a une uniformité et une cohérence parmi les éléments avec lesquels un personnage est mis en relation. La description de Charlus en fournit un exemple éloquent. L'élément central de ce portrait

¹⁸¹ L. B. Price, « Bird Imagery Surrounding Proust's Albertine », p. 242.

¹⁸² Y. Azagury, *In the « I » of the Beholder*, p. 188.

est le regard. Celui-ci est d'abord qualifié de « dur »¹⁸³, d'« insultant »¹⁸⁴, de « terrible »¹⁸⁵, et d'« investigateur »¹⁸⁶; les yeux sont « dilatés »¹⁸⁷, « percés en tous sens »¹⁸⁸. Tous les éléments de comparaison évoquent la brutalité, la violence ou l'illicite. Le regard est comparé à « un dernier coup que l'on tire au moment de prendre la fuite »¹⁸⁹, à « un éclair »¹⁹⁰ et à un « coup de sonde »¹⁹¹. Le corps de Charlus apparaît comme une forteresse ou un engin de guerre :

[ses] yeux étaient comme une lézarde, comme une meurtrière que seule il n'avait pu boucher et par laquelle, selon le point où on était placé par rapport à lui, on se sentait brusquement croisé du reflet de quelque engin intérieur qui semblait n'avoir rien de rassurant, même pour celui qui, sans en être absolument maître, le portait en soi, à l'état d'équilibre instable et toujours sur le point d'éclater¹⁹².

Ce regard ressemble à celui des « fous ou des espions »¹⁹³, à celui d'un « escroc d'hôtel »¹⁹⁴, d'un « voleur »¹⁹⁵, d'un « aliéné »¹⁹⁶, d'« un policier en mission secrète »¹⁹⁷, de « quelque incognito, [...] quelque déguisement d'un homme puissant en danger, ou seulement d'un individu dangereux, mais tragique »¹⁹⁸. C'est le regard qu'ont « certains animaux effrayés, ou ceux de ces marchands en plein air qui, tandis qu'ils débitent leur boniment et exhibent leur marchandise illicite, scrutent, sans pourtant tourner la tête, les différents points de l'horizon par où pourrait venir la police »¹⁹⁹. Un seul élément de

¹⁸³ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 319 et p. 323.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 319.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 321.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 327.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 318.

¹⁸⁸ *Id.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 319.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 320.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 321.

¹⁹² *Ibid.*, p. 328.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 319.

¹⁹⁴ *Id.*

¹⁹⁵ *Id.*

¹⁹⁶ *Id.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 321.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 328.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 326.

comparaison fait contraste avec les autres. Charlus a « la mine effarouchée d'une femme pudibonde mais point innocente dissimulant des appas que, par un excès de scrupule, elle juge indécents »²⁰⁰. Il s'agit de la dernière « mise en relation » concernant Charlus dans ce roman, elle contredit toutes les autres et révèle subtilement ce qui se trouve sous les déguisements.

Charlus mis à part, la majorité des « mises en relation » se font dans deux grands domaines : l'art et la nature. Les comparaisons avec la nature sont de plusieurs ordres : atmosphériques, géologiques, végétales et zoologiques. Ainsi, le visage de la grand-mère est un « grand visage découpé comme un beau nuage ardent et calme »²⁰¹, les yeux d'Albertine « donnaient l'impression de la mobilité, comme il arrive par ces jours de grand vent où l'air, quoique invisible, laisse percevoir la vitesse avec laquelle il passe sur le fond de l'azur »²⁰². Le corps est également comparé à des pierres. Saint-Loup est « comme un filon précieux d'opale azurée et lumineuse, engainé dans une matière grossière »²⁰³, tandis que la figure d'Albertine est « comme d'une agate opaline travaillée et polie à deux places seulement où, au milieu de la pierre brune, luisaient, comme les ailes transparentes d'un papillon d'azur »²⁰⁴.

Comme le titre du roman l'annonce, les comparaisons végétales sont nombreuses. Les fleurs forment une catégorie d'analogie à elles seules. Dans le cas des jeunes filles, c'est leur corps qui évoque les fleurs, tandis que chez Odette, ce sont plutôt ses vêtements, comme s'il s'agissait d'une jeunesse factice dont elle se recouvrait. Odette apparaît sur les Champs-Élysées « tardive, alentie et luxuriante comme la plus

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 331.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 237.

²⁰² *Ibid.*, p. 419-420.

²⁰³ *Ibid.*, p. 296.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 506.

belle fleur et qui ne s'ouvrirait qu'à midi »²⁰⁵. Or, c'est son ombrelle qui forme « un long pédoncule [...] de la même nuance que l'effeuillage des pétales de sa robe »²⁰⁶. Un personnage masculin, le chasseur de l'hôtel de Balbec, est aussi comparé à une plante. Mais, dans ce cas, Proust abandonne le règne des fleurs pour passer à celui des arbustes et des plantes d'intérieur. Le ton est résolument différent de celui adopté pour parler des filles-fleurs. Le « chasseur arborescent »²⁰⁷ est une caricature : « devant le porche où j'attendais, était planté comme un arbrisseau d'une espèce rare un jeune chasseur qui ne frappait pas moins les yeux par l'harmonie singulière de ses cheveux colorés que par son épiderme de plante »²⁰⁸. La comparaison se poursuit plus loin sur le même ton : « Seul le "chasseur", exposé au soleil dans la journée, avait été rentré pour ne pas supporter la rigueur du soir, et emmaillotté de lainages »²⁰⁹, il fait « penser à une plante de serre qu'on protège contre le froid »²¹⁰. Ce personnage ne se caractérise que par sa ressemblance végétale. L'analogie sert de moyen d'identification.

La description proustienne témoigne d'une véritable curiosité pour la biologie et le monde naturel. Les comparaisons végétales utilisent parfois un vocabulaire scientifique, comme dans le cas où les jeunes filles sont comparées aux « sporades aujourd'hui individualisées et désunies du pâle madrépore »²¹¹. Certains critiques qualifient le

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 204.

²⁰⁶ *Id.*

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 274.

²⁰⁸ *Id.*

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 291.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 290-291.

²¹¹ *Ibid.*, p. 389.

narrateur de « botaniste »²¹², de « zoologiste »²¹³, comme si son regard se doublait de celui d'un scientifique aguerri.

Nous pouvons encore une fois séparer les analogies animales en types sérieux et caricatural. Du côté du sérieux, nous retrouvons les jeunes filles qui sont souvent comparées à des oiseaux. La petite bande est « un conciliabule d'oiseaux qui s'assemblent au moment de s'envoler »²¹⁴, « une bande de mouettes »²¹⁵. Dans *Le côté de Guermantes*, le narrateur évoque l'origine fabuleuse des Guermantes, issus « de la fécondation mythologique d'une nymphe par un divin Oiseau »²¹⁶. La comparaison avec l'oiseau participe à l'atmosphère de rêve, d'admiration et d'idéalisation qui entourent certains personnages.

Le discours zoologique est néanmoins plus présent dans les portraits caricaturaux. Selon Yaëlle Azagury, il « est utilisé non de manière scientifique pour expliquer l'humain, mais plutôt de façon dérisoire pour défaire l'humain en révélant ses ridicules »²¹⁷, et il a un « but humoristique »²¹⁸.

Prenons l'exemple d'un servent du restaurant de Rivebelle :

Je remarquai un de ces servants, très grand, emplumé de superbes cheveux noirs, la figure fardée d'un teint qui rappelait davantage certaines espèces d'oiseaux rares que l'espèce humaine et qui, courant sans trêve et, eût-on dit, sans but, d'un bout à l'autre de la salle, faisait penser à quelqu'un de ces « aras » qui remplissent les grandes volières des jardins zoologiques de leur ardent coloris et de leur incompréhensible agitation²¹⁹

²¹² Aude LeRoux-Kieken et François Vanucci, entre autres, insistent sur la connaissance que Proust avait du langage de la botanique. (A. LeRoux-Kieken, « Quand botanique et stylistique se rencontrent » et F. Vannucci, *Marcel Proust à la recherche des sciences*.)

²¹³ « it is as a zoologist [...] that the narrator describes ». (R. J. Hardin, *Descriptive Technique in Marcel Proust's À la recherche du temps perdu*, p. 137.)

²¹⁴ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 358.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 354.

²¹⁶ *Le côté de Guermantes*, p. 426.

²¹⁷ Y. Azagury, *In the « I » of the Beholder*, p. 175.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 173.

²¹⁹ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 375.

Les comparaisons ne sont pas toujours aussi étoffées, mais elles caractérisent le personnage avec vigueur : la princesse de Luxembourg est comparée à un serpent²²⁰, le lift à un écureuil²²¹, « une vieille dame serbe [a] l'appendice buccal [...] d'un grand poisson de mer »²²².

Les comparaisons et métaphores de la nature se complètent par celles prises dans le monde de l'art. Presque tous les arts sont représentés : peinture, sculpture, architecture, théâtre.

L'analogie à la peinture est la plus fréquente et la plus manifeste dans la *Recherche*. Elle est d'ailleurs l'objet de nombreuses études²²³. La propension du narrateur et de Swann à trouver des ressemblances entre les personnages « réels » et des personnages peints explique en partie le phénomène. Plusieurs personnages sont comparés à leur alter ego peint sur des toiles qui existent. Dans *Du côté de chez Swann*, l'amour de Swann pour Odette naît dans la comparaison entre la jeune femme et la Zéphora de Botticelli. Dans les

²²⁰ « incurvant sa taille magnifique qui comme un serpent autour d'une baguette s'enlaçait à l'ombrelle blanche imprimée de bleu que Mme de Luxembourg tenait fermée à la main ». (*Ibid.*, p. 268.)

²²¹ « agilité d'un écureuil domestique, industriel et captif ». (*Ibid.*, p. 233.)

²²² *Ibid.*, p. 250.

²²³ Les études portant sur Proust et la peinture sont très nombreuses et elles abordent le sujet selon diverses perspectives. Certaines répertorient les œuvres d'art réelles qui sont évoquées dans la *Recherche*. (E. Karpeles, *Le musée imaginaire de Marcel Proust* ; N. Meguerddjian Tamraz, *L'inscription du portrait-tableau dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*) D'autres effectuent des rapprochements avec certains peintres en particulier : peintres hollandais et flamands (T. Johnson, « Tableaux de genre du souvenir », Vermeer (G. Brée, « L'Église de Combray : Présence de Vermeer »)); Plusieurs ont tenté de retrouver les sources du personnage d'Elstir en Monet (Notamment J. Monnin-Hornung, *Proust et la peinture*), Corot (Y. Kato, « Elstir et Corot »), Turner, Whistler (E. Eells, « Elstir à l'anglaise »), Odilon Redon (L. Fraisse, « Odilon Redon et les métaphores d'Elstir »). Certains étudient plutôt l'influence générale de l'image et de la peinture dans le roman. Tasko Uenishi étudie le style impressionniste de Proust. (Tasko Uenishi, *Le style de Proust et la peinture*) Mieke Bal propose une lecture du roman fondée sur la visualité et prend comme point d'appui certains jugements de Proust sur la peinture de Chardin et de Rembrandt. (M. Bal, *Images littéraires, ou, Comment lire visuellement Proust*) On rapproche Proust du cubisme (L. Fraisse, « Il y a plusieurs manières d'être d'avant-garde: Proust et le cubisme »), de l'impressionnisme (F. Godeau, « Peindre l'éphémère »), du symbolisme. (P.-H. Frangne, « La peinture selon Proust et Mallarmé ») Philippe Boyer prend la *Vue de Delft* comme point de départ pour une analyse de la poétique proustienne. (P. Boyer, *Le petit pan de mur jaune*)

Jeunes filles, Swann aime encore « à voir en sa femme un Botticelli »²²⁴. Il est lui-même décrit par l'entremise d'une toile. On nous parle « dans la fresque de Luini, [du] charmant roi mage, au nez busqué, aux cheveux blonds, et avec lequel on lui avait trouvé autrefois, paraît-il, une grande ressemblance »²²⁵. Françoise « fai[t] penser à quelqu'une de ces images d'Anne de Bretagne peintes dans des livres d'heures par un vieux maître »²²⁶.

La comparaison d'un personnage avec une toile crée deux impressions. D'abord, ce procédé nous montre de manière explicite le personnage en tant que représentation, en tant que création. La construction s'affiche comme telle. De plus, le personnage apparaît comme une image bidimensionnelle, comme un portrait peint. Proust n'a pas besoin de nous décrire les êtres dans leurs moindres détails, puisque des peintres ont déjà fixé sur la toile les différents types de visages possibles. Selon Jean-Yves Tadié, « en faisant de la fille de cuisine un personnage de Giotto, d'Odette un Botticelli, Proust lui-même, s'éloignant de la réalité quotidienne, devient le rival et l'égal de ces peintres »²²⁷. Il métamorphose ses personnages en images.

Parfois, sans être comparés à une image existante, les personnages peuvent être décrits en termes picturaux, comme les cheveux de Rachel qui sont « noirs et frisés, irréguliers comme s'ils avaient été indiqués par des hachures dans un lavis, à l'encre de Chine »²²⁸. Le corps du personnage se dessine et se peint. Nous retrouvons le même phénomène avec la sculpture. Par exemple, dans un portrait de Gilberte, le narrateur décrit « le nez arrêté avec une brusque et infaillible décision par le sculpteur invisible qui

²²⁴ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 187.

²²⁵ *Ibid.*, p. 143.

²²⁶ *Ibid.*, p. 218.

²²⁷ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, p. 99.

²²⁸ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 146-147.

travaille de son ciseau pour plusieurs générations »²²⁹. Cela nous ramène à l'idée de matérialité que nous avons déjà évoquée. Le corps est matière. Parfois il s'agit de chair et d'atomes, mais, quand il est transfiguré en œuvre d'art, il s'agit de pierre à sculpter et d'encre.

Cette matérialité se manifeste également par un vocabulaire théâtral. Les personnages portent perruques, masques, maquillage. Par exemple, « une légère couche de poudre donnait un peu l'aspect d'un visage de théâtre »²³⁰ au visage de Charlus. La prétendue marquise du cabinet de toilette est une « vieille dame à joues plâtrées et à perruque rousse »²³¹. Comme pour la comparaison avec l'art, ce procédé met en lumière la « facticité » du personnage. Les personnages sont des personnages dans le monde de la fiction, mais ils sont aussi des personnages dans leur propre univers : ils jouent des rôles sociaux. L'utilisation du vocabulaire théâtral témoigne aussi de la propension du narrateur à confondre ou à transformer son réel en fiction. Comme c'était le cas pour la couleur, le maquillage et les perruques confèrent un caractère « fictionnel » à l'univers matériel qui est décrit.

²²⁹ *Ibid.*, p. 134.

²³⁰ *Ibid.*, p. 328.

²³¹ *Ibid.*, p. 63.

B. Connaître le personnage

« Le visage ouvre l'accès à l'autre »²³²

Le narrateur compare souvent les visages à des textes. Il les regarde « comme une écriture qu'on lit »²³³ et tente de comprendre les êtres qui s'offrent à son regard. Le portrait s'inscrit donc dans une entreprise de connaissance²³⁴. Bien qu'il témoigne de la difficulté à comprendre l'autre (c'est ce que nous étudierons dans la deuxième partie de ce mémoire), il contient un certain nombre d'informations sur le personnage, soit que le narrateur apprenne à connaître l'autre en le regardant, soit que le romancier en profite pour raconter son histoire. Le portrait ne concerne donc pas uniquement le moment d'apparition du personnage dans le roman; il peut expliquer certains de ses comportements ou raconter son passé.

Certains portraits proustiens ont un lien direct avec l'identification du personnage. Plusieurs personnages secondaires ne se caractérisent que par un élément physique ou un accessoire. Cet élément sert de moyen d'identification et d'individualisation. Nous ne savons rien de la jeune fille blonde du restaurant de Rivebelle, sinon qu'elle porte un

²³² Pierre-Louis Rey, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, étude critique*, p. 67.

²³³ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 365.

