

Université de Montréal

Les espaces intérieurs de Proust et Vermeer

par

Andrée Laganière

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

**Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiae Doctor (Ph.D.)
en études françaises**

Avril 2001

© Andrée Laganière, 2001



PQ
35
154
2002
N. 015



**Université de Montréal
Faculté des études supérieures**

Cette thèse intitulée:

Les espaces intérieurs de Proust et Vermeer

présentée par:

Andrée Laganière

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

Président-rapporteur : Marie-Pascale Huglo

Directeur de recherche : Jean Larose

Membre du jury : Michèle Gameau

Examinatrice externe: Christie McDonald
Représentante du doyen de la FES: Jean-François Aho

Thèse acceptée le 28 mai 2002

SOMMAIRE

Le pouvoir de fascination de l'espace clos, de concert avec le désir de démanteler les éléments de ce pouvoir de manière analytique, sont à l'origine de ce projet. J'avais traité, dans un mémoire antérieur, de la récupération de l'univers sensible effectuée par l'écriture dans *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, m'attardant à l'appropriation qui y est faite du réel dans l'espace réduit de chambres, tableaux et miniatures.

Pour des raisons toutes personnelles, l'imagerie proustienne m'était toujours apparue, en ses espaces et enfilades d'espaces, en ses encadrements et lumières, effets de trompe-l'oeil et descriptions, d'une facture picturale presque hollandaise. Proust d'ailleurs, devant la *Vue de Delft* de Vermeer - selon lui le plus beau tableau du monde - n'avait-il pas reconnu en son petit pan de mur jaune l'espace essentiel de son oeuvre? Oeuvre qui, à l'instar de celle de Vermeer, nous apparaît ponctuée d'une multitude de «petits pans de mur jaune» qui se présentent, dans une oeuvre comme dans l'autre, en tant que métaphores de l'arrêt, du temps saisi au vol, de la perfection de l'oeuvre d'art et de son univers miniaturisé.

Il n'existe pourtant que fort peu de documents disponibles associant Proust à Vermeer, même si on a peut-être davantage écrit sur la célèbre *Vue de Delft*, prise dans le contexte de *La recherche*, qu'on ne l'a fait sur le tableau lui-même et sur son auteur dont on ne connaît d'ailleurs que peu de chose. Par conséquent, la thèse qui suit se préoccupera davantage d'établir, à partir de l'étude de l'espace intérieur, un rapprochement entre les éléments d'une recherche esthétique commune au peintre et à l'écrivain que de tenter de leur prêter des buts ou intentions communs à tout autre niveau.

Sans vouloir réduire l'infinie multiplicité de l'oeuvre proustienne, nous adopterons donc à son égard une approche visuelle, l'abordant comme une enfilade de tableaux accrochés au mur d'une galerie. Ceci aux fins de dégager, entre le tableau proustien et vermeerien, les éléments stylistiques qui trahissent le passage du visuel à l'écrit et inversement, du verbal au pictural. Il s'agira donc d'articuler une

correspondance entre image et langage en dégageant le pouvoir du mot créateur d'images et celui de l'image créatrice d'espaces privilégiés qu'on ne peut s'approprier qu'en retournant au langage. Techniques à travers lesquelles viendront s'illustrer les thèmes de l'enfermement, de l'encadrement et de la fragmentation, de l'espace isolé, réduit, dans lequel pourtant le peintre et l'écrivain arrivent à créer, dans l'à-plat, le déploiement en trois dimensions d'un espace privilégié, plus vrai que le réel, dans lequel se distillent, en vase clos, les essences de l'art, de la lumière et de la noirceur qu'ils annihilent.

TABLE DES MATIÈRES

	page
IDENTIFICATION DU JURY.....	i
SOMMAIRE.....	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iv
REMERCIEMENTS.....	vii
INTRODUCTION.....	1
<u>CHAPITRE 1 - PROUST, VERMEER ET L'ESPACE</u>	15
1.1 L'ESPACE FRAGMENTÉ.....	16
1.1.1 La lanterne magique : instrument d'optique de prédilection.....	18
1.1.1.1 Le fragment symbolique.....	21
1.1.1.2 La composition picturale du fragment.....	24
1.1.1.2.1 <i>L'unicité identitaire du fragment</i>	24
1.1.1.2.2 <i>Le petit pan de mur jaune : à la frontière de l'abstraction</i>	26
1.1.2 Proust, Vermeer et la répétition du même.....	33
1.1.2.1 Proust et Vermeer : « Une seule oeuvre, une même beauté ».....	34
1.1.2.2 La fragmentation du même.....	36
1.1.2.3 Démultiplication du même et possession.....	38
1.1.2.4 « Le même » optiquement capturé.....	42
1.1.2.5 La même femme.....	44
1.1.2.5.1 <i>Albertine</i>	44
1.1.2.5.2 <i>Une « dame hollandaise, belle, très distinguée »</i>	49
1.1.2.6 La même table, le même tapis.....	53
1.1.2.7 Les mêmes chambres.....	58
1.2 L'ESPACE RÉDUIT EN TABLEAU.....	62
1.2.1 Proust : fenêtres et tableaux.....	64
1.2.1.1 Le cerne. La ligne. La marge.....	65
1.2.1.2 Le découpage du cadre.....	68

1.3	LE TABLEAU À L'INTÉRIEUR DU TABLEAU.....	71
1.3.1	Les citations picturales	71
1.3.2	Miniaturisation et mise en scène	79
1.3.3	La nature morte	83
1.3.4	Le pan mis en tableau	86
1.4	VERMEER : FENÊTRES, BARRICADES ET MIROIRS.....	90
1.4.1	La fenêtre de Vermeer	90
1.4.2	Barricades et isolement du sujet.....	95
1.4.3	Miroirs	102
1.4.4	Les cages de verre	108
1.4.5	L'autre capturé	115
 <u>CHAPITRE 2 - LA LUMIÈRE ET L'IMPRESSION</u>		119
2.1	OMBRE-LUMIÈRE ET MÉMOIRE.....	121
2.2	LE PAN LUMINEUX.....	123
2.2.1	La démarcation du pan.....	123
2.2.2	Le pan ou la matière décomposée	127
2.3	LE PAN IMPRESSIONNISTE	129
2.3.1	La prédominance du regard	129
2.3.2	Le contour qui vacille	130
2.3.3	La lumière protagoniste	132
2.3.4	Décomposition et séries.....	135
2.3.5	Découpage de l'espace	137
 <u>CHAPITRE 3 - LE DEDANS SACRÉ ET LE DEHORS PROFANE</u>		140
3.1	OUVERTURE ET FERMETURE	141
3.2	LE REGARD DU VOYEUR.....	145
3.2.1	Le regard du voyeur et celui du photographe	148
3.2.1.1	Montjouvain	151
3.2.1.2	La boutique de Jupien.....	155
3.2.1.3	La scène de flagellation-L'hôtel de Jupien	157
3.2	DISTANCIATION ET RAPPROCHEMENT.....	160

3.3	L'OBJET DE DÉSIR QU'ON ENFERME.....	162
CHAPITRE 4 - ARCHITECTURE ET SUBVENTION		170
4.1	LE CHAMP DE VISION MANIPULÉ.....	171
4.1.1	Intermittences et mouvements.....	172
4.1.2	La perspective altérée	174
4.1.3	Effets optiques et paradoxes	179
4.1.4	La perspective de la sensation.....	184
4.1.5	La perspective du tableau reproduit	187
4.2	L'ESPACE PROFACE SACRALISÉ	189
4.3	LE DÉTOURNEMENT DE L'USAGE DES LIEUX.....	198
CONCLUSION.....		206
BIBLIOGRAPHIE		212
APPENDICE.....		i

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, Jean Larose, qui m'a permis de comprendre, comme jamais auparavant, le sens profond des vers de Boileau: « Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage: / Polissez-le sans cesse et le repolissez »; mon compagnon Gilles Beaupré, pour sa patience infinie, et Mikhaïl Greenberg pour sa générosité et pour le temps considérable investi dans la reproduction des images de Vermeer.

Je voudrais également souligner la contribution précieuse de la Faculté des études supérieures dont la bourse m'a permis d'aller visiter les Vermeer dans leur habitat naturel.

INTRODUCTION

Les rapprochements entre Proust et la peinture, Proust et les Impressionnistes ou les Cubistes sont devenus banals. Mais curieusement, hormis quelques articles, quelques allusions passagères, l'étude du rapport esthétique entre Proust et Vermeer semble avoir été largement négligée et ce, en dépit du rôle crucial que joue l'œuvre de Vermeer dans l'œuvre proustienne. Cette recherche, primordialement, s'intéressera à l'imagerie proustienne, dont elle se propose « d'esquisser l'esthétique » et, ce faisant, de « commenter Vermeer »¹ (René Huygue). Les images de l'un, en effet, nous ramenant constamment à celles de l'autre, et inversement, en un jeu de vases communicants dont le facteur d'équilibre réside dans une correspondance esthétique que nous tenterons de démontrer.

Vermeer et son œuvre font dans celle de Proust de furtives et pourtant essentielles apparitions : l'une accessoire à la relation de Swann et d'Odette, l'autre ponctuant, vers la fin, le rapport entre le narrateur et Albertine. Nous avons, d'une part, l'essai jamais terminé de Swann sur Vermeer, accessoire de séduction qu'il utilise également comme prétexte, au début du récit, de son inaccessibilité à Odette, mais aussi métaphore et signe initial de l'un des thèmes directeurs de *La recherche* : l'œuvre à poursuivre, jamais achevée, à peine commencée et à la source de laquelle se conclut le roman. Œuvre enchâssée dans l'œuvre, promesse de l'œuvre à venir et, comme nous le verrons, thème commun à Proust et à Vermeer.

Vermeer, d'autre part, illustre la position du narrateur quant à une expression artistique faite de parallélisme, de superpositions et de répétitions et dont ce dernier expose comme suit le principe à Albertine : « Vous vous rendez bien compte que ce sont les fragments d'un même monde, que c'est toujours, quelque génie avec lequel elle soit recréée, la même table, le même tapis, la même femme, la même nouvelle et unique beauté. »² Ce mécanisme de fragmentation, traduit par les techniques de réverbération et d'encadrement caractéristiques des deux artistes, se révèle en tant que moyen de possession de l'univers et artifice commun à l'écriture et à la peinture. Proust définit, avec le génie de Vermeer, le sien propre dans lequel chaque acte de perception, de représentation ou de création, à la fois se répète, se réverbère et se reflète à l'intérieur d'un cadre déjà encadré par un autre cadre.

¹ Huygue, René, « Vermeer et Proust » in *L'amour de l'art*, 1936, No.17, p.13.

² Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989, vol. III, p.879. Référence donnée en cours de texte par le numéro du volume, suivi de la page.

L'épisode de la mort de Bergotte cristallise enfin l'ébauche d'une démarche commune aux deux artistes. Dans la parfaite autosuffisance de l'espace clos, isolé, dans la « précieuse œuvre chinoise » n'existant que pour elle-même et par elle-même, se résument à la fois tout l'art de Vermeer et toute la tension de la phrase de Proust, aspirant aux mêmes « couches de couleur », sous le vernis précieux, que le petit pan de mur jaune.

Dans toute l'œuvre, Vermeer reste présent en filigrane, apparaissant çà et là, à travers le tissé de *La recherche*, thème subtil, tenace, finalement entêtant et qui hante l'œuvre avec la même persistance que la petite phrase de la sonate de Vinteuil. Ces apparitions, malgré leur impact esthétique, demeurent toutefois furtives, sporadiques. Pourquoi donc cette insistance à vouloir associer l'esthétique du maître hollandais, mort depuis près de deux siècles lors de la création de *La recherche* – et dont l'œuvre avait, jusque là, presque entièrement sombré dans l'oubli – à celle de Proust ? Peut-être parce qu'il nous semble que Proust avait reconnu chez Vermeer une manière familière d'appriivoiser le réel, d'enjamber le gouffre entre ce dernier et l'imaginaire, entre la perception et la représentation, tous deux ne pouvant concevoir l'art qu'en tant que moyen de « scrute[r] et fixe[r] le réel, mais en lui donnant la couleur de leur âme »³. Forme d'art que Proust s'approprie d'ailleurs, définissant comme suit l'esthétique de *La recherche* : « Le génie consiste dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété ». Théorème qui consacre également la suprématie de l'image reproduite par l'instrument d'optique, *camera oscura* ou lanterne magique, qui révèle dit Arasse, « des vérités naturelles cachées, des “secrets” de la nature qu'ils ne pourraient observer à l'œil nu »⁴. On retrouve, chez Proust, cette recherche de secrets, de vérités naturelles propres à Vermeer, tout comme ce regard posé depuis l'espace intérieur du soi sur l'univers environnant. Tandis que Vermeer tente de saisir une image invisible, originalement imprimée sur la rétine et reproduite par la *camera oscura*, le regard proustien se porte à son tour sur la face cachée des choses : celle qui, enfouie dans la mémoire, ne peut être ramenée à la surface que par le souvenir et l'écriture. La mémoire involontaire donne au souvenir la même évidence empirique et photographique que celle donnée à l'univers visible par la *camera oscura*. Le langage proustien, comme le regard de Vermeer, découpe et habite

³ Huygue, René, « Vermeer et Proust » in *L'amour de l'art*, p.11.

⁴ Arasse, Daniel, *L'Ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 1993, p.71.

l'espace, tout en le revêtant, en sa surface restreinte, de toute la perfection miniaturisée du petit pan de mur jaune.

Ces petits pans de mur jaune, espaces léchés, burinés, précieux, constellent à la fois l'œuvre de Proust et celle de Vermeer. Ce sont les espaces véritables de l'œuvre, la représentation microcosmique du réel, de l'univers sensible. Ils se déploient dans le tableau de Vermeer et au-delà de son espace restreint comme les figures d'un kaléidoscope, là où l'univers intérieur se révèle dans le reflet d'une fenêtre ou d'un miroir, dans la nudité d'un mur absorbant la lumière, dans un tableau à l'intérieur du tableau, dans l'orient d'une perle. Chez Proust également, les surfaces restreintes d'espaces clos, d'espaces intérieurs résument l'univers : chambres et tableaux, vitrines et fenêtres, natures mortes enfermées dans la bulle de lumière que leur invente l'écriture.

C'est sur ces espaces clos et pourtant ouverts sur le monde en autant qu'ils le reflètent que nous avons voulu nous pencher. Ils s'emboîtent les uns dans les autres et ouvrent dans leur enfilade la vision télescopique de l'instrument d'optique qui capture et interprète l'univers sensible. Quoiqu'ils puissent paraître morcelés par les vides et lacunes qui s'intercalent entre eux, ils restent toutefois greffés les uns aux autres, autant dans l'œuvre de Proust que dans celle de Vermeer, où une chambre s'ouvre sur une autre, aperçue à travers une porte entrouverte ou derrière le pli d'une draperie. Ces espaces, toujours les mêmes, restent enchaînés les uns aux autres, sacralisés à la fois par la distance qui se creuse entre eux, par l'isolement créé par le cadre qui les entoure et par leur répétition qui revient comme un leitmotiv, comme la petite phrase de Vinteuil « dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde » et apparaissant comme « une couleur autre, dans le velouté d'une lumière interposée [...] dans ces tableaux de Pieter de Hooch, qu'approfondit le cadre étroit d'une porte entrouverte, tout au loin » (I, 215). Proust évoquant Pieter de Hooch, maître de Vermeer, qui a joué dans le développement de l'esthétique de ce dernier un rôle innovateur, reconnaît ce que de Hooch avait su évoquer avant Vermeer : le secret creusé dans la profondeur du tableau, le découpage introduisant l'accès d'un monde à un autre, toujours le même et tendu vers l'illustration d'un mystère subrepticement épié, surpris dans son isolement, d'un espace interdit qui se pose en métaphore de sa propre technique d'écriture.

Mais alors que de Hooch, maître des espaces en enfilade, ouvre portes et fenêtres et nous renvoie vers les couloirs et arrière-plans de la maison, Vermeer lui, s'enclôt dans ses chambres. De Hooch ouvre l'espace sur le prosaïque, alors que chez Vermeer et Proust, l'ouverture sur l'extérieur, sur l'autre espace, lorsque présente, est d'une toute autre nature. L'infini est concentré dans la fermeture partielle de l'espace, réduit pour être mieux capturé, analysé et enfin possédé. Car c'est hors du monde, dans cet espace fermé, que se crée l'unique véritable contact avec le réel : un espace dont le narrateur de *La recherche* est le seul maître. Non seulement l'espace fermé de la chambre d'écriture dans lequel se conçoit et s'élabore l'œuvre, mais également de tous ces autres espaces, à la fois préliminaires à la mort et *capteurs* de vie, qui parsèment *La recherche*. L'espace est pris au piège et ne peut plus lui échapper : la nature, l'art, Combray, tout le faubourg Saint-Germain et finalement sa propre vie, sa propre mort sont capturés, disséqués, épinglés comme à un tableau de liège. Fixés dans les ovales de verre de la lanterne magique qui pivote autour de son regard et de sa conscience, ils lui appartiennent désormais sans réserve.

Vermeer lui aussi enferme l'univers dans l'espace intérieur et dans le silence de son âme, reproduisant de toile en toile les mêmes icônes, les mêmes symboles tissant la trame d'une mémoire, d'une parole intérieure traduite par ces objets qui se font écho d'une chambre à l'autre. Jamais tout à fait le même espace et pourtant toujours le même, coloré de teintes visibles pour celui seul qui le crée, et vu toujours sous un angle différent. Les chambres de Vermeer tournoient et enluminent l'espace de leurs couleurs comme la lanterne magique de Proust, elles le creusent, l'inventent, le mythifient et le revêtent d'une aura de légende afin d'offrir au spectateur diverses images de leur âme et pour emprisonner le temps, arrêté dans l'espace clos, en une bulle immobile et silencieuse.

Chez Proust comme chez Vermeer, le regard des fenêtres ne se tourne que vers l'intérieur. Du dehors, elles n'introduisent que la lumière qui insuffle la vie, en les façonnant, aux objets et accessoires, ces « fragments d'un même monde » qui marquent les bornes d'un espace qui n'existe que dans les limites du regard, tout en capturant le caractère éternel de ce qui est passager, de ces moments d'intimité entre autres, épiés dans ces chambres où l'œil s'immisce par la fenêtre fictive qu'y perce un tableau. Ces moments s'immobilisent sur la toile, uniquement possédés dans leur surface, car on s'interroge sur

leur réalité. Ils témoignent davantage de ce qui échappe à la perception de l'artiste que de ce qu'il arrive à représenter. Ainsi, dans *La leçon de musique* où la présence du peintre est évoquée par le reflet de la base de son chevalet dans le miroir, Vermeer nous montre ce que nous ne voyons pas. Au-delà du visible, au-delà de la scène d'intérieur « il déplace la réalité de ce qui est représenté »⁵, doublement « un tableau à l'intérieur du tableau »⁶, souligne Arasse, puisqu'il présente la représentation en tant que représentation pour illustrer la tentative de possession qu'est la mise en tableau de cette scène. Ce n'est donc pas tant la signification de la scène qui importe ici, que le regard posé sur soi-même en train de la traduire. Tout comme chez Proust la réalité objective des clochers de Martinville ne devient sensible, ne convertit son intériorité en extériorité que lorsque les mots s'en emparent et viennent accroître l'intensité du souvenir et du plaisir qui en émane. Les mots enferment, encadrent la réalité tangible, la convertissent en une surface délimitée coïncidant avec la sensation interne. Le réel est possédé, son mystère élucidé dans l'enfermement du langage comme dans celui de sa représentation picturale. C'est d'ailleurs en eux que réside le seul moyen de donner une existence au réel qui, dans son perpétuel déferlement, n'existe qu'instantanément, de manière évanescence, non seulement en capturant le reflet, le détail invisible à l'œil nu, à l'œil distrait, mais en illustrant le processus même de sa capture.

Proust, le nez collé à des fenêtres ouvertes sur des intérieurs protégés, privilégiés, lui aussi transgresse et photographie l'espace intime. On pense aux scènes du talus de Montjouvain où le narrateur épie mademoiselle Vinteuil et son amie, à la scène aveugle, mais dessinée en fond sonore, des ébats de Jupien et du baron de Charlus, à celle de la flagellation dans *Le temps retrouvé* et jusqu'à l'image du passant « se hissant sur ses pointes » et apercevant derrière la fenêtre les reflets ambrés du salon de madame Swann.

De la même manière, lorsque Vermeer observe son sujet endormi, absorbé en soi, lisant, se parant, versant du lait dans une écuelle, qu'il observe son reflet dans une glace et découpe l'espace autour de lui, creusant une fenêtre imaginaire, poste d'observation et seuil de l'interdit, il illustre un sujet déjà en retrait par rapport au monde extérieur, enclos en un espace privé. Le seuil d'une porte aussi bien que le rebord d'une fenêtre l'isole. Un

⁵ Arasse, Daniel, *Op. cit.*, p.35.

⁶ *Ibid.*, p.33

seuil qui chez Vermeer et Proust jamais ne se traverse en toute innocence, mais dans l'anticipation d'un plaisir qui se trouve dans l'aspect « autre de la chose, son sens caché pressenti comme objet de désir, comme source de plaisir voire de jouissance »⁷. Chez Proust, le plaisir surgit lorsque se découvre « un tableau derrière un visage, une phrase derrière un clocher, une mère derrière une femme, une femme derrière un homme et inversement, une dalle vénitienne sous un pavé parisien ».⁸ Même dualité nécessaire chez Vermeer, « l'autre de la chose » c'est l'âme dans l'intérieur bourgeois, dans l'objet quotidien, l'intimité de l'être dans la banalité du geste, dans ces apparences qui se font gardiennes et geôlières d'un espace inviolable et convoité. Ce que Vermeer nous démontre, d'un tableau à l'autre, par la symbolique de l'espace fermé, c'est l'inaccessibilité interne du sujet. Tout comme le narrateur de *La recherche*, il crée la distance, la marge, retranche son sujet en un espace où l'on ne peut vraiment accéder, toujours inviolable, impénétrable et dont le seuil ne se traverse jamais impunément. Et pourtant, tout comme Proust, il n'abandonne jamais le projet de possession. Il isole son sujet et en souligne ainsi l'inaccessibilité, mais il ne renonce jamais à son désir.

Tout aussi inviolable et convoité est l'espace de la *Vue de Delft* et ce, en dépit de l'illusion que crée le tableau d'une fenêtre percée dans le mur du musée. Comme si le tableau cessait d'être tableau pour devenir la réalité même, capturée par un subterfuge d'artiste et dans lequel art et nature se confondent comme dans une nature morte habilement peinte vers laquelle on tend la main pour attraper le fruit ? L'intimité de ton est celle de la nature morte et de sa glorification de l'ordinaire. Vermeer, avant l'heure, peint comme Chardin qui peint comme Proust écrit, qui lui-même écrit comme peint Chardin. La *Vue de Delft*, se présente comme une nature morte dans laquelle la lumière façonne les êtres et les choses, une image de l'image, d'un tableau représentant une fenêtre ouverte sur Delft où la réalité se miniaturise et se dilate à la fois; « plus petite mais plus intense, elle acquiert un pouvoir magique sans cesser d'être elle-même, de la manière la plus littérale. »⁹

Comment ignorer cette appropriation analogue du réel, à travers les tableaux d'Elstir, par lesquels Proust se libère de toute emprise de la nature, inventant lui-même le paysage à peindre ? Tous les tableaux d'Elstir lui appartiennent, sujet et toile : idéal ultime

⁷ Boyer, Philippe, *Le petit pan de mur jaune*, Paris, Essai/Seuil, 1987, pp.29-30.

⁸ *Ibid.*, pp.29-30.

⁹ Aillaux, G., Blankert, A., Montias, J.M., *Vermeer*, Paris, Hazan, 1986, p.10.

de l'artiste, l'appropriation totale de son sujet parfaitement cerné, le tableau à l'intérieur du tableau. Le paysage est également reconquis et intériorisé sur les vitrines de la chambre où « les parties différentes du couchant, exposées dans les glaces des bibliothèques basses [...] semblaient comme ces scènes différentes [...] dont on exhibe à côté les unes des autres dans une salle de musée les volets séparés » (II, 160-161), par l'encadrement que lui donne la fenêtre, mais aussi par la chambre même qui résume le monde et en apprivoise la multiplicité. On ne peut, à nouveau, s'empêcher de songer à une lanterne magique dont la réalité constituerait le centre et autour duquel, sous le jeu de la lumière, tournoieraient d'illusoires réflexions.

C'est sa discontinuité, ses lacunes qui donnent à l'univers proustien sa vérité, puisque ce n'est que dans la discontinuité qu'on puisse avoir une appréhension juste, quasi-photographique, de l'univers sensible et même du déroulement historique des événements. La vision que nous avons des choses n'est en effet jamais continue, mais fragmentaire. Comme nous le verrons, Proust n'est pas photographe mais peintre à la manière de son époque. Il est à la recherche de sa propre vision du réel, d'un réel analysé dans sa substance fragmentaire et sensorielle, plutôt que du réel tel que le capterait la caméra et il peint, dans cette optique, des tableaux dans lesquels se retrouve l'esthétique fragmentée et l'immobilisation dans le temps, propres à la photographie. Les images et tableaux qu'il reproduit sont embellis, accommodés aux saveurs et parfums du souvenir. Ces images sont la réplique du réel, tel qu'il se réanime pour lui à la lumière déformante de la mémoire et de l'imaginaire qui les éclaire.

La meilleure illustration de l'espace fragmenté se situe peut-être d'ailleurs dans ce passage où le narrateur s'en prend à « la manie de vouloir ne montrer les choses qu'avec ce qui les entoure dans la réalité, et par là de supprimer l'essentiel, l'acte de l'esprit qui les isole d'elle » (II, 5-6), ajoutant que l'isoloir qu'est la salle de musée « symbolise bien mieux par sa nudité et son dépouillement toutes les particularités, les espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer » (II, 5-6). Ces tableaux que *La recherche* enfile les uns à la suite des autres, illustrent aussi les intermittences du souvenir qui habitent l'univers intérieur du narrateur, univers décomposé en multiples facettes puisqu'on n'a jamais de l'être, y compris le sien propre, qu'une vision partielle, un angle, un aspect, l'antithèse du panorama. Encore une fois, cette image de l'espace abstrait nous ramène à l'idée de la

lanterne magique projetant l'espace mental de l'artiste, d'image en image, dans les limbes de la création.

Les tableaux de Vermeer « fragments d'un même monde » reconstruisent eux aussi un ensemble brisé par l'angle de vision mais unifié par la récurrence des objets, la cohésion créée par leur répétition. Dans l'enclave de ses chambres closes, Vermeer capture à travers les variations sur le thème de l'artiste peignant encore et encore le même tableau, les multiples aspects d'une conscience en évolution. Dans chaque tableau, les mêmes poutres de bois, carreaux de faïence, les chaises à têtes de lion, les dessins de plomb entre les vitraux des fenêtres, et ces fenêtres, toujours, qui ne donnent sur rien, représentent un fragment d'une même réalité à posséder. Eternels accessoires d'un même décor que l'œil encercle, tournant autour d'eux pour les réinventer encore et encore dans toutes leurs possibles permutations, multiples aspects d'une même réalité. On retrouve dans tous les paysages intérieurs de l'œuvre de Vermeer la vision tournoyante, le changement de perspective caractéristiques de l'œuvre proustienne, cette vision qui transcende le réel en le faisant éclater en une multitude de facettes ou d'images.

Mais autant chez Proust que chez Vermeer, il manque à chacun de ces fragments l'information qui nous permettrait de les interpréter. Celle qui nous est soumise l'est sous forme de multiples possibilités qui demeurent irrémédiablement ambiguës, l'équilibre entre « le nombre des vestiges subsistants [étant] largement dépassé par celui des lacunes »¹⁰. Mais l'œuvre de Proust, comme celle de Vermeer, ne se perçoit comme ensemble incomplet, privé de cohérence et de cohésion, que dans la mesure où l'on refuse de reconnaître qu'une vision de l'être ou de toute autre réalité n'est jamais qu'un reflet partiel, l'image d'une sensation momentanée, d'une vision spécifique à un moment spécifique.

Et c'est justement cette fuite du soi, cette fuite du temps que Proust s'applique à récupérer en images capturées par le langage, fixées comme autant d'éphémères papillons sous l'épingle du verbe, dans le désir que rien ne se perde tout à fait. Le souvenir, fixé sous forme d'images, devient une corde raide entre un « maintenant » en perpétuelle fuite et l'apparente disponibilité d'un passé que les intermittences de la mémoire découpent en

¹⁰ Poulet, Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, p.52.

tableaux, dont la fixité et la clarté deviennent la seule permanence. Ces espaces fragmentés, hachurés de hiatus, découpés en instantanés interchangeable deviennent métaphores d'un univers impossible à circonscrire, de la seule réalité qu'il nous soit donné de connaître : cette procession d'insaisissables et transparentes images, animées d'un mouvement de fuite continu. L'on songe à cette vision hallucinante au tout début de *Combray*, illustrant l'un des premiers espaces fermés de l'univers proustien : la pyramide lumineuse de la maison, à la fois espace et mémoire, le passé et le souvenir de l'espace qui y est associé solidement amarrés l'un à l'autre. Même si la restauration de la mémoire reste incomplète, discontinue, elle n'en reste pas moins le seul et plus exact reflet, dans son image reconstituée, du réel évanoui.

Tout comme l'écrivain pour lequel une seule phrase, une seule œuvre n'arrivent jamais à exprimer ce qu'il tente de dire, les espaces ou images se répétant à travers les tableaux, pour fragmentés et déconnectés qu'ils soient les uns par rapport aux autres, ne sont jamais davantage dissociés que ne le sont les divers éléments de l'œuvre proustienne. Ils appartiennent à un ensemble. Divers aspects d'une même réalité, ils tiennent tous le même propos.