²³⁴ Cette entreprise de connaissance est double. Il y a d'une part, la quête épistémologique du narrateur. Comme le dit Mieke Bal, « le plaisir suprême, pour notre apprenti [le narrateur], est de nature épistémologique : ce n'est pas pour rien qu'il mène de front ses initiations diverses, dont l'acquisition de la connaissance constitue un élément crucial ». (Mieke Bal, *Images littéraires*, p.155.) Et d'autre part, il y a la connaissance du lecteur : le portrait est un instrument technique dont se sert l'auteur pour donner à voir ses personnages.

chapeau à fleurs et qu'elle a un « air triste »²³⁵. Cette description conditionne notre vision du personnage et résume tout son être. Quelques pages plus loin, quand le narrateur repense à elle, il ne peut que la nommer « jeune blonde à l'air triste »²³⁶. Le portrait est donc le matériau qui construit ce personnage. Les traits du visage jouent un rôle essentiel dans l'entreprise d'identification des jeunes filles au moment de l'apparition de la petite bande. Il y a « la brune aux grosses joues qui poussait une bicyclette »²³⁷, « la grande qui avait sauté par-dessus le vieux banquier »²³⁸, « la petite [...] [avec] ses joues bouffies et roses, ses yeux verts »²³⁹, « celle au teint bruni, au nez droit »²⁴⁰, « une autre, au visage blanc comme un œuf dans lequel un petit nez faisait un arc de cercle comme un bec de poussin »²⁴¹, une « grande, couverte d'une pèlerine »²⁴². Tranquillement, nous apprendrons à reconnaître Albertine (la première) et Andrée (la seconde), mais les autres ne sont jamais vraiment identifiées par un nom (on devine que Gisèle doit être la quatrième...). Quand le narrateur se rend à l'atelier d'Elstir pour la première fois, la simple description verbale du physique des jeunes filles permet au peintre de les identifier²⁴³. C'est donc que, dans une certaine mesure, le portrait fonctionne. Le physique peut témoigner de l'individualité d'un être. C'est du moins ce que le narrateur affirme à propos des jeunes filles : « Quand je causais avec une de mes amies, je m'apercevais que le tableau original, unique de son individualité, m'était ingénieusement dessiné,

²³⁵ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 382.

²³⁶ *Ibid.*, p. 387. Autres exemples similaires : le chasseur-arbre (*Ibid.*, p. 274.), le serviteur-oiseau. (*Ibid.*, p. 375.)

²³⁷ *Ibid.*, p. 359.

²³⁸ *Ibid.*, p. 358.

²³⁹ *Id.*

²⁴⁰ *Id.*

²⁴¹ *Id.*

²⁴² *Id.*

²⁴³ « Elstir me dit qu'elle s'appelait Albertine Simonet et me nomma aussi ses autres amies que je lui décrivis avec assez d'exactitude pour qu'il n'eût guère d'hésitation ». (*Ibid.*, p. 498.)

tyranniquement imposé aussi bien par les inflexions de sa voix que par celles de son visage »²⁴⁴. Pourtant, nous verrons dans la deuxième partie de ce mémoire que le narrateur peine à reconnaître Albertine à chacune de ses apparitions et que le physique des personnages varie beaucoup au cours du roman. D'autre part, dans le cas des personnages plus importants, le portrait se combine à d'autres moyens d'apparition, comme le dialogue et la mise en action. Certaines images ne joueront donc qu'un rôle tout à fait accessoire dans la caractérisation d'un personnage. Le nez de Bloch, par exemple, n'arrive que longtemps après la première apparition du personnage et ne sert qu'à insister sur sa judaïcité.

Révéler les masques

Le physique du personnage donne-t-il accès à son intériorité? Peut-on déduire une psychologie d'une image? Selon Yaëlle Azagury, le portrait proustien (du moins en ce qui concerne les personnages secondaires, qu'elle qualifie de « statiques ») est en directe filiation avec les *Caractères* de La Bruyère. Ces portraits auraient une fonction heuristique et dévoileraient l'essence du personnage. Jean-Yves Tadié contredit cette affirmation et nie formellement la présence de « caractères » proustiens dévoilant l'entièreté et l'essence de l'être.²⁴⁵

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 469.

²⁴⁵ Jean-Yves Tadié concède que, «cette incertitude n'était pas naturelle à Proust » et qu'« [i]l y a d'abord eu en lui un moraliste – un naturaliste – classique, La Bruyère ou Cuvier, à la facilité duquel il a dû résister, qu'il a dû vaincre pour se trouver lui-même ». (J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, p. 76.) Selon Luc Fraisse, « Les *Caractères* de la Bruyère exercent sur l'écrivain un attrait constant, au point qu'en pleine rédaction de la *Recherche*, il prend encore plaisir à les relire ». (L. Fraisse, *Proust au miroir de sa correspondance*, p. 19.) Or, « l'état définitif du roman proustien témoigne que les caractères même les plus pauvres en apparence ont des traits qui ne peuvent être déduits les uns des autres : un caractère ne se déduit pas. Pour mieux le prouver, le narrateur s'interroge parfois sur l'identité même des personnages ». (J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, p. 77.)

Yaëlle Azagury précise que c'est particulièrement le regard qui donne accès à l'essence du personnage: il « apparaît comme un condensé du sens conféré à chacune des créatures de la *Recherche* »²⁴⁶. Il est vrai que le regard semble parfois un moyen efficace et concret d'accéder à l'intériorité des héros, comme s'il s'agissait d'une ouverture toute matérielle vers l'autre. Le regard de Charlus qui laisse deviner l'homosexualité qu'il veut cacher est d'ailleurs comparé à « une lézarde »²⁴⁷ et à « une meurtrière que seule il n'avait pu boucher »²⁴⁸. Quand le narrateur se demande, dans *Albertine disparue*, qui est « la vraie Gilberte, la vraie Albertine »²⁴⁹, il se dit que « c'étaient peut-être celles qui s'étaient au premier instant livrées dans leur regard »²⁵⁰. Pourtant, à d'autres endroits dans le roman, la vérité du regard semble tout illusoire : « les yeux où la chair devient miroir [...] nous donne l'illusion de nous laisser, plus qu'en les autres parties du corps, approcher de l'âme »²⁵¹. L'œil créerait donc un effet de réverbération, qui laisse l'observateur sur ses propres impressions. C'est ainsi qu'Odette a dans les yeux une mélancolie qui ne se trouve pas dans son cœur²⁵², ou que le narrateur voit sa « propre image se refléter furtivement »²⁵³ dans le regard de la petite pêcheuse dont il n'arrive pas à toucher l'« être intérieur »²⁵⁴.

Selon Ludmila Plotnichenko, « à l'aide du portrait nous faisons connaissance avec sa psychologie, son caractère; le physique nous découvre la vie intérieure du personnage,

²⁴⁶ Y. Azagury, *In the « I » of the Beholder*, p. 181.

²⁴⁷ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 328.

²⁴⁸ *Id.*

²⁴⁹ *Albertine disparue*, p. 270.

²⁵⁰ *Id.*

²⁵¹ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 506.

²⁵² « cette même mélancolie qui était dans ses yeux et n'était pas dans son cœur ». (*Ibid.*, p. 100.)

²⁵³ *Ibid.*, p. 284.

²⁵⁴ *Id.*

ses émotions et ses sentiments »²⁵⁵. Peut-on faire une pareille interprétation psychologique du portrait proustien ? À de rares occasions, la description physique s'accompagne d'une explication psychologique générale. Certes, la monochromie des vêtements de Charlus témoigne d'une interdiction qu'il s'impose lui-même²⁵⁶, mais nous ne trouvons pas de portraits physiques aboutissant directement à l'explication d'un caractère, comme chez Balzac par exemple. En décrivant le père Grandet, Balzac explique au lecteur que cette « figure annon[ce] une finesse dangereuse, une probité sans chaleur, l'égoïsme d'un homme habitué à concentrer ses sentiments dans la jouissance de l'avarice »²⁵⁷.

Chez Proust, la physiognomonie fonctionne seulement dans certains cas: elle révèle la facticité des hommes. Le portrait dévoile les émotions incontrôlables et réprimées, les airs d'importance des arrivistes, des poseurs, des snobs, les masques sociaux que chacun s'impose. Le portrait révèle ce que le personnage voudrait contrôler mais n'arrive pas à cacher. Il ne s'intéresse donc pas à l'essence du personnage mais s'arrête à quelque chose de plus superficiel : la lutte entre l'image que quelqu'un veut projeter et les émotions réelles qui l'habitent. Le portrait permet donc de connaître le personnage dans son rapport au monde.

À un premier niveau, le portrait peut révéler une pensée ou une émotion cachée du personnage. Le jour où son père veut l'empêcher d'aller au concert, Gilberte pâlit d'une colère qu'elle est incapable de dissimuler²⁵⁸. Les jeunes filles²⁵⁹ et Saint-Loup ont du mal

²⁵⁵ L. Plotnichenko, *Le portrait littéraire et les descriptions du physique chez les romantiques*, p. 2.

²⁵⁶ « la sobriété qu'ils laissaient paraître semblait de celles qui viennent de l'obéissance à un régime, plutôt que du manque de gourmandise ». (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 320.)

²⁵⁷ H. de Balzac, *Eugénie Grandet*, p. 29.

²⁵⁸ « Gilberte resta impassible mais pâle d'une colère qu'elle ne put cacher » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 115.)

à ne pas rougir dans certaines circonstances. Il s'agit de sentiments naturels qui envahissent le personnage malgré lui, de manière impromptue. Ainsi, la physionomie de Saint-Loup est toute changée quand il éprouve une joie intense :

Quelque chose qu'il désirait par exemple et sur quoi il n'avait pas compté, ne fût-ce qu'un compliment, faisait se dégager en lui un plaisir si brusque, si brûlant, si volatil, si expansif, qu'il lui était impossible de le contenir et de le cacher; une grimace de plaisir s'emparait irrésistiblement de son visage; la peau trop fine de ses joues laissait transparaître une vive rougeur, ses yeux reflétaient la confusion et la joie²⁶⁰.

À un second niveau, le narrateur identifie sans problème les personnages qui prennent des poses affectées, à commencer par celles du jeune homme qu'il a été. Quand, en promenade avec Elstir, il s'apprête à rencontrer les jeunes filles (mais ne les rencontrera pas) il se fait la remarque à lui-même : « j'aurais la sorte de regard interrogateur qui décèle non la surprise, mais le désir d'avoir l'air surpris - tant chacun est un mauvais acteur ou le prochain un bon physiognomoniste »²⁶¹. Quand il voit Charlus pour la première fois, il n'est pas dupe de son jeu: le baron « fit le geste de mécontentement par lequel on croit faire voir qu'on a assez d'attendre, mais qu'on ne fait jamais quand on attend réellement, puis [...] il exhala le souffle bruyant des personnes qui ont non pas trop chaud mais le désir de montrer qu'elles ont trop chaud »²⁶². Le narrateur décèle les acteurs, il sait identifier les moments où l'intérieur d'un être ne correspond pas à ce qu'il affiche à l'extérieur. Le portrait témoigne de l'écart entre les deux, mais il ne mène pas nécessairement vers l'intérieur lui-même. En reprenant notre métaphore théâtrale, nous pouvons dire que les visages proustiens sont le lieu d'une lutte ou d'un écart entre un masque calculé et une expression naturelle. Le visage-masque apparaît à de nombreuses

²⁵⁹ « la joie remplissait avec une violence si soudaine leur visage translucide en un instant devenu rouge que leur bouche n'avait pas la force de la retenir et pour la faire passer, éclatait de rire » (*Ibid.*, p. 466.)

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 302.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 418.

²⁶² *Ibid.*, p. 319.

reprises. Par exemple, Cottard, Norpois et le directeur général de l'hôtel se caractérisent tous par leur manque de naturel et l'immobilité qu'ils imposent à leurs visages. Norpois porte « le masque de l'indifférence »²⁶³, le directeur de l'hôtel « ne faisait pas un mouvement, comme pour montrer que ses yeux étincelants qui semblaient lui sortir de la figure, voyaient tout, réglaient tout »²⁶⁴.

Dans les cas de Cottard et de Norpois, le regard seul laisse paraître les pensées des personnages. En ce sens, seul le regard permet d'aller au-delà du masque. Mais dans les deux cas, il s'agit de pensées très passagères et on ne peut parler d'un accès à l'essence du personnage. Ainsi, le narrateur voit « aux yeux de Cottard, aussi inquiets que s'il avait peur de manquer le train, qu'il se demandait s'il ne s'était pas laissé aller à sa douceur naturelle »²⁶⁵ et il voit passer dans les yeux de l'ancien ambassadeur un « regard vertical, étroit et oblique [...] qui s'adresse à cet interlocuteur invisible qu'on a en soi-même, au moment où on lui dit quelque chose que l'autre interlocuteur, le monsieur avec qui on parlait jusqu'ici – moi dans la circonstance – ne doit pas entendre »²⁶⁶. Le narrateur devine donc chez Norpois une pensée qui ne lui est pas destinée, mais il ne peut aller plus loin.

Dans le cas d'Odette, c'est encore une fois l'artifice qui est souligné :

arrivée au milieu de la vie, Odette s'était enfin découvert, ou inventé, une physionomie personnelle, un « caractère » immuable, un « genre de beauté », et sur ses traits décousus – qui pendant si longtemps, livrés aux caprices hasardeux et impuissants de la chair, prenant à

²⁶³ *Ibid.*, p. 34; « M. de Norpois, pendant qu'on lui exposait quelque chose, gardait une immobilité de visage aussi absolue que si vous aviez parlé devant quelque buste antique – et sourd – dans une glyptothèque » (*Ibid.*, p. 24.); « la parfaite indépendance des muscles du visage à laquelle M. de Norpois était arrivé lui permettait d'écouter sans avoir l'air d'entendre » (*Ibid.*, p. 27.); « du visage de l'aristocrate virtuose qui avait gardé l'inertie d'un instrumentiste dont le moment n'est pas venu d'exécuter sa partie ». (*Id.*)

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 259; « il s'abstenait non seulement de tout geste, même de bouger ses yeux pétrifiés par l'attention ». (*Id.*)

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 69.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 50.

la moindre fatigue pour un instant des années, une sorte de vieillesse passagère, lui avaient composé tant bien que mal, selon son humeur et selon sa mine, un visage épars, journalier, informe et charmant – avait appliqué ce type fixe, comme une jeunesse immortelle²⁶⁷

La physionomie est toute calculée, la jeunesse factice. Le narrateur sépare le naturel de l'artificiel. Les traits se sont figés en un type « fixe », qui comme un masque, est « appliqué » sur le vrai visage.

Le portrait ne permet donc pas d'atteindre l'intériorité de l'être regardé, mais il s'arrête plutôt au récit de ce qui se passe en surface, au point de contact entre l'être et le monde. Proust décrit également la propension qu'ont les personnages (surtout féminins) à se cloîtrer dans une atmosphère factice et personnelle, comme pour se protéger du monde réel. Par exemple, Odette se met constamment en scène dans ses toilettes, ses fleurs et ses bibelots. Mme de Villeparisis voyage en s'entourant de ses domestiques et de ses objets usuels pour mettre « entre elle et le monde extérieur auquel il eût fallu s'adapter, la cloison de ses habitudes »²⁶⁸. La jeune actrice porte des « écharpes [...] comme un voile parfumé et souple, mais qui la sépar[e] du monde »²⁶⁹. La femme du bâtonnier et ses amies ne sont décrites que par leur « face-à-main », derrière lequel elles se cachent pour scruter les étrangers. Là encore, il y a un souci de réduire la surface de contact entre soi et le monde extérieur. Les portraits mettent en relief la vulnérabilité des personnages face au monde : ils veulent contrôler leur image, faire bonne impression, et en même temps ils se protègent du monde extérieur, refusent son contact.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 186.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 247.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 250.

Raconter l'histoire

Comme nous l'avons remarqué, le texte abonde en brèves notations d'airs, de sourires, de regards, dont la principale raison d'être est de nous révéler les émotions et les opinions immédiates d'un personnage. Ces petits portraits agissent principalement comme complément au dialogue. Ils accompagnent une parole et précisent une intention. Par exemple, Françoise « disait : "C'est un hypocrite", avec un large et bon sourire qui *faisait bien comprendre* qu'elle le "considérait" de nouveau »²⁷⁰ ou bien « M. de Norpois leva les yeux au ciel *d'un air de dire* : Ah! Celui-là! »²⁷¹ Ces très courts portraits ne provoquent aucune difficulté de lecture. Le sourire « fait comprendre », les yeux « ont l'air de dire ». On peut se demander s'ils ne relèvent pas plus de la technique du romancier que des talents de physiognomoniste du narrateur.

Dans son article « Chardin et Rembrandt », Proust souligne l'importance qu'il accorde au fait de pouvoir lire le passé et l'avenir dans une image. Il y parle de « l'œil qui aime à jouer avec les autres sens et à reconstituer à l'aide de quelques couleurs, plus que tout un passé, tout un avenir »²⁷². La description du corps des personnages permet donc de rappeler leur histoire. Elle ne se limite pas, comme l'écrit Tadié, à « révèle[r] souvent ce que le personnage sent dans l'instant seulement où il est regardé »²⁷³ (bien qu'il le fasse très bien), mais elle montre aussi les traces du temps vécu.

Le corps porte plusieurs types de passés : des souvenirs personnels, des habitudes de vie, l'éducation reçue, l'héritage biologique des ancêtres, l'histoire des parents, la terre

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 346. C'est nous qui soulignons.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 35. C'est nous qui soulignons.

²⁷² M. Proust, « Chardin et Rembrandt », p. 376.