Proust capture l'univers extérieur et par conséquent son propre univers intérieur dans ces images juxtaposées, tableaux, fragments d'espace dont l'interrelation n'est pas immédiatement évidente. Les tableaux de Vermeer s'insèrent dans un semblable vacuum narratif, ils ne racontent rien, ils capturent un moment de silence dans l'espace, d'arrêt dans le temps. La démarche va à l'inverse de celle du romancier ou du peintre qui, fidèle à la tradition, relierait les éléments de ses tableaux par un courant de pensée évident au lecteur ou au spectateur, ce qui lui importe se situant véritablement entre les tableaux, alors que Proust et Vermeer savent fort bien que, hors les tableaux perçus dans le présent, recréés par la mémoire et projetés dans le futur, il n'existe rien.

Vermeer enferme un espace qui, tout enraciné dans le réel qu'il puisse sembler, reste délivré de ses contingences. Claudel en voulant le décrire ne trouve aucun terme français approprié et utilise les termes anglais « eerie », « uncanny » qui évoquent l'idée d'inquiétante étrangeté, d'irréductibilité à la raison, au compréhensible. L'espace sacré se

dégage et se sépare de ce qui l'entoure, il est clôturé, protégé du monde extérieur »¹¹, il occupe une « position intermédiaire entre l'espace sensible de la perception et l'espace de la connaissance pure, l'espace de l'intuition géométrique »¹². Vermeer passe ainsi de la banalité d'une scène à la projection d'un espace secret que le regard ne pénètre que par effraction. En fait cet espace mythique c'est celui de la caverne platonicienne, là où le réel se transmue en illusion, là où la peinture réduit les trois dimensions du réel à l'illusion créée par les deux dimensions de la toile. Le même jeu se fait à travers le langage qui transforme une banale chambre d'hôtel en « reposoir diapré » et sa salle à manger en « vert aquarium géant à la lumière surnaturelle ». Mais contrairement au mythe de la caverne platonicienne, ce n'est pas d'une vision, d'un reflet appauvri du monde dont disposent les prisonniers de l'espace intérieur chez Proust et Vermeer mais, sous une forme abrégée, de sa jouissance totale.

Chez Proust, l'espace renferme le sacré, le fixe en un tableau, une gravure enluminée, une scène de vitrail, immobilisés dans la sécurité de l'immuable, touchées par le même enchantement que les illustrations de certains livres d'images et par le pouvoir captivant des univers en miniature qu'elles reproduisent. Images exquises d'un monde ordonné, enfin possédé, baigné dans une lumière idéale et dorée comme si c'était la lumière qui venait en cerner les limites, l'enfermer dans un cocon transparent, créer l'espace à l'intérieur de l'espace.

Chez Vermeer également l'espace est silencieux, psychologiquement inviolable, inaccessible. La lumière clôt et recrée l'espace, le cocon, le vase clos sécurisant, isolé du reste du monde, le Saint des Saints. La lumière épouse les trois dimensions pour que se créent les boîtes magiques des univers intérieurs, ces refuges où le temps s'arrête, où l'ordre naît au milieu du chaos, où l'univers est ni plus ni moins mis en conserve.

Ces espaces ne se mesurent ni ne se pénètrent car l'irrationalité de leur architecture en assure l'invulnérabilité. Ainsi l'autisme particulier à l'artiste dont parle Kristeva, « cette irréductibilité entre le sensoriel et le cognitif dont témoignent la

¹¹ Cassirer, Ernst, *La philosophie des formes symboliques*, Paris, Éd. de Minuit, 1972, Tome II., p.111.

¹² *Ibid.*, p.109.

perversion, l'art et la psychanalyse »¹³ s'exprime en son langage particulier, parfois intelligible, parfois inintelligible. Langage pictural ou sémantique, seul capable de traduire la perception sensorielle, là où le langage conventionnel échoue et se contente de photographier un réel qui, en somme, n'existe pour personne.

Poulet, décrivant le site proustien, parle de « cassure dans le champ du regard », de « section du réel strictement limitée »¹⁴. On pense tout de suite à l'architecture faussée que Proust prête à sa vision originale de Combray, « dont il ne voit que cette sorte de pan lumineux découpé au milieu d'indistinctes ténèbres », et de la maison de son enfance perçue comme une pyramide irrégulière « comme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier » (I, 43).

Or, c'est avec cette même architecture de la déraison, la même technique de démantèlement que Vermeer en déconstruisant un espace bourgeois à peu de choses près assez semblable à celui évoqué par Proust, souligne l'inviolabilité et le retrait des univers qu'il circonscrit. Il déforme, dit Arasse, l'apparence de l'objet qui en arrive à devenir étrangement inquiétant « grotesquement dissemblable à lui-même ». Les intérieurs de Vermeer, de prime abord, semblent obéir à une logique architecturale, alors, qu'en réalité, ils compromettent les règles de la perspective et des proportions pour recréer un univers de subversion du rationnel, un effet de déstabilisation dans lequel surgit l'intériorité ou l'inconscient des personnages qui y sont enfermés. Une foule de détails nous convoquent au-delà de ce qui nous semble essentiellement un art de représentation : l'irrégularité d'un cadre entourant un tableau à l'intérieur du tableau et guidant le regard, inconsciemment sollicité, en un point précis du tableau; de nombreuses perspectives en contre-plongée; d'aussi nombreuses contradictions entre la position du point de vue et l'horizon géométrique; le déplacement des points de lumière perçus par la *camera oscura* en une falsification de la vérité mise au service d'une approche interprétative du sujet allant bien au-delà de la simple représentation

C'est l'inconscient, à la fois chez Proust et chez Vermeer, qui réinvente l'espace dans sa dimension onirique, « ces jardins intérieurs où nous transplantons non seulement les fleurs, mais les paysages, les figures des êtres [...] et qui sont justement

¹³ Kristeva, Julia, *Le temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994, p.290.

¹⁴ Poulet, Georges, *Op. cit.*, p.53.

différents de tous les autres parce qu'ils possèdent une dimension de plus, et que nous ne pouvons nous les représenter qu'à travers une certaine profondeur de durée ». ¹⁵ Rien de moins objectif donc que ces lieux proustiens et vermeeriens dans lesquels la dimension temps vient s'insérer dans la subtile subversion de leur logique architecturale.

Alors que le traitement de l'espace chez Vermeer subvertit le rationnel de par sa construction picturale même, il s'ensuit une subversion de l'usage des lieux : le lieu profane devient sacré, l'espace ouvert se referme. Pour ce faire, l'espace extérieur tout autant que l'espace intérieur doit être fini, ses limites picturalement fixées, au-delà même de celles de la toile.

De la même manière les espaces restreints de Proust voient-ils leur usage perverti par rapport à leur fonction naturelle. Le cabinet sentant l'iris dans Combray qui devient cabinet de travail ou de lecture, lieu de rêverie ou de travail obstiné de la mémoire involontaire comme mode de production de l'œuvre. Lieu de larmes et de volupté, les unes n'allant presque jamais sans l'autre. Dans son lit, « Marcel qui est insomniaque [ne] dort guère », c'est le « lieu d'une intense activité » ¹⁶, il y écrit son œuvre majeure et conçoit « qu'un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » (I, 5). Ce lit, il ne le partage avec personne homme ou femme. Les fonctions érotiques et de sommeil en sont toutes deux détournées. On pourrait songer également au cabinet de travail de l'oncle Adolphe qui n'est rien moins qu'un cabinet de travail. De même le chalet de nécessité des Champs-Élysées voit-il sa fonction détournée, sa « fraîche odeur de renfermé » éveillant le plaisir provoqué par la mémoire involontaire dont la madeleine a fourni le premier modèle.

Il nous apparaît que ce détournement de l'usage normal de l'espace s'associe à un processus de fermeture de l'espace, commun à Proust et à Vermeer, dans la mesure où il consacre la fonction détournée que leurs consciences respectives projettent sur les lieux. Déformés dans leur perspective, leur architecture, leur fonction naturelle et courante, ces lieux se moulent au désir de celui qui l'évoque. Leur objectivité est annulée et ils viennent se prêter, complaisants, aux procédés de l'artiste qui en assume la possession en les refaçonant et en les refermant, par conséquent, sur eux-mêmes dans l'unique identité

¹⁵ Poulet, Georges, *Op. cit.*, p.34.

¹⁶ Boyer, Philippe, *Op. cit.*, p.215.

picturale ou littéraire qu'il leur prête. Il décompose et adapte à sa vision propre un lieu normalement perçu d'une autre manière. Son regard, sa vision l'emportent et oblitérent ce qui est, pour y substituer ce qu'ils perçoivent et l'enfermer dans une nouvelle identité, un tableau fixe, un aspect désormais immuable du réel.

Nous allons développer dans les pages qui vont suivre une théorie de l'espace fermé à laquelle nous mèneraient les démarches respectives de Proust et de Vermeer. Non pas d'un espace fermé associé à une certaine forme de claustrophobie, mais à une condensation de l'univers qui en distillerait les éléments essentiels pour en extraire une version concentrée, épurée, parfaite, dans l'isolement, la fermeture sur soi du microcosme. Pour que l'artiste, incapable de cerner la plénitude et le mystère de l'univers, démuné face à lui, arrive finalement à en briser le code par l'écriture et la peinture. Qu'il arrive à les réduire en tableaux et espaces semblables à ceux projetés par la lanterne magique en recréant la matière dans les trois dimensions de l'illusion picturale, en immobilisant l'insaisissable de la seule manière possible, en le convertissant en image. Car l'image est matière solide, aussi solide que peut l'être l'illusion d'optique qui perdure sur la toile et dans les tableaux que Proust peint en mots. Écriture et peinture – lanternes magiques créatrices d'images – en définitive ne feraient qu'un. Et les tableaux évoqués par l'une et l'autre, qu'ils déferlent sur la blancheur de la toile ou de la page, restent d'autant plus séduisants dans leur éblouissante fixité, envoûtants dans leur multicolore finalité qu'ils composent un livre d'images qui abolit le chaos. De leurs enluminures surgit un univers encadré, miniaturisé, enchanteur dans l'ordre de sa perfection et dont la perception momentanée prend valeur d'éternité dans la fixité de l'œuvre d'art.

CHAPITRE 1 – PROUST, VERMEER ET L'ESPACE

L'art de Proust n'est, pas plus que celui de Vermeer, un art de représentation. On serait pourtant tenté de croire l'inverse face aux minutieuses descriptions que fait Proust du monde et de la société qui l'entourent et à celles, non moins détaillées, du milieu physique dans lequel évolue Vermeer. Chez l'un comme chez l'autre, prolifère l'image précise, impliquant la présence d'un regard, élément fondamental de l'art représentatif auquel on a souvent reproché de se calquer trop étroitement sur la réalité, de ne s'adresser qu'à l'œil, de se préoccuper davantage du regard que de l'interprétation, de signifier peu de chose au-delà de l'image extérieure, fidèle, exacte et complète de cette réalité, de n'être en somme que le précurseur sans âme de la photographie. Or « représenter implique voir et regarder, suppose un œil témoin, un cerveau qui interprète les images que l'œil transmet »¹⁷. Si l'on conçoit donc la relation au monde de l'art purement représentatif comme analogue à celle de l'œil lui-même, l'aspect représentatif présent dans les descriptions proustiennes ou vermeeriennes se situerait à un autre niveau : celui de la relation entre le monde représenté et une expérience unique de ce monde, l'identité unique que leur confère chaque vision unique. Un art donc qui, en dépit de ses connivences apparentes avec l'objectivité des techniques de représentation, et par conséquent avec celles de la photographie, devient traducteur de visions très individuelles du réel.

1.1 L'ESPACE FRAGMENTÉ

Ce que Proust emprunte à l'art de Vermeer ou plutôt ce qu'il partage avec le peintre du petit pan de mur jaune, c'est une prise de possession très particulière de l'espace du réel. Un espace qu'ils découpent en parcelles et revêtent d'une intensité d'émotion (et d'expression) instantanée, d'une autosuffisance telle, qu'elles échappent à la cohérence narrative du tableau ou du récit traditionnels et la transcendent. En effet, le regard de Proust, autant que celui de Vermeer, loin de balayer le réel de long en large, de haut en bas et d'en tracer une fresque susceptible de le reproduire en un logique et cohérent fac-similé, le découpe et l'enferme dans des espaces clairement délimités. Espaces homogènes dans l'uniformité de leur matière, empreints à force de répétition d'une identité légitime et auxquels l'abstraction représentative confère une identité exclusivement reliée à cette pure matière.

¹⁷ Siguret, Françoise, *L'œil surpris, Perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris-Seattle-Tuebingen, 1985, p.7.

L'un et l'autre décomposent leur sujet en ses plus infimes parcelles pour le contempler sous ses angles les plus secrets, à l'affût de son essence. Car le sujet révèle, au fur et à mesure qu'on s'en approche, le secret de sa structure permanente, le mouvement de ses atomes, de la même façon que la matière scrutée au microscope. En effet, seul l'atome, le fragment, est-il éternel. Du moins l'a-t-on cru assez longtemps, pour que toute une démarche artistique s'amorce à partir de cette croyance et de la décomposition du sujet : de l'impressionnisme au cubisme, et du cubisme à l'expressionnisme abstrait. Le sujet, éclaté en ses multiples fragments, dans la répétition de soi-même, vit et s'anime, dans son apparente immobilité, d'un mouvement virtuel. Un mouvement qui s'amorce dans l'œuvre prise comme un tout, à partir de l'immobilité de chaque tableau. Un mouvement inscrit dans le temps et tendu vers l'infini.

Proust et Vermeer s'attardent à reproduire, au-delà de la matière palpable « le monde impalpable de la vision, un monde fondamentalement à part »¹⁸ qui n'appartient qu'à eux seuls. Ils décrivent un processus interne de perception, enraciné dans la vision pure, là où elle se confond avec le style pour définir l'insaisissabilité du sujet tout en prenant possession de la matière palpable du temps.

Les images auxquelles ils nous confrontent sont en effet, en dépit des apparences, d'une nature qui dépasse les modes de représentation albertien ou photographique. Car si les méthodes d'encadrement et de fragmentation propres à Proust et Vermeer illustrent une conception albertienne de représentation selon laquelle l'artiste, aux fins de reproduire le réel, l'imagine telle une surface encadrée ou reflétée sur une vitre, ce découpage se double du découpage en fragments de la matière qui compose les images du réel. Dans une longue discussion sur Proust, Vermeer et l'art de la représentation, Didi-Huberman souligne d'ailleurs l'insuffisance de la métaphore photographique pour une compréhension des œuvres respectives de Proust et Vermeer¹⁹.

¹⁸ Gowing, Lawrence cité dans Bonafoux, Pascal, *Vermeer*, Profils de l'art, Éditions du Chêne, Paris 1992, p.66.

¹⁹ Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image, question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, 1990, Les Éditions de Minuit, p.468.

1.1.1 La lanterne magique : instrument d'optique de prédilection

Avant de pousser l'analyse jusque dans la structure du fragment dans sa plus infime dénomination, l'imagerie proustienne, au premier degré, se découpe en tableaux nettement circonscrits dans l'espace. En effet, dans toute *La recherche*, le défilé fantasmatique des projections de la lanterne magique se superpose au réel et se l'approprie. La lanterne magique manipule le réel, y pose ses couleurs, le hante de ses fantômes, définit sa limite et sa forme. Elle triomphe du réel à un point tel que lorsque le narrateur se rappelle les lieux de son enfance : « les rues de Combray existent dans une partie de [sa] mémoire si reculée, peinte de couleurs si différentes de celles qui maintenant pour [lui] revêtent le monde, qu'en vérité elles [lui] paraissent toutes [...] plus irréelles encore que les projections de la lanterne magique » (I, 48).

Dans la chambre du narrateur enfant, la lumière de la lampe projetée en transparence à travers le cylindre coloré de la lanterne magique creuse l'espace et fait surgir, sur les murs assombris, l'enchantement d'un écran lumineux, l'illusion dorée des légendes. A l'univers familier se substituent « de surnaturelles apparitions multicolores » (I, 9) qui, malgré leur charme, ne sont pas sans l'inquiéter : visions d'un autre monde, rupture avec l'habitude, intrusion d'un imaginaire empreint d'étrangeté. Et lorsqu'enfin ce ne sera plus à travers les ovales de verre de la lanterne magique que l'enfant, devenu jeune homme, fera basculer le quotidien dans le mythique, il n'en continuera pas moins de recréer le monde selon l'esthétique de la lanterne magique. Son regard continuant de découper le réel en tableaux lumineux, de le fragmenter, de le hachurer et de le détailler en instantanés dont l'esthétique – si elle reste albertienne en apparence – évacue le regard objectif, séparé et transcendant du spectateur désincarné, pour y substituer la subjectivité enchantée du sien propre.

Le narrateur de *La recherche*, dans sa tentative de récupération du réel, ne saurait donc que s'éloigner du processus de reproduction photographique car son art n'en est pas un de représentation objective, soumise à la chronologie et à la précision historique. Même si l'illusion, chez lui autant chez Vermeer est souvent photographique et donc, par conséquent, représentative, nous portant à croire en une reproduction fidèle de ce que perçoit le regard, il ne désire ni sauvegarder ni entreposer le réel, il veut le réinventer dans la mesure où la mémoire involontaire lui en permet la ré-animation. Le moment, le

« souvenir visuel » (I, 45) ne se raniment par l'écriture qu'au terme d'un long périple d'analyse de la sensation, de récupération du souvenir qui veut s'esquiver : « Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière » (I, 45). Marcel invoque le souvenir qui, avant de se matérialiser, avant que ses images ne s'emparent enfin du réel, comme la silhouette de Golo « des rideaux de la fenêtre[...] de tout obstacle matériel, de tout objet gênant [...] en le prenant comme ossature et se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte » (I, 10) ou « comme un décor de théâtre [venant] s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin » (I, 47), l'enveloppe d'un réseau de sensations, de saveurs, de « l'insaisissable tourbillon des couleurs remuées » (I, 46).

Le croisement instantané entre le regard du spectateur et celui de son sujet est étranger à Proust dont le regard participe à la « merveilleuse indépendance des regards humains, [...] retenu au visage par une corde si lâche, si longue, si extensible qu'ils peuvent se promener seuls loin de lui » (I, 174). L'instantanéité n'existe pas, le sujet n'est re-cadré, ré-interprété et l'instant évoqué que dans ce que sa mémoire veut bien lui en dévoiler. Il faut que ce soit inconsciemment que le réel s'enregistre, au gré d'un regard vagabondant loin de son port d'attache, recueillant des images à modifier, puis à reproduire, en transparence semble-t-il, puisqu'elles se superposent au réel plus qu'elles ne se substituent à lui. Aussi, l'art de la représentation, avec toute son esthétique photographique s'avère-t-il bien en dessous de la tâche de reproduire cet univers, ré-inventé aux couleurs du souvenir, que Proust cherche à dépeindre dans *La recherche*.

La mémoire proustienne n'en est pas une d'enregistrement délibéré et d'illustration du souvenir reproduit dans sa plus grande précision objective, elle s'empare plutôt de ce dernier et le reconstitue à partir de fragments que l'on aurait tendance à croire dissociés les uns des autres, contrairement à la représentation photographique qui reproduit comme tel ce qu'elle enregistre. Proust, muni d'un appareil photographique mental, n'aurait su infuser au réel l'aura de la mémoire involontaire. D'ailleurs, lorsqu'il tente de se remémorer Venise, à partir des « instantanés » que sa mémoire en a pris, « rien que ce mot » la lui rend « ennuyeuse comme une exposition de photographies » (IV, 444), statique, plate et dénuée d'émotion. Ce qu'il observe du moment même reste « minutieux et morne » dans sa projection future. Le « moment même » ne saisit que la forme alors que le

regard rétrospectif est nécessaire pour que se développe toute la dimension créatrice du sujet proustien. L'observation « minutieuse et morne » du « vécu » n'est que la reproduction d'un mensonge : « un art [...] simple comme la vie, sans beauté, double emploi si ennuyeux et si vain de ce que nos yeux voient et de ce que notre intelligence constate » (IV, 473-474).

A ce sujet, Didi-Huberman écrit :

« Proust était bien loin de chercher quelque pseudo-arrêt photographique du temps dans le visible, il cherchait plutôt une durée tremblante, ce que Blanchot a nommé extases – les “extases du temps”. Corrélativement, Proust ne cherchait pas dans le visible des arguments de description, il y cherchait la fulguration des rapports : “On peut faire se succéder indéfiniment dans une description des objets qui figuraient dans un lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport ” » (III, 468).

Ainsi, écrire serait le contraire de décrire, comme peindre est le contraire de dépeindre.²⁰ Nous reviendrons sur cette notion ultérieurement. Pour le moment, contentons-nous d'en revenir au souvenir et à ses éléments dissociés perçus comme « deux objets différents », chacun enclos dans son espace délimité.

Ce souvenir, reconstruit à partir d'un objet ou d'une saveur immédiatement concrets, vient aussi, à sa manière, corriger le présent de façon à ce qu'il puisse se contempler comme la projection fixe, immuable de l'un des ovales colorés de la lanterne magique, selon une esthétique à la fois photographique et arbitraire qui viendra découper tout le reste de l'univers proustien. Les vitraux, les fenêtres, les tableaux, le regard télescopique du narrateur ne seront que des succédanés de la lanterne magique qui reproduiront à travers *La recherche* l'émerveillement initial, quoique mêlé de malaise, des visions mouvantes, passagères et hachurées par les obstacles et aspérités du réel (plis et fentes des rideaux ou bouton de porte) projetées par l'appareil. Confronté à l'objet enraciné dans l'instant présent, le narrateur s'efforcera d'en récupérer le souvenir, de le ranimer dans son essence originale associée au passé, mais le mouvement amorcé n'en sera pourtant pas

²⁰ Didi-Huberman, Georges, *Op. Cit.*, p.291.

un de retour en arrière. Ce qu'il décrit est un élan d'anticipation, une projection dans un futur inventé aux couleurs du passé. Dans l'épisode des arbres d'Hudimesnil, la réalité photographique et présente des arbres est secondaire. C'est dans une projection intérieure que se lance le narrateur : « Puis de ma pensée ramassée, ressaisie avec plus de force, je bondis plus avant dans la direction des arbres, ou plutôt dans cette direction intérieure au bord de laquelle *je les voyais en moi-même*. » (II, 77, c'est nous qui soulignons). La réalité des arbres, reconstruite dans l'imaginaire, devient une projection fictive que le narrateur contemple, perché au bord d'un souvenir qui a pu exister ou ne pas exister tel qu'il se le remémore, un souvenir qui se révèle et s'esquive au gré d'un regard qui se veut demiurge d'un univers réinventé. Cet épisode des arbres d'Hudimesnil prend une valeur métaphorique dans le reste de l'œuvre, quant à la manière dont le réel est capté, remanié, trituré et reproduit par l'imaginaire du narrateur. Celui-ci ne photographie pas le réel, il le peint en superposition : un glacis transparent vient colorier l'univers contre lequel il se pose. Le bonheur que suscite le souvenir qui resurgit de l'oubli, ce n'est pas celui de savoir le passé fixé, gravé tel quel dans la mémoire du narrateur, mais plutôt celui de le posséder à nouveau en le réinventant et de projeter sur lui la lumière unique de son regard, puisqu'il n'est d'autre vérité que celle de l'instant, du fragment capturés qui, une fois récupérés et fixés en images par l'écriture, lui appartiennent à jamais.

Le point de départ de l'esthétique du fragment serait donc cette imagerie particulière, propre à la lanterne magique, qui vient colorer et découper l'univers proustien et façonner le réel à la mesure de ces visions rattachées aux premiers souvenirs du narrateur enfant.

1.1.1.1 Le fragment symbolique

Proust donne vie au détail : « Un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin » (I, 176) se posent comme autant de symboles, d'éléments d'un code derrière lesquels se tapit la mémoire, « ayant l'air de cacher au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais à découvrir. » (I, 176), tout un passé à reconquérir en pièces détachées. Les arbres, les clochers, les vitraux de l'église de Combray, la composition précise du décor d'une chambre deviennent plus que les métaphores ou les signes d'un ensemble mais, dans la plénitude de l'instant qu'ils contiennent, celles d'une unité de temps et d'émotion. Car c'est l'émotion, la sienne,

sous-jacente à l'image, que Proust peint, et par laquelle l'image devient symbole de chagrin, de peur, d'ennui, de désir et de frustration face à son rêve littéraire mais aussi, éventuellement, d'une seule vérité, la seule qui importe, celle de ce rêve littéraire qui lui permettra, une fois réalisé, de retrouver le Temps.

Ce ne sont donc ni le paysage, ni le jardin tout entier qui importent mais le « coin de nature », le « bout de jardin » qui « longuement contemplés par cet humble passant, par cet enfant qui rêvait » sont « appelés à survivre en leurs *particularités* les plus éphémères ». (I, 181, c'est nous qui soulignons).

Proust compose la scène, il ne la saisit pas au vol mais la reconstitue avec peine, malgré la fulgurante clarté avec laquelle son impression s'impose à lui. La mémoire du passé ne se révèle que par fragments lumineux qui éclatent dans le noir de l'oubli, comme une langue ancienne et codée qui ne se livre que par fragments détachés les uns des autres et privés du lien qui leur donnerait cohérence.

Le regard de Proust, en fragmentant l'univers, en dégage les symboles, l'essentiel. Les fragments de paysage perçus ne sont qu'un « couvercle » prêt à s'entrouvrir pour enfin révéler ce qu'ils dissimulent. Ils ne sont que le signe d'autre chose, une couverture. A l'échec de l'entreprise qui voudrait ressusciter le temps dans son intégralité, il oppose la victoire fulgurante de ses éléments retrouvés qui viennent s'enchâsser, non pas en tant que fonds de décor ou accessoires d'un tableau, mais comme entités auto-suffisantes de *La recherche*. Conscient du fait que le souvenir ne subsiste qu'en fonction du réseau de significations qui le sous-tend, il ne l'évoque qu'à partir de son calque, de son « hologramme » toujours persistant, toujours vivace, toujours présent. Il écrit-peint, fixe par l'écriture le tableau miniaturisé de sa perception, le symbole de l'émotion, l'image du plaisir, une de ces « impressions irrésistibles, confuses mais impératives, et d'abord stupéfiantes, qui font, telles des hiéroglyphes, la matière énigmatique de l'écriture ».²¹ L'évocation du souvenir d'enfance, et l'évocation de ce souvenir précis plutôt que d'un autre, implique une certaine forme de discrimination, qu'elle soit involontaire ou délibérée, dans le choix des clichés ou images venant le représenter et dans le dosage de l'intensité lumineuse projetée sur lui. Ce qui ne sert en rien à reconstituer l'échelle de priorité

²¹ Chevrier, Jean-François, *Écrit sur l'image, Proust et la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982, p.26.

véritable des événements ayant eu lieu lors de l'enfance, puisque cette dernière, reprise par le récit, assume la forme d'un tissu troué auquel ne s'attacheraient plus que des fragments, essentiels au dessin du motif. Or, ces fragments mêmes recèlent l'existence d'un lien indestructible entre ce qui a été et ce qui en subsiste dans la conscience du narrateur, au moment même où il écrit. Lorsque renaît Combray dans sa mémoire, ce n'est ni une continuité historique, ni une suite narrative qui surgit de sa tasse de thé, mais individuellement : « la vieille maison grise « qui vient « comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin » et la vie de Combray en pièces détachées. Tout un passé à peindre en tableaux distincts les uns des autres. « La ville », certes, « depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, la Place, [...] les rues [...], les chemins [...], les fleurs du jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray » (I, 47), mais rien de tout cela en une suite d'éléments logiquement reliés, mais en une série de tableaux et d'espaces qui demeurent aussi séparés les uns des autres que les morceaux de papier japonais dans le bol de porcelaine rempli d'eau, aussi séparés que le côté de Guermantes de celui de Méséglise. Le paysage qu'il conçoit « ne bavait pas sur le reste, ne se fondait pas avec lui, restait circonscrit » (I, 32), scène d'intérieur refermée sur elle-même. Le paysage qui se ranime dans sa mémoire ne saurait le faire dans sa réalité géographique qui relierait, par exemple, les côtés de Guermantes et de Méséglise en un paysage global. Car la distance entre eux n'est pas géographique mais immatérielle, correspondant essentiellement à la distance « entre les deux parties de [son] cerveau » (I, 133). Guermantes ne lui apparaît que « comme le terme plutôt idéal que réel de son propre “ côté ”, une sorte d'expression géographique abstraite comme la ligne de l'équateur, comme le pôle, comme l'orient » (I, 133). Si le réel se ranime sous la forme de symboles libérés, les deux côtés, par conséquent, ne se définissent que par l'incommunicabilité de leurs univers respectifs, de leurs « vases clos » telle que vécue par Proust. Ce sont, malgré leur réalité, des espaces inventés, des lieux de son imagination : « je leur donnais en les concevant ainsi comme deux entités, cette cohésion, cette unité qui n'appartient qu'aux créations de notre esprit » (I, 133). Comme si la démarche artistique de reconstruction de l'expérience passée, dans l'effort de récupérer la vérité de l'instant, créait une autre vérité soumise aux artifices du trompe-l'œil, supercherie de peintre. Espaces dissociés, tableaux indépendants l'un de l'autre, ce qui les relie est gommé, escamoté : « les chemins purement matériels au milieu desquels ils étaient posés [...] ne valaient pas plus la

peine d'être regardés que par le spectateur épris d'art dramatique les petites rues qui avoisinaient un théâtre » (I, 133). Guermantes et Méséglise, individuellement projetés, se rangent ainsi avec les autres plaques de verre de la lanterne magique, chacun revêtant le présent de lumières et de couleurs distinctes. Ce n'est que beaucoup plus tard que, démystifiés, ils s'unifieront en une image commune, sous l'emblème encore d'une autre symbolique, lorsque le temps aura pris le pas sur les êtres et les lieux et sera venu les démystifier.