²⁷³ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, p. 90-91.

d'origine²⁷⁴. L'habitude donne aux traits du visage une certaine forme : « les traits de notre visage ne sont guère que des gestes devenus, par l'habitude, définitifs. La nature, comme la catastrophe de Pompéi, comme une métamorphose de nymphe, nous a immobilisés dans le mouvement accoutumé »²⁷⁵. Certaines attitudes peuvent évoquer l'histoire personnelle, comme ce « divin sourire »²⁷⁶ de la princesse Mathilde qui rappelle les « grâces de sa jeunesse »²⁷⁷ et les « soirées de Compiègne »²⁷⁸. Chez Mlle de Stermaria, c'est la « vie si poétique qu'elle menait en Bretagne [...] [et qu'] elle contenait enclose en son corps »²⁷⁹ qui intéresse le narrateur.

Le corps peut également évoquer un passé beaucoup plus éloigné. Dans le visage de Saint-Loup, le narrateur devine celui de ses ancêtres : « l'ossature énergique de son visage triangulaire devait être la même que celle de ses ancêtres [...]. Sous la peau fine, la construction hardie, l'architecture féodale apparaissaient »²⁸⁰. Dans la chevelure d'Andrée, se dessine la même ligne que dans celle de sa mère. Le portrait s'ouvre alors sur d'autres personnages. Le visage triangulaire de Saint-Loup nous fait surgir celui de ses ancêtres, son agilité physique évoque « la souplesse héréditaire des grands chasseurs qu'avaient été depuis des générations les ancêtres de ce jeune homme »²⁸¹. C'est également le cas du portrait de Gilberte où on lit les marques de l'histoire de ses parents.

Le regard de la jeune fille porte

l'embarras, l'incertitude, la dissimulation, la tristesse qu'avait autrefois Odette quand Swann lui demandait où elle était allée et qu'elle lui faisait une de ces réponses mensongères qui

²⁷⁴ « Si un être peut être le produit d'un sol dont on goûte en lui le charme particulier ». (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 224.)

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 470.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 114.

²⁷⁷ *Id.*

²⁷⁸ *Id.*

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 257.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 384.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 304.

désespéraient l'amant et maintenant lui faisaient brusquement changer la conversation en mari incurieux et prudent²⁸².

Le fait qu'on puisse lire dans le visage des bribes du passé, donc de l'histoire, du personnage confère au portrait une fonction narrative. Jusqu'à maintenant, nous avons parlé du portrait littéraire comme d'un objet relativement autonome dans le texte, qui à l'instar du portrait peint, se suffit à lui-même. Or, nous voyons maintenant le lien qu'il peut entretenir avec le récit : comme l'écrit Isabelle Daunais, « tout ce qui est visible non seulement a une histoire, mais *est* une histoire, à raconter »²⁸³. Le portrait a donc une fonction diégétique : il « contribue à construire l'action »²⁸⁴. La relation entre le personnage et son image devient alors plus dynamique, l'image ne participant plus uniquement à l'« être » du personnage, mais également à son « faire »²⁸⁵. Prenons l'exemple de la grand-mère, dont on voit le « grand visage découpé comme un beau nuage ardent et calme, derrière lequel on sentait rayonner la tendresse »²⁸⁶. Ce portrait sert d'abord à définir le rôle de la grand-mère auprès du narrateur : une présence rassurante et aimante. Il montre ainsi davantage un personnage-actant qu'un être visible.

Le portrait annonce également les révélations à venir sur un personnage. Certains portraits apparaissent incomplets à première vue, ils exigent des informations, des explications supplémentaires, comme s'ils commençaient à raconter l'histoire du personnage sans la terminer. Ils fournissent certains indices qui seront naturellement

²⁸² *Ibid.*, p. 135.

²⁸³ I. Daunais, *Frontière du roman*, p. 54.

²⁸⁴ Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, p. 30.

²⁸⁵ Ce sont les termes employés par Michel Erman dans *Poétique du personnage de roman*.

²⁸⁶ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 237.

complétés dans la suite du récit²⁸⁷. Par exemple, dans le premier portrait de Charlus, le narrateur laisse des choses inexpliquées et trace insensiblement un lien entre cette première image énigmatique et la suite du récit où les révélations suivront. Ses yeux « étaient percés en tous sens par des regards d'une extrême activité comme en ont seuls devant une personne qu'ils ne connaissent pas des hommes à qui, pour un motif quelconque, elle inspire des pensées qui ne viendraient pas à tout autre - par exemple des fous ou des espions »²⁸⁸. Puis, « on sentait que si la couleur était presque entièrement absente de ces vêtements, ce n'était pas parce que celui qui l'en avait bannie y était indifférent, mais plutôt parce que, pour une raison quelconque, il se l'interdisait »²⁸⁹. Ces « motif quelconque » et « raison quelconque » seront identifiés par la suite. Le portrait abonde en indices permettant au lecteur d'anticiper et de comprendre la suite du récit.

En concluant, notons que le portrait ne participe pas uniquement à la connaissance du personnage, mais qu'il s'accompagne généralement d'une réflexion beaucoup plus générale, dépassant l'individu, sur l'être humain en général et qui relève de la quête épistémologique du narrateur. Comme l'explique Colette Rougerie, le narrateur « tâche d'entrer en contact avec le monde des Idées; mais ce monde ne se situe pas comme chez Platon dans une sphère inaccessible : il est clos à l'intérieur de la matérialité des corps »²⁹⁰. Il semble que chaque portrait, chaque visage observé, s'insère dans une théorie générale des types de personnes. Azagury souligne cette particularité du portrait chez Proust : « Le portrait devient la pièce rare d'une collection, d'une classification. Il

²⁸⁷ À ce sujet, Jean-Philippe Miraux écrit : « c'est dans le déroulement ultérieur de l'intrigue romanesque que certains traits distinctifs préalablement esquissés prendront une réelle signification ». (J.-P. Miraux, *Le portrait littéraire*, p. 35.)

²⁸⁸ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 319.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 320.

²⁹⁰ C. Rougerie, « Les structures symboliques du visage dans *À l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs* », p. 1468.

participe donc d'un projet [...] taxinomique »²⁹¹. Une description-type se compose en trois temps : le portrait du personnage lui-même, puis une réflexion sur la « loi » biologique ou psychologique à l'œuvre chez cette personne et finalement un exemple fictif illustrant à nouveau cette loi. Par exemple, après avoir décrit le physique de Gilberte, le narrateur énonce une loi générale sur la combinaison des qualités et des défauts des parents chez leurs enfants :

Encore la distribution des qualités et des défauts dont il hérite se fait-elle si étrangement que, de deux qualités qui semblaient inséparables chez un des parents, on ne trouve plus que l'une chez l'enfant, et alliée à celui des défauts de l'autre parent qui semblait inconciliable avec elle. Même l'incarnation d'une qualité morale dans un défaut physique incompatible est souvent une des lois de la ressemblance filiale.²⁹²

Puis, le narrateur illustre cette loi par l'exemple de deux sœurs :

De deux soeurs, l'une aura, avec la fière stature de son père, l'esprit mesquin de sa mère; l'autre, toute remplie de l'intelligence paternelle, la présentera au monde sous l'aspect qu'a sa mère; de sa mère le gros nez, le ventre noueux, et jusqu'à la voix sont devenus les vêtements de dons qu'on connaissait sous une apparence superbe.²⁹³

Proust fait ici intervenir d'autres personnages (ou du moins des pronoms) à qui il donne un corps, même s'ils ne font pas partie de son univers romanesque.

Cette propension à tirer des lois de l'observation des êtres confère au monde proustien un caractère ordonné. L'être humain est capable, grâce au raisonnement, de comprendre le monde qui l'entoure. Le portrait ne sert donc pas seulement à la création des personnages dans leur individualité, mais aussi à la représentation d'une humanité connaissable et cohérente.

²⁹¹ Y. Azagury, « Psychologie et portrait littéraire chez Proust », p. 64.

²⁹² *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 135.

²⁹³ *Id.*

DEUXIÈME PARTIE : la défaite du portrait

Dans la première partie de ce mémoire, nous avons étudié ce que nous pourrions qualifier de « face positive » du portrait, c'est-à-dire son contenu, sa manière de nous instruire sur les personnages et de les présenter comme des êtres cohérents et crédibles. Dans cette deuxième partie, nous étudierons plutôt la « face négative » du portrait, c'est-à-dire le fait qu'il met en doute notre connaissance des personnages. Le portrait accomplit simultanément deux fonctions : il nous fait voir et rencontrer les personnages tout en montrant qu'il est impossible de tout à fait les connaître. Le personnage proustien conserve irrémédiablement une part de mystère. Comme les portraits de Rembrandt que Proust admirait, ils allient l'ombre et la lumière.

Pour réfléchir à cette question, il importe de se représenter le portrait comme un « objet épistémologique », c'est-à-dire un objet qui témoigne de la connaissance que le narrateur a des gens qui l'entourent. Le portrait se dresse entre le narrateur et le réel; comme un écran, il révèle l'image par laquelle il connaît le monde. La question du portrait s'inscrit donc dans le plus vaste sujet de la connaissance et de la perception du réel et pose plus précisément la question de la connaissance de l'autre par l'expérience visuelle. Or, comme nous le verrons, le roman proustien met en scène l'impossibilité, ou du moins l'imperfection, d'une telle connaissance. Par divers procédés²⁹⁴, l'auteur signale que les images qu'il donne des personnages ne correspondent pas à la réalité. Pour

²⁹⁴ La mise en doute de la validité du portrait peut se faire de manière explicite, comme par exemple quand le narrateur se demande si l'image que lui fournit son œil est réelle. Elle peut aussi se faire de manière plus implicite dans le portrait lui-même, par exemple dans les inconstances de la description d'Albertine, dont le grain de beauté se promène de la joue au menton.

désigner cette incapacité du portrait à prendre en charge le réel, nous utilisons l'expression d'André Benhaïm : « défaite du portrait »²⁹⁵.

Pedro Kadivar, dans son ouvrage sur la poétique de la représentation dans la *Recherche*, affirme qu'« [i]l est possible de considérer l'œuvre comme une suite d'impressions et la description de la manière dont le narrateur vit ces impressions »²⁹⁶. Selon Mieke Bal, l'« œuvre entière peut être conçue comme un apprentissage de la perception »²⁹⁷. Dans les deux cas, les critiques identifient l'expérience épistémologique comme étant l'origine et la matière du roman. En considérant que la notion de connaissance « désigne un rapport de la pensée à la réalité extérieure et engage la notion de vérité comme adéquation de l'esprit et de la chose »²⁹⁸, le roman apparaît comme la mise en scène de la connaissance où d'un côté se trouve le narrateur (la pensée, l'esprit) et de l'autre, les personnages qu'il décrit (la réalité extérieure, la chose). Le portrait témoigne alors du fait que le narrateur ne parvient jamais à saisir la personne qui se trouve devant lui et le roman met en scène l'impossibilité de l'« adéquation de l'esprit et de la chose ».

L'étude du portrait est intimement liée à celle de la conception de l'être humain qui sous-tend le roman²⁹⁹. Comme l'écrit Yaëlle Azagury, « Proust's portraits present the self

²⁹⁵ A. Benhaïm, *Panîm*, p. 316.

²⁹⁶ P. Kadivar, *Marcel Proust ou l'esthétique de l'entre-deux*, p. 77.

²⁹⁷ M. Bal, *Images littéraires*, p. 86. Cette idée met en lumière l'évolution du héros : « D'erreur en erreur, le héros évolue de la naïveté qui le fait croire à ce qu'il voit, à la mondanité savante qui sait superposer les différentes couches de perception erronée auxquelles l'œil induit le sujet ». (*Id.*)

²⁹⁸ M. Foessel, Y. Gingras, J. Ladrière, « connaissance », *Encyclopaedia universalis en ligne*.

²⁹⁹ Jean-Yves Tadié, concède que « Oui, cette technique renvoie à une psychologie (plus étudiée, celle-ci, que celle-là), à l'impossibilité d'une connaissance absolue ». (J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, p. 58.) Mais il trouve démesuré l'intérêt porté à l'étude de la conception proustienne de la personne et de la psychologie humaine. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit aussi de technique romanesque et que les inconstances et les mystères de la personnalité humaine fournissent au romancier des prétextes pour créer des effets de surprise, de rebondissement, etc. Yaëlle Azagury, dans le chapitre d'introduction de sa thèse, retrace la dissension critique à ce sujet : pour Roland Barthes et Gaétan Picon, « Proustian characters [are] literary

as a paradox: in order to make us know the reality of the self, Proust illustrates the impossibility of truly knowing another person »³⁰⁰. Le portrait matérialise l'impossibilité du rapport à l'autre. Dans *Le côté de Guermantes*, le narrateur affirme qu'« il n'existe pas de connaissance directe »³⁰¹ de la personne, et illustre cette idée de manière visuelle : « [u]ne personne n'est pas, comme j'avais cru, claire et immobile devant nous [...] mais est une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer »³⁰².

La « défaite du portrait » se joue à trois niveaux, nous pourrions dire en trois lieux que nous allons analyser dans les pages qui suivent : l'image elle-même, l'objet décrit et le sujet percevant. Premièrement, le portrait est sujet aux effets d'optiques, de lumière, de composition. L'œil nous fournit une image qui ne correspond pas à la réalité de l'objet perçu et ne donne pas accès à la vérité de l'autre. Les moyens de la connaissance sont donc inefficaces. Deuxièmement, le portrait se transforme au fil des pages, faisant voir la métamorphose et la mobilité des personnages décrits. Le mouvement des personnages brouille les portraits et multiplie les images. Comment connaître l'autre par le biais d'une image statique alors qu'il est constamment en transformation? Finalement, le portrait est entièrement soumis à la subjectivité du narrateur. Il ne nous fournit donc pas nécessairement l'image de l'autre tel qu'il est, mais bien plus tel qu'il le voit. La sensibilité, la mémoire et l'imagination du narrateur teintent les portraits et déforment la

pretexts rather than [...] vehicles of knowledge or living expressions of some kind of psychological truth ». (Y. Azagury, *In the « I » of the Beholder*, p. 4.) Azagury rejette la position de Roland Barthes selon laquelle le « renversement des apparences », qu'il nomme « inversion », constitue une forme de discours. (R. Barthes, « Une idée de recherché », p. 26.) Azagury adopte plutôt l'autre point de vue : « the second school sees Proust as a refined psychologist, a subtle reader of human hearts and minds able to construct a credible and realistic "other" through portraits that capture the vivid nature of the human self ». (Y. Azagury, *In the « I » of the Beholder*, p. 5.)

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 14.

³⁰¹ *Le côté de Guermantes*, p. 61.

³⁰² *Id.*

réalité qui y est évoquée. On peut donc se demander si les personnages ont une identité propre ou bien s'ils sont des reflets de la vision du narrateur.

A. L'Image

La jeune fille aperçue près des falaises de Canapville était-elle Albertine? Le narrateur l'ignore : il aimerait « avoir un souvenir exact mais au moment même la vision a été trouble »³⁰³. La connaissance de l'identité de la jeune fille lui est à jamais interdite à cause d'un défaut de vision. Dans l'instant même de la perception, il était donc déjà trop tard. Les sens se dressent entre le sujet et l'objet, les séparant irrémédiablement l'un de l'autre.

L'image s'interposant entre le sujet et l'objet

Le narrateur exprime cette idée de manière explicite dans le récit du spectacle de la Berma. Cette scène met en place les trois « joueurs » de l'entreprise épistémologique. Dans le siège du spectateur se trouve le narrateur, c'est-à-dire le sujet percevant qui essaie de comprendre la réalité qui se trouve devant lui. Sur la scène, la Berma recueille toute son attention : elle est l'objet de son étude. La scène se déroulant au théâtre, chacun des personnages joue doublement son rôle de sujet et d'objet sans qu'aucune autre action ne vienne les en détourner. Un instrument, la lorgnette, s'interpose entre les deux et permet de matérialiser l'image, tout en montrant son artifice.

Je dis à ma grand-mère que je ne voyais pas bien, elle me passa sa lorgnette. Seulement, quand on croit à la réalité des choses, user d'un moyen artificiel pour se les faire montrer n'équivaut pas tout à fait à se sentir près d'elle. Je pensais que ce n'était plus la Berma que je voyais, mais son image dans le verre grossissant. Je reposai la lorgnette; mais peut-être l'image que recevait mon œil, diminuée par l'éloignement, n'était plus exacte; laquelle des deux Berma était la vraie?³⁰⁴

³⁰³ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 409.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 21.

Le narrateur croyait à la « réalité des choses » qu'il voyait, mais l'utilisation de la lorgnette insinue un doute dans son esprit : son œil ne lui fournit-il pas une image tout aussi artificielle et médiatisée que l'instrument? Le doute gagne jusqu'à la réalité de la Berma elle-même : où se situe-t-elle? Le narrateur dissocie l'être observé de son image : ce n'est plus la Berma qu'il voit, mais « son image dans le verre grossissant ». La lorgnette ne permet pas de « mieux » voir la Berma. Elle en modifie l'image en la grossissant, mais il n'en résulte qu'un dédoublement de la vision (le narrateur parle de « deux Berma »). Comme pour la lorgnette, Mieke Bal affirme que « [l]a loupe n'améliore pas la visibilité rapprochée; elle la modifie. Ce qu'on voit c'est autre chose, dans un déplacement qui continue jusqu'à ce que la perception s'anéantisse »³⁰⁵.

Le simple fait de prendre conscience du mécanisme physique de formation de l'image et d'ancrer la connaissance du réel dans la matérialité des sens et de l'optique provoque une remise en question de la possibilité de connaissance du monde extérieur. Entre l'observateur et le monde se dresse l'image fournie par les sens, une image qu'on devine différente du réel. Plus loin dans le roman, le narrateur affirme que le monde visible « n'est pas le monde vrai, nos sens ne possédant pas beaucoup plus le don de ressemblance que l'imagination »³⁰⁶. Si, dans la première partie de ce mémoire, nous avons parlé de la matérialité de la description proustienne, cette matérialité atteint ici une nouvelle dimension : Proust présente le portrait dans son origine biologique. Le portrait est d'abord, tout simplement, le produit d'un organe qui présente les choses de manière arbitraire. Comme l'écrit le narrateur dans *Le côté de Guermantes*, « les arbres, le soleil et

³⁰⁵ M. Bal, *Images littéraires*, p. 89.

³⁰⁶ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 118.

le ciel ne seraient pas tels que nous les voyons, s'ils étaient connus par des êtres ayant des yeux autrement constitués que les nôtres »³⁰⁷. Mieke Bal indique que l'œil, comme l'ensemble du corps humain et des sens, est représenté par Proust comme étant inefficace dans le rapport à l'autre. Pour Mieke Bal, la *Recherche* contient « une "étude" sur l'imperfection sensorielle du corps »³⁰⁸. La réalité existe dans la distance et nos sens nous en fournissent seulement des « dessins approximatifs »³⁰⁹. La *Recherche* témoigne donc à un niveau très concret de la difficulté de bien voir.

La photographie permet également de réfléchir au rôle de l'image dans le roman. Les photographies qui apparaissent dans l'univers proustiens sont décevantes. Aucune ne donne accès à l'être représenté. Comme pour la lorgnette ou la loupe, l'appareil photographique est, selon Mieke Bal, « une prothèse visuelle encore, mais qui aide moins à mieux voir qu'à voir autrement, ailleurs, à côté. C'est l'art, non pas de la mimésis, ni du contact indexical direct, mais de l'écart »³¹⁰. Ainsi, le visage de la Berma, sur la carte-album, a « quelque chose d'un peu pauvre »³¹¹. Son visage est

immuable et précaire, comme ce vêtement des personnes qui n'en ont pas de rechange, et où elle ne pouvait exhiber toujours que le petit pli au-dessus de la lèvre supérieure, le relèvement des sourcils, quelques autres particularités physiques, toujours les mêmes qui, en sommes, étaient à la merci d'une brûlure ou d'un choc³¹².

Le narrateur exprime sa déception face au visage de la Berma, mais il décrit davantage la photographie que le visage, comme s'il était incapable d'aller au-delà de l'expression figée du papier. Les caractéristiques physiques évoquées sont dues à une expression faciale figée dans le cliché; ce qui est à la merci de la brûlure, c'est davantage

³⁰⁷ *Le côté de Guermantes*, p. 60.

³⁰⁸ M. Bal, *Images littéraires*, p. 89.

³⁰⁹ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 118.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 174.

³¹¹ *Ibid.*, p. 58.

³¹² *Id.*

le papier photographique que le visage de la Berma. Le cliché photographique propose une image décalée, « autre », du modèle. Saint-Loup ne veut pas montrer les photographies de sa bien-aimée au narrateur : Rachel « vient mal en photographie »³¹³, et ces instantanés « donneraient une fausse idée d'elle »³¹⁴. Le petit daguerréotype d'Odette que Swann conserve dans son bureau fournit également une vision décalée du modèle. C'est pour cela que Swann le conserve : il lui rappelle ses premières illusions amoureuses et dévoile la ressemblance d'Odette avec un Botticelli. Dans *Sodome et Gomorrhe*, le narrateur ne reconnaît pas sa grand-mère photographiée par Saint-Loup : elle lui semble « étrangère »³¹⁵.

L'image n'est pas mimétique du réel. Peu importe le moyen technique utilisé, la vision demeure en décalage de la réalité. La connaissance exacte du monde se trouve au-delà de l'enveloppe hermétique des sens, Merleau-Ponty dirait au-delà « de toute l'épaisseur du regard et du corps »³¹⁶.

Les illusions optiques

Le narrateur, retraçant et analysant ses impressions, est sensible aux différentes « illusions » et « erreurs d'optiques »³¹⁷ qui influencent sa perception des choses et confèrent au monde une nature changeante. Il remarque les subtiles variations des paysages, qui changent d'aspect selon la luminosité ou la densité de l'air. La lumière

³¹³ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 349.

³¹⁴ *Id.*

³¹⁵ *Sodome et Gomorrhe*, p. 201.

³¹⁶ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 178.

³¹⁷ Proust utilise les deux termes « illusions » et « erreurs ». Proust parle de « ces illusions optiques dont notre vision première est faite » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 402.) en décrivant la peinture d'Elstir et des « erreurs d'optique du début » qui nous empêchent de parvenir à « la connaissance exacte d'un être ». (*Ibid.*, p. 437.)

modifie parfois suffisamment les apparences pour rendre incertaine la nature des choses observées. Par exemple, il arrive au narrateur, « grâce à un effet de soleil, de prendre une partie plus sombre de la mer pour une côte éloignée, ou de regarder avec joie une zone bleue et fluide sans savoir si elle appart[ient] à la mer ou au ciel »³¹⁸. Cette sensibilité aux impressions conditionnées par le moment et la subjectivité, impressions momentanées qui précèdent le classement du réel par l'intelligence, le narrateur la reconnaît dans les toiles d'Elstir³¹⁹ et l'y apprécie. Dans le passage que nous venons de citer, le narrateur parle de la « joie » qui imprègne cette vision. Le narrateur qualifie ces premières impressions de « rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement »³²⁰. C'est qu'en effet, cette autonomisation de la vision par rapport au réel, cet écart entre l'impression et la réalité matérielle, n'est pas nécessairement perçue comme une mauvaise chose. Elle correspond à une manière « poétique » de voir le monde, où dans la confusion de la vision, se créent des « métaphores », « sorte[s] de métamorphose des choses représentées »³²¹. Le narrateur acquiert cette conception méliorative des « erreurs d'optiques » lors de sa visite à l'atelier d'Elstir³²².

Comme dans la description du paysage, la description des personnages est attentive à ces erreurs d'optiques qui modifient les apparences. Si dans les tableaux d'Elstir, la terre et la mer se confondent, le corps des personnages proustiens se trouve

³¹⁸ *Ibid.*, p. 399 ; autre exemple : « Que de fois en voiture ne découvrons-nous pas une longue rue claire qui commence à quelques mètres de nous, alors que nous avons devant nous qu'un pan de mur violemment éclairé qui nous a donné le mirage de la profondeur ! » (*Le côté de Guermantes*, p. 406.)

³¹⁹ Elstir reproduit dans ses tableaux l'illusion de confusion entre la terre et la mer. « Dans le premier plan de la plage, le peintre avait su habituer les yeux à ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.400-401.)

³²⁰ *Ibid.*, p. 400.

³²¹ *Ibid.*, p. 399.

³²² Au début de « Nom de pays : le pays », le narrateur annonce cette transformation, il évoque ce « peintre que j'allais rencontrer à Balbec et qui eut une influence si profonde sur ma vision des choses ». (*Ibid.*, p. 222.)

également sur cette charnière qui sépare l'univers liquide et le monde solide. Parfois, chez Albertine, « la peau, devenue fluide et vague »³²³ semble composée de la même « matière que les yeux »³²⁴. Le corps et la mer sont soumis aux mêmes effets de lumière. Le narrateur décrit « une transparence violette descendant obliquement au fond de[s] yeux [d'Albertine] comme il arrive quelquefois pour la mer »³²⁵. Il remarque que « l'aspect des êtres, comme celui des mers, dépend[e]nt de ces nuées à peine visibles qui changent la couleur de chaque chose »³²⁶.

Attentif à la dynamique interne des images, à leurs lois de composition, le narrateur montre qu'une forme ou un volume peut en modifier les autres éléments. Par exemple, quand le narrateur se rend dans la chambre d'Albertine au Grand-Hôtel, la chemise de nuit transforme la physionomie de la jeune fille: « Dégageant son cou, sa chemise blanche changeait les proportions de son visage »³²⁷. La forme du cou devenue apparente modifie les traits. Plus tôt dans le roman, lors des premières rencontres de Gilberte et du narrateur, celui-ci remarque que la « toque plate qui descendait assez bas sur ses yeux, leur donna[it] ce même regard "en dessous", rêveur et fourbe qu'[il] lui avai[t] vu la première fois à Combray »³²⁸. La toque influence donc la lecture, l'interprétation que le narrateur fait du visage de Gilberte. C'est un volume, un assemblage de lignes, qui crée le regard « rêveur et fourbe ». L'image n'agit donc pas comme représentation fidèle d'une réalité existante. Elle ne suit pas les lois de la mimésis, mais plutôt ses propres règles graphiques.

³²³ *Ibid.*, p. 506.

³²⁴ *Id.*

³²⁵ *Id.*

³²⁶ *Ibid.*, p. 507.

³²⁷ *Ibid.*, p. 493.

³²⁸ *Ibid.*, p. 64.

Le narrateur explique également que la couleur transforme les dimensions et les « rapports de surfaces »³²⁹. Comme la lumière, la couleur modifie la forme perçue de l'objet. Dans les visages des filles de la petite bande,

les différences infiniment petites des lignes se trouvaient démesurément grandes, les rapports des surfaces entièrement changés par cet élément nouveau de la couleur, lequel, tout aussi bien que le dispensateur des teintes, est un grand générateur ou tout au moins modificateur des dimensions. De sorte que des visages, peut-être construits de façon peu dissemblable, selon qu'ils étaient éclairés, par les feux d'une rousse chevelure, d'un teint rose, par la lumière blanche, d'une mate pâleur, s'étiraient ou s'élargissaient, devenaient une autre chose, comme ces accessoires des ballets russes, consistant parfois, s'ils sont vus en plein jour, en une simple rondelle de papier, et que le génie d'un Bakst, selon l'éclairage incarnadin ou lunaire où il plonge le décor, fait s'y incruster durement comme une turquoise à la façade d'un palais, ou s'y épanouir avec mollesse, rose de bengale au milieu d'un jardin.³³⁰

Les visages s'étirent, s'élargissent, deviennent autres. La comparaison avec les accessoires factices de théâtre souligne le fait qu'il s'agit bien d'une illusion d'optique et relie cette illusion à un phénomène lumineux : c'est l'éclairage qui opère la transformation de l'accessoire de papier en élément de fiction. Comme dans le récit de la visite à l'atelier d'Elstir, la transformation du réel apparaît comme un phénomène positif, quasi-alchimique, permettant de transformer le papier en pierre précieuse. Les distorsions de la vision sont rapprochées du processus de la création artistique : le réel prosaïque se transforme en vision d'art. Depuis le début de ce chapitre, il est question de l'impossibilité de la connaissance du réel par l'image. Peut-être vaudrait-il mieux parler de deux différents types de connaissances, celle des impressions (fournie par l'image et qui correspond à une connaissance poétique de la réalité) et celle de la réalité objective (inatteignable par les sens). Comme l'écrit Proust, « en prenant connaissance des visages, nous les mesurons bien, mais en peintres, non en arpenteurs »³³¹.

³²⁹ *Ibid.*, p. 505.

³³⁰ *Ibid.*, p. 505-506.

³³¹ *Ibid.*, p. 506.

Ce qui distingue néanmoins la description de la personne humaine de celle du paysage, c'est que le plaisir esthétique associé aux variations de la chair est doublé d'un sentiment d'angoisse devant l'impossibilité d'immobiliser l'autre pour le comprendre. Face aux paysages réels ou peints par Elstir, le narrateur jouit du fait que la réalité se présente à lui pour « former un tableau irréel et mystique »³³², mais dans son désir de comprendre l'être humain, cette inconstance fantaisiste de la vision, provoque en lui plus d'impatience et de questionnement.

³³² C'est ainsi que le narrateur qualifie les toiles d'Elstir où l'eau se confond avec la terre et le village avec la mer. (*Ibid.*, p. 400.)

B. L'Objet

Selon Jean-Luc Nancy, le portrait peint donne à voir la personne « pour elle-même »³³³ quand « le personnage représenté n'est pris dans aucune action »³³⁴, immobile, le visage dénué d'expression, sa silhouette se détachant « sur un fond monochrome valant autant qu'une absence de fond »³³⁵. Le portrait proustien ne se fait jamais dans de telles circonstances : les personnages ne « posent » jamais. Imbriqué dans les contingences de l'action, le portrait proustien ne donne pas à voir la personne « pour elle-même ». Les personnages se déplacent, s'activent, font partie d'un ensemble vivant dont on ne peut les extraire. Le premier portrait de Saint-Loup le montre « travers[ant] rapidement l'hôtel dans toute sa largeur »³³⁶. Le servent « emplumé de cheveux noirs »³³⁷ du restaurant de Rivebelle « cour[t] sans trêve [...] d'un bout à l'autre de la salle »³³⁸, la princesse de Luxembourg fait une « promenade sur la digue »³³⁹. Les jeunes filles « s'avanc[ent] »³⁴⁰, dans une grande « maîtrise de gestes »³⁴¹ qui détonne au milieu d'une foule « tanguant aussi fort que si elle avait été [sur] le pont d'un bateau »³⁴². Albertine est une « bacchante à bicyclette »³⁴³. Le narrateur rencontre sur les routes campagnardes des jeunes filles « à

³³³ J.-L. Nancy, *Le regard du portrait*, p. 12.

³³⁴ *Ibid.*, p. 14.

³³⁵ *Ibid.*, p. 17.

³³⁶ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 297.

³³⁷ *Ibid.*, p. 375.

³³⁸ *Id.*

³³⁹ *Ibid.*, p. 268.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 355.

³⁴¹ *Id.*

³⁴² *Id.*

³⁴³ *Ibid.*, p. 436.

pied, à bicyclette, en carriole ou en voiture »³⁴⁴. Le mouvement fait partie intégrante du portrait, et il en complique l'exécution comme l'interprétation. Comme le dit Proust, quand « le modèle bouge [...], on n'en a jamais que des photographies manquées »³⁴⁵. C'est en partie ce qui explique la non-exhaustivité des portraits et leur dissémination à travers le texte.

Illustrer le mouvement

La description proustienne témoigne d'un souci de fournir une représentation visuelle du mouvement pour illustrer notre perception de l'écoulement du temps et de la transformation des êtres³⁴⁶. En cela, la *Recherche* fait écho à plusieurs expérimentations artistiques de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e siècle : les expériences chronophotographiques d'Étienne Jules Marey³⁴⁷ et d'Eadweard Muybridge³⁴⁸, les toiles futuristes de Gino Severini³⁴⁹, l'invention du cinématographe par les frères Lumière. Valérie Dupuy explique que Proust s'inscrit dans une mouvance générale qui, voulant « approfondir les possibilités cognitives de la représentation »³⁵⁰, fait du mouvement une de ses principales préoccupations : « représenter un être avec justesse, ce serait d'abord le

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 279.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 60.

³⁴⁶ Dans la scène de la Berma, le narrateur témoigne de la difficulté à saisir une réalité en plein changement. Il voudrait « arrêter, immobiliser longtemps devant [lui] chaque intonation de l'artiste, chaque expression de sa physionomie » (*Ibid.*, p. 21.) Il déplore le fait que la comédienne change de position trop rapidement. Il n'a pas le temps de comprendre et de saisir l'image. La compréhension, la connaissance semblent donc nécessiter une certaine dose d'immobilité.

³⁴⁷ En 1882, Étienne Jules Marey invente la chronophotographie permettant d'obtenir plusieurs images d'un objet en mouvement sur une même feuille de papier photographique.

³⁴⁸ En 1878, Eadweard Muybridge réussit à obtenir douze instantanés d'un cheval au galop qui illustrent le mouvement de la bête.

³⁴⁹ L'entrée du futurisme sur la scène parisienne a lieu lors d'une exposition à la galerie Bernheim Jeune en 1912. On y voyait entre autres *La Danse du Pan-Pan*, qui illustre une scène de danse. La multiplication des jambes, des bras et les effets d'échelles créent une impression de dynamisme et de mouvement qui rappelle la danse.