Le détail ranimé l'emporte donc sur l'ensemble, le fragment sur le tout. Dans son actualisation spatiale, temporelle et sensorielle se concentre la symbolique même du temps et celle, précise et ponctuelle du souvenir. En lui se recrée, en lumière et couleurs distinctes, l'instant perceptif et l'entité de sa charge émotive. Mais le lien entre l'instant perceptif et sa réanimation tient de la création de l'esprit, du lieu imaginaire, de l'espace inventé, d'un terme idéal plutôt que réel qui, en conférant au fragment une identité autre que la sienne propre et objective, en font plus qu'émanation et projection d'émotion mais émotion pure et parcelle de temps.

1.1.1.2 La composition picturale du fragment

1.1.1.2.1 *L'unicité identitaire du fragment*

Chez Proust, comme chez Vermeer, le fragment devient la métaphore infime de la scène d'intérieur, non seulement son plus petit dénominateur commun, mais une entité complète munie de sa propre existence, un tableau en soi dans sa plénitude picturale.

Comme nous le verrons d'ailleurs, c'est toujours, chez l'un comme chez l'autre, le peintre d'intérieur qui se révèle, un peintre d'intérieur attaché à la représentation méticuleuse du détail, lors même qu'il s'attarde à dépeindre un paysage. Les paysages évoqués le sont à partir d'un élément isolé, pierre de fondement de l'ensemble, autour de laquelle l'univers s'organise : « le souvenir figé dans la fraîcheur ou l'insolation d'une matinée ou d'un soir » (II, 692). Proust-peintre campe la scène à partir de ses accessoires, le paysage créé correspondant davantage à ces derniers qu'à l'ensemble. Tel le fragment, il est refermé sur soi, « isolé, enclos immobile, arrêté [mais aussi] perdu, loin de tout le reste » (Ibid.). Ses représentations multiples restent isolées les unes des autres, avec entre

elles des « lacunes, d'immenses pans d'oubli...l'abîme d'une différence d'altitude, comme l'incompatibilité de deux qualités incomparables d'atmosphère respirée et de colorations ambiantes » (Ibid.).

On ne peut qu'évoquer brièvement ici Vermeer et les pans d'imprécision qu'il intercale entre des zones d'extrême précision, d'éminente description. Aux fils s'échappant du coussin de *La dentellière*, par exemple, et dont la masse abstraite, les pans rouge ou blanc, comme l'expression pure d'une jubilation incontrôlée face à la couleur et à sa matière, ne s'identifie dans l'ensemble qu'en fonction de son contexte, tout en prenant par rapport à cet ensemble une existence divise, individuelle. De la même manière, chez Proust, c'est d'abord par sa texture et sa couleur que la réalité se présente. Textures de Rivebelle « veinée de rose ... translucide, compacte, fraîchissante et sonore » (Ibid.), de Combray : « grès sombre et rude ». Couleurs de Parme qui devient « compact, lisse, mauve et doux »; Bayeux de « dentelle rougeâtre »; Lamballe « blanc, allant du jaune coquille d'œuf au gris perle » (I, 381); Coutances « grasse et jaunissante »; Pont-Aven « blanche et rose » et Quimperlé « grisaille ». Les mots, comme l'action du pigment pur presque jeté sur la toile, créent des éclaboussures de matière et couleur aussi denses que celle, dégoulinante, des fils rouge et blancs de *La dentellière*.

Les « changements gradués » qui pourraient mener d'un temps à l'autre, d'une réalité à l'autre se trouvent supprimés, tandis que le pan de pure expression oriente d'avance l'ordonnance représentative du tableau. Le réel, ainsi fragmenté de pans d'imprécision, s'estompe soudain dans ces intrusions abstraites où l'expression prend le pas sur la représentation.

Chez Proust, la représentation de la nature devient ainsi secondaire, c'est son âme, sa mémoire qu'il peint et, pour ce faire, il se doit de modifier le paysage, d'en déplacer les éléments et de séparer ce qui, dans la réalité, était réuni. Le peintre-paysagiste, qui « photographie » ce que son œil perçoit, reste fidèle à cette perception et nous mène à croire en une continuité de l'univers, dont le paysage encadré n'est qu'un fragment. En dépit du cadre, on croit en l'existence d'un univers qui se prolonge au-delà des limites de la toile, il se crée une illusion de continuité. Proust, en enfermant ses paysages : un coin de paradis, un chemin bordé d'aubépines, les nymphéas de la Vivonne, les peint en cloisonné, dans le « goût japonais ». Il élimine la perspective linéaire et en isolant chaque élément de

sa composition, de manière aussi sûre que le trait cernant les surfaces dans l'esthétique de la gravure japonaise, il lui donne une identité propre par rapport à l'ensemble.

Chaque surface, chaque détail, instant ou fragment, peint avec minutie en son espace confiné, devient aussi important que l'ensemble et, dans sa perfection isolée, se revêt de la dimension auto-suffisante et absolue des pans et fragments de Vermeer.

1.1.1.2.2 *Le petit pan de mur jaune : à la frontière de l'abstraction*

S'il est une métaphore dans *La recherche* qui confirme la suprématie du fragment sur l'ensemble, sa supériorité sur la cohérence narrative ou descriptive du récit, c'est bien celle du « petit pan de mur jaune ». Pan abstrait qui s'imposera presque violemment pour Bergotte, dans un éclatement de douleur et de plaisir, parcelle d'univers dont la perfection l'emporte sur l'ennui des tableaux qui y mènent et dont se dégage « l'impression de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice ». Factice dans sa tentative de reproduire le réel de façon linéaire et continue, de saisir l'image plutôt que l'impression, en un art qui « ne valait pas les courants d'air et de soleil d'un palazzo de Venise ».

Cette suprématie du fragment vient s'incarner dans l'autosuffisance de sa surface même et de sa matière, à l'abri de toute ambition figurative, mais dans lesquelles, pourtant, viendra s'incarner toute la substance du temps, de l'instant et du souvenir. Plus que la *Vue de Delft* elle-même, c'est un de ses détails qui, l'emportant sur l'ensemble, illustrera l'appréhension proustienne d'un univers dans lequel l'instant, le fragment s'apparentent à « un papillon jaune qu'il veut saisir ». Appréhension dans laquelle se résume un aspect d'une esthétique où les surgissements de la mémoire viennent insuffler au détail sa signification, à l'instar des glacis qui se superposent sur la toile : « Il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune » (III, 692). Assailli d'angoisse, dépassé par la dimension indicible, ineffable d'un détail de l'univers qui l'entoure, le narrateur restera démuné devant ce mystère, jusqu'à ce qu'il réussisse à en pénétrer l'aura par l'écriture et à le réduire en tableaux, miniatures et fragments. En volant au réel sa dimension imprenable, il en apprivoise l'aura, tout à la joie d'en posséder un modèle, fût-il réduit.

On a dit du pan de mur jaune qu'il était « rincé de toute matière picturale »²² (« matière picturale » étant comprise ici dans le sens de dimension descriptive du tableau). Aux limites du figuratif, empreint de l'épaisseur de la matière pure, il compose en effet un tableau, de prime abord méconnaissable, un pan abstrait : volet, toit, mur, « précieuse œuvre d'art chinoise », comme ces « maisons de brique peintes dans une matière si précieuse, si massive, si pleine, que si vous en isolez une petite surface en oubliant le sujet, vous croyez avoir sous les yeux aussi bien de la céramique que de la peinture »²³. Ce commentaire de Vaudoier coïncide parfaitement avec la manière vermeerienne, ou proustienne, de fixer le réel, l'instant de vie, en l'isolant, en lui donnant la texture et l'épaisseur du vrai et en le soustrayant à la continuité narrative puisque c'est ainsi, en oblitérant la cohérence narrative de l'ensemble que le détail, dans sa perfection, en devient transcendant.

En tant que masse abstraite, le petit pan de mur jaune, comme la masse rouge de l'étrange chapeau de *La dame au chapeau rouge* ou celle du vêtement du militaire dans *L'officier et la jeune fille riant*; comme l'enchevêtrement de lignes des fils de *La dentellière* ou la main bulbeuse du peintre de *L'atelier*, pour ne citer que quelques uns de ces espaces « désenclavés de toute identification définitive »²⁴, « tyrannise[nt] l'espace du représenté »²⁵. On ne peut s'empêcher de songer à cette « coque de cheveux noirs en forme de cœur », abstraitement surgie de la « multiple chevelure d'Albertine » (III, 874). Le sujet en vient à reculer, à céder le pas à la « précieuse œuvre chinoise » ou à cette simple « coque de cheveux noirs ». A distance, le tableau s'offre comme représentation. Mais lorsqu'on se rapproche et que le regard se referme sur ces espaces confinés en leur surface, c'est elle avec la couleur qui prend toute l'importance « 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 »²⁶. L'effet en est un de représentation du réel, mais une représentation qui cherche à se dissoudre en une symphonie d'abstractions. L'analyse du détail, vermeerien ou proustien, dégage un système cohérent de « microformes » de chaque

²² Didi-Huberman, *Op. cit.*, p.293

²³ Vaudoier, Jean Louis, « Le mystérieux Vermeer », *L'Opinion*, 7 mai 1921 in *La Gazette des beaux-arts* 68, nov. 66, pp.295-302.

²⁴ Didi-Huberman, *Op. cit.*, p.218

²⁵ *Ibid.*, p.305

²⁶ Boyer, Philippe, *Op. cit.*, p.19.

représentation d'objets, d'êtres ou de textures. Chez Vermeer, on contemple le miroitement optique du détail du faux-marbre sur les épinettes, de la mosaïque d'un vêtement ou des minuscules losanges de peinture formant la dorure d'un cadre. Le miroitement optique est le même devant les paysages constamment renouvelés que forment le défilé des jeunes filles sur la rade de Balbec ou les multiples images d'Albertine. L'œuvre des deux artistes, nous permet à la fois de contempler l'illusion et les moyens par lesquels elle est suscitée. Suprêmement conscients des mécanismes qui l'engendrent, Proust et Vermeer nous en exposent, ouvertement, tous les rouages et nous entraînent bien au-delà de ce qui semble n'être que décrit, au cœur même de l'abstraction de la matière, au cœur de l'intensité de ces visions apparemment paisibles qui nous enferment dans leurs fictions.

Ce que le narrateur, à travers Bergotte, admire chez Vermeer, ce en quoi il se reconnaît, c'est l'abstraction du fragment, la perfection de la technique et de la composition qui l'emportent sur le sujet. Ainsi *La Vue de Delft*, concentrée en son petit pan de mur jaune, n'existe plus qu'en ce petit pan de mur (qu'il s'agisse d'un mur ou, comme on le croit, de l'angle d'un toit). Mais qu'importe, puisque ce sont la « science et le raffinement » de Vermeer exprimés en lignes et en couleurs, la matière même de la peinture et de l'acte de peindre, auxquels Proust s'attarde. Intéressé « moins à l'éclat des couleurs vues de loin qu'à leur subtil agencement vues de près, moins enfin à l'œuvre de Vermeer en tant que telle qu'à ce qu'il peut déjà pressentir là de son œuvre future »²⁷. En se rapprochant de l'œuvre, en concentrant son attention sur le fragment du petit pan de mur ou sur celui des clochers de Martinville, enfermés dans leur « petit morceau », chaque prise de vue distincte en son ovale de verre, la matière dont se compose le réel devient méconnaissable dans son ultime dissolution. C'est encore la lanterne magique que l'on retrouve ici avec ses images qui se succèdent en un rythme « haché, interrompu, saccadé », chacune d'entre elles éliminant la précédente et y substituant « un moment suivant qui implique l'anéantissement total de celui qui le précède »²⁸. La continuité est abolie, et l'aspect figuratif de la narration l'est de même. L'univers se déplie en ses multiples aspects, dans l'éclatement de ses atomes, chacun méticuleusement peint, décrit, analysé, isolé de l'ensemble qui s'éparpille, comme si c'était au-delà de l'image et dans la structure de l'infiniment petit que devait se rechercher le concret, un peu comme dans ces casse-tête où il faut identifier le sujet à partir d'un de ses

²⁷ Boyer, Philippe, *Op. cit.*, p.21.

²⁸ Poulet, Georges, *Op. cit.*, p.115.

fragments. Malgré les limites imposées à l'espace du réel, malgré les cadrages et découpages, il apparaît quand même « illimitable, davantage comme une continuité que comme une forme à contours arrêtés »²⁹, mais une continuité cohérente malgré ses interruptions et découpages, un état de grâce cristallisé. En isolant leur sujet, Vermeer et Proust l'atomisent « à tous les points de l'espace et du temps que cet être a occupés et occupera » (III, 607-608).

Ils réinventent la matière en immobilisant l'insaisissable, en lui donnant une forme matérielle, tangible, toute la densité du vrai, de la mémoire figée en une substance « massive et pleine ». L'instant se peint, il devient immobile, prend substance et occupe l'espace. L'image devient matière solide, d'une solidité qui infuse sa permanence autant à l'illusion d'optique que matérialise le pigment sur la toile qu'à celle peinte avec la substance des mots. La sensation n'est plus imprécise, évanescence, impossible à saisir. Elle s'encadre, s'enferme dans les limites de l'espace et du temps domptés. A la rencontre de l'écrire et du peindre, sur la piste de l'étrange dualité entre langage et image, là où, dans le désir de possession du réel, ils s'enfoncent dans sa couleur et sa matière jusqu'à perte de sens.

L'épisode de la mort de Bergotte « indique l'existence d'un travail très réel de la peinture : un travail d'éblouissement, en quelque sorte, à la fois évident, lumineux, perceptible et obscur, énigmatique, difficile à analyser, notamment en termes sémantiques; car c'est un travail, un effet de la peinture en tant que matière colorée, non en tant que signe descriptif »³⁰. Le réel, ainsi reproduit en paroles et images, n'a d'autre choix que de se défaire, de se décomposer en mille reflets et réincarnations de soi-même, dans lesquels se matérialisent le visuel, le senti, le tactile. Ainsi, la réalité objective des insaisissables clochers de Martinville ne prendra son sens, ils ne retrouveront leur identité, et leur intériorité ne se convertira en extériorité que lorsque l'écriture s'en emparera et viendra donner à l'intensité du souvenir et du plaisir qui en émanent une substance matérielle. Les mots soumettent les images qu'ils suscitent à leur pouvoir, ils les enferment, encadrent la réalité tangible et la convertissent en surfaces délimitées, pans et fragments coïncidant avec la sensation interne. Le réel est possédé, son mystère élucidé dans l'enfermement du

²⁹ Curtius, Ernst Robert, *Marcel Proust*, Les Éditions de la Revue Nouvelle, 1928, p.125.

³⁰ Didi-Huberman, *Op. cit.*, p.294.

langage. Successivement, l'image des clochers est captée sous ses angles multiples, le « petit morceau » cité les encadre aussi sûrement que le tracé d'une ligne sur la toile : « les trois clochers étaient toujours au loin devant nous comme trois oiseaux posés sur la plaine »; « les clochers de Martinville restèrent seuls, éclairés par la lumière du couchant »; « restés seuls à l'horizon à nous regarder fuir [ils] agitaient encore en signe d'adieu leurs cimes ensoleillées »; « ils virèrent dans la lumière comme trois pivots d'or »; « je les aperçus [...] comme trois fleurs peintes sur le ciel au-dessus de la ligne basse des champs »; « je les vis [...] après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres [...] ne plus faire [...] qu'une seule forme ». Le langage, en possédant et fixant ces images successives et uniques du même, capture d'un même souffle l'intériorité du plaisir et de la sensation et l'extériorité du monde sensible, en l'occurrence des clochers, car ce n'est jamais la chose qui se peint, mais l'altérité de la chose, la nature même de sa « fuyance ». L'insaisissable devient tangible, il prend la forme d'un objet, « une forme unique, parfaite, totale, forme en laquelle se sont résorbées les trois formes antécédentes »³¹, la perfection de l'œuf en elle-même contenue : « Cette [...] page quand [...] j'eus fini de l'écrire je me trouvai si heureux, je pensais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux, que comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête. » (I, 180). Ainsi se matérialise l'instant, ainsi prend-t-il corps et devient-il parcelle, non seulement de l'univers représenté, mais du temps lui-même.

C'est à sa propre esthétique qui, à partir d'un fragment détaché, réanime l'instant vécu, que Proust identifie la *Vue de Delft* et son petit pan de mur jaune qui partage l'intensité, la plénitude du souvenir, de sorte que lorsqu'il fait mourir Bergotte se répétant « petit pan de mur jaune avec un auvent », c'est toute son œuvre littéraire qu'il contemple à travers lui et la tension de cette dernière vers une perfection qui n'existe que dans la matière délimitée dans le temps et l'espace. Il reconnaît chez Vermeer, autant dans le souvenir de la *Vue de Delft*, vue à l'exposition hollandaise du Jeu de Paume, que dans la critique de Vaudoier, une façon commune d'appréhender le monde sensible. Tous deux sont conscients du malentendu associé à l'effort de représentation du monde, ils convoitent de l'univers cette part insaisissable, son extériorité apparente qui, en fait, ne peut se matérialiser qu'en eux-mêmes : « La meilleure part de notre mémoire, écrit Proust, est hors

³¹ Poulet, Georges, *Op. cit.*, p.99.

de nous, dans un souffle pluvieux, dans l'odeur de renfermé d'une chambre, dans l'odeur d'une première flambée » (II, 4). Hors de nous, mais avide d'être récupérée de façon à ce que d'immatérielle et évanescence, elle prenne enfin forme ou plutôt, par son évocation du souvenir, arrive à donner forme et substance au temps.

De la même manière, l'espace refermé sur soi du petit pan de mur jaune associe le mode de possession de l'écriture à celui de la ligne et du pigment. Si le plaisir de l'écriture réside dans la capacité de rendre éternelle une perception momentanée, grâce à la fixité de l'œuvre d'art, pour le narrateur de *La recherche*, la peinture semble encore plus apte à parvenir à ce but. Bergotte se trouve confronté à la nostalgie du réel circonscrit par l'image concrète de l'espace peint. Sa phrase lui apparaît soudain insuffisante à décrire les multiples aspects d'une même chose, à en réunifier l'identité en une surface à la profondeur démultipliée sous les couches de couleur superposées. Ses conceptions esthétiques vacillent, se trouvent déstabilisées par la supériorité apparente de la peinture sur la littérature. Et ce, même si la fixation sur le petit pan de mur jaune manifeste un élément essentiel de l'esthétique proustienne (de laquelle on le suppose Bergotte est conjoint et solidaire), celui du processus optique qui réunifie les images multiples des clochers de Martinville et de celui de Vieuxvicq en une seule forme parfaite, impossible dans la réalité, mais venant se confondre dans son souvenir avec l'évidence du vrai. Le procédé est presque hollandais dans son ambition d'évoquer un monde venu se déposer « de soi-même sur la surface, avec sa couleur et sa lumière, puisqu'il s'y est imprimé de soi-même »³². La vision vermeerienne jouerait ici le même rôle que le souvenir, en venant se transposer directement sur la toile, comme le souvenir ranimé par l'écriture. Dans un cas comme dans l'autre, ce qui nous apparaît en tant que représentation se base sur une illusion de vérité plutôt que sur la vérité objective du réel : la reproduction exacte, passant directement d'une vision subjective à la toile, de la sensation aiguë du souvenir à l'écrit, comme s'il n'existait aucune distance entre eux. Or si « la peinture est rigoureuse, ou juste, elle n'est jamais exacte »³³, sauf peut-être dans la vérité de la matière même du pigment jaune, concentrée en son espace délimité comme la vérité du souvenir instantané, ranimée par la matérialité même du pli d'une serviette empesée, d'un pavé inégal. C'est ce rapport abstrait que Proust

³² Alpers, Svetlana, *L'Art de Dépeindre, la peinture Hollandaise au XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1990, p.27.

³³ Didi-Huberman, *Op. cit.*, p.287.

et Vermeer se sont appliqués à reproduire. Par ce procédé, toute la toile de Vermeer s'évapore, fût-elle « le plus beau tableau du monde », tout Delft disparaît dans la suffisante beauté du petit pan de mur jaune contemplé d'un regard pur, dépouillé, rincé de tout rapport à la réalité, « d'une candeur en quelque sorte mathématique ou angélique »³⁴. Un regard hors du temps et hors de l'ensemble représenté, et en cela comparable à ces brusques sensations qui projettent le narrateur de *La recherche* hors du présent réel, dans le présent absolu d'un souvenir axé sur une sensation présente, mais sans correspondance avec le contexte pictural de celui-ci. Le petit pan de mur devient masse abstraite, aussi abstraite dans sa pureté que la sensation encore non-identifiée et son rapport éventuel avec l'élément qui lui correspond dans la mémoire du narrateur.

Et c'est ici que se précise la coïncidence entre le dire et le peindre. Le réel n'accepte pas davantage de se dévoiler dans toute sa nudité sous l'effet de l'écriture que sous l'effet du pinceau triturant matière et lumière. « L'extrême différence qu'il y a entre l'impression vraie que nous avons eue d'une chose et l'impression factice que nous nous en donnons, quand volontairement nous essayons de nous la représenter » (IV, 448) écarte la possibilité de décrire et d'être véridique à la fois. Il ne s'agit plus de se contenter du plaisir immédiat de la contemplation du familier. Il s'agit de pénétrer au cœur du familier et d'y découvrir le vrai, l'authenticité de l'impression. Aussi vraie que l'abstraction d'une « précieuse œuvre d'art chinoise » découverte au sein du panorama, tout soumis qu'il soit aux lois de l'art figuratif, de la ville de Delft. Vraie comme l'abstraction des deux clochers devenant parfois trois, et tour à tour oiseaux, pivots, fleurs peintes, « jeunes filles d'une légende, abandonnées dans une solitude » (I, 179). La vérité de l'impression, à la limite de l'abstraction, devenant la seule forme possible d'authenticité qui ne peut être cernée que par sa réduction en « une seule forme, noire, charmante et *résignée* » (I, 180, c'est nous qui soulignons). Mais aussi en reconnaissant que « la substance de [ses] phrases doit être immatérielle, non pas prise telle quelle dans la réalité [...] mais faite de la substance transparente de nos minutes les meilleures, où nous sommes hors de la réalité et du présent. C'est de ces gouttes de lumière cimentées que sont faits le style et la fable d'un livre ».³⁵ On ne peut que reconnaître ici la technique pointilliste de Vermeer, ses gouttes de lumière qui

³⁴ Claudel, Paul, « Introduction à la peinture hollandaise », in *L'oeil écoute*, Gallimard, Collection Folio/Essais, 1946, p.32. (La citation se réfère en réalité au tableau *Soldat et jeune fille souriant*).

³⁵ Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971, p.309.

transforment la banalité du quotidien en une fable énigmatique, aussi détachée du temps que le souvenir. C'est dans cette abstraction du fragment que renaissent l'instant perdu, l'impression vraie, dans le désir de le peindre ou de le dire, de le rendre immobile, de confondre le temps avec la matière et l'espace, en descendant jusqu'au cœur de la seule matière capable de donner substance au temps : la matière des mots ou celle du pigment. Cette matière qui révèle, fragment par fragment, touche par touche le secret inviolable des choses « enfermée[s] comme dans mille vases clos », (IV, 448). Révélation partielle toutefois, puisque la vision reste kaléidoscopique, chaque élément se déployant dans son unicité, demeurant isolé des autres et ne révélant sur la vérité de l'ensemble qu'un fragment du secret, un fragment de l'énigme.

Chez Proust comme chez Vermeer, cohérence et vérité résident donc dans le fragment. Il ne s'agit plus de décrire ou de raconter en se contentant du plaisir immédiat de contempler le familier, mais plutôt de pénétrer au cœur du familier et d'y découvrir ses composantes. C'est là que l'intériorité de l'artiste se projette, dans le fragment dégagé des contraintes de « l'histoire » et qui se peint en tant que vision, sensation, à l'état pur et élémentaire. Le monde réel y est récupéré dans son essence distillée, la sensation se définit enfin de façon matérielle, avec l'assurance de la matière qui impose, contre l'évanescence de l'instant, la matière éloquente en elle-même, du petit pan de mur jaune.

1.1.2 Proust, Vermeer et la répétition du même

C'est dans la répétition et l'analyse du même que se révèle, autant chez Proust que chez Vermeer, l'illustration d'un propos unique : celui de forcer le réel à dégager son identité à travers les mêmes lieux, les mêmes êtres entourés des mêmes objets, auxquels on semble poser, éternellement, la même question. Isolés, les tableaux que peint Vermeer et ceux qu'évoque Proust par l'écriture, sont dénués de toute autre portée que celle de l'esthétique de représentation littéraire ou picturale qu'arrive à leur conférer l'habileté technique du créateur. Au-delà de toute anecdote qui vaille la peine d'être racontée, leur œuvre se déploie en une « collection d'images qui, mises ensemble, meublent un lieu et forment un espace illustré »³⁶ qui transcende celui de la représentation. Ils ne racontent rien mais la présence renouvelée de ces mêmes êtres entourés des mêmes objets hantant

³⁶ Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, p.134.

l'espace, de tableau en tableau, tisse sinon l'anecdote, du moins la trame significative de l'œuvre.

1.1.2.1 Proust et Vermeer : « Une seule œuvre, une même beauté »

« Vous m'avez dit que vous aviez vu certains tableaux de Ver Meer, vous vous rendez bien compte que ce sont les fragments d'un même monde, que c'est toujours quelque génie avec lequel elle soit recréée, la même table, le même tapis, la même femme, la même nouvelle et unique beauté. » (III, 879)

De manière frappante Proust, en commentant Vermeer, commente sa propre vision de l'art, son œuvre, comme celle de Vermeer, offrant la vision « d'un être toujours reconnaissable, mais placé chaque fois dans des conditions différentes et enclos, chaque fois, dans une subdivision strictement limitée du réel »³⁷. Car, selon lui, « les grands littérateurs [comme les grands peintres] n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers, une même beauté qu'ils apportent au monde » (III, 877). Expliquant sa conception de l'art à Albertine, le narrateur s'évertue à lui démontrer, à travers les exemples de la musique de Vinteuil, des œuvres de Thomas Hardy et de Dostoïevski et enfin des tableaux de Vermeer, que le génie réside dans la capacité de démontrer « la qualité d'un monde unique » et non dans le « contenu de l'œuvre elle-même », « dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété », dans le regard et non dans la matière qui n'est qu'un prétexte.

Ce contenu s'éclipse devant le génie artistique qui le projette, hors de soi, en une œuvre qui lui est supérieure, formée de « fragments disjoints », « d'éclats aux cassures écarlates » (III, 877), des fragments de cette matière qui n'est peut-être qu'un prétexte mais « par laquelle la qualité sensible de l'artiste devient concrète et perceptible »³⁸. Les phrases récurrentes de la musique de Vinteuil, les thèmes sans cesse répétés chez Thomas Hardy et Dostoïevski, « la même table, le même tapis, la même femme » de Vermeer, cette éternelle répétition du même seraient, selon le narrateur, l'expression de l'œuvre d'art par excellence

³⁷ Poulet, Georges, *Op. cit.*, p.127.

³⁸ Huygue, René, « Vermeer et Proust » in *L'amour de l'art*, 1936, no.17, p.13.

qui se résumerait ainsi dans une matière uniforme : phrase musicale, thème sans cesse répété, « une certaine couleur des étoffes et des lieux » (III, 880).

L'esthétique picturale du 17^e siècle consacre la prédominance du sujet sur la matière qui le compose. Or Vermeer contourne ce problème en se consacrant presque entièrement à un seul sujet, ce qui lui permettra d'en analyser, à loisir, les multiples composantes. Le sujet : une femme dans son intérieur, bien sûr, mais aussi l'étude des fragments de couleur, de texture qui la composent, leur manière d'occuper l'espace, de capter la lumière et de se fusionner à l'ensemble. Car ce n'est pas la cohérence de l'ensemble qui engendre l'individualité du sujet, mais la composition, la ligne, le trait, le coloris qui, en façonnant la matière, en extraient tout un monde de détachement, d'isolement et de transcendance.

Un monde qui, selon Proust « résiderait strictement dans cette “ couleur des étoffes et des lieux ” » c'est-à-dire, en un sens [dans] la peinture même, déposée sur la toile pour y produire son propre lieu, son gisement de couleur et de sens ».³⁹ C'est dans cette substance matérielle de la lumière, de la couleur, de la saveur, de la sensation ou dans la substance des mots que Proust, comme Vermeer, cherchera « à apercevoir [au sein de la répétition] quelque chose de différent » (IV, 474-475), car en elle réside la nature concentrée de la vérité et du temps. S'accomplit alors « exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détourné de nous-même, l'amour-propre, la passion, l'intelligence et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies pour nous les cacher entièrement, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie » (Ibid.). « Entre ces deux matières concurrentes et qui cherchent à se supplanter, la matière du réel et celle de la peinture, [Vermeer] ne choisit pas : il les conjugue »⁴⁰ : la matière du réel, la scène, la mise en situation, le sujet mais surtout la matière picturale des textiles, des métaux, des perles, de la peau, des chevelures, la liquidité des regards, le pulpeux des lèvres, le fumé de l'ombre et la déliquescence de la lumière. Il effectue une réconciliation entre cette matière du réel et celle de la peinture, entre la matière des choses et l'art de leur représentation. Réconciliation dans laquelle le nommable et l'innommable se confondent, le sujet et sa

³⁹ Didi-Huberman, *Op. cit.*, p.306.

⁴⁰ Huyghe, René, préface à *Vermeer, Tout l'oeuvre peint*, Paris, Flammarion, 1985, p.6.

matière s'entremêlent et s'imposent contradictoirement et simultanément, l'un refusant de céder à l'autre. Réconciliation dans laquelle le réel élusif, évanescent et pourtant identifié, tente d'une part d'échapper à la capture du regard et succombe d'autre part à la prise picturale de sa matière. Il ne s'agit pas uniquement de créer l'illusion du vrai, mais de se confronter à la vérité même de la surface peinte et de son unité, à la simplicité de sa matière tout autant qu'à la vérité, la densité matérielle engendrée par le pouvoir des mots et ce, au-delà du sujet illustré qui pourrait fort bien toujours être le même.

C'est à sa toile et à la matière qu'il emploie pour recréer son univers propre, à la substance de la sensation plutôt qu'à la réalité du monde extérieur, que l'artiste est loyal. On n'est pas loin de la doctrine de l'art pour l'art, lorsque le propos de l'objet s'efface pour faire place à la peinture, « à un espace, une matière, une lumière incomparables qui sont le seul sujet »⁴¹.

1.1.2.2 La fragmentation du même

Le fragment définit le projet d'écrire ou de peindre en ce qu'il est incapable de saisir une vérité qui voudrait embrasser l'ensemble, il doit se contenter de n'en être finalement que le signe énigmatique, de ne s'afficher que sous « forme exemplaire », symbole toujours d'autre chose, recouvrant infiniment plus que son apparence. Reproduit à répétition, il capture la seule dimension qui soit véritablement accessible à l'artiste, celle de la matière pure, tout en illustrant le motif même de l'entreprise artistique, celui du désir et, conséquemment, de la tentative de possession.

Répéter le fragment ce n'est ni le reproduire, ni le recopier, ni s'y attarder avec nostalgie, c'est le réinventer chaque fois, toujours inégal à lui-même, toujours renouvelé, c'est l'expliquer par celui qui le précède et par celui qui lui succède. Le fragment éveille ce qui « paraît être le plus étranger à notre désir de comprendre et d'embrasser des ensembles, [...] et risque ainsi de nous aider à dire ce qu'est écrite et peut-être ce que c'est que penser ».⁴² On pourrait ajouter à cette citation de Pierre Pachet, tirée de son essai sur le fragment-ruine chez les Grecs, que le fragment risque peut-être également de nous aider à dire ce que c'est que peindre. N'est-ce pas « dans ces débris que se présente sous une forme

⁴¹ Bonafoux, Pascal, *Op. cit.*, p.18-19.

⁴² Pachet, Pierre, *Du bon usage des fragments grecs*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1976, p.11.

exemplaire et énigmatique l'objet d'art le plus fortuit et le plus parfait qui puisse résulter de la collaboration temporelle de l'homme et de la mort : le fragment »⁴³.

De l'œuvre, à jamais inachevée, seul le fragment dans son indivisible entité semble empreint de perfection, d'achèvement. Alors que l'œuvre reste soumise, sinon à la mise à mort du temps, du moins à l'échec constant face à ce dernier, le fragment résiste au passage et devant l'impossibilité d'embrasser l'ensemble, il surnage, transportant en lui la mémoire de l'instant révolu. Il ne vise « pas tant une articulation du sens qu'une articulation du corps dans la langue. Comme la trace, il laisserait subsister résiduellement la pulsion »⁴⁴. Transmettant des sensations plus qu'il ne raconte des anecdotes il traduit, à travers la métaphysique de la parole et du pigment, les parcelles les plus infimes de l'émotion.

Les images de Vermeer évoquent à la fois, en toute ambiguïté, la plénitude d'une présence capturée par la représentation, de même que l'absence, la solitude et l'immobilité. Comme si en s'attaquant à décomposer la matière « compacte, continue, immobile », il extrayait l'essence de son autosuffisance.

Proust de son côté, évoquant les visages interchangeable et multiples de ses jeunes amies se concentre sur leurs traits, disloqués de l'ensemble comme s'il s'agissait des composantes d'une matière mouvante et unique. Les particularités de leurs traits sont associées à un « infiniment petit », à un fragment de matière, atome ou molécule qui « puisse à lui seul créer une expression absolument particulière, une individualité » (II, 297). Car ce qui semble enfermé dans un éclat de soi-même, dans un instant immobilisé, n'est que le point de départ des ramifications infinies de l'être, le fragment étant le vestige de cet instant déjà révolu, à partir duquel le sujet se répète en un miroir qui le reflète à l'infini. Mais le fragment résiste à une lecture, une vision univoques. Il ne se conclut pas, à la manière de l'œuvre continue, en une version finale. Il miroite sous tous ses angles et ne révèle parcimonieusement ses secrets qu'à l'analyse la plus minutieuse et au dévoilement des rapports existant entre lui-même et ceux auxquels il se juxtapose.

⁴³ Pachet, Pierre, *Op. cit.*, p.9.

⁴⁴ Michaud, Ginette, *Lire le fragment, transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Hurtubise hmh, Collection « Brèches », 320p.,p.45.

1.1.2.3 Démultiplication du même et possession

L'œil proustien, éternellement, tournoie autour du même objet à posséder, le scrute sous toutes ses facettes, sans arriver à les réunir en un ensemble cohérent et, par conséquent, rassurant. Ces facettes demeurent autonomes et indépendantes, semblables mais dissociées, chacune d'entre elles un tableau, lequel en dépit de sa ressemblance aux autres, en reste subtilement différencié. L'objet que cherche à posséder Proust « ne peut que s'offrir là où il est, vainement, hors d'atteinte, toujours au loin, au dehors, comme un éternel étranger et un éternel absent ». ⁴⁵

Si, dans l'œil de Proust, l'univers se reflète en ses multiples facettes, cloisonnées les unes par rapport aux autres, une multitude d'aspects propres à chacune d'entre elles viennent aussi se déployer à leur tour. Chacun des tableaux que peint Proust se démultiplie ainsi en autant de versions de soi-même : portraits kaléidoscopiques de Mme de Guermantes, d'Albertine, d'Odette. Chaque image, pourtant, reste secondaire et sous-jacente à l'être : « Ce que j'aimais c'était la personne invisible qui mettait en mouvement tout cela » (II, 362), la personne unique qui, dans sa multiplicité justement, empêche qu'aucune de ses représentations ne puisse être l'unique. Les images en somme, représentant l'être dans sa multiplicité, restent aussi sûrement dissociées les unes des autres que le côté de Guermantes de celui de Méséglise. Elles restent isolées les unes des autres, refermées sur elles-mêmes, chacune un ovale de verre à choisir selon l'humeur du moment. La transition entre les différents aspects de l'être ne s'opère pas, l'être en situation se contente de se superposer à lui-même : « Tout se passe comme s'il dépendait d'un regard [...] sans que néanmoins l'œil de l'auteur soit capable ou désireux de le suivre dans le mouvement par lequel il va de l'un à l'autre [lieu]. » ⁴⁶

Lorsque Proust évoque la sensation de possession à distance que lui donne la photographie de Mme de Guermantes, ce n'est pas tant cette image fixe qui l'enchanté en soi, mais la possibilité de l'ajouter à sa collection des portraits multiples qu'il se fait du même sujet : « Car cette photographie c'était comme une rencontre de plus ajoutée à celles que j'avais déjà faites de Mme de Guermantes ». (II, 379) Ce n'est pas son œil qui

⁴⁵ Poulet, Georges, *Op. cit.*, p.69

⁴⁶ *Ibid.*, p.39.

photographie, c'est une perception autre ajoutée à la sienne qui elle, peint et repeint le même sujet en ses projections différentes.

Cette photographie ne l'intéresse d'ailleurs que dans la mesure où elle isole le détail qui aurait échappé à son œil : un gras de joue, un tournant de nuque, un coin de sourcil. Mais au-delà de la reproduction, il privilégie de loin sa propre création qui conserve toute l'aura du sujet. Walter Benjamin voyait dans la proximité donnée aux choses par la reproduction photographique la destruction de leur « aura ». Cette aura, Proust la préserve et l'enferme. Nul besoin d'instrument d'optique véritable, son œil y pourvoit, tour à tour lanterne magique et stéréoscope dont les images recréent sa réalité, infiniment plus « vraie » que l'objet sous-jacent à sa vision. Mme de Guermantes aperçue pour la première fois dans l'église de Combray s'avère décevante « si réelle que tout, jusqu'à ce petit bouton qui s'enflammait au coin du nez, certifiait son assujettissement aux lois de la vie [...] là où nous étions incertains si nous n'avions pas devant les yeux une simple projection lumineuse » (I, 173). Le narrateur ne se réconcilie avec cette image que lorsque l'attention qu'il porte au visage de Mme de Guermantes l'éclaire et l'isole à un point tel qu'il ne peut que s'écrier : « Qu'elle est belle! Quelle noblesse! Comme c'est bien une fière Guermantes, la descendante de Geneviève de Brabant, que j'ai devant moi! » (I, 174). Ce n'est toutefois qu'en gommant la réalité et en lui superposant l'image légendaire, l'aspect mémorial de son sujet, en l'associant aux visions de la lanterne magique, qu'il arrive à lui rendre toute son aura.

De même capte-t-il l'une de ses visions d'Albertine à travers la métaphore du stéréoscope qui la reproduit en relief. Chaque aspect d'Albertine enfermé, sûrement emprisonné dans chacune des petites images introduites dans la boîte de l'instrument, créant l'illusion de vérité en sa perspective truquée, factice : « Albertine profilée sur la mer [...] cette image, on peut la détacher, la mettre près de soi, et voir peu à peu son volume, ses couleurs comme si on l'avait fait passer derrière les verres d'un stéréoscope » (II, 658). A force de scruter le sujet, de s'en approcher en un mouvement circulaire qui en capture un à un les différents visages, une forme de possession s'amorce. Tel Vermeer qui, d'un tableau à l'autre, ramène la même femme dans la même robe, entourée des mêmes accessoires, Proust peint et repeint les mêmes paysages cloisonnés, les mêmes chambres, les mêmes personnages. La technique de répétition les cerne de façon plus sûre qu'une narration

cohérente ne saurait le faire. Il importe peu que s'établisse un lien entre les différentes prises de vue. Le narrateur va « disséminer » le personnage d'Albertine « dans l'espace et le temps ». « Elle ne sera plus uniquement une femme [...] mais une suite d'événements » à travers lesquels il « combat le tourment de l'inconnu ».⁴⁷ D'instant en instant, il ne possède en fait que des fragments du tout. Fragments qui restent accrochés dans l'espace comme des tableaux au mur d'une galerie. Tentative de possession sans cesse reprise, éternellement vouée à l'échec devant l'être qui se dérobe dans l'éclatement de ses multiples figures : « Existences disposées sur cinq ou six lignes de repli, de sorte que, quand on veut voir cette femme, ou savoir, on est venu frapper trop à droite, ou trop à gauche, ou trop en avant, ou trop en arrière (III, 131).

Rien de moins statique en effet que cette image du même se répétant de phrase en phrase, de tableau en tableau. Si chez Vermeer et Proust, il semble ne rien se passer, ou tout au moins rien d'autre que le mouvement d'un défilé d'images, ces images de l'éternelle inconnue de l'équation : Albertine ou cette « dame hollandaise », toujours la même, enfermée dans chacun des fragments qui composent son image, s'animent, dans leur apparente immobilité, du tournoiement kaléidoscopique que leur impriment leurs multiples identités, tout comme ces images que l'émotion engage dans le processus de démultiplication. Car même si l'espace clos dans lequel elles sont circonscrites semble les immuniser, en sa bulle figée et silencieuse, contre le passage du temps qui semble s'y être arrêté, même lorsque l'immobilité semble y régner et qu'elles se referment apparemment sur elles-mêmes, leur juxtaposition les entraîne dans le mouvement, comme l'est un dessin animé à partir des différentes parties de son mouvement décomposé, un mouvement aussi vrai que celui de la « vraie vie ». Elles s'enfilent, les unes à la suite des autres, dans un tourbillonnement dans lequel l'éclatement du sujet, en ses facettes multiples, l'emporte sur la description statique que pourraient en faire la peinture ou la littérature traditionnelles.

Chez Vermeer se déploient à répétition les images d'une main attachant un collier, du tremblement presque perceptible d'une lettre entre les mains de sa lectrice, du verre à mi-chemin entre la table et les lèvres auxquelles on le porte.

⁴⁷ Kristeva, Julia, *Op. cit.*, pp.44-45.

Chez Proust, celles d'Albertine en « bête sauvage domestiquée », « sainte Cécile » au pianola, ses doigts ayant passé du guidon de bicyclette au clavier, ses jambes jadis « baissées et surnoises quand elle rapportait les clubs de golf, s'appuy[ant] à [ses livres] » (III, 884), manœuvrant successivement les pédales de la bicyclette et celles du pianola.

Puisque toute tentative d'une capture fixe, uni-dimensionnelle de la réalité ne peut être que décevante, insuffisante, réduisant ou grandissant son sujet, Rachel, comme Odette, sont successivement perçues en tant qu'impretables déesses, puis décevantes mortelles, et sa grand-mère comme tantôt fière, tantôt accablée par la maladie. « Les portraits photographiques » de Rachel et d'Odette et même parfois certaines visions isolées d'Albertine « qui circulent dans *La recherche*, bien qu'ils représentent des femmes aimées, habiles à plaire, les montrent sous un jour défavorable en les livrant à un regard étranger »⁴⁸. Ils sont décrits comme peu flatteurs, incapables de rendre justice au sujet. Lorsque le regard du narrateur brièvement s'immobilise, pour s'identifier à celui du photographe « qui vient prendre un cliché des lieux », ce dernier se substitue au regard de son âme et capte une image de sa grand-mère, non plus morcelée en « souvenirs contigus et superposés » mais saisie par « un objectif purement matériel, une plaque photographique », il révèle « une vieille femme accablée que je ne connaissais pas » (II, 438, 439, 440). Il s'agit là d'une vérité d'un autre ordre, extérieure à sa perception propre, d'une expérience purement photographique qui, bien qu'elle aspire à la vérité, reste essentiellement ponctuelle et mensongère. Et lorsqu'il contemple un instantané de sa grand-mère pris par Saint-Loup, il n'y voit que « les ruses qu'avait eues [sa] grand-mère et qui réussissaient à [le] tromper » (III, 176), ruses par lesquelles elle avait voulu paraître élégante et bien portante pour l'objectif, en dépit de la gravité de son état ce jour-là. A ces images fixes et isolées, immobilisées dans le temps, il manque la patine de l'émotion, la trace de son moi et la vérité qu'il ne conçoit que dans la multiplicité des points de vue.

Proust et Vermeer, en peignant l'arrêt, en capturant ces femmes en un moment précis, une fraction de temps, un fragment d'elles-mêmes, commentent aussi le temps et son mouvement de fuite en une réflexion sur l'acte de peindre, l'acte de s'emparer du moment et, par le fait même, de se situer hors du temps, dans un simulacre d'éternité.

⁴⁸ Chevrier, Jean-François, *Op. cit.*, p.68.

Ces images d'une même Albertine, comme celles des femmes de Vermeer, pourraient apparaître, à l'œil peu averti, comme étant toujours les mêmes, alors qu'elles ne rendent compte que d'une opiniâtre tentative de cerner ce qui se dérobe, de capturer l'objet fugitif, le temps révolu, la mémoire et de tenter d'assouvir un désir que le réel, dans son évanescence, n'arrive jamais à combler. L'illusion de possession n'arrive à se déployer que par l'encerclement de l'objet convoité, inlassablement analysé et reproduit dans ses variations les plus infimes. En démultipliant l'objet de désir, en en disposant les esquisses et les instantanés les uns contre les autres, les uns à la suite des autres, on essaie d'oblitérer l'espace qui en isole les fragments. Or, on soupçonne que c'est dans cet espace, l'espace du temps, que réside la vérité de l'être, cet espace qui persiste à maintenir, envers et contre tout, une distance entre les différents aspects du même, qui n'en rend possible que la répétition, sans espoir de possession véritable.

1.1.2.4 « Le même » optiquement capturé

Le regard de Vermeer transperce son sujet, l'analyse et le décompose. C'est un regard qui, à défaut de posséder, voudrait domestiquer, mais échoue. Le quotidien et l'ordinaire n'ont jamais semblé si étranges que lorsque Vermeer, à répétition, se heurte au même obstacle : son sujet. Capturé par l'instrument d'optique dans ses contours les plus intimes, décomposé sur la toile dans ses moindres vibrations lumineuses, il demeure malgré tout refermé sur soi. Le sujet vermeerien ne s'épanouit que dans le déploiement de sa forme enfermée. Vermeer le tourne et le retourne sur soi et, avant même de poser le pinceau sur la toile et d'en amorcer la prise de possession, il l'a déjà optiquement enfermé dans l'espace symboliquement restreint de la *camera oscura* ou chambre noire.

A partir de cette projection, exactement conforme au sujet (dont l'image inversée est projetée sur la surface interne de l'instrument), et à partir aussi de la nature même de la *camera oscura*, liée à une métaphysique de l'intériorité, Vermeer capture tout au moins la réflexion de son sujet, qu'il peut désormais esquisser et domestiquer en le soumettant à sa vision intime du monde. Face à la *camera oscura*, il se définit lui-même à travers son regard, non seulement en tant qu'observateur mais également en tant que sujet, lui-même isolé par ce regard, enclos dans l'espace quasi-domestique et séparé du monde extérieur que crée la *camera oscura*. Son regard, ainsi assujéti à un ensemble de règles

optiques, s'approprié le monde visuel, non seulement en tant que sujet autonome, mais comme unité de conscience, détachée de toute relation active avec l'extérieur.

Au moyen de l'instrument d'optique qui capte le réel dans sa plus rigoureuse précision, il conjugue, comme nous l'avons dit plus tôt, les autorités respectives de la matière et du regard. « L'œil minutieux d'un Vermeer [...] a une vertu photographique. Il aspire le spectacle et l'incorpore à une rétine inaltérable comme la conscience »⁴⁹. Et c'est le regard qui l'emporte, malgré l'illusion de solide plénitude que suscite la matière. Comme s'il était essentiel que l'œil triomphe sur l'instrument d'optique. On remarquera plus tard, lors de l'avènement de la peinture impressionniste, ce même besoin de laisser triompher l'œil sur la réalité enregistrée par la pellicule photographique. Le réel se situera toujours au-delà de la rigoureuse et froide impression de l'appareil qui prétend le capter dans toute sa vérité. Les Impressionnistes cadreront le sujet à la manière de l'objectif d'une caméra, mais le laisseront éclater dans toute l'exubérance de sa matière réagissant à la lumière et au regard de l'artiste. Proust saisira ses scènes du temps perdu en instantanés d'inspiration apparemment photographique, mais les chargera d'une telle intensité d'émotion que la précision photographique en sera promptement évacuée au profit d'une sensation optique typiquement impressionniste. En effet, tandis que la photographie enchevêtre, emmêle ses instantanés à la réalité brute, on devine derrière le regard, apparemment photographique, que Proust pose sur la réalité, une continuité au-delà de ce qui est saisi, un tissage de liens, rattachant ces fragments les uns aux autres dans un univers recréé à la mesure de son unique vision.

Chez Vermeer, l'effet photographique ou plutôt optique (éblouissement des points de lumière, contrastes de zones de précision et d'imprécision) a été attribué à l'usage de la *camera oscura*. Les analystes de l'œuvre de Vermeer ont-ils accordé à la *camera oscura* un rôle plus ou moins important que celui qu'elle aurait réellement joué ? Nul ne le sait. Comment faire la part entre une vision du monde telle que perçue par le truchement de la *camera oscura* et celle émanant de la vision toute particulière de l'artiste ? Et comment mesurer l'influence de l'instrument d'optique sur sa manière de percevoir le réel ? Ainsi Vermeer nous dépeint-il cette dentellière au travail, captant d'une part, au moyen de la *camera oscura* la vérité instantanée de la scène et la reproduisant avec une fidélité quasi-

⁴⁹ Claudel, Paul, *Op. cit.*, p.39.

photographique. La lumière, apparemment captée par la *camera oscura*, s'étale en gouttelettes, en cercles éblouissants qui viennent se briser à la surface du tableau, en ces pointillés caractéristiques, à la fois de l'instrument d'optique et du style vermeerien. La matière se désintègre sous l'éclat de ces globules de lumière qui dissolvent une partie du visage, du col de la dentellière, les abstrayant du sujet et assurant leur existence propre bien au-delà de leur simple représentation, dans un univers unifié par la lumière qui le délimite. Ainsi est évoqué un univers intérieur existant au-delà de l'espace qui l'enferme, un univers silencieux, distant, inaccessible et autrement invisible à l'œil nu. Vermeer capture le réel et l'enferme si bien qu'il s'apparente à une vision onirique, à un éclat de temps récupéré, immobilisé.

Le temps et l'univers matériel, en leur qualité d'insaisissabilité, n'arrivent à se définir que dans l'évocation des notions de passage, d'évanescence. Notions que la vision est en soi inhabile à capter. Vermeer en ce sens ne diffère pas tellement de Proust, tout résolu qu'il ait été, avant même l'avènement de la psychologie, à saisir et illustrer, comme lui, la substance du temps. Utilisant, à cet effet, toutes les possibilités analytiques de l'optique, Vermeer a voulu pénétrer, comme Proust, au cœur de l'inviolabilité du sujet et de son impermanence, inventant, au moyen de ses répétition rituelles et presque incantatoires, toute une mythologie de sa conscience et de la possession artistique du temps.

1.1.2.5 La même femme

1.1.2.5.1 *Albertine*

Ce n'est pas un regard objectif qui s'éloigne ou se rapproche, qui contourne Albertine afin de la capter sous ses différents aspects lorsque le narrateur s'approche d'elle pour l'embrasser mais une approche aussi trompeuse que celle des « dernières applications de la photographie », les seules qui puissent « autant que le baiser, faire surgir de ce que nous croyions une chose à aspect défini, les cent autres choses qu'elle est aussi bien » (II, 660). Les croyances du narrateur quant à l'objet de son regard sont donc plus importantes que cet objet lui-même puisque « c'est à travers elles que nous le voyons, ce sont elles qui assignent sa grandeur passagère à l'être regardé » (II, 299) et que c'est enfin lui-même qu'il décrit à travers les multiples reflets d'Albertine (ou de Gilberte aussi), descriptions qu'aucune photographie, aucun regard objectif ne saurait capter car « le modèle

chéri [...] bouge; on n'en a que des photographies manquées » (I, 481). L'objet se voit ainsi relégué à une place secondaire, loin derrière la perception qu'en a le seul regard du narrateur; le sujet regardant l'emporte sur l'objet regardé : « Je devrais donner un nom différent à chacun des moi qui dans la suite pensa à Albertine » (II, 299). Perceptions intimement liées, bien sûr, à l'émotion, à la connaissance, à l'expérience d'un contexte, mais aussi au seul mode de compréhension possible du réel, celui qui, patiemment, le décompose en moments d'éternité.

Albertine refuse de se laisser cantonner dans une seule image et continue de se reproduire, de se démultiplier, de présenter chaque jour au narrateur un visage nouveau. Comme les femmes de Vermeer toujours reconnaissables, toujours différentes et qui se décomposent elles aussi en plans superposés, capturées dans l'infinie petitesse de l'instant, elle s'éclipse dans sa multiplicité et dans la répétition des images qu'elle projette.

Toujours la même et toujours différente, elle reflète, bien plus que la perception trouble du narrateur, une dimension de lui-même croyant devoir assumer un rôle distinct pour chacun des visages de sa bien-aimée. Car plus que les traits précis de son visage, c'est le désir qui s'illustre en ce qu'ils ont de fugitif, de même que l'âme du narrateur inventant et coloriant l'objet de désir : « Je devrais donner toujours son nom à la croyance qui tel jour que je voyais Albertine régnait sur mon âme, en faisait l'atmosphère, l'aspect des êtres » (II, 299).

La texture du réel, du souvenir, imprécise dans son ensemble, n'acquiert la moindre limpidité que dans la reproduction multiple de ses détails. L'émotion, le plaisir, en tant que composantes de cette texture, s'incarnent dans les images que l'écriture dessine. Aucune scène n'illustre mieux ce traitement stylistique, mariant l'insaisissable au tangible, que le souvenir imprécis de la première apparition d'Albertine parmi les jeunes filles se promenant le long de la digue de Balbec. L'insaisissabilité du sujet fait de fragilité et d'évanescence, l'incertitude et l'irrationnalité de la vision le décomposent en une mosaïque dans laquelle la perpétuelle « répétition du même » dissimule la multiplicité infinie d'un être qui ne s'illustre avec véracité que dans l'explosion de sa forme.

Les instantanés d'Albertine en « sainte Cécile » au pianola, unique dimension dans laquelle le narrateur a l'illusion de la posséder sous forme d'œuvre d'art, « d'ange

musicien merveilleusement patiné » (III, 885), ou de la « dame hollandaise [de Vermeer], belle, très distinguée, qui est enceinte » (V. Van Gogh, lettre à E. Bernard, 1877) lisant une lettre, ne sont que fragments de femmes insaisissables, icônes d'un univers également insaisissable, tentatives de représenter l'irreprésentable. Ce sont des impossibilités qui, confondues avec le lieu auquel on les associe, deviennent d'autant moins accessibles que leur illusoire unité éclate, pour devenir partie intégrante du paysage et de son indomptable multiplicité, comme si le paysage devait être possédé dans son entité, avant même qu'on puisse aspirer à celle de l'objet qui se confond avec lui : « Pour les femmes que j'avais connues, ce paysage était au moins double. Chacune s'élevait, à un point différent de ma vie, dressée comme une divinité protectrice et locale, d'abord au milieu d'un de ces paysages rêvés [...] ensuite vue du côté du souvenir, entourée des sites où je l'avais connue et qu'elle me rappelait (IV, 567). En devenant partie intégrante de l'environnement, l'objet de désir, assimilé au tout, ne s'isole que davantage. Son image, fondue dans un ensemble dont les éléments se rassemblent et se détachent successivement, évoque la texture émotionnelle du souvenir, semblable à celle d'une musique entendue pour la première fois et dans laquelle on ne sait « isoler et reconnaître au moment de leur passage les phrases distinguées mais oubliées aussitôt après ». En l'absence d'une démarcation entre les détails que la raison saurait éventuellement tracer, le regard ne perçoit momentanément qu'un « flottement harmonieux, la translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile » (II, 148). De cette seule scène, Proust tire plusieurs tableaux, dépeignant le même sujet fondu à l'ensemble ou individualisé : Albertine dont les traits se précisent au rythme même où la vision du narrateur s'ajuste à la mouvance du sujet : « La femme ici n'a pas d'identité; par principe, une femme ne serait pas individuée. Pétale dans un bouquet de fleurs, mouette dans une bande de volatiles, ou simple reflet, détail indistinct et interchangeable. Unes femmes est toujours au pluriel indifférencié ».⁵⁰ Elstir l'a bien compris « ami et complice des jeunes filles en fleur : sa peinture en restitue le mystère indivis et mobile ».⁵¹ Il saisit leur *substance instable* et les laisse se confondre avec le paysage, leur réalité supplantée par l'art qui les façonne, par le fond de décor avec lequel elles se confondent : « Ces mélanges charmants qu'une jeune fille fait avec une plage, avec la chevelure tressée d'une statue d'église, avec une estampe, avec tout ce à cause de quoi on aime en l'une d'elles

⁵⁰ Kristeva, Julia, *Op. cit.*, p.95-96.

⁵¹ *Ibid.*, p.96.

chaque fois qu'elle entre, un tableau charmant, ces mélanges ne sont pas très stables. » (II, 647).

Ainsi s'amorce la possession, non pas tant du sujet lui-même, mais de ce sujet inscrit dans l'instant. A partir de détails qui d'abord flottent et se confondent : « nez droit, peau brune », « des joues où le rose avait cette teinte cuivrée qui évoque l'idée de géranium », « un ovale blanc, des yeux noirs, des yeux verts » (III, 148), « le teint gris, l'air maussade », « les joues mates comme une blanche cire », la « figure ponctuée de petits points bruns », « les joues si lisses que le regard glissait comme sur celui d'une miniature sur leur émail rose » ou bien même atteignant « le rose violacé du cyclamen » (II, 298-299), se dessine « la brune aux grosses joues [...] coiffée d'un polo noir » (III, 148) : Albertine. « Chacune [...] différente, comme est différente chacune des apparitions de la danseuse dont sont transmutes les couleurs, la forme, le caractère, selon les jeux innombrablement variés d'un projecteur lumineux » (II, 299). Son image plus ou moins recomposée, persiste à réunir en elle les traits confondus du groupe. Le regard du narrateur concentre finalement son désir sur une personne, mais c'est malgré tout le premier regard, le premier désir qui l'emportent, un désir multiple et indifférencié, à l'encontre de la singularisation de cet objet de désir : « mon désir, même se portant une fois plutôt sur l'une, une fois plutôt sur l'autre, continuait – comme le premier jour ma confuse vision – à les réunir » (II, 186). Ainsi l'image désirée, collective ou individualisée d'Albertine, se répète en un écho d'elle-même pour se superposer aux traits qui lui succéderont : « première image, toute mince dans mon souvenir, désirée, poursuivie, puis oubliée, puis retrouvée d'un visage que j'ai souvent depuis projeté dans le passé pour pouvoir me dire d'une jeune fille qui était dans ma chambre : « C'est elle! » (II, 186).

Mais lorsque se réunissent les fragments de l'image, l'ennui s'installe. La pulsion érotique que suscite le fragment – symbole du manque, de l'incomplétude, du désir refoulé – ne joue plus. L'évanescence de l'être se fige en une image conforme aux canons de l'œuvre d'art traditionnelle. L'image en se laissant posséder ennuie, elle n'est plus objet de désir. « Il n'y a d'amour que dans l'impossibilité d'arrêter la fuite sans fin, la dérobade infinie de l'autre », le désir naît dans la distance. Le visage aimé doit demeurer « une présence qui ne se laisse pas enclore ».⁵² Albertine n'est désirable qu'en ses formes

⁵² Finkielkraut, Alain, « Le visage aimé » in *La sagesse de l'amour*, Paris, Gallimard, p.59.

multiples et magnifiées, lorsque son « relief semble s'enlever et tourner », lorsque chaque surface de son être est prolongée au-delà de ce qu'en peut voir le narrateur, dans le déploiement de ses formes prenant valeur de substance précieuse : « minerais d'opale », « ailes de soie mauve d'un papillon », « mat verni d'un bois peint » (III, 885), demeurant toujours elle-même et une autre à la fois. Car ce qui suscite le désir « ce ne sont pas les femmes, mais leur représentation, leur effigie idéale, la femme « en perspective ».⁵³ Mise en perspective, contemplée de loin, maintenue à distance, enfermée dans un univers dans lequel, comme chez Vermeer, on ne pénètre que subrepticement, elle ne perd rien de son aura. Tous deux désirent en elle la qualité d'être intouchable, idéale et par conséquent désirable. La scène du baiser à Albertine met en évidence la nécessité de maintenir à distance l'être aimé. Vue de près, elle se recompose, banale, en « petite paysanne française dont le modèle est en pierre à Saint-André-des-Champs » (II, 662). De même voudrait-on « être l'objet de l'attention de Rachel », vue de loin sous les feux de la scène, « la revoir indéfiniment, la posséder auprès de soi, si jamais on ne l'avait vue autrement et de près [...] affligée d'une nébuleuse, une voie lactée de taches de rousseur, de tout petits boutons, rien d'autre » (II, 472). C'est donc cette « distance scopique qui rend possible la constitution de l'autre en objet, partant : en objet de désir; cette distance abolie, il ne reste que la matière, l'horreur angoissante de ce qui ne peut pas se représenter ».⁵⁴

En mal de possession, le narrateur ou le peintre ne sont que « piètre[s] artiste[s], [un] peintre[s] empêché[s], [un] poète[s] vaincus par l'inqualifiable. Entre le regard passionné et le regard artistique, il y a incompatibilité et non connivence ». La représentation en tant que « triomphe de la précision sur le flou, substitution de l'effigie au mouvement » n'est « le privilège [ou la fatalité] »⁵⁵ que de l'indifférent.