³⁵⁰ V. Dupuy, « Le temps incorporé : chronophotographie et personnage proustien », p. 117.

représenter non de façon figée, mais de façon mobile, de manière à suggérer le mouvement du temps qui passe sur lui »³⁵¹.

Le cinéma apparaît probablement à la plupart des gens comme la meilleure manière de représenter la réalité en mouvement, mais Proust n'est pas de cet avis. Selon lui, la vision cinématographique ne correspond aucunement à la manière dont l'être humain enregistre la réalité: « [r]ien ne s'éloigne plus de ce que nous avons perçu en réalité qu'une [...] vue cinématographique »³⁵². Le cinéma donne l'illusion d'un mouvement continu et constant, les images sont immédiatement remplacées les unes par les autres. Selon Proust, le temps que nous percevons n'a pas cette homogénéité: certaines minutes s'étirent par rapport à d'autres, les souvenirs cohabitent avec le présent. Au cinéma, les images se juxtaposent sans laisser de « blanc ». Il ne s'agit donc pas vraiment d'une représentation du mouvement puisque le spectateur n'a pas le temps d'apprécier le changement, son attention est immédiatement sollicitée par une nouvelle réalité. Comme l'explique Valérie Dupuy: « [l]'image possède sur l'image un pouvoir de dilution lorsqu'elle se superpose trop étroitement à une image antérieure, ou s'articule à elle sans laisser de "blanc" »³⁵³. La représentation du mouvement doit donc se faire dans le souci de laisser coexister les différentes images dans le temps, afin que le spectateur puisse s'intéresser au mouvement lui-même.

Dans la *Recherche*, la photographie unique présente une vision décalée et fausse de son modèle, mais, paradoxalement, elle devient signifiante lorsqu'elle témoigne d'un état de la réalité qui n'existe plus et qu'elle sert de point de comparaison à une autre image.

³⁵¹ *Id.* Pour illustrer le phénomène, Valérie Dupuy donne l'exemple d'un photographe nommé Demeny qui voulut en 1892 commercialiser le « portrait vivant ». Elle le cite : « L'avenir remplacera la photo immobile, figée dans des albums de famille auquel on pourra, en un tour de roue, rendre la vie ». (Cité par *Id.*)

³⁵² *Le temps retrouvé*, p. 189.

³⁵³ V. Dupuy, « Le temps incorporé : chronophotographie et personnage proustien », p. 118-119.

Cette idée énoncée par Charlus dans une conversation avec la grand-mère³⁵⁴ se met en application dans le roman, par exemple, avec la photographie de la petite bande enfant. Le narrateur évoque une photographie ancienne qui montre la troupe enfantine des petites filles

assises en cercle sur le sable, autour d'une tente : sorte de blanche et vague constellation où l'on n'eût distingué deux yeux plus brillants que les autres, un malicieux visage, des cheveux blonds, que pour les repérer et les confondre bien vite au sein de la nébuleuse indistincte de lactée³⁵⁵.

L'image permet au narrateur d'évoquer le processus de la formation de l'identité par lequel les jeunes filles sont passées et d'illustrer ce processus de manière visuelle. La photographie agit comme étalon comparatif pour mesurer « la distance parcourue en peu de temps par les caractères physiques de chacune de ces jeunes filles »³⁵⁶. La photographie ne témoigne pas de leur essence (elles sont d'ailleurs très difficiles à reconnaître sur le cliché), mais bien de la transformation et du mouvement parcouru par ces corps. Il ne s'agit donc pas d'y chercher les traces d'une personnalité, d'un individu. (D'autant plus que la photographie témoigne du fait que ce qu'elles ont de commun et de collectif est plus marqué que ce qu'elles ont d'individuel.) Cette comparaison entre deux images – la photographie ancienne et l'apparence présente des jeunes filles – est tout à fait symptomatique de la manière proustienne de représentation du mouvement.

La majorité des critiques définissent le portrait proustien comme une suite d'instantanés. Selon Tadié, « [l]'auteur fait [...] de l'instantané, qui correspond à la

³⁵⁴ « La photographie acquiert un peu de la dignité qui lui manque quand elle cesse d'être une reproduction du réel et nous montre des choses qui n'existent plus » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 331.)

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 388. Notons que même si la description se base sur une photographie, il y a une sorte de mise en mouvement des personnages. Par exemple, Proust décrit le moment où elles sont prises d'un fou rire. On ne sent pas vraiment l'immobilité propre au cliché.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 388-389.

fragmentation de la vision, son moyen technique favori de peindre ses héros »³⁵⁷. Mieke Bal affirme que des personnages, Proust ne nous donne « pas une seule photo mais un série de clichés »³⁵⁸. Valéry Dupuy propose une analogie entre le portrait proustien et la chronophotographie. Selon elle, ce qui importe dans la représentation proustienne du mouvement c'est d'avoir « des images et non une image, suffisamment différentes les unes des autres pour être distinguées, non pas empilées ni enchaînées, mais disposées dans l'espace afin que l'œil-conscience puisse les embrasser tout en mesurant l'écart qui les sépare »³⁵⁹. Dans le même souci que M. de Lomperolles dans *Jean Santeuil*, « qui avait quarante perruques très légèrement plus longues les unes que les autres »³⁶⁰ et qui « mettait chaque jour pendant quarante jours une perruque de plus en plus longue »³⁶¹, Proust représente le passage du temps en multipliant les images.

Dans le texte, cette série de clichés correspond à une série de descriptions qui varient les unes des autres. Francine Dugast-Portes écrit que les portraits « sont sans cesse retouchés, réinterprétés ou réinterprétables »³⁶². L'apparence du personnage varie donc au long du roman. Cette évolution de la physionomie est particulièrement marquée chez Albertine³⁶³ dont chaque nouvelle apparition coïncide avec une nouvelle description physique.

Dans sa première apparition, Albertine (nous supposons que c'est elle, mais elle n'est pas encore identifiée et à peine individualisée par rapport au reste de la petite bande)

³⁵⁷ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, p. 74-75.

³⁵⁸ M. Bal, *Images littéraires*, p. 192.

³⁵⁹ V. Dupuy, « Le temps incorporé : chronophotographie et personnage proustien », p. 119.

³⁶⁰ Cité par N. Mauriac Dyer, « M. de Lomperolles dans Jean Santeuil ou un aspect négligé de la genèse de Charlus », p. 12.

³⁶¹ *Id.*

³⁶² F. Dugast-Portes, « Le temps du portrait », p. 245.

³⁶³ « Car je ne possédais dans ma mémoire que des séries d'Albertine séparées les unes des autres, incomplètes, des profils, des instantanés » (*La prisonnière*, p. 139.)

est « une fille aux yeux brillants, rieurs, aux grosses joues mates, sous un "polo" noir, enfoncé sur sa tête »³⁶⁴. Quand le narrateur la rencontre par hasard avec sa grand-mère, près des falaises de Canapville (en fait, nous ne sommes jamais certains que ce soit encore véritablement Albertine qu'il croise à ce moment-là, puisque son identité n'est pas confirmée), il la trouve plus jolie que la première Albertine, « la ligne de son nez était plus droite, à la base l'aile en était plus large et plus charnue »³⁶⁵. Quand il rencontre finalement la jeune fille dans une réunion mondaine chez le peintre Elstir, il ne la reconnaît pas du premier coup d'œil. On lui présente « une jeune fille assise, en robe de soie, nu-tête, mais de laquelle [il] ne connaissai[t] pas la magnifique chevelure, ni le nez, ni ce teint »³⁶⁶. À nouveau, quand il rencontre Albertine sur la digue, il est abordé « par une jeune fille portant un toquet et un manchon, si différente de celle qu'[il] avai[t] vue à la réunion d'Elstir que reconnaître en elle la même personne semblait pour l'esprit une opération impossible »³⁶⁷. À chaque fois, le narrateur s'étonne de la métamorphose de la jeune fille. Il identifie les variations, remarque de nouvelles caractéristiques. Dans une certaine mesure, la différence pourrait être attribuable aux vêtements et accessoires et relever d'un effet de composition de l'image. Lors de sa première apparition, Albertine porte un polo; chez Elstir elle est nue-tête; sur la digue, elle porte un toquet et un manchon. Le principal objectif des portraits d'Albertine est de donner l'idée de la métamorphose. La description ne s'étend pas au-delà des modifications de la vision et aucune des apparitions n'est signifiante en soi, aucune ne fournit d'image précise.

³⁶⁴ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 359.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 393.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 433.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 439.

Les métamorphoses de la jeune fille ne correspondent pas à un mouvement téléologique. La transformation décrite ne nous mène pas dans une direction claire, elle a quelque chose de flottant et d'indécis. Cette absence de direction dans le mouvement éloigne quelque peu la description proustienne de la chronophotographie. Ce procédé est généralement utilisé pour décomposer des mouvements rapides, vifs et précis comme le galop d'un cheval ou le jeu d'un escrimeur. La photographie de la petite bande enfant illustre également un mouvement précis mais beaucoup plus lent et général: le passage du corps de l'enfance à l'adolescence. Dans le cas d'Albertine, la description s'échelonne sur une courte période, et n'illustre qu'un mouvement désorganisé associé à la malléabilité de la jeunesse. Quand le narrateur décrit Albertine après avoir conquis son amitié, le caractère aléatoire de la transformation est encore plus marqué. Les premières apparitions de la jeune fille suivent l'ordre chronologique de la narration, mais la description qui suit se situe dans un vague temporel. Le narrateur évoque « certains jours » ou « d'autres jours » sans y mettre d'ordre.

Certains jours, mince, le teint gris, l'air maussade, une transparence violette descendant obliquement au fond de ses yeux [...]. *D'autres jours*, sa figure plus lisse engluait les désirs à sa surface vernie et les empêchait d'aller au delà; [...] *D'autres fois*, le bonheur baignait ces 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, mais non d'une autre matière, que les yeux; *quelquefois*, sans y penser, quand on regardait sa figure ponctuée de petits points bruns et où flottaient seulement deux taches plus bleues, c'était comme on eût fait d'un œuf de chardonneret, souvent comme d'une agate opaline travaillée et polie à deux places seulement [...]. Mais *le plus souvent* aussi elle était plus colorée, et alors plus animée; *quelquefois* seul était rose, dans sa figure blanche, le bout de son nez, fin comme celui d'une petite chatte sournoise avec qui l'on aurait eu envie de jouer; *quelquefois* ses joues étaient si lisses que le regard glissait comme sur celui d'une miniature sur leur émail rose, que faisait encore paraître plus délicat, plus intérieur, le couvercle entr'ouvert et superposé de ses cheveux noirs; *il arrivait* que le teint de ses joues atteignît le rose violacé du cyclamen, et *parfois* même, quand elle était congestionnée ou fiévreuse, [...] la sombre pourpre de certaines roses d'un rouge presque noir; et chacune de ces Albertine était différente³⁶⁸

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 506-507. C'est nous qui soulignons. Dans le roman, cette malléabilité du corps est présentée comme une caractéristique de la jeunesse : les corps jeunes, composés d'une « matière ductile » (*Ibid.*, p. 467.) se transforment davantage. La vieillesse est associée à l'immobilité, le corps se fige et la femme se dépouille de ses charmes : « Il vient si vite, le moment où l'on n'a plus rien à attendre, où le corps est figé

La multiplicité des couleurs de la peau est particulièrement frappante, elle passe du blanc au noir. Plusieurs parties du visage sont décrites : les yeux, les joues, la peau. Le paragraphe est entièrement consacré à la description du visage d'Albertine, mais il donne l'impression d'un éclatement du sujet décrit. Différents plans se juxtaposent, des moments discontinus se soudent les uns aux autres. Un véritable « visage mosaïque »³⁶⁹, selon l'expression d'André Benhaïm, se forme dans l'esprit du lecteur. La juxtaposition des clichés relève d'une technique de l'assemblage, de la juxtaposition³⁷⁰ et forme une esthétique du morcellement. Michel Raimond et Luc Fraisse parlent de « vision fragmentée »³⁷¹. Dans un désir de représenter une totalité (l'ensemble des apparences du visage d'Albertine), le narrateur juxtapose plusieurs images indépendantes. Comme le dit Proust, « [l]e visage humain est vraiment comme celui du Dieu d'une théogonie orientale, toute une grappe de visages juxtaposés dans des plans différents et qu'on ne voit pas à la fois »³⁷². Claude Gandelman effectue un rapprochement avec le cubisme : dans les deux cas, on retrouve « l'idée que l'on peut représenter sur un seul et même dessin – et en littérature par un seul et même personnage – la pluralité des "moi" hétérogènes qui habitent en nous »³⁷³. Il ne s'agit plus de représenter l'objet dans son unité mais dans sa diversité, d'étaler sur une même surface tous les visages de ce Dieu oriental, de faire

dans une immobilité qui ne promet plus de surprises ». (*Id.*) Contrairement aux jeunes filles, la femme âgée « n'est pas successivement pour nous une femme différente. Sa gaité reste extérieure à une figure inchangée. Mais l'adolescence est antérieure à la solidification complète et de là vient qu'on éprouve auprès des jeunes filles ce rafraîchissement que donne le spectacle des femmes sans cesse en train de changer ». (*Id.*)

³⁶⁹ A. Benhaïm, *Panim*, p. 316.

³⁷⁰ Claude Gandelman parle de « juxtaposition de tous les "profils" possibles des êtres et des choses ». (C. Gandelman, *Le regard dans le texte*, p. 125-126.)

³⁷¹ M. Raimond, L. Fraisse, *Proust en toutes lettres*, p. 101. Le terme « fragment » revient souvent dans le discours critique pour décrire des portraits. Par exemple, Jean-Yves Tadié affirme que les personnages principaux « nous sont livrés par fragments contrastés ». (J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, p. 188.)

³⁷² *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 477.

³⁷³ C. Gandelman, *Le regard dans le texte*, p. 125.

cohabiter plusieurs identités sous un même nom, dans un même personnage. Or, cette addition des portraits entraîne parfois plus de déroute qu'elle ne fonde la connaissance. En affirmant que toutes les Albertine sont différentes, Proust pose un défi à la cohérence de son personnage.

L'idée de « série d'instantanés » ne permet pas d'expliquer l'ensemble de la représentation proustienne du mouvement. Il existe un autre procédé, que nous nommons le « comparatif », et que le narrateur utilise quand il parle par exemple d'une figure « plus lisse » ou « plus colorée ». Afin d'illustrer la différence entre la « série d'instantanés » et le « comparatif », nous utiliserons l'analogie avec la photographie. Pour illustrer un mouvement par la photo, celui d'une pomme qui tombe par terre par exemple, il est possible de juxtaposer plusieurs images de la chute de la pomme les unes à côté des autres. Chacune des images représentera la pomme immobile à des hauteurs différentes, mais leur succession fera naître l'idée du mouvement dans l'esprit de l'observateur. C'est l'idée qui sous-tend la série d'instantanés. Mais il est également possible de faire une seule photographie en laissant l'obturateur ouvert plus longtemps. Sur ce cliché, la forme de la pomme serait indistincte mais une ligne verticale apparaîtrait sur le papier, faisant voir le mouvement lui-même. Dans la description proustienne, nous retrouvons l'équivalent de ces deux procédés. D'une part, nous l'avons vu, l'auteur nous fournit une succession d'instantanés de ses personnages. Le lecteur se retrouve alors avec « le point de départ » et « le point d'arrivée » et tente naturellement de reconstituer le parcours qui les relie. D'autre part, dans certaines descriptions, Proust ne nous fournit ni point de départ ni point d'arrivée, mais décrit simplement le chemin parcouru entre les deux. Par

exemple, nous saurons qu'Odette a « engraisé »³⁷⁴, a l'air « plus calme »³⁷⁵, que son profil semble « résorbé »³⁷⁶, mais nous ne savons pas quelle est l'image qui en résulte, ni quelle est l'image qui précède ces changements. C'est également le cas de la description de Gilberte où le narrateur la compare à ses parents : Gilberte a la peau rousse de son père, le coin du nez de sa mère, mais elle n'est pas décrite pour elle-même. Le narrateur ne fait pas connaître la physionomie précise de la jeune fille, mais fait plutôt voir le mouvement héréditaire qui la relie à ses deux géniteurs. La description d'Odette permet de faire comprendre son « rajeunissement ». Il s'agit d'un mouvement chronologique, mais il est artificiel et contraire au vieillissement habituel. Dans le cas de Gilberte, il s'agit d'un mouvement plus vaste qui dépasse les individus et relie entre elles les générations. Encore une fois, le portrait donne à voir un mouvement mais fournit une image floue.

Une ou plusieurs Albertine?