L'illusion de possession ne s'illustrerait en fait que dans le sommeil d'Albertine, cet idéal d'immobilité qui semble se laisser posséder. Vermeer, de son côté, montre une servante assoupie ou un modèle distrait, dont le regard fixé en un point du tableau, ne croise jamais le nôtre, perdu en une absence semblable au sommeil. Tableaux dans lesquels l'étrangeté de l'autre se voudrait vaincue sans l'être jamais. Jamais Vermeer ne semble tant posséder son sujet que lorsqu'il en abaisse les paupières, en détourne le

⁵³ Leriche, Françoise, « La seule femme c'est la femme peinte », in *BSAMP*, 1986, vol.36, p.489.

⁵⁴ *Ibid.*, p.489.

⁵⁵ *Ibid.*, p.56.

regard, et pourtant ce dernier continue de lui échapper. Illusoire possession. De la même manière, le sommeil d'Albertine semblerait empêcher son Moi de s'échapper, mais ce n'est qu'une impression : « à tous moments, comme quand nous causions, par les issues de la pensée inavouée et du regard. Elle avait rappelé à soi tout ce qui d'elle était au dehors, elle s'était réfugiée, enclose, résumée dans son corps. En la tenant sous mon regard, dans mes mains, j'avais cette impression de la posséder tout entière que je n'avais pas quand elle était réveillée. » (III, 578)

Le sommeil développe la nature statique et, par conséquent, photographique du sujet. En oblitérant le regard mouvant de ce dernier, il devient possible d'oublier les univers qu'il renferme, d'en faire abstraction, d'oublier que toute volonté de possession est vouée à l'échec. « Le sommeil stratifie le visage. Sans voix et sans regard, il consent enfin à l'immobilité ».⁵⁶ Et Proust ajoute : « Je savais que je ne posséderais pas cette jeune cycliste si je ne possédais pas ce qu'il y avait dans ses yeux. » (II, 152).

Dans cet être, toujours reconnaissable, qui habite les tableaux proustiens, on croit enfin voir s'insinuer les personnages de Vermeer, se profilant « de façon répétée [...] », mais placé[s] chaque fois dans des conditions différentes, et enclos chaque fois dans une subdivision strictement limitée du réel [...] une multiplicité unifiée par la présence active d'un même acteur et d'un même auteur »⁵⁷, l'artiste désirant, en mal de possession.

1.1.2.5.2 Une « dame hollandaise, belle, très distinguée »

C'est l'absence, l'impossibilité que peint Vermeer : celles d'une femme intouchable dont l'identité n'est qu'effleurée, suggérée et qui reste, à distance, aussi idéalement floue que celles de Proust. Toujours la même, parce que toujours différente, en ce secret qu'elle garde en soi de son unique et impénétrable conscience : « fragment d'un même monde » toujours répété, d'une seule œuvre « cette qualité inconnue d'un monde unique » (III, 877). Vermeer, comme Proust, ne cherche pas tant à connaître l'objet de désir – puisque les fragments de ce dernier l'emporteront finalement sur l'objet lui-même – qu'à se porter témoin de sa présence, de son inscription dans le temps. C'est le temps et sa

⁵⁶ Finkielkraut, Alain, *Op.cit.*, p.63.

⁵⁷ Poulet, Georges, *Op. cit.*, pp.127-128.

substance immobilisée qui sont véritablement convoités. Le temps qui, sans l'intervention artistique, s'acharne à miner l'objet qui est à l'origine même de sa substance matérielle..

Vermeer nous donne pourtant l'impression initiale d'évoluer dans le domaine de la représentation pure, même si la matière de ce qui est représenté nous échappe. Tantôt précisément reproduite, tantôt floue, la matière conserve son mystère et c'est devant ce mystère que Vermeer s'incline en refusant de céder complètement aux règles conventionnelles de la représentation. Et pourtant, il persiste et recommence, tendu vers ce sujet, toujours le même, qui lui échappe retranché dans sa zone lumineuse. Les visages penchés de *La Femme écrivant une lettre*, de *La dentellière*, le profil de la *Jeune fille à la perle* restent soumis, dans leurs dimensions et rapports de surface, aux modifications de la couleur et de la lumière. Chez Vermeer comme chez Proust, les traits s'estompent, soustraits aux règles de la représentation et soumis à celles de l'impression. Couleur et lumière confondent un nez avec une joue, sans que l'on sache où se termine l'un pour que s'amorce l'autre : « Les visages s'étiraient, s'élargissaient, devenaient autre chose », de sorte qu'en « prenant connaissance des visages, nous les mesurons bien, mais en peintres non en arpenteurs » (II, 298).

Ces visages imprécis restent pourtant d'une uniformité troublante et l'on y retrouve, comme chez Proust, la répétition des mêmes détails, visages multiples confondus en un seul : le même nez droit, le front bombé, les lèvres charnues et les joues rondes : portrait composite de plusieurs femmes différentes dans une vision qui se réverbère d'un tableau à l'autre, en un standard unique de beauté et de désir, de *La dentellière* à *La peseuse de perles*, de *La dame à l'épINETTE* à *La jeune femme en bleu*. Cette même femme (qu'on retrouve au moins sept fois) – toujours vêtue de ce même pelisson de satin jaune doublé de fourrure blanche, avec à ses oreilles les mêmes perles ovoïdes apparaissant sous les friselis de la chevelure et les nœuds des tempes, à son cou un unique rang de perles, toujours le même – loin d'évoquer la banalité du répétitif, transcende l'identité du sujet. Qu'elle noue à son cou le ruban jaune du collier de perles, qu'elle écrive une lettre ou qu'elle la tende à sa servante, qu'elle joue de la guitare ou du luth, cela importe peu. Le spectateur se retrouve au-delà de l'anecdotique, caractéristique du tableau de genre, au-delà de l'insignifiance de reproduire indéfiniment une veste, des bijoux, une coiffure à la mode. Or si l'on sait comment s'est construit le projet proustien, de celui de Vermeer on ne sait

presque rien, guère plus que ce qui vient solliciter notre regard. On ne saurait, par exemple, spéculer sur l'inspiration d'un sentiment amoureux frustré. Il serait aussi naïf de prétendre que la répétition du même chez Vermeer, ce portrait de femme se faisant écho à lui-même, ne s'explique que par la pénurie des modèles disponibles à l'artiste, qu'il le serait d'attribuer l'appréhension tournoyante et indifférenciée des traits d'Albertine parmi ceux de ses compagnes à un problème de vision chez Proust. Pourtant, chez l'un et l'autre persiste l'espoir de fixer un objet de désir, défini autant par ce qui leur en échappe que par ce qui leur en est révélé.

En effet, ce retour incessant de la même figure, révèle moins une obsession (sans toutefois exclure l'obsession) qu'une épuration du modèle qui devient, par le fait même, moins important que son inaccessibilité, sa fermeture sur soi et son inviolable intériorité. Vermeer peint l'effigie encore, l'intouchable, l'obsession, non pas une forme mais son essence qui, comme toute obsession, garde toujours le même visage.

Les mêmes traits, une seule femme dont les traits se superposent à ceux de toutes les autres, comme ceux d'Albertine, gravés dans la mémoire du narrateur, se superposeront à ceux de tout objet subséquent de désir, que ce soient Gilberte, Odette ou ces jeunes filles indifférenciées qui déambuleront sur la rade de Balbec. Icône, objet d'amour jaloux échappant continuellement à la possession, cette femme à l'identité changeante et dont l'image est soumise à l'emprise du temps, ne viendra s'immobiliser qu'à travers l'écriture ou la peinture. S'en remettre, dans la tentative de capter sa vérité, au verdict photographique ou purement représentatif, évacuerait la nécessité d'écrire-peindre, de répéter et cerner le motif aux fins ultimes de le posséder. Ce que Proust et Vermeer tentent de saisir, au-delà de la représentation qui n'arrive à figer qu'une dimension du temps, c'est le temps même – et ce au-delà même des lumières changeantes du souvenir chez Proust – au fur et à mesure qu'il s'égrène, fragment par fragment, instant vécu par instant vécu. Or l'instant ne saurait être fixé, il éclate en fragments multiples dans tous les aspects sensoriels de sa vérité et sa dimension la plus complète ne saurait être que littéraire (ou picturale). Pour capter la sensation de l'instant, le fragment de temps, « la pulsation d'une minute heureuse » (II, 255), il faut le peindre et le repeindre encore, l'écrire et le réécrire encore, le tableau unique demeurant insuffisant. La littérature, comme la peinture

« fictive par définition, peut avoir une chance de dire la vraie vie, puisque cette dernière n'est que simulacre ». ⁵⁸

La peinture cependant, là même où elle semble jouir d'un pouvoir de saisie plus grand sur le réel, se retrouve elle aussi acculée aux imprécisions et stratagèmes du souvenir et de la perception qui déforment tout et impriment au réel la vérité subjective du regard et de la mémoire. Proust comme Vermeer devra donc, à sa manière, peindre et repeindre ce modèle qu'il n'arrive jamais tout à fait à posséder et dont les multiples images recréent une femme, de la réalité de laquelle il est préférable de ne pas s'approcher.

Cette tentative d'en capter les multiples visages, est fort semblable à celle de l'amoureux ébahi et décontenancé, désorienté et obsédé par la mouvance de l'être aimé. Elle expose la stylistique d'un regard qui se fait désir. Dans cette dialectique de la vision et du désir, le style de Vermeer se met au service de sa vision, tel qu'il le fera deux siècles et demi plus tard chez Proust quand la mémoire, comme une vision interne, se fera mode de possession par l'intermédiaire de fragments visuels récupérés.

Les traits d'Albertine superposés à ceux de toutes les femmes qui la suivront, comme ceux du modèle de Vermeer reproduit de tableau en tableau, nous emmènent bien au-delà de ce que perçoit le regard. Ils s'élaborent à partir d'une vision, d'une position spécifique de l'œil par rapport à son sujet, mais il s'agit là d'un œil qui ne se contente pas d'enregistrer, il interprète. Sa vision, littéraire ou picturale, perçoit non seulement les structures internes et les relations de ces structures entre elles, mais en fait également surgir une vérité subjective. Une vérité qui émane davantage des humeurs changeantes de l'artiste, de ses « croyances » quant à l'objet de son observation qu'elles ne reflètent l'objet lui-même.

⁵⁸ Kristeva, Julia, *Op. cit.*, p.46.

1.1.2.6 La même table, le même tapis

« Je m'étais rendu compte que seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet quand tout est dans l'esprit » (IV, 491)

L'univers familial s'incarne dans les objets qui le meublent. Mais la fermeture, la possession totale de l'espace restreint du tableau, ou de la chambre, s'avère en soi suffisamment ardue pour ne qu'elle ne puisse s'accomplir sans limiter de façon stricte l'inventaire des objets qu'on y trouve. Pour ce faire, Proust tout autant que Vermeer, évite d'y introduire des éléments extérieurs venant empiéter sur cette tentative d'appropriation. La possession, par les mots ou par la représentation picturale, doit s'effectuer dans un cadre restreint et familial. Ce qui se situe en dehors du familial devient menaçant, inquiétant, impossible à circonscrire. Pas de possession possible dans la multiplicité.

Toute nouveauté dégage un « arôme irrespirable » (II, 381). La moindre intrusion d'un élément extérieur dans lequel la conscience du narrateur n'a pas eu le temps encore de se projeter, en l'occurrence les projections de la lanterne magique, ne suscite que malaise, ne fait qu'accroître sa tristesse « parce que rien que le changement d'éclairage détruisait l'habitude que j'avais de ma chambre [...] maintenant je ne la reconnaissais plus et j'y étais inquiet, comme dans une chambre d'hôtel [...] où je fusse arrivé pour la première fois (I, 9). L'être proustien ou vermeerien ne se recueille en soi que dans la soumission de l'objet dérangeant à un catalogage exhaustif qui vient en contrôler la prolifération et en neutraliser la présence intempestive. Il n'y a pas de place dans cet univers pour l'étrange, le non-familier.

Pour le narrateur de *La recherche*, l'objet reste cantonné dans le domaine de l'inconnu, de l'insolite, tant qu'il n'a pas été approprié. Lorsqu'il entre pour la première fois dans sa chambre au Grand Hôtel de Balbec, il la trouve « pleine de choses qui, ne me connaissant pas, me rendirent le coup d'œil méfiant que je leur jetai » (II, 27). Les objets qui la meublent, et qui plus tard deviendront les accessoires essentiels à l'évocation de l'espace de la chambre, lui apparaissent hostiles et menaçants. Ils restent enfermés dans leur objectivité, impénétrables et retranchés en eux-mêmes. L'esprit encore ne les a pas pénétrés afin de leur insuffler un sens. Ils flottent libres et interchangeables, aussi inquiétants que les premières images projetées par la lanterne magique. Ils demeureront en marge de toute signification tant que l'artiste ne les aura pas inscrits en un espace « clos et

immuable, défendu contre toute irruption du nouveau et de l'inquiétant »⁵⁹, au nombre des objets de sa mythologie personnelle. Car cette démarche de familiarisation des objets reproduits à répétition, évoqués encore et encore comme une formule magique, une incantation, les empreint en même temps d'une dimension quasi-rituelle. Bien que soumis à l'effet neutralisant de l'habitude, ils réussissent malgré tout à s'élever au-delà du prosaïque. « Il s'ensuit aussi que l'objet n'est plus là pour lui-même, mais pour sa valeur d'illusion à cet apport nouveau; il est le symbole évocateur de cette réalité indicible, fugitive et combien plus précieuse que l'autre »⁶⁰.

Tout rituel comporte ses accessoires, immuables en leur nombre, leur nature et l'ordre dans lequel ils se rangent. L'incorporation des objets au rituel, leur association au symbole ou au souvenir, les élèvent au-dessus du statut d'objet, car c'est sa conscience que l'initiateur du rituel projette en eux. Ils assument désormais le rôle de le renseigner sur lui-même, de le renvoyer à lui-même. Et, pour ce faire, leur cercle doit demeurer fermé, exclusif.

Soumis à l'enchaînement des coutumes, cérémonies et rituels, l'objet se sacralise, lors même que sa banalisation et démultiplication risqueraient d'opérer l'effet contraire. Mais s'il se désacralise en ce qu'il perd d'étrangeté, d'inquiétante nouveauté, son nouveau statut d'objet symbolique l'empreint du pouvoir magique d'évoquer à la fois le passé et, derrière sa forme objective, la promesse d'autre chose : « Tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter... je restais là, immobile, à regarder, à tâcher d'aller avec ma pensée *au-delà* de l'image ou de l'odeur » (I, 176, c'est nous qui soulignons).

Les objets évoqués encore et encore dans les œuvres respectives de Proust et Vermeer, résument en eux l'insaisissable entité du réel. En eux « se cache chaque heure de notre vie ». Chargés de sensations, certains objets viennent, à eux seuls, résumer le moment. Qu'il s'agisse chez Proust d'une madeleine ou d'un pavé inégal, chez Vermeer d'une table, d'une fenêtre, d'une carte géographique résumant le monde, ces objets restent malléables, manipulables. Ils permettent d'enfermer le réel et d'appriivoiser, en leur surface

⁵⁹ Renauld, Pierre, « Psychologie proustienne et conscience mythique » in *BSAMP*, no.21, 1971, p.1404.

⁶⁰ Huygue, René, « Vermeer et Proust », in *L'amour de l'art*, p.13.

finie, le quotidien réduit et concentré. L'univers assume en eux les dimensions du jouet qui se laisse posséder, contrairement aux êtres et situations soumis à l'érosion du temps qui ruisselle sur eux. L'objet incarne en sa surface finie l'illusion de possession et se laisse totalement apprivoiser, contrairement à la même femme qui n'est « chaque fois ni tout à fait la même ni tout à fait une autre », et dont les multiples visages toujours semblables consacrent l'inaccessibilité. En le reproduisant, l'artiste « fait retomber sur lui [et sur l'univers qu'il renferme] le déclic d'un piège minutieux où il s'enclôt. Il le tient immobilisé, congelé dans sa ressemblance, désormais son butin, sa chose, désormais incapable de fuir avec le temps »⁶¹.

En décrivant minutieusement l'objet, l'artiste le possède et l'élimine à la fois en le banalisant. L'objet devient ainsi témoin muet, essentiel et non plus importun d'une descente en soi, de la venue de l'esprit, de l'ouverture de l'espace infini dans les chambres closes, car « c'est notre attention qui met des objets dans une chambre, et l'habitude qui les en retire et nous y fait de la place » (II, 27). Il en arrivera ainsi à ce point où les objets de sa chambre ne gêneront « pas plus mes regards que ne faisaient mes propres prunelles, car ils étaient plus que des annexes de mes organes, un agrandissement de moi-même » (II, 27). Qui plus est, la fréquentation du familier et, par conséquent du répétitif, lui donnera une sensation « d'enivrante royauté » (II, 382) sur ce qui, au préalable, lui avait semblé agressif. Cette essentielle familiarisation avec l'univers matériel des objets et la neutralisation des nouvelles malvenues qu'ils apportent de l'extérieur expliquerait aussi, chez Vermeer, les récurrences des mêmes objets, lieux et points de vue. Afin de traduire éloquemment la portée allégorique de tableaux tels *La leçon de musique* ou *L'atelier*, il se doit d'épurer la dimension iconographique des objets. Et comment mieux accomplir cette tâche qu'en leur infusant, par répétition et par l'inévitable familiarité qui en découle, une sorte d'invisibilité virtuelle. Tel Proust prenant possession mentale de son environnement en s'y projetant, Vermeer neutralise la dimension d'étrangeté des objets et la présence extérieure qu'ils risqueraient d'introduire dans le tableau, en nous les rendant tout aussi familiers qu'ils le sont pour lui-même. Malgré leur solidité et tout ce qu'ils pourraient encore évoquer de l'univers matériel, rien d'autre que l'art du peintre ne transparait plus désormais en eux.

⁶¹ Huygue, René, «La poétique de Vermeer» in *Jan Vermeer de Delft*, Paris, Éditions Pierre Tisné, 1948, p.85.

Ces objets qui se réverbèrent d'un tableau à l'autre confirment la corrélation entre l'ordre et la permanence et servent de contrepoint à la tentative de saisie du temps, du recueillement intérieur et du silence. L'espace stable, toujours le même, meublé des mêmes objets, contribue à saisir le moment qui fuit, à créer l'illusion de permanence dans l'impermanence. Or, si l'univers de Proust par rapport à celui de Vermeer semble être en mutation constante, marqué d'une intrinsèque impermanence, il n'en reste pas moins que le narrateur arrive à l'isoler, à l'immobiliser en quelques espaces privilégiés : les chambres, les tableaux, la nature encadrée ou reflétée. Il arrive lui aussi à toucher du doigt le silence et l'immuable, c'est toute la tentative de *La recherche*, cette course éperdue, cette course à rebours cherchant à récupérer ce qui a déjà fui. Les perceptions du présent, si imprécises soient-elles, s'auréolent de clarté à la lumière d'un souvenir qui les réinvente, les peint en natures mortes dans lesquelles les objets assument le même pouvoir de conviction, les mêmes détails de trompe-l'œil que les accessoires de Vermeer. L'univers de la toile, du tableau écrit est toujours « supposé, arbitraire, riche de tous les prestiges de l'illusion et du mensonge »⁶². Proust, peignant à sa manière, arrive à capturer le temps en des scènes empreintes de la même poétique fixité que celles de Vermeer.

De sorte qu'au tapis de Vermeer, drapé en portière verticale au premier plan du tableau, jeté négligemment ou épousant la forme quadrangulaire d'une table, retombant sur le sol ou dégageant la base de cette même table de chêne que l'on retrouve dans presque chacune des scènes d'intérieur, semblent correspondre les grands rideaux violets de la chambre de Balbec. Au regard des miroirs encadrés d'ébène où se mire le visage de la dame jouant de l'épINETTE, à celui de ces mêmes miroirs ne reflétant rien d'autre que la lumière dans les chambres de *La peseuse de perles*, de *La servante endormie*, de *La laitière* ou de la *Femme au collier* se croise celui de la grande glace à pieds et des petites bibliothèques à vitrines qui tourmentent le narrateur. Miroirs d'abord aveugles, puis embrassant progressivement tout l'océan, tout l'univers du narrateur.

Proust nous fait croire, de prime abord, à la réalité d'un univers précisément décrit, d'un souvenir ressuscité d'éclatante façon, jusqu'à ce qu'il s'en rapproche et qu'il se mette à en douter lui-même, à se demander si « l'immobilité des choses autour de nous » ne leur serait pas imposée « par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres. » (I, 6). Si

⁶² Vaudoier, Jean-Louis, «Vermeer de Delft», in *La Gazette des beaux-arts*, v.68. 1966, p.295.

l'on s'approche des objets de Vermeer, le même doute nous envahit devant la mouvance d'amples coups de pinceau, créant des surfaces abstraites, chatoyantes et colorées qui viennent contredire et dissoudre l'illusion de trompe-l'œil des aiguères, des tapis et tentures, des maisons même de la *Vue de Delft* qui deviennent subitement vagues et ambigus, en une représentation du réel aussi « tournoyante et confuse » (I, 7) que celle de Proust. Le trompe-l'œil, cette description minutieuse du réel à laquelle on se laisse prendre devant l'œuvre de Proust comme devant celle de Vermeer, ne serait-il pas à la fois le signe d'un triomphe et d'un échec ? Le triomphe d'une capture picturale du réel dans toutes ses dimensions et l'échec de ne pouvoir, somme toute, progresser au-delà de l'illusion de vérité. Le même échec en somme que celui de la photographie (ou de l'art purement représentatif) qui se heurtent à la surface de l'objet, lisse et impénétrable sous ses allures dociles.

L'objet en somme ne prend tout son sens qu'en tant que métaphore littéraire ou picturale, lorsque se révèle ce qu'il recouvre et qu'il devient signe d'une autre réalité. Le souvenir de Proust ne peut se rattacher qu'à la réalité des seuls objets qui flottent dans l'espace de sa mémoire. Leur souvenir lui revient dans un ordre confus. Ce sont toujours les mêmes meubles et accessoires : glace à pieds quadrangulaire, pendule, commode, grands rideaux violets, lit à baldaquin, mais ils s'attachent à des lieux divers. L'espace se déréalise, s'abstrait, devient imaginaire dans le tourbillonnement du mobilier en l'immobilité duquel le narrateur n'arrive plus à croire. Des « murs invisibles changent de place selon la forme de la pièce imaginée » (I, 6); la chambre reconstruite, les glaces et la commode remis à leur place habituelle par la mémoire du narrateur s'engagent dans une sarabande : « la fenêtre avec ses rideaux, quittait le cadre de la porte où je l'avais située par erreur, tandis [...] que le bureau [...] se sauvait à toute vitesse, poussant devant lui la cheminée » (I, 184).

Cette semblable ronde d'objets, qui se prêtent chez Vermeer à des lieux et fonctions divers, ne contribue-t-elle pas elle aussi à créer l'abstraction de l'espace, à en faire un lieu neutre sur le plan de la représentation, dans lequel la présence de l'artiste demeure la seule constante. On ne saurait comprendre l'univers iconographique de Proust, ou celui de Vermeer, sans juxtaposer ces objets récurrents, et en déduire que leur sens même réside dans le lien mystérieux qui les unit les uns aux autres. Au-delà d'une description de la réalité de l'objet qui peut sembler, de prime abord, d'une minutieuse justesse, se profile un

autre rapport au réel qui s'insère davantage dans le vide, l'espace, le non-dit et le non-décrié qui s'insère entre deux objets, que dans la présence tangible de ces objets eux-mêmes.

Ces objets récurrents, chez Vermeer comme chez Proust, prennent leur sens véritable non seulement dans l'illusion de vérité qu'ils projettent, dans leur juxtaposition et répétition mais aussi dans l'espace, invisiblement habité par la présence tacite du créateur. Une présence secrètement insérée entre eux : ce que Proust, évoquant Vermeer décrit, dans *Contre Sainte-Beuve*, comme « la prédilection et l'essence de l'esprit du peintre. »⁶³ Présence qui relie ces objets les uns aux autres et déclenche une mise en relation inconsciente, une fusion entre deux tableaux, entre deux phrases qui mutuellement s'expliquent et se justifient dans l'esquisse « d'une sorte de tableau idéal [qui viendrait] en matière spirituelle se modeler hors du tableau »⁶⁴ La nature de ce tableau idéal, toute spirituelle qu'elle soit, porte toutefois en elle la trace fantômatique de son origine picturale ou littéraire, la trace de couleurs, formes et lignes perceptibles à l'œil, de paroles et métaphores projetant leurs tableaux imaginaires. Sans qu'il lui soit nécessaire de s'étaler sur la toile ou sur la page d'écriture elle dépasse, en les saisissant, la temporalité de l'instant et l'expansion infinie de l'espace.

1.1.2.7 Les mêmes chambres

Au-delà de l'enfermement illusoire de l'image contemplée, subsiste le désir réel de reproduire l'espace, le cocon, le vase clos sécurisant où l'on se réfugie, un espace isolé du reste du monde, mais aussi un sanctuaire dont le Moi, prenant son expansion, viendra s'approprier l'espace. Il faudra donc que l'écriture et la peinture se moulent aux trois dimensions de l'espace, pour que se créent les boîtes magiques des univers intérieurs de chambres dans lesquelles le temps s'arrête, où l'ordre naît au milieu du chaos, où l'univers est ni plus ni moins « mis en conserve ».

L'art illusoire de recréer les trois dimensions, le relief dans l'à-plat des tableaux, ne représente qu'une facette de cette manipulation du réel que sont la peinture et l'écriture. Chez Proust, comme chez Vermeer, l'essentiel de ce qui doit être dépeint ou capturé se déroule entre quatre murs.

⁶³ Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, p.304.

⁶⁴ *Ibid.*, p.304.

Alors que chez Proust on voyage d'une chambre à l'autre, de Combray à Balbec, de Paris à Doncières ou Tansonville, que s'intercalent entre elles des scènes de village avec leurs rues et leurs églises, de digues de bords de mer avec leurs promeneurs, de balades entre Guermantes et Méséglise, d'incursions dans Paris et Venise, Vermeer lui, semble nous confiner dans un espace toujours semblable à lui-même, toujours davantage épuré, ne s'ouvrant que rarement sur une chambre adjacente et jamais sur l'extérieur. Nous avons préalablement souligné que les incursions de Vermeer dans l'univers extérieur se limitent à deux tableaux : la *Vue de Delft* et la *Rue de Delft* (excluant les premiers tableaux – guère représentatifs de son esthétique – aux sujets religieux ou mythologiques) lesquels évoquent davantage la scène d'intérieur que le paysage extérieur. Chez Vermeer, sans égard au lieu illustré, tout se déroule strictement dans l'espace intérieur. Le détail est modifié de façon à refermer l'espace sur soi, à l'épurer de toute évocation extérieure. La chambre proustienne, lors même qu'elle s'ouvre sur l'extérieur, manipule semblablement le dehors qui vient s'y échouer, se livrer à une capture, s'immobiliser dans son espace fermé. L'extérieur ainsi capturé devient partie intégrante de l'espace intérieur, de valeur tout aussi allégorique que les tableaux et cartes évoquant l'extérieur dans les chambres vermeeriennes, aussi fixe que la *Vue de Delft*.

En dépit de quelques rares incursions dans l'univers extérieur, la chambre demeure donc, chez l'un comme chez l'autre, la structure principale dont la description précise se limite à trois espaces, parfois confondus, chez Proust, ou plutôt télescopés les uns dans les autres : la chambre de Combray, celle de l'Hôtel-Palais de Doncières et celle du Grand-Hôtel de Balbec.

L'éventail des chambres que dépeint Vermeer est tout aussi restreint. Elles ont beau s'échanger leur détails, nous savons fort bien que tout se déroule entre trois chambres tout au plus (malgré la théorie de Swillens qui, s'appuyant sur les sources de lumière présentes dans chaque tableau, en conclut à l'existence de cinq chambres différentes) avec, à deux reprises seulement, une perspective de ces mêmes chambres à partir d'une antichambre. Pour nous amener à croire, d'une manière qui ne trompe personne (et ne cherche d'ailleurs à tromper personne), en une multiplication des lieux, Vermeer ajoute ou retranche une draperie, en varie la couleur; dénude un mur ou l'orne d'un ou de plusieurs tableaux ou de cartes; l'agrément à sa base d'une bordure de carrés de porcelaine de Delft.

En dépit de ces détails ou de la panoplie de meubles interchangeable, voyageant d'un espace à l'autre, nous reconnaissons la chambre d'un tableau précédent dont étaient absents, cette fois, un meuble ou l'autre ou cette bordure caractéristique de carrés de porcelaine.

Pour posséder l'espace, il n'est donc d'autre option que de se limiter à ces rares chambres, toujours les mêmes, et dans lesquelles toute intrusion non contrôlée est perçue comme indésirable. De là ces fenêtres sans regard chez Vermeer ou celles, chez Proust qui, plutôt que de révéler le monde, l'encadrent et le fixent en tableau, car la fermeture de l'espace sur soi accentue le contrôle, la suprématie de l'être sur le lieu et le sentiment de sécurité : « Les murs étreignaient la chambre, la séparant du reste du monde [...] ce réduit donnait sur une cour, belle solitaire que je fus heureux d'avoir pour voisine quand, le lendemain matin, je la découvris, captive entre ses hauts murs où ne prenait jour aucune fenêtre » (II, 382-383). Espace vermeerien, s'il en est. Dans le même texte, le narrateur se réjouissant de la configuration de sa chambre, décrit les deux cabinets en enfilade qui la prolongent et qui, si on en laisse les portes ouvertes, triplent l'espace faisant goûter à son regard « le plaisir de l'étendue après celui de la concentration » tout en ajoutant au plaisir de sa solitude qui « restait inviolable et cessait d'être enclose, le plaisir de la liberté. » (II, 383) Liberté toute factice et qui se complaît, en réalité, dans un espace faussement ouvert, puisque la cour sur laquelle donne finalement le dernier réduit est bien enclose entre de hauts murs sans fenêtre. La description qui s'ensuit de la chambre de Doncières, pourrait enfin être celle de l'une des chambres de Vermeer, tant les objets qu'on y trouve nous semblent familiers à l'univers de ce dernier : une épINETTE sur une console, un pot de faïence bleu, un mur plein où ne s'ouvre aucune porte, le tapis moelleux. On croirait lire un inventaire vermeerien et la scène est toute hollandaise dans l'esthétique des chambres en enfilade qui nous mènent, d'un espace restreint à l'avant plan, aux espaces de plus en plus fermés qui s'enfoncent les uns à la suite des autres jusqu'au cœur de la maison ou aux confins d'une cour murée. Illusion d'ouverture menant à une fermeture de l'espace. Vermeer a utilisé ces techniques dans *La jeune fille endormie* et *La lettre*, dans lesquelles l'espace de la chambre, contemplée d'une antichambre, semble enfin se creuser, s'ouvrir à notre accès, à notre regard, pour ne s'en refermer que mieux, tantôt sur un mur implacable, tantôt sur une fenêtre assombrie ou un miroir aveugle. L'extérieur ne se manifeste sur ces surfaces que dans la facticité de tableaux accrochés aux murs.

Cet espace intérieur, refermé sur soi, est le seul où l'âme de l'artiste puisse se refléter, où il se reconnaisse dans les objets et dans l'espace plutôt que de se laisser envahir et annihiler par eux. L'espace se confond avec le Moi et se retrouve, par le fait même, dépouillé de ce qu'il comporte d'insaisissable et de menaçant. Dans ces objets et lieux devenus métaphores du temps incarné et de la présence de l'artiste dans ses parcelles, se reconnaît tout autant l'être du narrateur de *La recherche* que celui de Vermeer. Ils marquent tous deux, par la répétition obsessionnelle d'objets et de lieux qui ne semblent exister que dans une prolongation d'eux-mêmes, leur propre inscription dans le temps.

Omniprésente dans les chambres est la conscience du Moi, le « reflet de leur âme ». Ces chambres n'existent, et la monotonie de leur décor ne se justifie, qu'en fonction de la présence de leur être dans ses moindres coins et recoins, devenus rassurants dans leur familiarité, puisque c'est eux-mêmes qu'ils y contemplent. Ainsi l'espace proustien demeure-t-il tout aussi restreint que celui que dépeint Vermeer. Le narrateur doit pouvoir s'y habituer en le remplissant de son être, en s'y assimilant, en y diffusant son Moi, en « s'efforçant pendant des heures de se disloquer, de s'étirer en hauteur pour prendre exactement la forme de la chambre et arriver à remplir jusqu'en haut son gigantesque entonnoir » (I, 8). La chambre de Doncières se met à exister pour Proust dans la mesure où elle n'existe justement qu'en fonction de lui et de la perception qu'il en a : les marches *lui* en sont familières, la porte se referme sur *lui*, il exerce sur le silence *son* enivrante royauté, la cheminée *lui* fait du feu, le petit fauteuil bas *l'aide* à *se* chauffer, l'enfilade des pièces joue à la fois sur sa solitude et son sentiment de liberté. La chambre de Doncières n'apparaît pas, de prime abord, aussi menaçante que les autres chambres : celle inconnue de Balbec ou celle, temporairement métamorphosée par le jeu de la lanterne magique, de Combray. Les objets y ayant été relégués au second plan par une présence, celle de Saint-Loup et celle même du narrateur qui reconnaît sur la table de ce dernier sa propre photographie. Avant même que ses objets aient transité dans le domaine du familier, la chambre est déjà investie d'une conscience. « Saint-Loup y semblait presque présent », le narrateur entend le tic-tac de sa montre (II, 374). La présence de l'autre, dans la conscience duquel le narrateur existe, « consolide les lieux »⁶⁵, stabilise l'espace qui vacille tant et aussi longtemps qu'il demeure inconnu. Une fois que l'on peut y associer soit l'image de soi-même, soit celle de l'autre et les y relier de façon indissoluble, les espaces deviennent « entités individuelles, dont

⁶⁵ Poulet, Georges, *Op. cit.*, p.147.

l'originalité, inconfondable avec celle d'autres lieux, les met à part et les fait subsister comme en vase clos » (Ibid., p.148).

Dans la chambre de Balbec, tant que les objets n'y ont pas été apprivoisés, cette même interaction joue à rebours : c'est son attention ou son habitude qui mettent ou retirent les objets de la chambre, la chambre est pleine de choses qui ne *le* connaissent pas et *le* regardent d'un air méfiant, la pendule tient à *son* égard des propos désobligeants, les grands rideaux violets semblent irrités à *sa* vue, la présence des petites bibliothèques à vitrines *le* tourmentent, de même que l'odeur du vétiver qui vient pousser son offensive jusque dans *ses* derniers retranchements (II, 27-28). Par une espèce de phénomène d'anthropomorphisme, les objets adoptent à son égard des attitudes tantôt hostiles, tantôt bienveillantes. Il entretient avec eux des rapports empreints d'une nature personnelle, comme s'ils étaient capables de sentiments. Au fur et à mesure qu'il se familiarise avec leur présence, la relation devient presque symbiotique et leur soudaine sollicitude à son égard ne trahit que la diffusion de son être dans les moindres parcelles de l'univers qui l'entoure. Ces chambres et ces objets vidés de leur substance utilitaire ou représentative lui appartiennent désormais, puisque c'est lui-même qui s'y retrouve. La frontière de l'étrange au familier a été franchie.

1.2 L'ESPACE RÉDUIT EN TABLEAU

Si le tableau idéal neutralise le clivage entre le visible et l'invisible, entre le passé et le présent, qu'il effectue le passage de l'inerte au vivant, de l'éteint à l'éblouissant, c'est néanmoins à la dimension unique du visible que nous nous attarderons maintenant, à l'image univoque de la scène, du cadre, du tableau qui, en découpant l'espace du réel, ouvre et déploie, au-delà du visible, un univers de possibilités.

Antérieurement à la mise en tableau, l'enchaînement des images reste boiteux, leurs vibrantes couleurs atténuées, effacées même : un visage a perdu son nom, sa voix; une séquence flotte à la dérive sans qu'on arrive à la rattraper. Le passé – dissout en vagues images, en impressions évanescentes – le présent même, s'esquive à chaque instant. Nargué par les êtres et les objets qui, intacts, entiers, impénétrables et monolithiques, gardent jalousement leur secret, le narrateur tente de déchiffrer l'énigme, d'ordonner l'univers, de lui imposer une logique. Mais ce réel, que déforme une perception imparfaite,

qui à chaque instant menace de s'éteindre, de sombrer dans le gouffre de l'oubli, comment le retenir, le posséder, percer son mystère ? Comment isoler ces images de l'univers auquel elles appartiennent, et dont lui seul connaît le secret et conserve l'identité, sans que s'échappe leur dimension infinie ? Comment en raviver les couleurs ? Comment les classer et établir entre elles des rapports, les relier les unes aux autres ? Comment ficeler bien serrés ces impressions et souvenirs, potentiellement libres ou prisonniers de la gangue des mots, pour les incorporer à un ensemble cohérent ? C'est alors qu'il se doit d'inventer, de mentir peut-être même parfois, et d'en finir par croire ou à faire croire à ses propres mensonges. L'imaginaire évoque des bribes du passé, les illustre sitôt énoncées et les contemple avec la même fascination qu'une vérité incontestablement retrouvée. L'écriture, dans l'espoir de les ressusciter intactes, de leur insuffler vie et relief, sang, parfum et couleur, les réinvente et les encadre sous forme de tableaux, pour que plus jamais elles ne s'échappent, pour que le mobile s'arrête et que l'évanescent se fixe.

Le roman de Proust, considéré selon le modèle de la perspective albertienne, imaginera donc le réel sous forme de surface encadrée ou reflétée sur une vitre, tout en évoquant la présence d'un spectateur à la fois privilégié, désincarné et séparé de la scène. « Le monde se compartimente, il se divise en une certaine quantité de cases, à l'intérieur de chacune desquelles se place une scène différente »⁶⁶, fermée sur son essence, enlevée au chaos de l'indétermination et dans laquelle : « chaque cour fait pour le voisin de la maison, en supprimant le bruit par son intervalle, en laissant voir les gestes silencieux dans un rectangle placé sous verre par la clôture des fenêtres, une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés. » (II, 860). Une continuité s'installe, si disloquée soit-elle, au sein de la discontinuité et l'analogie avec le musée, la collection d'images devient inévitable. L'isolement, la fermeture, la transcendance propres au modèle albertien nous y ramènent. Que la notion de musée, en Europe, se soit développée parallèlement à l'élaboration de la notion albertienne de représentation de l'univers ne relève d'ailleurs pas de la coïncidence. Dans l'effort donc d'échapper à l'angoisse du non-dit et de capter un présent qui, déjà, s'évanouit, le narrateur alignera les mots comme les images d'un film qu'il n'aurait qu'à dérouler pour revivre le passé, comme des tableaux accrochés aux murs d'une galerie.

⁶⁶ Poulet, Georges, *Op. cit.*, p.125.

C'est ainsi que les souvenirs, les fragments du réel s'accumulent chez Proust en fonction d'un usage futur : choses inconnues, photographies non développées, gardées en réserve. « Une pierre où jouait un reflet, un toit, un son de cloche, une odeur de feuilles, bien des images différentes sous lesquelles il y a longtemps qu'est morte la réalité pressentie ». Cette « chose inconnue » il espère la retrouver sous ces images qu'il ramène à la maison « vivante, comme les poissons que les jours où on m'avait laissé aller à la pêche, je rapportais dans mon panier couverts par une couche d'herbe qui préservait leur fraîcheur » (I, 177). Le passé ainsi conservé sous verre (ou sous l'herbe), recapturé et analysé, ultimement survit en autant d'objets, d'odeurs et de saveurs susceptibles de le ressusciter et de l'incarner en ces tableaux, miniatures et maquettes chers à Proust. Longtemps après l'enfance, il continuera de voir défiler l'univers sensible comme les vitraux de la lanterne magique autour de la lampe. Les images projetées trouent les cloisons des chambres et les rendent « en quelque sorte transparente[s], comme le vitrage d'une fenêtre à travers lequel apparaîtrait un spectacle extérieur »⁶⁷ à leur univers. A travers cette paroi de verre, réelle ou virtuelle, c'est tout un monde d'images qui, surgissant du passé, fait irruption dans le présent de l'écriture. Ainsi se dompte l'inquiétante contingence du réel, passé ou présent, alors que le narrateur y superpose son imaginaire, ses hantises, ses vertiges et angoisses et que surgissent à sa place ces tableaux peints, encadrés par une fenêtre ou reflétés dans une vitrine de bibliothèque. L'univers proustien, fait d'instantanés, d'épreuves corrigées, superposées aux imperfections du négatif, devient plus réel dans son reflet que dans son existence objective, plus réel aussi dans les associations que le narrateur lui prête avec les œuvres d'art subsistant dans sa mémoire, et traduites par l'écrit. Ces images se chargent de préserver, en autant d'espaces organisateurs du chaos, non seulement des fragments de l'univers, mais aussi de la mémoire qui en subsiste.

1.2.1 Proust : fenêtres et tableaux

Dans l'obscurité se dessine une fenêtre : cadre d'existences idéalisées, celle de Swann, de Gilberte. Les lampes du salon de Madame Swann illuminent la rue et font lever les yeux aux passants, comme vers un lieu privilégié. Leurs fenêtres posent sur le monde « un regard brillant, distant et superficiel » (I, 494) qui s'interpose entre le narrateur et les

⁶⁷ Mendelson, David, *Le verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, José Corti, 1968, p.101.

trésors, qu'il imagine inaccessibles et secrets, de l'existence des Swann. La fenêtre ici n'encadre pas tant qu'elle enferme un univers interdit. C'est une fenêtre lumineuse, mais voilée, sur le mystère imprenable d'autrui : « Souvent les vitres éclairées de quelque demeure me retenaient longtemps immobile dans la nuit en mettant sous mes yeux des scènes véridiques et mystérieuses d'existences où je ne pénétrais pas [...] la clarté [...] déposait une dorure précieuse comme la patine du passé ou le vernis d'un maître, et faisait enfin de ce taudis où il n'y avait que du toc et des croûtes, un inestimable Rembrandt. » (II, 395).

Plus tard, le narrateur enfin initié et attendant dans un petit salon « que commençait déjà à faire rêver l'après-midi bleu de ses fenêtres » (I, 517), verra l'univers jouant contre la face extérieure de cette même fenêtre se soumettre à un double processus d'encadrement et s'empresdre à son tour, sous le jeu des lumières de l'après-midi ou du soleil couchant, du même halo de mystère et d'insaisissabilité qui l'avait autrefois exclu de l'intérieur des Swann. L'unité de vision que procure l'encadrement donnera également à l'océan de Balbec, à la vue de Doncières aperçue de la fenêtre de Saint-Loup la même qualité privilégiée qu'il avait prêtée à l'appartement des Swann. Enfermant le paysage extérieur à l'intérieur du périmètre de la fenêtre, le narrateur adoptera à son égard la position de l'intrus contemplant l'interdit. La fenêtre, en effet, encercle la scène extérieure, en soi irréductible, l'immobilise, la fixe et la revêt des qualités de la scène d'intérieur. Elle adapte l'insaisissable aux contingences du regard. « Le rôle que la fenêtre joue nous fait comprendre le sérieux que le héros met dans son acte de regarder à travers elle. N'importe quel objet ainsi regardé à travers la fenêtre, constitue un tableau »⁶⁸ qui pourrait tout aussi bien être peint sur la surface du vitrage que contemplé à travers elle.

1.2.1.1 Le cerne. La ligne. La marge.

La fenêtre, le cadre créent la marge, la barrière qui enchâssent le réel et élèvent sa banalité au rang d'objet à posséder, d'univers dans lequel on rêve de s'immiscer. Combray, vue du chemin de fer et encerclé d'un « reste de remparts du Moyen Âge », ne présente plus au narrateur le spectacle banal d'une petite ville comme les autres serrée autour de son église, la simple ligne dont il la cerne « d'un trait [...] parfaitement

⁶⁸ Uenishi, Takeo, *Le style de Proust et la peinture*, Paris, Sedes. 1988, p.51.

circulaire » lui imprime la permanence esthétique « d'une petite ville dans un tableau de primitif » (I, 47). Tout son rapport au monde se définit en relation avec cette ligne, cette marge qui l'en sépare, qui crée l'espace dans lequel s'insinue le désir puisque « désirer, c'est rendre apparent un intervalle ».⁶⁹ « Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liséré spirituel qui m'empêchait de jamais toucher sa matière ». (I, 83). Or, l'être désiré, contrairement aux objets, qui éventuellement se laissent posséder, infiniment se retranche et ne le laisse jamais franchir le liséré, la paroi de verre qui l'isole. Son attrait résiste dans cette insaisissabilité, dans l'assurance que sa pensée échappera à jamais aux prises de celle du narrateur et que jamais elle n'assumera la familiarité rassurante des objets enfermés dans la chambre. Car Marcel « n'aime que ce en quoi on poursuit quelque chose d'inaccessible » il n'aime « que ce qu'on ne possède pas » (III, 886), une certaine image qui se dessine dans le vitrage de sa fenêtre, la vie et les pensées secrètes d'Albertine. Son rêve de possession n'est qu'un rêve et pour demeurer tel, son objet ne saurait s'empreindre de l'aura de familiarité assumée par les objets. La séquestration même d'Albertine n'assure en rien la prise de possession du narrateur. Sa conscience demeure irrémédiablement sienne, comme celle de toutes ces femmes entrevues, des fenêtres de sa chambre ou de la portière d'une voiture : blanchisseuses, boulangères ou jeunes filles du monde. Ainsi la laitière qu'il aperçoit du train, « belle fille [qu'il aperçoit] encore, tandis que le train accélérât sa marche, [et qui était] comme une partie d'une vie autre que celle [qu'il] connaissai[t] séparée d'elle par un liséré » (II, 18), se retranche elle aussi dans l'encadrement que crée le liséré, l'espace infranchissable qui la sépare du narrateur.

Ces êtres inaccessibles, le narrateur rêve de les « faire passer un moment, comme la silhouette d'un décor mobile entre les portants, dans le cadre de la porte » (III, 645) pour les retenir sous ses yeux, les cataloguer et les étiqueter comme des pièces de collection afin « d'obtenir sur elles quelque renseignement qui me permit de la retrouver un jour, pareil à cette fiche signalétique que les ornithologues ou les ichtyologues attachent, avant de leur rendre la liberté, sous le ventre des oiseaux ou des poissons dont ils veulent pouvoir identifier les migrations » (III, 645), en somme de les objectiver.

⁶⁹ Poulet, Georges, *Op. cit.*, p.61.

Mais c'est également en le captant aux différentes étapes de son mouvement, que le narrateur amorce sa tentative de possession du sujet et l'inscrit dans une durée : « Quand les larges fenêtres carrées [...] étaient ouvertes pour le ménage, on avait à suivre aux différents étages les valets de pied impossibles à bien distinguer, mais qui battaient des tapis, le même plaisir qu'à voir dans un paysage de Turner ou d'Elstir, un voyageur en diligence ou un guide à différents degrés d'altitude du Saint-Gothard » (II, 861). Le sujet échappe ainsi au temps qui efface tout et qui escamoterait l'un dans l'autre les moments successifs de son geste ou de son périple. Il est pris au piège. Plus que s'il était uniquement encadré, son mouvement décomposé le met à l'abri, aux yeux du narrateur, de toute possibilité de fuite. Un mouvement qui le garde aussi captif que le mouvement qu'imprime Vermeer à son éternel modèle. Ces gestes saisis aux moments successifs de la lecture, de l'écriture d'une lettre, d'un collier qu'on attache, semblent s'enchaîner l'un à l'autre, comme s'ils ne servaient à marquer que les jalons dans le temps d'un même jour capté par une méthode, un « jeu de scène » déjà cinématographiques et depuis longtemps exploités par les maîtres anciens « comme certains tableaux de Giotto eux-mêmes qui montrent à deux moments différents de l'action un même personnage, ici couché dans son lit, là s'apprêtant à monter à cheval » (I, 382).

Mais dans le vide séparant un tableau de l'autre, dans l'imperceptible hiatus entre le geste ébauché et son achèvement, le désir subsiste. L'objet convoité, tout enfermé qu'il soit, reste insaisissable et la création de cette marge d'espace qui l'isole ne le rend que plus désirable, car c'est dans le liséré, la marge que résident les vestiges du désir. Cette marge qui isole les unes des autres des images qui ne se laisseront jamais enfermer avec autant d'apparente docilité que l'océan dans les vitrines de la chambre de Balbec.

Si la fenêtre, ouverte sur l'océan comme un cadre sur l'infini du ciel et de la mer, semble les cerner et en capturer l'essence mieux que ne saurait le faire l'expérience directe, trop violente, de la nature, elle ne crée à son tour qu'une illusion de possession et d'enfermement, l'illusion de la docilité du paysage. La marge et le liséré que sa forme même interpose entre le narrateur et l'objet de sa convoitise demeure inéluctable. Comme il est déconseillé à ce dernier de rester « toute la journée au bord de la mer, en plein soleil » (II, 64), il se doit de rentrer tôt, de s'abriter dans sa chambre, d'y faire la sieste. La nature ne peut être prise qu'à petites doses et ne prend véritablement sa valeur qu'encadrée, filtrée

par la fenêtre, reflétée sur les vitrines de la bibliothèque, taillée, réduite par l'entrebâillement des grands rideaux ou mise en parallèle avec un tableau par la médiation duquel, justement, le narrateur tente d'en posséder une parcelle. Il faut qu'elle devienne scène d'intérieur. « Ce qui compte, ce n'est pas que le panorama finisse par embrasser toute la réalité, mais c'est, au fond, qu'il se distribue dans des "cadres". »⁷⁰ Si « la mer nue, sans ombrage », « ce vaste cirque éblouissant » peut se permettre d'apparaître dans toute son indomptable crudité lumineuse, c'est que Proust arrive à l'adapter à son propre univers clos, à en faire une « brèche...au milieu du reste du monde pour y faire passer, pour y accumuler la lumière » (II, 33). Lorsque le narrateur ouvre ses rideaux sur elle, c'est pour dévoiler un tableau mythologique : une Néréide, la nymphe Glaukonome. Ce n'est plus la mer dans toute sa sauvage beauté qui apparaît derrière le vitrage, mais une nymphe complaisante, un tableau de Boucher tellement prévisible, que le narrateur y voit « affluer les éléments pondérables qui la coloraient ». Son mystère est percé, le narrateur sait d'où vient sa beauté, sa « transparence...d'émeraude », son « sourire alangui » (II, 65) et il s'en faut de peu qu'il ne la possède. Le trait qui cerne l'image, le cadre de la fenêtre l'ont déjà fait pour lui, portant en eux à la fois la source et la satisfaction du désir.

1.2.1.2 Le découpage du cadre

Le réel se divise interminablement, et tandis qu'on espère le saisir, il éclate. On ne peut s'en emparer qu'en tentant de l'enfermer, et son espace et sa durée avec lui. Poulet a prétendu qu'en compartimentalisant l'univers, en le découpant, Proust en éliminait cette notion de durée, or il semblerait plutôt qu'il la fixe, la rende tributaire de l'espace auquel il l'incorpore. La durée, le temps sont arrêtés dans leur mouvement, dans leur passage. Il récupère l'instant et, par le fait même, imprime au temps une durée immobilisée par l'image encadrée ou compartimentalisée.

L'encadrement non seulement délimite ce qui ne saurait l'être, mais l'immobilise en fragments de soi-même, le transmue en scène d'intérieur, recrée la sécurité d'un univers réduit et possédé dans la netteté des volumes et la lumière apprivoisée. La lumière, sortie de son cadre, « désenmaillotée », n'est plus « qu'une somptueuse et millénaire momie »,

⁷⁰ Cazeaux, Jacques, « L'écriture de Proust ou l'art du vitrail », in *Cahiers Marcel Proust*, Nouvelle Série, no.4, Paris, Gallimard, 1971, p.29.

dégagée des contraintes qui la retiennent, elle n'est plus seulement morne, inerte et factice mais carrément morte.

Le paysage est reconquis et intériorisé, non seulement par son reflet sur les vitrines de la chambre ou par l'encadrement que lui donne la fenêtre, mais par la projection du narrateur voyageant du point initial au point final du coucher de soleil, d'une vitrine à l'autre, d'un bout à l'autre de l'horizon, d'une représentation de l'océan à une autre. Il circule en son vaisseau imaginaire à travers les aspects infinis du réel, comme dans le train qui l'amenait à Balbec, il avait couru « d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposites de [son] beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu. »(II, 16).

La nature, comme le souvenir obéissant à l'odeur ou à la sensation, vient se soumettre à la technique proustienne de possession et de réduction par découpage et morcellement, lorsque la lumière du soleil en s'abaissant et touchant la fenêtre de la tante Léonie est « arrêtée entre les grands rideaux et les embrasses, divisée, ramifiée, filtrée, et incrustant de petits morceaux d'or le bois de citronnier de la commode » (I, 131). Dans la salle à manger du Grand Hôtel de Balbec, le ciel adopte la substance de la fenêtre même. Il y entre « si complètement que son azur avait l'air d'être la couleur des fenêtres et les nuages blancs, un défaut du verre » (II, 34).

La mer, à son tour, vue de la fenêtre et sous ses différents aspects, est réduite aux dimensions de « peintures [montrées] arbitrairement », un musée imaginaire où se succéderaient une « exposition d'estampes japonaises » (II, 162). Peinte dans la fenêtre à la manière de Monet, elle se réfléchit dans les vitrines de la bibliothèque comme « un seul et même effet, pris toujours à des heures différentes », ici « vus ensemble dans une même pièce, exécutés au pastel et mis sous verre » (II, 163). Elle est non seulement récupérée et unifiée par l'imagination du narrateur, mais la juxtaposition de ses différents aspects lui donne aussi un sens métaphysique, à l'instar de ces sujets religieux peints par les maîtres anciens et dont la substance surnaturelle, le sens profond étaient transmis à l'âme médiévale dans leur multiplicité sacrée, résumée en une séquence de scènes explicatives : « Les parties différentes du couchant, exposées dans les glaces des bibliothèques basses [...] semblaient comme ces scènes différentes [...] dont on exhibe à côté les unes des autres dans une salle de musée les volets séparés que l'imagination seule du visiteur remet à leur place

sur les prédelles du retable » (II, 161). Cette analogie avec la narration picturale du Moyen Âge et de la Renaissance revient à maintes reprises dans *La recherche* : du couchant reflété dans les vitrines de la bibliothèque basse jusqu'au temps décomposé de la lente chevauchée de Golo « mouvement à la fois discontinu et continu, obéi[ssant] au rythme selon lequel les verres se succèdent dans le châssis de la lanterne ». ⁷¹ Mais s'il s'agit d'une continuité mitigée, puisque la mémoire ne nous donne accès qu'à des sensations, des scènes isolées. C'est aussi la continuité de l'association libre qui rend l'univers de Proust sans limites, même à l'intérieur de ses cadres et compartiments, chaque image, même refermée sur soi, restant en étroite corrélation avec un ensemble d'images auxquelles la relie une association de concepts, d'idées. Aucune chose, aucun objet, aucune perception n'est véritablement isolé. Leur image s'enchaîne à une autre en un continuum calquant le « fonctionnement ininterrompu » de l'écriture « qui semble continuer indéfiniment le mouvement d'amplification de la pensée comme une inondation qui, sans laisser nulle part de vide, créerait partout son espace en débordant ». ⁷²

Ce n'est pas uniquement la dimension insaisissable du ciel, de l'océan, de la lumière que le narrateur tente de capturer dans l'espace circonscrit par le cadre de la fenêtre mais, en écrivant comme les Impressionnistes peignent, l'univers même dans la multiplicité de ses représentations. Que l'on songe à Monet éclairant la cathédrale de Chartres de lumières toujours différentes, à Cézanne aussi et à sa montagne Sainte-Victoire. Proust, à son tour, investit le ciel au couchant, les vapeurs du crépuscule d'une variété de formes et de surfaces. Leur aspect se modifie au gré de l'heure et de l'angle sous lequel le narrateur les contemple. Le ciel passe de la transparence de la gelée de viande au rose opaque des saumons servis à Rivebelle. Les vapeurs se décomposent en leurs multiples aspects et dynamiques : tantôt la noirceur mate de la suie, tantôt une « consistance d'agate », dure, polie, réfléchissante, à la fois compactes et immatérielles, soumises à un mouvement de verticalité lorsqu'elles essaient « de s'élever, les unes par dessus les autres, à étages de plus en plus larges [...] si bien que les plus élevées [...] semblaient sur le point d'entraîner cet échafaudage [...] et de le précipiter dans la mer » (II, 161), mais aussi à un mouvement d'horizontalité dans leurs strates prêtes à s'écouler.

⁷¹ Mendelson, David, *Op. cit.*, p.104.

⁷² Poulet, Georges, *Op. cit.*, p.82.

Encadré par la fenêtre ouverte du couloir de l'hôtel, le paysage de la campagne par beau temps se transforme lui aussi en un petit tableau sacré, en trésor de cathédrale, en miniature d'or dans laquelle une simple maison devient reliquaire, « ciselure précieuse » posée dans un « écrin de velours » (II, 160). Par temps sombre, la fenêtre devient vitrail de cathédrale et la mer se refond sous forme de « verre glauque[...] sertie entre les montants de fer de ma croisée », son écume redessinée par Pisanello ou sous forme de « couche de neige dans les verreries de Gallé » (II, 160). Au jour tombant enfin, le ciel « s'incline vers la mer sur la charnière de l'horizon comme un tableau religieux au-dessus du maître autel » (II, 160). L'impondérable se fait matière tactile, se réduit en éclats de verre sertis dans le plomb, motifs et glacis. Matière tangible, malléable, presque docile et qui se laisse découper, sertir et enchâsser à l'intérieur de la marge, de la ligne créées par le cadre et la fenêtre.

L'utopie de la nature domptée par l'art se réalise. La nature échappe enfin à sa prolifération désordonnée pour se réduire à l'épaisseur des vitrages, aux deux dimensions des tableaux imaginaires : toiles virtuelles du narrateur « visionnées par la mémoire involontaire, c'est-à-dire plane[s] ou du moins privée[s] de perspective. »⁷³ A travers les tableaux proustiens, on croirait ainsi contempler Vermeer, naviguer dans la continuité de ses tableaux-d'un lieu privilégié à un autre « sans cesser de croire que l'on est devant un cadre [...]. Un Vermeer c'est l'intérieur d'un œuf »⁷⁴ mais aussi un « pan lumineux découpé au milieu d'indistinctes ténèbres » (I, 43).