La représentation des personnages dans la variété et le changement remet en question la notion d'identité. L'écart qui se creuse entre les différentes images peut menacer la cohérence des personnages. Comme le dit Michel Raimond : « comment reconnaître le même dans l'autre qu'il est devenu? »³⁷⁷. Où se circonscrit l'identité? Quelles en sont les limites? À quel point cette notion accepte-t-elle la métamorphose et la fluidité du moi? L'accumulation des instantanés peut donner l'impression d'une identité discontinue, fragmentée, voire d'une multiplication des identités. De la *Recherche* émane

³⁷⁴ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 186.

³⁷⁵ *Id.*

³⁷⁶ *Id.*

³⁷⁷ M. Raimond, L. Fraisse, *Proust en toutes lettres*, p. 111.

une conception de l'homme comme un être profondément transformable. Proust semble se faire une joie de mettre les prénoms au pluriel : « Laquelle des deux Berma étaient la vraie? »³⁷⁸; « Moi qui connaissais plusieurs Albertine en une seule, il me semblait en voir bien d'autres encore reposer auprès de moi »³⁷⁹; « il y avait au moins deux Gilberte »³⁸⁰. Le personnage et son image apparaissent visiblement sous le signe de la multiplication et du multiple. Barthes parle de plusieurs identités dans un même corps : « Voilà donc deux identités d'un même corps : d'un côté la tenancière de bordel et de l'autre la princesse Sherbatoff, dame d'honneur de la grande duchesse Eudoxie »³⁸¹. Malcolm Bowie dit de Rachel « she is two people at once »³⁸². Le morcellement ne se limite pas à l'esthétique du portrait, il affecte le sujet lui-même. Dans la *Recherche*, l'individu est décrit « comme une suite de moi juxtaposés mais distincts qui mourraient les uns après les autres ou même alterneraient entre eux »³⁸³ : Odette est successivement Miss Sacripant, Odette de Crécy, Mme Swann, Mme de Forcheville et la maîtresse du duc de Guermantes. Le portrait témoigne de la variation d'un « état » du personnage au suivant. Chacun de ces états forme un ensemble hermétique qui a peu à voir avec les autres.

L'identité des personnages n'est pas seulement mise en doute par les grandes différences qui affectent un individu dans le temps, mais aussi par les ressemblances qui relient les individus entre eux. Comme s'il y avait une porosité entre les êtres, les

³⁷⁸ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 21.

³⁷⁹ *La prisonnière*, p. 64.

³⁸⁰ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 135.

³⁸¹ Dans ce passage, Barthes évoque ce passage de *Sodome et Gomorrhe* où il est présenté à la princesse Sherbatoff dans le petit train de Balbec : « Je la reconnus aussitôt; cette femme, qui pouvait avoir perdu sa situation mais n'en était pas moins d'une grande naissance, qui en tous cas était la perle d'un salon comme celui des Verdurin, c'était la dame que, dans le même train, j'avais cru, l'avant-veille, pouvoir être une tenancière de maison publique ». (*Sodome et Gomorrhe*, p. 331.)

³⁸² M. Bowie, *Proust Among the Stars*, p. 8.

³⁸³ *Le temps retrouvé*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 943. Exceptionnellement, nous citons ici la collection de la Pléiade puisque ce passage ne figure pas dans l'édition Folio.

personnages prennent parfois les attributs les uns des autres. L'exemple le plus frappant se trouve encore une fois chez les jeunes filles. Chez elles, l'individualité n'est pas une chose acquise dès l'enfance. Elles existent de prime abord davantage comme groupe que comme individus. Elles sont comparées à un polypier et à un madrépore³⁸⁴, sorte de colonies de petits organismes vivant nécessairement ensemble. Le collectif l'emporte sur l'individuel.

La porosité entre les identités peut aussi affecter des êtres beaucoup plus éloignés, qui se situent en des lieux ou des temps différents. L'identité semble pouvoir se cristalliser à divers endroits de manière impromptue.

Esthétiquement, le nombre des types humains est trop restreint pour qu'on n'ait pas bien souvent, dans quelque endroit qu'on aille, la joie de revoir des gens de connaissance [...]. C'est ainsi que dès les premiers jours de notre séjour à Balbec, il m'était arrivé de rencontrer Legrandin, le concierge de Swann, et Mme Swann elle-même, devenus le premier un garçon de café, le second un étranger de passage que je ne revis pas, et la dernière un maître baigneur. Et une sorte d'aimantation attire et retient si inséparablement les uns auprès des autres certains caractères de physionomie et de mentalité que quand la nature introduit ainsi une personne dans un nouveau corps, elle ne la mutile pas trop. Legrandin changé en garçon de café gardait intact sa stature, le profil de son nez et une partie du menton.³⁸⁵

La formulation de la phrase ne dit pas que le maître baigneur ressemble à Mme Swann, elle opère une véritable fusion des identités. Odette (Mais qu'est-ce que ce "Odette"?) se trouve transportée dans le corps d'un homme. Les caractères de la physionomie ne témoignent donc pas d'une identité individuelle, mais évoquent une entité plus générale. Le même phénomène se produit lorsque Swann retrouve les Parisiens de son époque dans les tableaux des grands maîtres italiens.

Cette migration des identités ne correspond peut-être qu'à un certain goût des analogies commun à Swann et au narrateur. Celles-ci ne correspondent pas

³⁸⁴ « les sporades aujourd'hui individualisées et désunies du pâle madrépore ». (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 389.)

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 253.

nécessairement à la réalité elle-même, mais se trouve peut-être uniquement conditionnées par le point de vue. Au mouvement et à la fluidité de l'objet décrit s'additionne donc nécessairement la mobilité du sujet qui observe. Le portrait se crée à la rencontre de ces deux mouvements, que nous avons isolés pour les expliquer, mais qui se conjuguent dans le texte. La connaissance de l'autre s'en trouve d'autant plus compromise et semble impossible :

Ainsi ce n'est qu'après avoir reconnu non sans tâtonnements les erreurs d'optique du début qu'on pourrait arriver à la connaissance exacte d'un être si cette connaissance était possible. Mais, elle ne l'est pas; car tandis que se rectifie la vision que nous avons de lui, lui-même qui n'est pas un objectif inerte change pour son compte, nous pensons le rattraper, il se déplace, et, croyant le voir enfin plus clairement, ce n'est que les images anciennes que nous en avons prises que nous avons réussi à éclaircir, mais qui ne le représentent plus.³⁸⁶

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 437.

C. Le sujet

« L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment »³⁸⁷. Par de semblables affirmations, Proust semble vouloir empêcher le lecteur de croire en la réalité objective des êtres qu'il décrit. Selon Pedro Khadivar, chez Proust la notion de réalité est essentiellement subjective: « [e]lle n'est plus à saisir comme objet extérieur, elle n'a pas l'entité et l'existence autonome d'objet en dehors du sujet, mais elle est un *rapport* et s'établit chez le sujet, celui-ci l'élabore dans la médiation de sa subjectivité »³⁸⁸.

Tous les personnages apparaissent à travers la subjectivité du narrateur. Le filtre de sa perception teinte et déforme toutes les images: « les héros apparaissent tels que le narrateur les voit, et quand il les voit »³⁸⁹. Si, comme l'écrit Proust, « [o]n sent bien, à voir les uns à côté des autres dix portraits de personnes différentes peintes par Elstir, que ce sont avant tout des Elstir »³⁹⁰, le portrait en révèle certainement davantage sur son auteur que sur son objet. Les personnages apparaissent donc comme créations du « je » qui parle plutôt qu'individus à part entière. Gaétan Picon déplore cette inaccessibilité des personnages:

Les personnages proustiens n'ont aucunement cette vie, ce relief qui caractérisent les héros du grand roman traditionnel : celui de Balzac, de Stendhal, de Dostoïevsky, de Tolstoï, de Dickens. Vus et entendus – à travers le narrateur - ils ne sont pas [...] des êtres qui nous regardent et qui nous parlent. Il leur manque cette troisième dimension qui fait de tant d'êtres imaginaires des créatures animées.³⁹¹

³⁸⁷ *Albertine disparue*, p. 34.

³⁸⁸ P. Khadivar, *Marcel Proust ou l'esthétique de l'entre-deux*, p. 9. C'est l'auteur qui souligne.

³⁸⁹ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, p. 35.

³⁹⁰ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 415.

³⁹¹ G. Picon, *Lecture de Proust*, p. 75-76.

Plusieurs aspects de la subjectivité du narrateur influencent le portrait : son point de vue dans l'espace, sa capacité à comprendre les êtres qui l'entourent, et, surtout, l'empreinte de sa sensibilité et de son imagination dans sa manière de décrire et de se rappeler.

Le point de vue dans l'espace

De manière tout à fait concrète, le déplacement du narrateur dans l'espace modifie la représentation des personnages. Le portrait est soumis à l'angle de vision du narrateur et l'aspect des visages se transforme avec la variation du point de vue. Quand le narrateur croise Albertine près des falaises de Canapville, il ne la reconnaît pas d'emblée mais il l'identifie grâce aux accessoires³⁹² qu'elle porte. Il attribue ces différences « à la façon dont [il] étai[t] placé »³⁹³. En observant les jeunes filles, le narrateur additionne donc les points de vue pour avoir une idée juste de leur physionomie:

J'avais bien regardé leurs visages; chacun d'eux je l'avais vu, non pas dans tous ses profils, et rarement de face, mais tout de même selon deux ou trois aspects assez différents pour que je pusse faire soit la rectification, soit la vérification et la "preuve" des différentes suppositions de lignes et de couleurs³⁹⁴

Dans ce cas, un travail d'analyse et d'intellectualisation de l'image (la « vérification », la « preuve ») se combine à la simple impression. Comme dans

³⁹² Les accessoires jouent parfois un rôle dans la reconnaissance, l'identification et la caractérisation des personnages. Par exemple, quand le narrateur ne connaît pas encore le nom des jeunes filles, Albertine est la « cycliste » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 407, 433.) ou la « joueuse de golf » (*Ibid.*, p. 409, 436.), celle qui pousse une bicyclette (*Ibid.*, p. 359, 393.), tient des clubs de golf (*Ibid.*, p. 393.) porte un polo noir (*Ibid.*, p. 359, 393, 407, 433.) et des gants de renne (*Ibid.*, p. 393.). Les jeunes filles ont du mal à se reconnaître elles-mêmes sur la photographie de leur petite bande enfant : « il arrivait parfois à leurs meilleures amies de les prendre l'une pour l'autre sur cette photographie, si bien que le doute ne pouvait finalement être tranché que par tel accessoire de toilette que l'une était certaine d'avoir porté, à l'exclusion des autres » (*Ibid.*, p. 389.)

³⁹³ *Ibid.*, p. 393. « Les qualités et les défauts qu'un être présente disposés au premier plan de son visage se rangent selon une formation tout autre si nous l'abordons par un côté différent » (*Ibid.*, p. 436.)

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 363.

l'exemple du « visage mosaïque », le narrateur tente d'atteindre une représentation juste en additionnant les images, les perspectives.

La distance de l'objet observé et la vitesse du déplacement du narrateur influencent également l'image perçue. La vue d'ensemble et la vue rapprochée³⁹⁵ d'un même objet diffèrent. Dans la scène du baiser d'Albertine dans *Le côté de Guermantes*, le mouvement du narrateur se déplaçant vers Albertine provoque une décomposition de l'image : « Dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertine que je vis »³⁹⁶. Cette multiplication des Albertine dans le mouvement rappelle encore une fois la chronophotographie, mais, dans ce cas-ci, l'objet est immobile et c'est le sujet qui se déplace.

Le narrateur décrit également des jeunes filles aperçues d'une voiture ou d'un train en marche. La vision de la passante est toute fragmentaire, « mutilé[e] comme un marbre antique par la vitesse »³⁹⁷, mais l'imagination du héros la complète par sa propre image de la beauté. C'est ce qui explique que « les charmes de la passante sont généralement en relation directe avec la rapidité du passage »³⁹⁸.

³⁹⁵ Philippe Boyer décrit l'influence de la distance de l'observateur sur la perception des couleurs d'un tableau : « Tout tableau en effet, vu à une certaine distance, s'offre d'abord au regard comme pure *représentation*. Les couleurs participent alors d'une vue d'ensemble, accentuées et simplifiées à la fois par leurs contrastes avec les couleurs voisines et par la surdétermination du dessin, c'est-à-dire des formes de la représentation. Mais à mesure qu'on s'approche de la toile, la couleur devient un matériau beaucoup plus subtil, et la représentation tend à céder le pas à la seule composition, c'est-à-dire à la peinture elle-même : lignes et couleurs en un certain ordre assemblées » (P. Boyer, *Le petit pan de mur jaune*, p. 19.)

³⁹⁶ *Le côté de Guermantes*, p. 354.

³⁹⁷ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 281.

³⁹⁸ *Id.*

Une interprétation de l'autre

Notre compréhension des personnages est soumise à la capacité du narrateur d'interpréter les images et les êtres qu'il rencontre. Le jugement du narrateur n'est pas infaillible. Il lui arrive de se méprendre sur la nature de ce qu'il observe, sur l'identité des gens qu'il rencontre, sur l'interprétation à faire d'une attitude ou d'un faciès. Le roman retrace un apprentissage, les facultés d'observation du narrateur se transforment et s'affinent³⁹⁹. Gérard Genette énonce l'hypothèse que « la "description" proustienne est moins une description de l'objet contemplé qu'un récit et une analepse de l'activité perceptive du personnage contemplant »⁴⁰⁰. Il y aurait donc mise en récit de la perception. Le lecteur accompagne le narrateur dans ses apprentissages, ses erreurs et ses indécisions. Les portraits se combinent de nombreux commentaires et explications, qui guident le lecteur à travers les illusions et les révélations. Le personnage de Saint-Loup, par exemple, est plus difficilement compréhensible que d'autres. Il apparaît d'abord au narrateur comme un « aristocrate et un sportsman dédaigneux »⁴⁰¹, mais il « n'[a] d'estime et de curiosité que pour les choses de l'esprit »⁴⁰². Les apparences successives que revêt Saint-Loup sont essentiellement dues à la progression du narrateur dans sa compréhension de l'autre. Comme il le dit lui-même, « je me suis déjà trompé sur lui, j'avais été victime d'un mirage, mais je n'ai triomphé du premier que pour tomber dans

³⁹⁹ Par exemple, le contact avec Elstir transforme sa vision des choses. L'habitude de l'art transforme le regard et les aptitudes de la vision. On peut apprendre à regarder. Prenons l'exemple de Gabrielle, la femme d'Elstir. La première fois que le narrateur la rencontre il la trouve « très ennuyeuse ». (*Ibid.*, p. 413.) Mais plus tard, quand il connaît la peinture mythologique d'Elstir, Gabrielle « prit pour [lui] aussi de la beauté » (*Ibid.*, p. 414.)

⁴⁰⁰ G. Genette, *Figures III*, p.136. Michel Raimond et Luc Fraisse écrivent : « Ce n'est pas véritablement la réalité que décrit Proust; il retrace le travail de l'esprit, par étapes successives, sur la réalité » (M. Raimond, L. Fraisse, *Proust en toutes lettres*, p. 44.)

⁴⁰¹ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 300.

⁴⁰² *Id.*

un second »⁴⁰³. À plusieurs reprises, le narrateur se trompe sur l'identité des gens qu'il rencontre. Ainsi, au théâtre, il confond deux actrices de soutien avec la Berma avant que celle-ci entre en scène. Chez Mme Swann, il « [se] confon[d] en salutations devant un valet de pied assis, dans sa longue jupe grise »⁴⁰⁴ et qu'il avait pris pour la maîtresse de maison.

Il arrive également que le narrateur nous fournisse plusieurs explications relatives au physique d'un personnage sans choisir entre elles. En parlant des cheveux de Gilberte, qu'elle porte en nattes sur ses épaules, il suppose « soit que ce fût encore de son âge, soit que sa mère voulut la faire paraître plus longtemps enfant, afin de se rajeunir elle-même »⁴⁰⁵. La narration foisonne de ces incertitudes et suppositions qui font naître une réalité dans l'esprit du lecteur sans toutefois assurer sa véracité.

Sensibilité, imagination, mémoire

C'est dans la nature de la description que de contenir une certaine dose de subjectivité. Selon Michael Riffaterre « [m]ême la description la plus naturelle n'est pas un simple énoncé de fait : elle se présente comme un objet esthétique aux connotations affectives »⁴⁰⁶. C'est particulièrement vrai chez Proust. La description n'informe pas seulement le lecteur de la présence et des caractéristiques d'un objet : elle est toute conditionnée par la sensibilité, la personnalité, l'imagination, l'histoire du narrateur. Elle épouse le regard de celui qui raconte. On peut même se demander si, dans la *Recherche*, l'idée de « connotation affective » liée à description ne prend pas le dessus sur celle

⁴⁰³ *Id.*

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁰⁶ M. Riffaterre, « L'illusion référentielle », *Littérature et réalité*, p. 91.

d' « énoncé de fait », et si le vaste portrait du monde n'est pas un autoportrait métaphorique, qui se dévoile dans un jeu de miroir et d'empreinte. Comme le dit François Ricard « le décor⁴⁰⁷ est le personnage, ou, plus précisément, il est sa conscience à tel moment »⁴⁰⁸. On peut donc se demander de qui parlent les portraits, et à la construction de quelle(s) identité(s) ils participent.

Certains portraits décrivent davantage le lien affectif qui unit la personne décrite au narrateur que la physionomie elle-même. Prenons l'exemple de la grand-mère. Nous ne savons presque rien de son apparence physique, qui est généralement invisible dans le roman. Elle est une figure aimante, connue de tout temps par le narrateur. Elle ne se présente donc pas comme une énigme à élucider et ne suscite aucune entreprise de démystification. Dans une des seules descriptions que nous avons d'elle, le narrateur évoque « son grand visage découpé comme un beau nuage ardent et calme, derrière lequel on sentait rayonner la tendresse »⁴⁰⁹. L'image est toute subjective, dictée par la sensibilité du narrateur et le lien qui l'unit à sa grand-mère. Il ne s'agit pas d'une déformation des traits réels mais bien de la création d'une image métaphorique illustrant des qualités abstraites. Pour qualifier de telles descriptions, Véronique Boyer utilise l'expression « image intériorisée »⁴¹⁰.

Cette illustration du lien affectif unissant les personnages se traduit aussi par l'idéalisation de certains d'entre eux. Le narrateur fait des fils d'un marchand de

⁴⁰⁷ Nous citons cette phrase de François Ricard en considérant les corps des personnages comme faisant partie du vaste décor descriptif de la *Recherche*. Le décor désignerait donc l'ensemble de la réalité matérielle décrite par le narrateur.

⁴⁰⁸ F. Ricard, « Le décor romanesque », p. 352.

⁴⁰⁹ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 237.

⁴¹⁰ Véronique Boyer, *L'image du corps dans À la recherche du temps perdu*, p. 5.

nouveautés des « statues équestres de demi-dieux »⁴¹¹. Il imagine Bergotte en « doux Chantre aux cheveux blancs »⁴¹², en « langoureux vieillard »⁴¹³ mais se retrouve face à un « homme jeune, rude, petit, râblé et myope, à nez rouge en forme de coquille de colimaçon et à barbiche noire »⁴¹⁴.

Les portraits des jeunes filles fournissent une multitude d'exemples de cet apport de l'imagination dans la description, le corps désiré suscitant sans doute les descriptions les plus intéressantes et les plus complexes. La femme idéalisée est sublimée en vision divine, en vision d'art ou de nature. La petite bande apparaît comme une suite de déesses marines ou de statues antiques. L'affirmation de Morisot voulant que « décrire, c'est souvent aussi célébrer »⁴¹⁵ s'applique particulièrement bien à ces portraits enthousiastes où les jeunes filles se métamorphosent en « créatures surnaturelles »⁴¹⁶ et forment une « mythologie océanique »⁴¹⁷. En décrivant la chevelure de Gilberte comme « un ouvrage unique pour lequel on avait utilisé le gazon même du paradis »⁴¹⁸, l'exagération de la comparaison nous renseigne uniquement sur la vision du narrateur et ne nous informe nullement de l'allure véritable de cette chevelure. La comparaison éloigne de l'objet lui-même pour mettre en évidence l'effet esthétisant du sentiment amoureux.

Quand le narrateur explique le phénomène amoureux, la femme apparaît soit comme un écran sur lequel l'homme projette sa propre sensibilité, soit comme une fabrication de toutes pièces. Le terme « projection » est utilisé par Proust : « Elles sont,

⁴¹¹ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 251.

⁴¹² *Ibid.*, p. 117.

⁴¹³ *Id.*

⁴¹⁴ *Id.*

⁴¹⁵ J.-C. Morisot, « L'Écriture du visage », p. 37.

⁴¹⁶ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 509.

⁴¹⁷ *Id.*

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 74.

ces femmes, un produit de notre tempérament, une image, une projection renversées, un "négatif" de notre sensibilité »⁴¹⁹. Il écrit aussi qu'« en étant amoureux d'une femme nous projetons simplement en elle un état de notre âme »⁴²⁰.

Sur le dessin initial de la silhouette, le narrateur projette donc ses propres images. Cette surimpression d'une image sur une surface rappelle la lanterne magique de son enfance qui projetait sur les murs des illustrations de légendes médiévales. Or, à un âge plus avancé, la lanterne magique n'est plus nécessaire et le narrateur projette lui-même ses histoires inventées sur le monde qui l'entoure. C'est ce qui explique le fait qu'Albertine ne corresponde jamais aux attentes du héros : « la jeune fille de la plage avait été fabriquée par [lui] »⁴²¹. L'amour est une « sorte de création [...] d'une personne supplémentaire, distincte de celle qui porte le même nom dans le monde, et dont la plupart des éléments sont tirés de nous-mêmes »⁴²². Peut-on qualifier cette « supplémentaire » de « personnage » inventé par le narrateur? Quel est son degré de fiction? Quand le narrateur rencontre Bergotte pour la première fois et que l'apparence réelle de l'écrivain le déçoit, il qualifie lui-même sa propre vision de Bergotte de « personnage »: « [l]e nez et la barbiche étaient des éléments aussi inéluctables et d'autant plus gênants qu[i] me força[ient] à réédifier entièrement le personnage de Bergotte »⁴²³. De plus, à plusieurs reprises, le narrateur invente toute une histoire à partir de l'image d'une jeune fille. Son imagination s'exalte rapidement, une simple silhouette suffisant à faire naître un roman. Par exemple, dans le train qui le mène à Balbec, il aperçoit une jeune fermière dans le soleil levant et aussitôt il imagine l'existence qu'il

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 456.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 397.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 437-438.

⁴²² *Ibid.*, p. 40.

⁴²³ *Ibid.*, p. 118.

pourrait mener à ses côtés: « [l]a vie m'aurait paru délicieuse si seulement j'avais pu, heure par heure, la passer avec elle, l'accompagner jusqu'au torrent, jusqu'à la vache, jusqu'au train [...]. Elle m'aurait initié aux charmes de la vie rustique et des premières heures du jour »⁴²⁴. Plus loin, Mlle de Stermaria, une jeune bretonne qui habite à l'hôtel, est assise face à lui dans la salle à manger et le narrateur ne peut s'empêcher de rêver à cette « vie si poétique qu'elle menait en Bretagne »⁴²⁵. Gisèle lui glisse un sourire timide, et aussitôt, il s' imagine une déclaration d'amour⁴²⁶ et invente un stratagème pour la rejoindre dans le train qui la ramène à Paris :

une fois que nous aurions changé à Doncières, dans le train de Paris, il y avait un wagon-couloir où tandis que Miss sommeillerait, je pourrais emmener Gisèle dans des coins obscurs, prendre rendez-vous avec elle pour ma rentrée à Paris que je tâcherais de rapprocher le plus possible. Selon la volonté qu'elle m'exprimerait, je l'accompagnerais jusqu'à Caen ou jusqu'à Évreux, et reprendrais le train suivant.⁴²⁷

Ces jeunes filles sont des points de départ, des silhouettes sur lesquelles le narrateur projette ses désirs, ses illusions et grâce auxquelles son existence devient un peu plus romanesque. À chaque fois, la vision du corps s'ouvre vers des tableaux beaucoup plus vastes. La laitière, c'est aussi la campagne et le lever de soleil. Mlle de Stermaria, c'est un château romanesque au crépuscule, entouré de bruyères roses et de grands chênes, d'où on entend le clapotement des vagues⁴²⁸. Chacune des filles de la petite bande est d'abord une vision de l'océan : « elles, c'était pour moi les ondulations montueuses et bleues de la mer, le profil d'un défilé devant la mer »⁴²⁹.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 257.

⁴²⁶ « Prenant feu aussitôt, je me dis que c'était une enfant timide quand elle aimait et que c'était pour moi, par amour pour moi, qu'elle était restée avec nous malgré les rebuffades d'Albertine, et qu'elle avait dû être heureuse de pouvoir m'avouer enfin par ce regard souriant et bon qu'elle serait aussi douce avec moi que terrible aux autres » (*Ibid.*, p. 449.)

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 452-452.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 257.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 397.

Jusqu'à maintenant, nous avons surtout parlé du rôle de l'imagination du narrateur sur sa vision des choses. Celui de la mémoire est tout aussi important. Comme toute l'histoire est racontée au passé, les descriptions nous parviennent à travers le souvenir. Or, nous nous souvenons mal et les visages du passé ressurgissent nécessairement différents de ce qu'ils étaient. Par exemple, le fameux déplacement du grain de beauté d'Albertine, que le narrateur se rappelle « tantôt sur la joue, tantôt sur le menton »⁴³⁰ mais qui se situe en fait « sur la lèvre supérieure au-dessous du nez »⁴³¹, est dû à une défaillance de la mémoire visuelle du narrateur.

La mémoire opère également sur le réel un effet de stylisation, c'est-à-dire une simplification et une accentuation des formes et des couleurs. Dans ce passage, le narrateur décrit cet effet de stylisation :

[A]ussitôt que nous ne sommes plus auprès de la personne, dans la simplicité arbitraire de notre souvenir, comme la mémoire a choisi telle particularité qui nous a frappé, l'a isolée, l'a exagérée, faisant d'une femme qui nous a paru grande une étude où la longueur de sa taille est démesurée, ou d'une femme qui nous a semblé rose et blonde une pure "harmonie en rose et or", au moment où de nouveau cette femme est près de nous, toutes les autres qualités oubliées qui font équilibre à celle-là nous assaillent, dans leur complexité confuse, diminuant la hauteur, noyant le rose, et substituant à ce que nous sommes venus exclusivement chercher d'autres particularités que nous nous rappelons avoir remarquées la première fois et dont nous ne comprenons pas que nous ayons pu si peu nous attendre à les revoir. Nous nous souvenions, nous allions au-devant, d'un paon et nous trouvons une pivoine.⁴³²

La mémoire ne retient que certaines caractéristiques grâce auxquelles elle se souvient de l'ensemble. L'image s'épure, se simplifie, se libère de la complexité du réel. Les particularités s'intensifient : la dame paraît plus grande, plus rose. Un semblable effet de stylisation par la mémoire peut expliquer le fait que la majorité des personnages de la *Recherche* sont de grande taille et qu'ils sont généralement associés à une couleur bien précise.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 440.

⁴³¹ *Id.*

⁴³² *Ibid.*, p. 477.

Ce passage fait écho à celui dans lequel une rondelle de papier se transformait, sous l'effet de l'éclairage d'un théâtre, en turquoise précieuse. Dans ce cas-ci, le blond des cheveux se transforme en or, la femme devient une œuvre d'art (Le souvenir porte un titre semblable à celui d'un tableau « Harmonie en rose et or ») et la pivoine se métamorphose en paon. Encore une fois, le narrateur met en lumière un mécanisme par lequel la réalité prosaïque se transforme en fiction. L'effet de la mémoire sur le réel se rapproche donc de celui des illusions optiques. Le travail du peintre, comme celui de la mémoire, permet d'extraire certaines images « du chaos que sont toutes choses que nous voyons »⁴³³ et de se les représenter dans le « charme [...] [d'une] sorte de métamorphose [...], analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore »⁴³⁴.

⁴³³ *Ibid.*, p. 396.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 399.

Conclusion

Au début de la première partie, nous affirmions que le portrait rend présent le personnage. Nous aimerions conclure ce mémoire en revisitant cette idée, mais en prenant le terme « présent » dans son acception temporelle, pour parler du fait que le portrait actualise le passé. Dans la *Recherche*, les personnages évoquent ou regardent parfois des portraits-objets, faisant partie de leur univers romanesque. Tous ces objets ont en commun un rôle de « gardien du passé » : ils représentent des êtres ou des réalités qui n'existent plus. Le narrateur fait souvent référence aux collections des anciens portraits de famille des Guermantes. Par exemple, Charlus évoque les « portraits faits pour ses aïeux »⁴³⁵; Mme de Villeparisis parle d'un « portrait d'une bisaïeule à elle »⁴³⁶; le narrateur demande à Saint-Loup si, dans le château près de Combray, se trouvent « tous les bustes des anciens seigneurs de Guermantes »⁴³⁷. Les portraits témoignent aussi d'« états » passés des personnages que nous connaissons. La petite aquarelle de Miss Sacripant est datée du mois d'« octobre 1872 »⁴³⁸ et montre une facette d'Odette à jamais ensevelie sous le nom de Mme Swann. La photographie de la petite bande enfant montre les visages des fillettes où ne se devinent même plus ceux des adolescentes qu'elles sont devenues. La grand-mère fait prendre sa photographie par Saint-Loup en sentant l'approche de sa mort, pour laisser ce souvenir d'elle à son petit-fils. Dans tous les cas, le portrait supplée à la mémoire. Galienne Francastel, en parlant du portrait en histoire de

⁴³⁵ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 323.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 276.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 322.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 413.

l'art, affirme que « la pensée de la survie et de la conjuration de l'état éphémère préside toujours à l'exécution d'un portrait »⁴³⁹. Tout comme les portraits-objets que nous venons d'évoquer, ceux des personnages remplissent cette fonction mnémonique. Ils s'inscrivent dans un vaste processus de remémoration. Julien Gracq compare les personnages proustiens à des « momies qui retrouvent non seulement la parole et le geste, mais jusqu'au rose des joues »⁴⁴⁰. La création du personnage apparaît comme une forme de « réincarnation », de « résurrection », d'un être par l'écriture. La description du corps s'inscrit alors dans cette vaste « récupération du passé, obsessionnelle »⁴⁴¹, selon Julien Gracq. Isabelle Daunais affirme de son côté que « [t]out le travail du héros peut [...] se résumer en une seule grande entreprise de sauvegarde de cette donnée essentielle qu'est le temps : par un travail minutieux d'observation, de perception et de comparaison, il s'agit pour lui de repousser, détail par détail, le vide d'un monde absolu »⁴⁴². Les critiques parlent de « sauvegarde », de « récupération » du passé. Le mouvement de construction du personnage que nous définissons comme un processus d'assemblage et de consolidation d'éléments disséminés dans le texte apparaît alors comme une collecte d'artefacts du passé. Sous cette entreprise quasi-muséale, se cache un désir de figer l'écoulement du temps puisqu'il faut, dans une certaine mesure, immobiliser le passé pour le rappeler à nous.

Selon Julien Gracq, « la seule chose que Proust ignore, c'est le mouvement »⁴⁴³. La comparaison des personnages à des portraits peints accentue cette impression de fixité dans le temps. Par exemple, en décrivant Gilberte, comme « un portrait peu ressemblant

⁴³⁹ G. Francastel, « portrait », *Encyclopaedia universalis en ligne*.

⁴⁴⁰ J. Gracq, « Proust considéré comme terminus », p. 10.

⁴⁴¹ *Id.*

⁴⁴² I. Daunais, « La découverte d'un monde sans temps », p. 13.