1.3 LE TABLEAU À L'INTÉRIEUR DU TABLEAU

1.3.1 Les citations picturales

Outre ces tableaux que l'on pourrait, faussement sans doute, qualifier d'involontaires ou fortuits, que Proust et Vermeer disséminent à travers leur œuvre : images captées par les instruments d'optique, miniaturisées, encadrées, enchâssées à l'intérieur d'une autre scène, reflets dans les miroirs et les vitrages, se précisent ceux qui appartiennent d'emblée au domaine pictural. Œuvres du patrimoine artistique, dotées d'une existence véritable, citées par Proust, reproduites par Vermeer et face auxquelles, chez Proust du

⁷³ Mendelson, *Op. cit.*, p.119.

⁷⁴ Vaudoyer, J.L., «Vermeer de Delft», in *La Gazette des Beaux-Arts*, 68, Nov.66, p.301.

moins, la réalité qu'elles représentent se retrouvera toujours plus ou moins désavantagée. Œuvres fictives aussi, celles que peint le narrateur guidant le pinceau d'Elstir et celles que cite Vermeer, sans suffisamment de réalisme ou de fidélité à l'original pour qu'on puisse les rattacher à un document identifié. Ici encore, l'art de la représentation vacille et se trouve relégué au second plan. D'ailleurs, les exigences de composition du tableau, essentielles à la citation picturale, restent soumises chez Proust à cette technique d'appropriation du réel qui lui est propre et par laquelle le réel ne s'appréhende et ne justifie son existence qu'associé à l'œuvre d'art, même si cette dernière prend ses racines dans la nature. Car Proust, en véritable esthète, ne peut apprécier la nature que rehaussée par la vision artistique, transformée « en un objet d'art dépourvu de matérialité, presque irréel »⁷⁵, et rendue plus accessible par les analogies qu'il peut établir entre le paysage réel et sa représentation picturale. Le « lointain transparent, vaporeux et bleuâtre » n'existe vraiment que lorsque le narrateur l'associe à une de ses représentations picturales : « ces glaciers qu'on voit au fond des tableaux des primitifs toscans » (II, 33). Il est essentiel que l'imprenable plénitude de l'univers se transmue, dans l'œil du narrateur, en ciels de Turner, harmonies bicolores de Whistler, natures mortes de Chardin, que la nature étalée sur les murs et les vitrines de la chambre de Balbec se dispose en tableaux : des primitifs toscans aux Impressionnistes, en passant par l'estampe japonaise. Inversement, il redécouvre dans la vie ce qu'il a découvert dans la peinture : la « Charité » de Giotto dans la fille de cuisine enceinte, la Zéphora de Botticelli en Odette, un Ghirlandaïo dans le nez de M. de Palancy et ainsi de suite⁷⁶.

Mais ni Vermeer ni Proust n'ont l'intention de glorifier l'œuvre d'art en soi, elles doit se plier à leur propos et servir à l'illustrer. Vermeer lui aussi compose son musée imaginaire et accroche aux murs de ses chambres les tableaux à la mode de son époque. Mais pour autant que la citation picturale ait été courante dans la peinture hollandaise du XVIIe siècle, introduisant dans le tableau un commentaire moral ou emblématique, il semble que Vermeer, tout en faisant usage du poids symbolique introduit par celle-ci dans nombre de ses tableaux, ait dérogé de la tendance en faisant fi de la reproduction servile de l'œuvre, telle qu'elle se faisait à l'époque. Arasse consacre un chapitre à l'étude des

⁷⁵ Mendelson, David, *Op.cit.*, p.129.

⁷⁶ Voir à ce sujet les observations de Grenier dans « Elstir ou Proust et la peinture », in *Proust*, Paris, Hachette, Collection génies et réalités, 1965, p.202-205.

citations picturales chez Vermeer, soulignant les déformations et modifications de composition et de format auxquelles sont soumis les tableaux cités, et en conclut que ces manipulations lancent un défi à une conception de la peinture de Vermeer en tant que peinture « réaliste » à vocation descriptive.

La citation picturale est davantage investie de signification que d'une forme reconnaissable. Son rôle est symbolique, elle introduit un indice d'interprétation du tableau, mais avec insuffisamment de précision pour que l'on puisse être certain de la signification de cet indice. En dépit du message iconographique qu'introduit généralement la citation picturale dans la peinture hollandaise du XVIIe siècle, cette dernière, traitée par Vermeer, débouche inmanquablement sur l'ambiguïté, sur l'implicite plutôt que sur l'explicite, sur une pluralité de significations, une polysémie picturale. La citation picturale chez Vermeer serait, selon Arasse, de la nature d'une « impulsion vers la signification », un indice, une piste, conformes à sa manière « d'utiliser les éléments du tableau pour le soustraire à l'interprétation, pour laisser sa signification en suspens, pour rendre indéterminée la " lecture " du visible »⁷⁷, mais aussi pour introduire à l'intérieur du tableau « le modèle réduit de sa structure ou le scénario de sa production ».⁷⁸

Cette introduction de la structure et du scénario de production de l'œuvre est également présente chez Proust, au-delà des « encadrements » et analogies picturales auxquels se prête la nature et dont il demeure insatisfait. Paradoxalement, l'encadrement qui encercle, marginalise et enferme le réel en lui conférant la passivité du tableau crée, par sa nature même, une distance entre le narrateur et l'objet et exacerbe son désir pour lui. Celui-ci poussera donc un peu plus loin sa tentative de possession de l'univers en se posant comme démiurge, à travers le personnage du peintre Elstir, d'un autre univers créé, « peint » celui-ci de toutes pièces. Il ne se contentera plus de laisser à la lanterne magique le loisir de déployer pour lui ses trésors, mais c'est à partir de son regard qu'ils se projetteront désormais. Si la fenêtre est devenue la lentille (ou l'ovale de verre) à travers laquelle il transforme le monde à sa guise, le tableau imaginaire, lui, deviendra ce monde même. Il n'est plus dépendant de lui pour créer, car peignant lui-même le paysage, il se libère du sentiment de dépossession que lui inspire le paysage véritable. Tous les tableaux

⁷⁷ Arasse, *Op.cit.* p.31 (traduction).

⁷⁸ Chastel, André, *Fables, formes, figures*, vol.2, p.75; voir à ce sujet le chapitre sur les miroirs, dans la présente thèse.

d'Elstir lui appartiennent, sujet et toile, idéal ultime de l'artiste : l'appropriation totale de son sujet parfaitement cerné, le tableau pictural à l'intérieur du tableau littéraire. En outre, tout comme les tableaux que Proust cite et « peint », ceux qu'il attribue à Elstir ne doivent rien au hasard. Leur choix et leur composition sont aussi structurés que l'œuvre. Proust retrouve et définit chez les peintres qu'il admire, ou celui qu'il invente, tous les éléments de son style et de l'évolution de ce style. Chez Elstir en particulier, mais aussi dans l'ensemble des œuvres évoquées ou dépeintes par le narrateur lui-même et qui deviennent les métaphores picturales de l'œuvre : de l'allégorie au tableau impressionniste et jusqu'aux scènes expressionnistes de la matinée des Guermantes. Nous avons discuté de ceci en abondance dans le cas de la *Vue de Delft* et voudrions plutôt nous tourner à présent vers deux tableaux fictifs, le portrait de *Miss Sacripant* et le *Port de Carquethuit* et vers la scène dans laquelle prend place la découverte de ces tableaux. Le narrateur, à peine arrivé dans l'atelier du peintre, annonce ce qu'il y cherche et ce qu'il s'attend à trouver dans les tableaux d'Elstir : « la possibilité de m'élever à une connaissance poétique, féconde en joies, de maintes formes que je n'avais pas isolées jusque là du spectacle total de la réalité » (II, 190). Il s'attend à ce que ces tableaux, encore inconnus, portent un commentaire sur la réalité et viennent la modeler, l'éclaircir, lui permettre de se l'approprier, de façon à ce que cette réalité devienne *sa* réalité. Dans leurs artifices, les tableaux d'Elstir projettent sur la réalité une lumière, des indices qui permettront au narrateur de l'interpréter, la nantiront d'une signification toute d'allusions subtiles, lesquelles ne pourront davantage être immédiatement décodées par le lecteur, que les commentaires emblématiques que portent les citations picturales sur l'ensemble du tableau de Vermeer. D'ailleurs, l'imprécision métaphorique des tableaux d'Elstir est soulignée, lorsque le narrateur fait allusion aux métaphores non exprimées de ses tableaux dans lesquels « on n'aurait pas su dire avec quoi était la comparaison [...] métaphore latente en ce sens que toutes les parties du tableau exprimaient chacune avec leur langage différent la même chose ».⁷⁹

C'est ainsi que le tableau d'Elstir et l'effet qu'il produit sur le jeune homme apparaîtront en tant que modèles réduits et scénarios de production d'une écriture qui s'approprie le réel en l'adaptant à ses perceptions et à l'émergence du souvenir. « Le charme de chacune [des toiles] consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore » (II, 191). La

⁷⁹ Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, vol.II, Esquisse LX, p.979.

métamorphose visuelle qu'opère la représentation picturale sur le réel devient le modèle de la métaphore proustienne qui seule « peut donner une sorte d'éternité au style »⁸⁰. C'est en contemplant le tableau d'Elstir, métaphore et modèle de ce qu'il cherche à accomplir par l'écriture que le narrateur apprendra à écrire.

Le profil rêveur de la jeune fille déguisée en Muse et reproduite sur la toile dans un autre atelier, celui de Vermeer cette fois, illustre la mise en tableau de la scène et commente l'art du peintre de la même manière que les images, produites par Elstir et enchâssées dans *La recherche*, illustrent la mise en écriture de la réalité et l'élaboration du style proustien. Dans *L'atelier*, le vêtement trop élégant de l'artiste, vu de dos, et l'absence des accessoires nécessaires à la pratique de son art n'ont d'autre portée que métaphorique. Ce n'est pas tant une scène représentative qui est dépeinte dans ce tableau (que la veuve de Vermeer avait titré de façon moins descriptive, mais plus significative *De Schilderkunst* ou *L'art du peintre*) ou *La Leçon de musique*, qu'une allégorie de l'art de Vermeer. D'après Snow, *L'atelier* est, avec *La leçon de musique*, l'un des deux tableaux les plus « auto-réfléchissants »⁸¹ de Vermeer, illustrant la présence de son être et de sa conscience dans l'acte même de capturer le temps, l'espace, la mouvance. Ce qu'il peint, c'est la notion abstraite d'une capture du réel, lui-même face à son art dans un espace qui n'est plus que « cosa mentale » et où son Moi se diffuse dans l'acte de création comme celui de Proust remplissant le « gigantesque entonnoir » de la chambre. Sa présence dans les deux tableaux confirme la diffusion de son être dans l'espace et le sujet dépeint, de la même manière que les tableaux d'Elstir deviennent un « agrandissement » de lui-même. Rien dans la scène qu'il représente ne nous porte à croire en la réalité ou la logique de ce qui s'offre à notre regard, nous sommes témoins d'une réalité déplacée aux fins d'illustrer la « représentation de la représentation ».

Au début, le sujet du tableau que peint Elstir, est perçu d'une certaine manière : il est en train « d'achever avec le pinceau qu'il tenait à la main, la forme du soleil à son coucher » (II, 190-191), un peu plus tard, le coucher de soleil se sera métamorphosé en fleurs : « le morceau qu'il était en train de peindre. C'était des fleurs » (II, 203). Le

⁸⁰ Proust, Marcel, « A propos du style de Flaubert », article paru dans la *NRF* de janvier 1920.

⁸¹ Snow, Edward A., *A study of Vermeer*, Berkeley, University of California Press, 1979, p.59.

caractère représentatif du tableau est relégué au second plan et le réel constamment bascule pour s'adapter à la vision du narrateur, confondue avec celle du peintre. Ainsi, dans le *Port de Carquethuit*, Elstir supprime toute démarcation entre la terre et la mer en « n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer » (II, 192) en dépeignant « la mer [qui] entre dans la terre, ou la terre est déjà marine et la population amphibie » (II, 193). « L'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite » (II, 194) nous ramène à cette préoccupation proustienne de faire surgir à la conscience le phénomène inconscient. Mais des « pans lumineux » ressortent aussi du tableau d'Elstir : les églises de Criquebec dans le port de Carquethuit « enfermées dans la ceinture d'un arc-en-ciel versicolore » et formant « un tableau irréel et mystique » (II, 192). Toute la nature, résumée par la mer, est enclose dans ce port de Carquethuit où elle vient se confondre avec la terre, avec la ville et ces dernières avec elles : la mer devient la ville et la ville la mer, là où la terre et l'océan se confondent, où la mer est solide et les coques des barques vaporeuses. La mer est possédée par cette création de l'homme qu'est la ville, de la même manière que la nature le devient par l'art. Mais c'est surtout dans la description de chacun des tableaux plus petits qui le constituent, que le tableau d'Elstir prend sa valeur, chacun d'eux gravitant comme un satellite autour des notions de ciel et d'eau, chacun d'eux suffisant et complet. On ne peut que songer à la *Vue de Delft* de Vermeer évoquée dans *La prisonnière*, au petit pan de mur jaune et à son auto-suffisante beauté, à sa plénitude de tableau à l'intérieur du tableau.

Les tableaux que Proust cite et illustre fouillent le réel et le décomposent, le réinventent selon ses perceptions qui jouent ici le rôle d'instrument d'optique. Non seulement peut-on dire qu'ils commentent et pastichent son écriture, mais qu'ils nous révèlent en même temps des images qui, sans l'intervention du souvenir, demeureraient indécodables, de la même manière que l'image qui vient s'imprimer sur la rétine avant que la vision ne l'interprète. Et leur ambiguïté, leur résistance à une interprétation facile nous laissent pressentir, comme chez Vermeer, que ce que l'on nous dévoile, ce qu'on voit, n'est pas nécessairement ce qui est peint sur la toile ou écrit à travers les pages de *La recherche*, que c'est l'emblème d'autre chose, d'une sourde intention que l'artiste a choisi de soustraire à notre perception. Les paysages d'Elstir, comme les tableaux reproduits par Vermeer avec maintes variations de proportions et de composition, reproduisent un univers de mirages,

disloqué, bouleversé, tenu en suspens et dans lesquels la perspective s'éclipse. Ces tableaux, insérés dans l'œuvre, sont au service de la perception immédiate et de la composition de l'œuvre véritable : le tableau que peint Vermeer, le roman de Proust. Comme Turner, Vermeer et Proust à travers Elstir, peignent ce qu'ils voient et non ce qu'ils savent mais aussi « qu'on ne voit pas ce qu'on voit »⁸². Or, quoi de plus subjectif que le regard ? Lorsqu'Elstir décrit pour le narrateur sa perception des sculptures du porche de l'église de Balbec, le narrateur ne peut que conclure que « cette vaste vision céleste, ce gigantesque poème théologique[...] ce n'est pas eux que j'avais vus. » (II, 197) et qu'il serait bien beau, comme il l'écrit dans Jean Santeuil, de « peindre ce qu'on ne voit pas, que la défaillance de l'œil qui ne peut pas voguer sur le brouillard lui soit infligée sur la toile comme sur la rivière ».

Le portrait de Miss Sacripant, tel que dessiné par Proust-Elstir, comporte les mêmes glissements par rapport au vraisemblable et à l'art de la représentation que le coucher de soleil métamorphosé en fleurs ou que la terre confondue avec la mer. Dans le « porte-bouquet plein de roses » (II, 203) posé à côté d'elle, à deux reprises, des œillets se substitueront aux roses, tout comme l'identité sexuelle du personnage oscillera de la « fille un peu garçonnière » à celle du « jeune efféminé vicieux et songeur » (II, 205).

La portée emblématique du portrait de Miss Sacripant reste aussi nébuleuse que celles des tableaux cités par Vermeer dont celui du Cupidon, reproduit dans trois tableaux, muni chaque fois, lui aussi, d'accessoires différents (masque, arc, billet) et sur le symbolisme desquels les historiens de l'art ont suggéré une myriade d'interprétations. D'ailleurs le narrateur confesse ne pas savoir « exactement ce que j'avais sous les yeux » (II, 204), tant le tableau est teinté d'ambiguïté quant au sexe du modèle, à son identité ou à la signification de son étrange toilette. « Aucune chose dans cette aquarelle n'était simplement constatée en fait et peinte à cause de son utilité dans la scène » (Ibid.), par contre son utilité quant à l'œuvre écrite et à l'univers intérieur que Proust dévoile est d'une autre nature. Le portrait est empreint d'un poids emblématique certain, quant à l'ambiguïté sexuelle du narrateur et à l'identification de son art avec celui d'Elstir, tout en gardant toute son imprécision quant à une interprétation complète de son insertion dans *La recherche*.

⁸² Butor, Michel, « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », in *Répertoire II*, Paris, 1964, Éditions de minuit, Collection Critique, p.267.

La citation picturale, insérée dans l'œuvre, en plus d'éclairer, ne serait-ce que de manière ambiguë, et de contredire souvent la scène manifeste que Proust ou Vermeer étalent devant notre regard, crée, dans l'image, une profondeur de champ d'une toute autre nature que celle de la perspective linéaire. L'aspect descriptif ou représentatif de l'œuvre bascule dans la facticité de l'art. Elle nous révèle la face cachée de ce que nous regardons et nous informe que la réalité demeure tout aussi inaccessible que l'univers représenté dans l'œuvre réelle, ou fictive, enchâssée au sein de l'œuvre.

La mise-en-abyme, l'insertion de l'image à l'intérieur de l'image fait aussi appel à une appréciation du réel à un second degré. Les représentations originelles que le narrateur reçoit du monde sont soumises à l'interprétation artistique de lieux ou monuments dont la représentation photographique, plus précise, serait considérée vulgaire. Ces photographies ou gravures que lui offre sa grand-mère, non pas des sites ou monuments eux-mêmes, mais de leur représentation par un grand peintre, deviennent un moyen d'encastrier le réel dans « plusieurs " épaisseurs " d'art », de lui présenter le réel à un « degré d'art de plus » (I, 40), de soumettre la réalité des monuments représentés au double artifice de la reproduction photographique et de la représentation de la peinture ou de la gravure même. La perception qu'en aura désormais le narrateur, teintée d'imprécision, enduite d'un vernis esthétique deviendra plus présente dans son absence, dans son évocation picturale, que dans la réalité. Le réel ne prendra sa valeur que mesuré à ces paradigmes esthétiques, ces mises-en-abyme originelles et deviendra entièrement soumis à une conception esthétique dans laquelle le style l'emportera sur le sujet, à une doctrine littéraire de l'art pour l'art, assez proche de celle que l'on reconnaît chez Vermeer et selon laquelle la plénitude de la surface peinte l'emporte sur le sujet dépeint et la représentation artistique sur ce qui est représenté. Ainsi Venise, le Vésuve, la Cathédrale de Chartres resteront tout aussi inaccessibles – puisqu'ils n'existent, dans l'imagination du narrateur, que confondus avec la représentation inexacte de tableaux ou d'une gravure du Titien et avec la juxtaposition qui y est faite d'éléments disparates – que la *Vue de Delft* dont la réalité iconographique n'existe que dans le regard de Vermeer.

Indépendamment des œuvres identifiées en tant que tableaux, les citations picturales se multiplient, s'introduisent dans les rêves du narrateur à moins qu'elles ne transforment en tableaux les scènes entrevues au fil de ses promenades. Nous nous

retrouvons devant l'esthétique même des tableaux d'Elstir; « la forme et le fond s'interchangent - la vie devient l'art à travers un processus généralisé d'échanges métaphoriques ».⁸³ Dans le rêve du narrateur, la « nature avait appris l'art [...] la mer était devenue gothique » (II, 444). Il croit avoir abordé à l'impossible, s'être immiscé lui même dans le domaine de l'art. Même phénomène lorsque, au cours d'une promenade à travers les *calli* de Venise, se dessine dans chaque croisée un tableau différent faisant « comme une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés » (III, 229) où l'on croit même reconnaître la cuisinière ou la servante de Vermeer rêvassante ou somnolente.

1.3.2 Miniaturisation et mise en scène

On aurait félicité Proust d'avoir « découvert[s] au « microscope », la vérité de ces univers en miniature : tableaux insérés à l'intérieur des tableaux, natures mortes dans lesquelles un détail, en apparence banal, prend l'ampleur d'une construction picturale élaborée. Or, il prétend au contraire s'être « servi d'un télescope pour apercevoir des choses très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde (IV, 618).

Dans nombre de lettres adressées respectivement à Louis de Robert, Robert Dreyfus et Camille Vettard, Marcel Proust précise sa position quant à l'instrument d'optique auquel il a métaphoriquement recours pour la composition de son œuvre. Sans réfuter l'importance des infiniment petits, scrutés par le microscope, et des microcosmes qu'ils contiennent, il se révèle davantage intéressé par ce qui est éloigné, originalement imperceptible, ce que l'œil ajuste à travers le jeu de lentilles du télescope. Le monde, écrit Bachelard, se possède d'autant mieux que l'on est habile à le miniaturiser⁸⁴. Et ce qui se dessine, soudainement extrait de l'imprécision par le rapprochement du télescope, c'est un monde en miniature, optiquement grossi au point de devenir un univers en soi, « nullement un détail minutieusement observé, [mais] toute une théorie de la mémoire et de la connaissance⁸⁵. Son télescope est « braqué sur le temps », et tâche de « faire apparaître à la conscience des phénomènes inconscients qui, complètement oubliés, sont quelquefois

⁸³ Collier, Peter, « La mise en abîme chez Proust », in *Écrire la peinture*, Colloque de 1987, Institut français du Royaume-Uni, King's College, Éditions Universitaires, p.127.

⁸⁴ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1957, p.142.

⁸⁵ Proust, Marcel, *Correspondance*, t. XII, p.230-231.

situés très loin dans le passé »⁸⁶. Le télescope pallie aux déficiences du regard et de la mémoire et fait surgir l'image précise, là où ne subsistait que vague souvenir. Ces images, normalement invisibles à l'œil nu, qui apparaissent dans la lentille grossissante du télescope, s'intercalent, à travers *La recherche*, entre celles, infiniment moins précises, que perçoivent le regard ou la mémoire volontaire.

Nous l'avons dit, l'univers n'est accessible au narrateur qu'enfermé, encadré, intériorisé et fragmenté. Or, est-il image plus enfermée, cloisonnée, encadrée, fragmentée que celle qui, graduellement, se précise dans la lentille du télescope (ou, incidemment, de tout autre instrument d'optique) ? Arrachée à l'imprécision de l'ensemble, l'image grossie se pose en tant que sujet et devient elle-même tableau. Comme celle du tableau, la proximité de l'image optique reste fictive, son accessibilité purement illusoire. L'image optique, en gommant les détails indésirables, nous laisse contempler un monde face à la perfection duquel le réel s'avérera toujours déficient.

Que ce soit une femme ou le paysage de Balbec que Proust pose en objets de désir, il ne leur est possible de jouer ce rôle que maintenus à distance et réduits aux dimensions du tableau. D'aucune manière, Proust ne consent-il à vivre un rapprochement qui annihilerait le désir. Mises en tableau, contemplées à travers la lunette d'approche qui parcelle le réel et ne le scrute que dans sa perfection picturale, Odette devient la Zéphora de Botticelli; Albertine, vue dans « le recul de l'imagination et de l'art » (III, 565) une mosaïque d'elle-même, une décomposition cubiste analytique dans laquelle elle se démultiplie en une « série indéfinie d'Albertines imaginées » (II, 213), « une œuvre d'Elstir » (III, 565); le ciel, l'océan de Balbec, une succession de Mantegna, Veronese ou Pisanello. Mais dès que s'effectue un rapprochement par rapport à l'objet, originalement perçu en tant que tableau, la déception s'installe devant la triste réalité de la matière non idéalisée, devant son « écrasante pression » (Ibid.). Odette se révèle trop maigre, son visage fané, ses traits trop accusés, ses yeux trop grands, ses joues souvent jaunes. Le baiser qui rapproche le narrateur d'Albertine opère, en même temps, une curieuse dissolution du sujet : il la « fait sortir de son cadre lointain » pour confronter le narrateur au spectacle inattendu de « joues nouvelles », d'un cou à « gros grains », d'une « robustesse » qui vient « modifie[r] le caractère de la figure » (II, 659-660). Le gros-plan auquel il est

⁸⁶ Proust, Marcel, *Correspondance générale*, t. III, p.194-195

confronté en s'approchant d'elle, la fait sombrer dans l'abstraction que crée l'extrême proximité : il ne reconnaît plus ses joues et c'est la texture de son cou, jusque là inobservée, qui l'emporte sur la vision d'ensemble. Il ajoute que seules « les dernières applications de la photographie », « autant que le baiser », font « surgir de ce que nous croyons les cent autres choses qu'elle est tout aussi bien, puisque chacune est relative à une perspective non moins légitime » (II, 660). Sa perception d'Albertine devient tout aussi déformée par la proximité de regard, que ne l'est la réalité par la lentille d'une caméra. Le caractère de la figure est modifié. Et lorsque ses yeux cessent de voir, c'est davantage l'effet de la proximité visuelle qui en est responsable, que le rapprochement occasionné par le baiser. Son regard devient aussi brouillé qu'une lentille de caméra mal ajustée au foyer d'un sujet trop rapproché.

Balbec dissociée des œuvres d'art qui la résumait dans l'imaginaire du narrateur, dissociée même de l'image idéale d'Albertine qui s'était entrelacée à elle « le désir d'elle étant lui-même une forme paresseuse, lâche et incomplète de posséder Balbec » (II, 647), se dissout à son tour, perd de son éclat et de sa séduction. Et la lumière qui s'était infiltrée concentrée, réduite, dans la nuit artificielle de la chambre, « écarlate effeuillement d'anémones », « cylindre d'or », « colonne lumineuse », vision synthétique et picturale, prend l'aspect d'un « email inerte et factice », son éclat aussi mort « qu'une somptueuse et millénaire momie » (II, 306) lorsque l'ouverture des rideaux la rend enfin accessible.

La scène théâtrale, comme un autre verre grossissant, effectue une mise en tableau du même type. La scène révèle un autre univers resté jusque là invisible. Un rideau se soulève, comme un mur imaginaire, et ce qui, normalement, serait soustrait aux regards apparaît soudainement, illusion du réel, mais d'un réel soumis aux ficelles d'une scénographie invisible. La scène distancie le sujet, l'isole du réel et l'idéalise de la même manière que le tableau. Rachel originellement aperçue sur la scène, projette « à une distance convenable » une beauté qui susciterait le désir de possession « si jamais on ne l'avait vue autrement et de près » avec sa « voie lactée de taches de rousseur, de tout petits boutons » (II, 472). Et Albertine, enfin captive du narrateur, n'est plus que l'ombre de « la grande actrice de la plage en feu excitant les jalousies quand elle s'avancait dans ce théâtre de nature » (III, 576). En se rapprochant d'elle, il détruit sa valeur de tableau, de

personnage théâtral, et la réduit à sa décevante réalité, « si bien encagée » qu'il ne se préoccupe même plus certains soirs « qu'elle quittât sa chambre pour la mienne » (Ibid.)

Une théorie du grand historien néerlandais, Johan Huizinga, citée par Jean Mistler dans son étude sur Vermeer, fait état de la présence d'un aspect théâtral dans la composition des tableaux de ce dernier, qui n'est pas sans nous rappeler la vision idéalisée que pose Proust sur le monde du spectacle. « Ce ne sont pas, dit-il, des femmes de bourgeois de marchands ou de patriciens, ces êtres vêtus de jaquettes jaunes, bleues ou vertes, qui se parent de perles, reçoivent une lettre ou jouent d'un instrument. Elles semblent appartenir à un demi-monde inconnu, presque transfiguré »⁸⁷. Mistler, élaborant sur cette idée n'exclut pas la possibilité que les scènes représentées par Vermeer coïncident (dans leur composition comme dans leurs accessoires : lettres et instruments de musique) avec des scènes tirées du répertoire de l'époque, notamment des pièces de Bredero. L'importance du théâtre dans la vie hollandaise au Siècle d'or était d'ailleurs considérable. En dehors des scènes permanentes d'Amsterdam, les villes de Hollande étaient sillonnées par des compagnies françaises, anglaises, italiennes et espagnoles. Il semble vraisemblable que Vermeer ait pu être inspiré par des femmes autres que celles de sa maison ou tout au moins projeter sur ces dernières un peu de la poussière factice des femmes de la scène. Se pourrait-il que leurs bijoux soient des bijoux de théâtre et que le monde que Vermeer illustre se révèle d'autant plus enchanté qu'il appartient au domaine d'un certain théâtre symboliste, peu descriptif et doté d'un naturalisme essentiellement présent au niveau des apparences ?

Comme Proust, Vermeer observe ses personnages, mais il ne les décrit ni ne les dépeint, il suggère d'insaisissables images idéales : une femme dont on n'arrive guère davantage à se rapprocher que de l'actrice sur la scène. Comme au théâtre, « les gestes ont une valeur cérémonielle, les objets jouent un rôle quasi symbolique, le cadre est stylisé [...] la lumière se condense dans un décor réduit à l'essentiel et, même si les fenêtres sont ouvertes, notre œil ne voit rien du monde extérieur. »⁸⁸

Chez Proust comme chez Vermeer, les illusions de la scène se superposent au réel et constituent le canal esthétique nécessaire à sa mise en tableau. La scène et ce qui s'y

⁸⁷ Mistler, Jean, *Vermeer*, citant une conférence donnée par Johan Huizinga en 1932, p.49.

⁸⁸ Mistler, Jean, *Op. cit.*, p.52.

passé sont captés par le télescope ou la *camera oscura*, et son univers ainsi miniaturisé, transposé dans leurs mondes respectifs.