⁴⁴³ J. Gracq, « Proust considéré comme terminus », p. 25.

encore de Mme Swann que le peintre par un caprice de coloriste, eût fait poser à demi déguisée »⁴⁴⁴, l'écrivain laisse voir une image bidimensionnelle de son personnage, composé de toile et de pigments. Dans ce cas-ci, en plus d'immobiliser le personnage, la comparaison met en évidence la dimension fictive de Gilberte. Le processus de remémoration se double donc d'une transformation du réel en fiction. Cette transmutation est-elle attribuable à l'effet de la mémoire? L'art ne surgit-il que de l'action de se souvenir? Nous avons déjà parlé de l'effet de stylisation que la mémoire opérait sur le réel, doit-on aussi considérer la création des personnages comme l'un de ses effets? À un moment particulier, le narrateur définit le personnage de roman comme un être surgissant du passé. Il s'agit du passage où il décrit les « robes déjà démodées »⁴⁴⁵ de Mme Swann « qui nous donnent l'idée que la femme qui les portait devait être une héroïne de roman »⁴⁴⁶. Mme Swann ressemble à une héroïne de roman parce qu'elle ne s'inscrit pas dans le mouvement de la mode présente. Elle s'en détache. Au moment même où le narrateur la rencontrait, elle ressemblait déjà à un souvenir. Proust compare également Saint-Loup, Gilberte et les caissières de Rivebelle à des personnages de contes. Il décrit Saint-Loup « comme une fée hargneuse [qui] dépouille sa première apparition et se pare de grâces enchanteresses »⁴⁴⁷. Gilberte est assimilée à Mélusine⁴⁴⁸. Deux caissières du restaurant de Rivebelle sont comparées à « deux magiciennes occupées à prévoir par des calculs astrologiques les bouleversements qui pouvaient parfois se produire dans cette voûte céleste conçue selon la science du Moyen Âge »⁴⁴⁹. Encore une fois, l'intrusion de

⁴⁴⁴ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 134.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁴⁶ *Id.*

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 299.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 376.

ces personnages de conte, issus d'un passé légendaire, pose un défi à la temporalité de l'histoire qui est racontée. Nous avons évoqué au début de ce mémoire le caractère « instantané » des personnages peints, qui dans une certaine mesure, caractérisait également les personnages de contes. Le personnage proustien, dans son mode d'apparition composé de clichés immobiles, entretiendrait-il un lien avec le personnage de conte? En représentant le passage du temps par la juxtaposition d'images distinctes, les scènes ne se composent toujours que de moments immobiles et suspendus. Julien Gracq dit que Proust ne nous livre que « des visions d'éclair, des tableaux figés dans l'instantané par un coup de baguette, des tableaux enchantés ».⁴⁵⁰

On touche là à un paradoxe qui se trouve au cœur de l'art romanesque proustien : son rapport au réel et au mouvement. D'une part, le lecteur devine, dans la relation que l'œuvre entretient avec le réel, un désir de s'en approcher, de le comprendre et de le figer pour mieux le saisir. D'autre part, l'œuvre témoigne également de l'envie de laisser fuir le réel, de montrer ce qu'il a d'insaisissable. On retrouve ce même paradoxe quand le narrateur aperçoit des jeunes filles dans la campagne : il a un vif désir de les rencontrer, de les posséder, mais en même temps, il sait que l'image de beauté et le rêve qu'elles font naître en lui risquent de disparaître s'il s'approche trop près d'elles. Le roman se construit donc sur une mince frontière entre le désir de démystifier le réel et celui de cultiver l'imaginaire. Ainsi, malgré la fixité de la représentation proustienne, le narrateur est continuellement habité par l'idée du mouvement. Il est fasciné par l'aspect mouvant de la mer, par le corps malléable des jeunes adolescentes, par la transformation du paysage vu par la fenêtre d'un train. Il semble que tout en accordant toute son importance à l'action

⁴⁵⁰ J. Gracq, « Proust considéré comme terminus », p. 25.

du temps dans l'existence humaine, le roman montre toute la difficulté qu'il y a à réfléchir au mouvement autrement qu'en l'immobilisant.

La fougue et la soif de comprendre du narrateur jeune se doublent de l'expérience de celui qui écrit et qui semble avoir accepté le fait de ne pas tout comprendre. Le narrateur qui raconte est attentif aux multiples projections qu'il ajoute au réel, celles de l'intelligence qui tente de le comprendre, celles de l'imagination qui le transforme, celles de l'esthète qui cherche la beauté dans le quotidien. Il revêt ses personnages de chacune de ces épaisseurs.

Le portrait se fait donc à la fois dans le réalisme et la féerie; il porte l'empreinte d'un « naturaliste humain »⁴⁵¹, désireux de classer et de comprendre le réel, mais il se fait dans toute la liberté du souvenir et de l'imagination, qui transforment une petite bande d'adolescentes bourgeoises en « créatures surnaturelles »⁴⁵² et en « vierges helléniques »⁴⁵³.

⁴⁵¹ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 373.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 509.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 361.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*, édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1987.

PROUST, Marcel. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, édition présentée, établie et annotée par Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988.

PROUST, Marcel. *Le côté de Guermantes*, édition présentée par Thierry Laget, établie et annotée par Thierry Laget et Brian G. Rogers, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988.

PROUST, Marcel. *Sodome et Gomorrhe*, texte conforme au texte de l'édition de la Pléiade, revu et établi sur les manuscrits autographes par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1954.

PROUST, Marcel. *La prisonnière*, édition présentée, établie et annotée par Pierre-Edmond Robert, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988.

PROUST, Marcel. *Albertine disparue*, édition présentée, établie et annotée par Anne Chevalier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1989 et 1992.

PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé*, édition présentée par Pierre-Louis Rey, établie par Pierre-Edmond Robert et annotée par Jacques Robichez, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1989.

PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé* dans *À la recherche du temps perdu*, t. III, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 691-1048.

PROUST, Marcel. *Lettres de Marcel Proust à Bibesco*, Lausanne, Le Guide du livre, 1949.

PROUST, Marcel. « Chardin et Rembrandt », *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 372-382.

Corpus critique

Proust

AMER, Henri. « Littérature et portrait. Retz, Saint-Simon, Chateaubriand, Proust », *Études Françaises*, no 3 (1967), p. 131-168.

AZAGURY, Sol Yaelle. *In the « I » of the Beholder, Literary Portraiture and the Paradoxes of Identity in Marcel Proust's À la Recherche du temps perdu*, Thèse de Ph.D., Columbia University, 2002.

AZAGURY, Sol Yaelle. « Psychologie et portrait littéraire chez Proust », *Bulletin Marcel Proust*, no 55 (2005), p. 63-77.

BAILEY, Ninette. « Le rôle des couleurs dans la genèse de l'univers proustien », *The Modern Language Review*, vol. 60, no 2 (avril 1965), p. 188-196.

BAL, Mieke. *Images littéraires, ou, Comment lire visuellement Proust*, Montréal/Toulouse, XYZ/Presses universitaires du Mirail, 1997.

BARTHES, Roland. « Une idée de recherche », *Paragone*, no 260 (octobre 1971), p. 25-30.

BENHAÏM, André. *Panim, Visages de Proust*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2006.

BERTHO, Sophie. « Avant-propos », dans *Proust et ses peintres*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 3-5.

BOUILLAGUET, Annick et Brian G. ROGERS (dir.). *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires & Références, numéro 10 », 2004.

BOUILLAGUET, Annick. « Structures proustiennes de la description », dans Pierre-Edmond Robert (dir.) *Marcel Proust I, Des structures aux personnages*, Paris/Caen, Lettres Modernes/Minard, 1992, p. 83-99.

BOUILLIER, Henry. *Portraits et miroirs: études sur le portrait dans l'œuvre de Retz, Saint-Simon, Chateaubriand, Michelet, les Goncourt, Proust, Léon Daudet, Jouhandeau*, Paris, C.D.U.-Sedes réunis, 1980.

BOYER, Philippe. *Le petit pan de mur jaune, Sur Proust*, Paris, Seuil, coll. « Essai », 1987.

BOYER, Véronique. *L'image du corps dans À la recherche du temps perdu*, s.l., s.édit., 1984.

BRÉE, Germaine. « L'Église de Combray : présence de Vermeer », *Revue d'histoire littéraire de la France*, no 71 (1971), p. 965-971.

BOWIE, Malcolm. « Self », *Proust Among the Stars*, New York, Columbia University Press, 1998, p. 1-29.

DAUNAIS, Isabelle. « La découverte d'un monde sans temps », *L'Inconvénient*, no 11 (novembre 2002), p. 7-14.

DUGAS-PORTES, F. « Le temps du portrait », dans Kazimierz Kupisz, Gabriel-André Pérouse et Jean-Yves Debreuille (dir.), *Le portrait littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, p. 235-250.

DUPUY, Valérie. « Le temps incorporé : chronophotographie et personnage proustien », dans Jean Clédier et Jean-Pierre Montier (dir.), *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2003, p. 115-138.

EELLS, Emily. « Elstir à l'anglaise », dans Sophie Bertho (dir.), *Proust et ses peintres*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 37-47.

FRAISSE, Luc. *Proust au miroir de sa correspondance*, Paris, Sedes, coll. « Les livres et les hommes », 1996.

FRAISSE, Luc. « Odilon Redon et les métamorphoses d'Elstir », dans Sophie Bertho (dir.), *Proust et ses peintres*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 71-86.

FRAISSE, Luc. « Il y a plusieurs manières d'être d'avant-garde: Proust et le cubisme », dans Pascal Dethurens (dir.), *Peinture et Littérature au XX^e siècle*, préface de Michel Butor, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, p. 173-187.

FRANGNE, Pierre-Henry. « La peinture selon Proust et Mallarmé : impressionnisme et symbolisme », dans Jean Clédier et Jean-Pierre Montier (dir.), *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2003, p. 51- 67.

GANDELMAN, Claude. *Le regard dans le texte : image et écriture du Quattrocento au XX^e siècle*, Paris, Méridiens/Klincksieck, 1986.

GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.

GODEAU, Florence. « Peindre l'éphémère : Marcel Proust, Virginia Woolf et l'impressionnisme », dans Jean Clédier et Jean-Pierre Montier (dir.), *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2003, p. 39-49.

HARDING, Robert Joseph. « Characters and Attire », *Descriptive Technique in Marcel Proust's À la recherche du temps perdu*, Thèse de Ph.D., University of Illinois, 1963.

JOHNSON, Theodore Jr. « Tableaux de genre du souvenir: la peinture hollandaise et flamande dans l'œuvre de Proust », dans Sophie Bertho (dir.), *Proust et ses peintres*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 103-117.

KADIVAR, Pedro. *Marcel Proust ou l'esthétique de l'entre-deux, Poétique de la représentation dans À la recherche du temps perdu*, Paris, L'Harmattan, 2004.

KARPELES, Eric. *Le musée imaginaire de Marcel Proust, tous les tableaux de À la recherche du temps perdu*, traduit par Pierre Saint-Jean, Londres, Thames et Hudson, 2009.

KATO, Yasué. « Elstir et Corot », dans Sophie Bertho (dir.), *Proust et ses peintres*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 49-56.

LASRY, Vera. « Regards sur le corps humain dans l'écriture proustienne », dans Bernard Brun et Juliette Hassine (dir.), *Proust au tournant des siècles 1, Marcel Proust 4*, Paris/Caen, Lettres modernes/Minard, 2004, p. 223-233.

LEROUX-KIEKEN, Aude. « Quand botanique et stylistique se rencontrent », *Bulletin d'informations proustiennes*, no 36 (2006), p. 47-118.

MAURIAC DYER, Nathalie. « M. de Lomperolles dans *Jean Santeuil* ou un aspect négligé de la genèse de Charlus », dans Bernard Brun et Juliette Hassine (dir.), *Proust au tournant des siècles 1, Marcel Proust 4*, Paris/Caen, Lettres modernes/Minard, 2004, p. 9-21.

MEGUERDDJIAN TAMRAZ, Nayla. *L'inscription du portrait-tableau dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2007.

MIGUET-OLLAGNIER, Marie. *La mythologie de Marcel Proust*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 1982.

MONNIN-HORNUNG, Juliette. *Proust et la peinture*, Genève, Droz, 1951.

PASCO, Allan. « Albertine's Equivocal Eyes », *Australian Journal of French Studies*, vol. 5 (1968), p. 257-262.

PASCO, Allan. *The Color-Keys to À la recherche du temps perdu*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », no 157, 1976.

PICON, Gaétan. *Lecture de Proust*, Paris, Mercure de France, 1963.

POULET, Georges. *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.

PRICE, Larkin B. « Bird Imagery Surrounding Proust's Albertine », *Symposium*, vol. 26, no 3 (automne 1972), p. 242-260.

RAIMOND, Michel et Luc FRAISSE. *Proust en toutes lettres*, Paris, Bordas, coll. « En toutes lettres », 1989.

REY, Pierre-Louis. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, étude critique*, Genève, Slatkine, 1983.

ROUGERIE, Colette. « Les structures symboliques du visage dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* », *Bulletin Marcel Proust*, no 22 (1972), p. 1468-1473.

SAKAMURA, Keeko. « Les yeux mauves de Mme de Guermantes », *Gallia, Bulletin de la Société de langue et littérature françaises de l'université d'Osaka*, vol. 40 (2000), p. 211-217.

SAUNDERS, Richard W. *Métamorphoses of the Proustian Body, A Study of Bodily Signs in À la recherche du temps perdu*, New York, Peter Lang, coll. « Reading Plus », 1994.

TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1971.

UENISHI, Tasko, *Le style de Proust et la peinture*, Paris, Sedes, 1988.

VANNUCCI, François. *Marcel Proust à la recherche des sciences*, Paris, Éditions du Rocher, coll. « Transdisciplinarité », 2005.

Le portrait

BERNARD, Hélène. « Présentation », *Le portrait, anthologie*, Paris, GF Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2005, p. 11-25.

COLBY, Alice M. *The Portrait in Twelfth-Century French Literature*, Genève, Librairie Droz, 1965.

HEIER, E. « The Literary Portrait as a Device of Characterization », *Neophilologus*, vol. 60, no 3 (Juillet 1976), p. 321-333.

HUSTVEDT, Siri. *Mysteries of the Triangle, Essays on Painting*, New York, Princeton Architectural Press, 2005.

KEMPF, Roger. *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968.

MIRAUX, Jean-Philippe. *Le portrait littéraire*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2003.

MORISOT, Jean-Claude. « L'Écriture du visage », *Littératures*, Université McGill, nos 21-22 (2000), p. 27-58.

NANCY, Jean-Luc. *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.

PLOTINICHENKO, Ludmilla Gorochofski. *Le portrait littéraire et les descriptions du physique chez les romantiques*, Thèse de Ph.D., University of California, 1980.

POMMIER, Édouard. *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1998.

Le personnage

BARTHES, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, no 8 (1966), p. 1-27.

DAUNAIS, Isabelle. *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal/Saint-Denis, Les presses de l'Université de Montréal/Presses universitaires de Vincennes, 2002.

ERMAN, Michel. *Poétique du personnage de roman*, Paris, Éditions Ellipses, 2006.

HAMON, Philippe. « Statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 115-180.

JOUBE, Vincent. *L'Effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

MOLINO Jean, MOLINO-LAFHAIL, Raphaël. *Homo Fabulator, théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles, Lèmeac/Actes Sud, 2003.

NEEFS, Jacques. « Silhouettes et arrière-fonds », *Études françaises*, vol.41, no 1 (2005), p. 55-64.

RAIMOND, Michel. « Une nouvelle psychologie du héros », *La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966, p. 413-489.

RIMMON-KENNAN, Shlomith. « Story: Characters » et « Text: Characterization », *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Londres/New York, Methuen, 1983, p. 29-42, p. 59-70.

REY, Pierre-Louis. « Quelques réflexions sur la représentation visuelle des personnages de roman » dans Pierre Glaudes et Yves Reuter (dir.), *Personnage et histoire littéraire, Actes du colloque de Toulouse 16/18 mai 1990*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991, p. 123-131.

WOOLF, Virginia. *Mr. Bennett and Mrs Brown*, L. and Virginia Woolf Publisher, 1924.

ZERAFFA, Michel. *Personne et personnage, Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969.

La description

ADAM, Jean-Michel. *Les textes, types et prototypes, récit, description, argumentation, explication et dialogue*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, coll. « Fac. Linguistique », 2005.

ADAM, Jean-Michel. « Description » dans Pierre-Marc de Biasi (dir.), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Nouvelle édition augmentée, préface de François Nourissier, Paris, Albin Michel/Encyclopaedia Universalis, 2001.

HAMON, Philippe. *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Hachette université, Recherches littéraires », 1993.

HAMON, Philippe. *La description littéraire, Anthologie et textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, coll. « Macula Littérature », 1991.

RICARD, François. « Le décor romanesque », *Études françaises*, vol. 8, no 4 (1972), p. 343-362.

RIFFATERRE, Michael. « L'illusion référentielle », *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 91-118.

Autres références

BALZAC, Honoré de. *Eugénie Grandet*, préface, notice et notes de Samuel S. de Sacy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1962.

FOESEL, Michaël, GINGRAS, Yves, LADRIÈRE, Jean. « Connaissance », *Encyclopaedia Universalis en ligne* : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/connaissance/#>, 24 août 2010.

FONTANIER, Pierre. *Figures du discours*, introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1977.

FRANCASTEL, Galienne. « Portrait », *Encyclopaedia Universalis en ligne* : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/portrait/#>, 26 août 2010.

GIDE, André, *Les faux-monnayeurs*, Gallimard, Paris, 1962.

GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.

GRACQ, Julien. « Proust considéré comme terminus », *Proust suivi de Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Le regard littéraire », 1986, p. 9-26.

LANSON, Gustave. *Conseils sur l'art d'écrire, principes de composition et de style à l'usage des élèves des lycées et collèges et de l'enseignement primaire supérieur*, 9^{ième} édition, Paris, Librairie Hachette, 1916.

MANN, Nicholas. *Pétrarque : les voyages de l'esprit*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, « Nomina », 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

SARRAUTE, Nathalie. *L'Ère du soupçon, essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1966.

THIVOLET, Marc. « Caricature », *Encyclopaedia Universalis en ligne* : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/caricature/#>, 24 août 2010.

VALÉRY, Paul. *Autour de Corot*, dans *Œuvres*, t. II, édition établie et annotée par Jean Hyter, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1307-1325.