Le dépouillement et l'enfermement des tableaux qu'ils peignent, leur réalisme très subjectif se rattachent d'ailleurs à une affinité commune pour une théâtralité plus symboliste que naturaliste. Proust se déclare lui-même fort peu adepte du théâtre naturaliste lorsque devant « les paroles de Mme Verdurin », il réagit « avec ce mélange d'admiration et de malaise que certaines pièces cruellement réalistes et d'une observation pénible causaient autrefois » (III, 745). Un tel théâtre préoccupé de dépeindre, de décrire, se situe aux antipodes de ce qu'il cherche à accomplir en reconstituant le monde. Vermeer lui-même, dans sa théâtralité, son apparent naturalisme n'est pas davantage préoccupé par l'art descriptif. Chez eux, renonçant à l'encombrement de la scène naturaliste, le spectacle est centré sur l'acteur, la lumière et le tableau que compose leur interaction.

1.3.3 La nature morte

La fenêtre et les tableaux capturent et emprisonnent un univers autrement impossible à circonscrire, donnant à la lumière même les qualités d'une nature morte en la réduisant à un « pan de soleil plié à l'angle du mur extérieur, et d'une couleur immuable » (II, 306), un accessoire, un baromètre du temps qu'il fait. Toutefois, les objets décrits, fleurs, fruits ou accessoires tout simplement, de la vie quotidienne, se prêtent également à la nature du tableau en se laissant accaparer et réduire par le verbe ou le pinceau en des formes que la main peut mentalement continuer de palper, l'œil de couvrir et posséder. Mais la nature morte est peut-être aussi la forme la plus « verbale » de la peinture, car si cette dernière semble généralement échapper au confinement des mots, la nature morte reste captive d'une grille d'interprétation du monde. Le regard porté sur la nature morte se passe difficilement d'une énumération des objets. Regarder devient nommer, inventorier et posséder doublement par les mots.

Illustrés et nommés, les objets, chez Proust, se précisent en autant de natures mortes où la « rotondité de la mer » se reflète en des « prunes glauques, lumineuses et sphériques »; « une claire journée d'automne » en des « raisins transparents suspendus au bois desséché »; « l'outremer céleste » dans des poires (II, 224). Et une branche de fleurs de pommier n'est appréciée à sa juste valeur que posant sous la lampe, comme un modèle

abandonné sous l'œil de l'artiste. La rondeur du fruit, la perfection de la fleur deviennent aussi suffisants et complets que, chez Vermeer, le petit pan de mur jaune, l'eau claire d'une coupe, la panse arrondie, nacrée, craquelée d'un pichet de faïence, les fruits s'éparpillant sur la surface pelucheuse d'un tapis ou les effilochages d'un ruban bleu s'échappant d'un coffret en bois de racine. Sous la plume du narrateur ou le pinceau de Vermeer, ils participent à la plénitude du microcosme.

Tous deux transcendent la banalité, la médiocrité de l'objet et l'élèvent au niveau d'autosuffisance de l'œuvre d'art, en essayant d'y « trouver la beauté là où je ne m'étais jamais figuré qu'elle fût » (II, 224). Dans la nature morte s'incarne le dernier degré de re-possession du monde. Une fois scruté sous le verre grossissant du télescope, emprisonné dans les images fixes des tableaux, il vient se résumer dans les objets les plus humbles, confinés dans un espace intérieur dont l'absence de profondeur élimine presque la distance entre spectateur et sujet. L'illusion est telle, qu'elle consacre le triomphe du trompe-l'œil et de sa quasi-possession du réel. Comme un fruit peint de façon si véridique qu'on serait tenté d'y goûter, la beauté de la nature morte proustienne devient éminemment susceptible de possession et, comme l'écrit Erman, « comestible ».⁸⁹

La réduction de l'objet en nature morte constitue également une double mise-en-abyme. En ce sens que s'exerce, à partir du moment où le regard et l'écriture de Proust transforment l'objet en œuvre d'art, une saisie du réel consolidée par sa mise en tableau subséquente. Ce n'est plus uniquement une nature morte, présente à son regard et idéalement fixée en un des tableaux imaginaires d'Elstir, mais un Chardin même. La valeur de l'objet et l'inéluctabilité de sa possession s'en trouvent dédoublées. Il n'appartient plus uniquement au patrimoine de sa mémoire mais à celui de la peinture française du XVIII^e siècle. La possession de l'objet n'est plus seulement spirituelle mais matérielle et tangible. Circonscrit, capturé en un premier temps par l'écriture, il se retrouve ultimement confirmé par son inscription au sein du patrimoine pictural.

La nature morte, autant chez Proust que chez Vermeer, reste fragmentaire et se concentre dans la plénitude de l'objet, davantage que dans une composition cohérente. L'objet existe en soi et se passe de la composition traditionnelle de la nature morte dans

⁸⁹ Erman, Michel, *L'œil de Proust, écriture et voyeurisme dans « A la recherche du temps perdu »*, Paris, Nizet, 1988, p53.

laquelle une relation est créée entre les objets. Cette importance donnée aux espaces, aux vides entre les objets se retrouve aussi dans l'art de Chardin et l'effet de sérénité émanant de ce dépouillement, distingue les natures mortes de Vermeer des tableaux hollandais du même genre et de leur surcharge habituelle.

Dans le tableau que brosse le narrateur de la table après le repas dans la salle à manger de l'hôtel de Balbec, les objets décrits recueillent la même attention individuelle. Le verre à demi vide, les prunes, les chaises vieillottes, les huîtres prennent forme dans notre imagination, sans qu'une image précise de l'ensemble se dégage. Chaque objet semble exister en soi et pour soi. Il en va de même de la nature morte qu'il esquisse pour les chambres d'hiver avec « un coin de l'oreiller, le haut des couvertures, un bout de châte, le bord du lit et un numéro des *Débats roses* » (I, 7).

Chez Vermeer, cette fragmentation s'exprime dans une alternance du trompe-l'œil et du flou, de l'illusion et de la suggestion. Dans les natures mortes insérées dans ses tableaux, se juxtaposent des objets d'un hallucinant réalisme à d'autres auxquels seul notre pouvoir de déduction prête une identité. Dans *La laitière*, le reflet métallique des détails martelés de l'aiguière et la texture granuleuse de la terre cuite contrastent avec la facture grossière des miches de pain éparpillées que l'on reconnaît à peine pour ce qu'elles sont. Le fameux pichet de faïence, si souvent retrouvé d'un tableau à l'autre, est toujours isolé, suffisant dans sa luminescence perlée. Comme on l'a dit de Proust, « chez lui, le caractère insaisissable de la forme découle des tons des plus petits éléments constitutifs de la scène »⁹⁰ Les objets constitutifs des natures mortes deviennent l'emblème du microcosme, leur précision consacre la capture du réel dans ses « plus petits éléments », là où il se laisse enfin saisir sans équivoque. A cette fin, la représentation se doit d'être limitée à un seul objet dont la précision contraste avec le flou de ce qui l'entoure.

Le calme silence qui émane des tableaux de Vermeer n'est sans doute pas étranger à cette utilisation du vide et de l'espace. Ce qui justifierait la suggestion de Mistler selon laquelle les natures mortes de Vermeer seraient plus justement désignées en tant que « vies silencieuses ».⁹¹ Le mutisme des objets étant le même que celui qu'ils affichent dans la vie, dans la réalité, leur confère une permanence et une survie inscrite à la fois dans leur

⁹⁰ Uenishi, Taeko, *Op. cit.*, p.30.

⁹¹ Mistler, Jean, *Op. cit.*, p.48.

nature et dans celle de la peinture, de l'écriture, de l'art lui-même. L'objet devient l'allégorie même de la possession, de la permanence, de la survie. Transcendé par les mots ou par sa représentation sur la toile, il existe au-delà de l'image de l'objet domestique. Nous ne regardons plus l'assiette, le pichet, la coupe mais une peinture en mots ou en pigments. Comme la célèbre pipe de Magritte, ces objets ne sont plus ce qu'ils sont. Les objets passent et nous passons mais leur représentation demeure.

1.3.4 Le pan mis en tableau

La modification de la perspective du réel qu'opère l'encadrement d'une de ses parcelles, sa « métaphorisation » en tableau, sa miniaturisation scrutée par le verre grossissant du télescope, s'apparente assez à l'effet de la *camera oscura*. Les deux instruments renvoient une vision du monde que l'œil nu ne saurait percevoir : une vision plus précise et plus nette. Une vision qui altère notre relation aux lois de la perspective et de la logique, en ramenant à l'existence la plus flagrante ce qui devrait normalement se perdre dans le flou de l'oubli ou d'une perception visuelle imparfaite. Cette alternance des zones de précision et d'imprécision est aussi remarquable chez Vermeer qu'elle l'est chez Proust, l'esthétique proustienne, comme celle de Vermeer. étant soumise à une dichotomie du précis et de l'imprécis : la précision en trompe-l'œil de pans et espaces d'une hallucinante clarté, scrutés au verre grossissant, s'insérant dans le flou de l'ensemble. Ces pans, minutieusement observés et que Proust se défend d'avoir cherché à dépeindre, composent l'imagerie proustienne, le domaine du trompe-l'œil, de la matière saisie dans son essence.

Le commentaire de Curtius selon lequel « chez Proust, l'œil doi[t] à tout instant modifier son accommodation et passer des objets proches et nettement visibles aux horizons estompés. [...] des premiers plans peints avec le réalisme et le soin minutieux des primitifs, [à] des lointains profonds, vaporeux et infinis »⁹², s'applique tout aussi bien à ces objets des tableaux de Vermeer, qui bondissent vers notre regard, apparemment précis mais foncièrement imprécis, trompeurs et ambigus : petit pan de mur jaune, fragment de porcelaine irisée d'un pichet, rugosité sculptée d'une tête de lion, arête polie, reflétant la lumière, d'un cistre posé sur une table. Le détail s'investit d'une puissance concentrée, il devient lui-même un tableau, parfois figuratif mais aussi parfois abstrait. Car scruté de

⁹² Curtius, Ernst Robert, *Op. cit.*, p.127.

près, le pan se dissout dans l'abstraction, alors que le recul le confond avec un réel tout en volumes et illusions trompeuses. Cette zone de précision constitue le tableau ultime, enchâssé à l'intérieur de l'image d'ensemble, dans laquelle se dissolvent les domaines du représentatif et du suggestif, du nommé et de l'innommé, du décrit et de l'indescriptible.

En somme, la réalité que Proust décrit et celle que Vermeer dépeint, faite de zones d'ombre et de lumière, de souvenir et d'oubli, de vague et de précis, se dessine au rythme même de la perception et de l'impression. Les deux univers coexistent pacifiquement, sont essentiels l'un à l'autre, mais le détail l'emporte sur l'ensemble. L'âme du peintre s'étale sur la toile simultanément au coup de pinceau qui crée le pan, l'espace ultime. Celle de l'auteur se confond avec le détail qui idéalise l'ensemble – « la grandeur dans le bruit lointain d'un aéroplane, dans la ligne du clocher de Saint-Hilaire, le passé dans la saveur d'une madeleine » (IV, 473), qui lui donne sa raison d'être, le résume et le possède.

Proust met l'emphase sur l'aspect pictural de son œuvre et souligne l'insuffisance de ses perceptions sensorielles à reproduire « l'aspect réel de ce monde ». Même en s'efforçant d'en donner une transcription exacte, il se retrouve confronté aux illogismes de la mémoire, aux associations libres auxquelles elle s'adonne et aux pans d'oubli qui lui font remplacer les « traits dans le visage d'une passante » par un espace vide, à « la chaîne de toutes ces expressions inexactes où ne reste rien de ce que nous avons réellement éprouvé » (IV, 473). Il serait tenté de « faire chanter doucement la pluie au milieu de la chambre et tomber en déluge dans la cour l'ébullition de notre tisane » (IV, 622). Face à la réalité du monde qui lui échappe et joue aux quatre coins avec sa mémoire comme l'avaient fait jadis les murs de sa chambre, il n'a d'autre option que de s'accommoder de ces failles et de concentrer son attention sur ces pans où la mémoire subsiste, en se mettant à « la transcription d'un univers qui était à redessiner tout entier » (IV, 623). Il s'adonne donc obstinément à exécuter une succession de croquis, jusqu'à ce que son impression prenne forme et coïncide avec le réel, tel qu'il le perçoit. Le résultat final pourra en être tout aussi « déconcertant que [celui obtenu par] les peintres quand ils peignent, très près ou très loin de nous, selon que les lois de la perspective, l'intensité des couleurs et la première illusion du regard nous les font apparaître, une voile ou un pic que le raisonnement déplacera ensuite de distances parfois énormes » (IV, 622).

La manière proustienne de dessiner le monde coïncide avec celles qu'il définit comme propres à Mme de Sevigné et à Elstir : « Elle nous présente les choses dans l'ordre de nos perceptions au lieu de les expliquer d'abord par leur cause » (II, 14). « Elle nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe[...]ses effets paraissent aussi trompeurs que ceux d'Elstir où la mer a l'air d'être dans le ciel » (III, 880). De manière très impressionniste, Proust s'enfonce au cœur de la matière en procédant par couches successives, chacune touchée du caractère immédiat de l'impression, de la perception. Et comme chez les Impressionnistes, c'est l'audace de la touche qui dérange, davantage que le sujet. Cette touche qui crée le pan, espace enchâssé au sein de l'œuvre, tableau en soi, zone de l'infiniment petit, espace ultime de l'expression et qui veut, par l'écriture, exprimer le vécu, l'immédiat, l'expérience directe. Cette démarche, essentiellement impressionniste, déstabilise le système de représentation traditionnel et tout l'arsenal technique qui l'accompagne. Si on a reproché à Manet « des séries de taches plus ou moins bien juxtaposées », il n'en considérerait pas moins que le mode d'expression premier de l'artiste réside dans le coup de pinceau et la tache de couleur et non dans ce qu'ils représentent ou, comme l'écrit Proust, dans le style qui est : « une question non de technique mais de vision et révèle la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun » (IV, 474).

Si l'on met côte à côte le tableau de Vermeer et la description proustienne, ces pans de précision abstraite, ces facettes du réel analysées avec une telle minutie, une telle attention à la matière qui les compose, déroutent momentanément notre regard, habitué à une vision d'ensemble. Sans nous attarder encore à ce pan commun, le petit pan de mur jaune dans lequel ils condensent tous deux leur vision de l'art dans la perfection et le minimalisme de la touche, nous ne pouvons que relever, à travers l'œuvre de Vermeer ces autres pans qui surgissent d'un tableau à l'autre comme pour résumer le monde et le ramener à l'échelle de sa perception. Nous avons mentionné préalablement l'inquiétante masse écarlate identifiée comme le chapeau de *La Dame au chapeau rouge*, l'enchevêtrement abstrait des fils de *La dentellière*, la main bulbeuse du peintre de *L'atelier*. Mais que dire de la rayure incongrue qui s'étale sur le corsage de la *Dame remettant une lettre à sa servante*, de la surface à la fois moutonneuse et éblouissante, comme cousue de cristaux, de la fourrure ourlant la veste de *La joueuse de flûte*, de l'éclaboussement de peinture bleue et blanche dégoulinant de l'extrémité de l'instrument de la *Femme assise à*

l'épinette ? Il est difficile de ne pas se rapporter ici aux zones de peinture pure qui émergent du portrait de Miss Sacripant et dans lequel aucune chose n'est « simplement constatée en fait et peinte à cause de son utilité dans la scène ». (II, 204). Les matières s'y confondent et n'existent qu'en fonction de l'effet visuel produit, plutôt que d'un effort de représentation. Le verre du porte-bouquet adopte la limpidité, la liquidité de l'eau qu'il enferme; « l'habillement de la femme l'entoure d'une matière qui avait un charme indépendant, fraternel », le plastron de son corsage évoque le « grésil », les « clochettes du muguet », les « clairs reflets de la chambre [...] finement nuancés comme des bouquets de fleurs qui auraient broché le linge »; le velours du veston « avait çà et là quelque chose de hérissé, de déchiqueté et de velu qui faisait penser à l'ébouriffage des œillets dans le vase » (Ibid.).

Il serait fastidieux de recenser tous ces pans de peinture pure, même si c'est la pure matière dans toute sa densité qui semble s'y incarner, sinon pour établir un rapprochement fort anachronique, sans doute, entre l'émotion sous-jacente qui y procède et le principe même de « l'action painting ». Si le pan chez Proust se revêt de la fulgurance du souvenir ramené par la mémoire involontaire, chez Vermeer il semble coïncider avec une zone d'oubli comparable à la qualité imprévisible, indisciplinée, explosive que l'on attribue à l'expressionnisme abstrait. Comme si l'inconscient de l'artiste prenait subitement la relève et que, mû par une incontrôlable passion, il venait insérer au cœur même de l'ensemble contrôlé du tableau, l'expression violente, extravagante même de l'abstraction, sans toutefois perdre le contrôle stylistique de l'ensemble. Au-delà de l'image, l'émotion se fait matière. Elle éclate, s'étale sur la toile et y fleurit dans toute son autonomie abstraite. Sans qu'il soit nécessaire de la châtrer ou de la traduire, elle existe dans toute son intensité picturale abstraite et crée son propre tableau à l'intérieur du tableau. Ces zones d'oubli, de perte apparente de contrôle, en somme n'en sont pas. Elles s'apparentent au contraire aux détails cruciaux que la mémoire involontaire ramène à la surface et fait alterner, comme chez Proust, avec les images du réel, logiquement reconstituées. Didi-Huberman a qualifié ces pans d'abstraction chez Vermeer d'accidents, d'éclats, de « moments d'intrusions colorées. Intensités partielles dans lesquelles les rapports du local et du global se trouvent bouleversés »⁹³. Les surgissements de la mémoire involontaire chez Proust, l'expansion envahissante, l'intensité que vient prendre le souvenir, et son intrusion déstabilisante dans

⁹³ Didi-Huberman, *Op.Cit.*, p.302.

l'univers proustien, ne correspondent-ils pas en tous points à cette définition du pan, s'introduisant dans le tableau, et dévorant tout de son intensité colorée ?

1.4 VERMEER : FENÊTRES, BARRICADES ET MIROIRS

Si « quelque chose d'infranchissable » sépare toujours le narrateur de l'objet de son désir, cet objet de désir demeure, chez Vermeer aussi, en retrait d'une possession facile. Chez Proust, nous l'avons dit, c'est dans la marge, la ligne, le cadre, la distance, que naissent la convoitise, l'anticipation d'un plaisir, d'une possession qu'il devine impossibles : « à deux pas sur la plage, allant au bain, on se sent séparé [de l'objet de désir] par l'impossible ». (IV, 566)

L'impossible s'exprime aussi chez Vermeer dans la distance, l'inaccessibilité, la barricade. Son sujet se retranche en un espace où on ne peut vraiment accéder, se cantonne au-delà de « quelque chose d'infranchissable », d'une fenêtre fictive, de miroirs au reflets vides ou subversifs, de barricades d'objets apparemment anodins mais qui réussissent, en se l'incorporant de manière indéniablement efficace, à nous tenir à l'écart.

1.4.1 La fenêtre de Vermeer

Le regard de Proust, posé sur Delft et se confondant avec celui du narrateur, de Bergotte ou de Vermeer lui-même, crée un triple emboîtement de fenêtres. Proust enchâsse le tableau de Vermeer dans la scène où se contemple la mort de Bergotte. Découpage étroit allant se rétrécissant au fur et à mesure que notre regard devient celui du narrateur, puis celui de Bergotte, pour se concentrer finalement sur le « tableau » en soi que compose le petit pan de mur jaune.

Suivant un procédé semblable, Vermeer clôt l'espace avant même que le format de la toile ne l'y oblige. Au-delà des limites de la toile, il fixe lui-même ses limites en enfermant l'espace dans un cadrage, celui de son regard qui cerne Delft des contours d'une fenêtre fictive et celui qui, grâce à des effets de trompe-l'œil, nous fait croire en la vérité de ce qui s'offre à notre regard, comme s'il s'agissait là d'une simple fenêtre et non d'un tableau. Toute la ville de Delft semble en effet s'étaler à nos pieds « aussi belle que si elle n'existait pas, mais qu'à sa place une véritable fenêtre était ouverte dans le mur du

musée. »⁹⁴. Pourtant, l'espace vermeerien, tout comme l'espace proustien se doit d'être fini, l'espace extérieur tout autant que l'espace intérieur.

Vermeer ferme l'espace ouvert de la *Vue de Delft*, en en bouchant la perspective d'infini avec, à l'horizon, une ligne de toits bas. Il cherche, par de subtiles déformations du profil véritable de la ville, à accentuer la linéarité, l'à-plat du tableau. Dans une analyse poussée du tableau, Wheelock souligne les diverses façons par lesquelles Vermeer, en modifiant la vérité topographique de Delft, réussit à attirer le regard du spectateur à l'intérieur du tableau de sorte que la *Vue de Delft* n'apparaît plus comme une anomalie dans l'œuvre de Vermeer, mais comme une autre de ses scènes d'intérieur. Vermeer accentue la continuité de la surface en gommant les irrégularités que présente le véritable profil de Delft. Il allonge la réflexion des deux tourelles de la Porte de Rotterdam jusqu'à ce qu'elles rejoignent l'extrémité inférieure droite du tableau, tandis que la réflexion de la Porte de Schiedam et de la Oude Kerk rejoignent la rive du canal. Il aplatit l'angle de la muraille en modifiant la perspective et en rectifiant la relation des constructions les unes par rapport aux autres, de même que l'angle du pont qu'il redresse et rallonge pour en accentuer l'orientation parallèle et créer par le fait même un effet de frise. Les radiographies démontrent que la composition du tableau avait été modifiée en cours d'exécution, afin de renforcer l'effet linéaire de la surface. Wheelock ajoute : « Vermeer n'a pas cherché à déguiser à son spectateur le fait qu'il contemple une surface en deux dimensions sur laquelle se trouve peint un sujet tridimensionnel ».⁹⁵

La technique proustienne d'utilisation du cerne, de la ligne, de la marge illustrant la coupure entre lui-même et l'objet extérieur se retrouve aussi dans la *Vue de Delft* où la représentation de la ville se referme sur elle-même en des zones d'ombre et de lumière clairement délimitées. Le ciel semble demeurer en retrait par rapport à la ville qui, elle-même, en est isolée par un cerne blanc, une ligne presque imperceptible qui en marque le contour et en confirme l'intériorité, l'inaccessibilité, la volatilisation de sa matière avant qu'on puisse prendre contact avec elle « comme un corps incandescent qu'on approche d'un objet mouillé ne touche jamais son humidité parce qu'il se fait toujours précéder d'une zone d'évaporation » (I, 83). Ce cerne évoque le « mince liséré spirituel » dont parle Proust,

⁹⁴ Aillaux, Gilles, « Voir sans être vu » in *Vermeer*, Paris, Hazan, 1986, p.10.

⁹⁵ Wheelock. A.K., Jr., 1977, « Review of Albert Blankert, Johannes Ver Meer van Delft 1632-1675 », *Art Bulletin*, 59 :439-41.

celui « qui m'empêchait de jamais toucher directement sa matière », cet « écran diapré » (I, 83), cette ligne, cette marge qui accentue l'espace du désir et l'isolement de son objet.

Les effets obtenus par la technique de Vermeer engendrent une dialectique de l'espace illusoire et de la surface peinte. Ce n'est plus la ville de Delft qu'on contemple, mais une peinture de la ville de Delft, non pas la réalité mais sa représentation, une fiction qui n'existe que sur la toile. Une illusion qui nous confronte davantage à la suprématie de la surface peinte, à la mise en tableau et à l'étude de style qu'au contenu topographique ou anecdotique. Comme le fera Proust en nous laissant toujours percevoir l'acte d'écrire derrière la description, Vermeer, avec un art d'une habileté peu commune, nous fournit à la fois l'illusion et son mécanisme. Aussi réelle que puisse paraître sa représentation de Delft, la marque du peintre reste présente dans chacun des artifices utilisés. A l'intérieur du même tableau co-existent l'approche représentative créant l'effet de trompe-l'œil, de fenêtre ouverte, et celle, abstraite qui, comme un rappel à l'ordre, nous ramène à l'acte de peindre, à l'intériorisation de la réalité objective par l'abstraction de la réalité tridimensionnelle, qui élimine la profondeur et ramène la scène appréhendée en une surface à deux dimensions. L'horizon est présent mais sa pertinence est remise en question. Cette technique de reflets aplatis, « peints », encadrés, d'une nature autrement impossible à réduire, n'est pas étrangère à Proust.

La *Vue de Delft*, de prime abord, nous semble carrément éloignée des découpages méticuleux que fait Proust de l'univers indomptable. Pourtant, tout comme Proust, Vermeer surprend un secret : l'intimité de la ville saisie dans un moment de brumeuse somnolence, mais aussi comme le souligne Edward Snow dans son étude sur Vermeer, une scène dont on ne peut véritablement s'approcher : la présence humaine y est ténue, les notions de temps et d'espace restent ambiguës, la réalité matérielle de Delft nous échappe. Elle n'existe en fait que sur la toile, comme si le réel qu'elle s'efforce de capter, de représenter, n'était, – comme l'océan de Balbec, déréalisé par son reflet dans les fenêtres de la bibliothèque – qu'une illusion, une fiction. Ce n'est plus du réel dont on est témoin, mais de sa perception intime. La *Vue de Delft* reproduit le même calme intime et silencieux que celui des chambres où l'œil s'imisce par la fenêtre fictive percée par le tableau. Moments traduits en images inviolables, immobilisées, uniquement possédées dans leur surface.

Vermeer reste à l'extérieur des choses, il s'exclut lui-même de la scène et, par conséquent, nous en exclut aussi. La véritable fenêtre de Vermeer est celle qui limite notre champ de vision à celui de sa perception. Elle enferme l'espace à l'intérieur d'un cadre reproduisant les limites de son regard, tandis que la fenêtre qu'il illustre sans équivoque, reste un espace aveugle, situé obliquement par rapport au regard. Ce n'est en somme qu'une métaphore de fenêtre qui, ne s'ouvrant sur rien, ne cherche ni à convoquer le regard, ni à ouvrir l'espace. Elle se referme sur le sujet et la scène intérieure. Son chambranle, ses montants, ses battants, ses vitraux se suffisent à eux-mêmes. Elle se confond davantage avec le mur qu'elle ne le perce et ne joue plus, par rapport au regard, qu'un rôle accessoire.

Mais, subtilement, un jeu de transfert s'opère et cette même fenêtre, se déplace, glisse et vient se superposer au périmètre de la toile et encadrer la scène qui s'ouvre devant nous, de sorte qu'à travers cette nouvelle fenêtre fictive, c'est nous qui avons l'impression d'observer subrepticement une scène qui n'était pas destinée à notre regard.

Ainsi *La laitière* de Vermeer, évoque celle que le narrateur de *La recherche* aperçoit de la fenêtre du train, absorbant une lumière qui semble émaner du regard du peintre, comme si la fenêtre lui faisait face alors que de la fenêtre, représentée dans le tableau, ne glisse qu'un jour gris et sans éclat. On ne peut évacuer la réalité d'une fenêtre, mais il s'agit d'une fenêtre virtuelle se confondant avec un regard. Et alors que ce regard se substitue à la source de lumière, les fenêtres elles-mêmes deviennent de par leur angle « de véritables murs de lumière qui excluent du champ de la visibilité toute présence extérieure »⁹⁶ Le mur qui nous fait face s'éclaire donc de cette double lumière qui vient en définir l'espace, celle de la fenêtre oblique et celle émanant du regard du spectateur.

Ce déplacement subjectif de la source lumineuse se retrouve dans le tableau que peint Proust de cette jeune fille aperçue de la fenêtre du train et dont il décrit le visage comme s'il était vu « à travers un vitrail illuminé ». La lumière ne se diffuse plus selon la source mais selon la perspective subjective de l'œil du peintre ou du narrateur. Elle se confond avec son regard tout-puissant pour définir les volumes, créer la perspective, réinventer la scène, l'enfermer, l'encadrer, la décomposer afin de la recréer à la mesure de

⁹⁶ Wheelock. A.K., Jr, *Ibid.*, 147.

ce regard. Proust, comme Vermeer jette sur *sa* laitière la lumière intense de son regard et l'enferme dans un vitrail qu'il pourra toujours glisser dans l'une des « fenêtres » de sa lanterne magique, recréant à loisir son visage ensoleillé.

La fenêtre vermeerienne qui, même ouverte, reste hermétiquement fermée à quelque intrusion possible du paysage et ne laisse, hormis la lumière, rien pénétrer du dehors, présente un aspect inusité par rapport à l'esthétique de la peinture hollandaise du 17^e siècle, car il est de mise, à l'époque, et ce même dans une scène d'intérieur, de laisser une place au paysage extérieur. C'est une exigence à laquelle Vermeer se soumet indirectement en introduisant dans ses intérieurs ces substituts de fenêtres, ces échappées contrôlées sur l'extérieur que sont les cartes et les tableaux représentant des paysages. Le monde extérieur de Vermeer se résume en ces cartes (*La joueuse de luth, L'officier et la jeune fille riant, L'art du peintre, La jeune femme en bleu, La jeune femme à l'aiguère, Le géographe*) et paysages accrochés aux murs de ses intérieurs (*Le concert, La lettre d'amour, La dame debout devant son épinette, Le verre de vin, La joueuse de guitare*). Les tableaux sont sommairement esquissés et contrastent avec les cartes, amoureuxment dessinées, texturées et détaillées au point de constituer un trompe-l'œil, et qui deviennent une version synthétisée, une allusion subtile au monde extérieur dont l'intrusion se perçoit ainsi comme moins menaçante. Le monde réel se réfugie dans les cartes de Vermeer mais son imaginaire, contrairement à celui de Proust qui, dans les paysages des fenêtres, prend son essor, s'échappe de la chambre et se propulse sur un de ces bateaux qui s'éloignent à l'horizon, reste dans la chambre, se contentant d'évoquer l'univers par des cartes à son effigie. Telles ce bateau aperçu au loin par le narrateur, les cartes que Vermeer suspend aux murs de ses chambres fermées semblent ouvrir sur l'univers cette même percée imaginaire. L'esprit et le regard y voyagent, s'ouvrant et se refermant à la fois en leur surface restreinte, comme dans les photos, gravures et noms de lieux de l'univers proustien. Plus que de l'évoquer, ils l'enferment et l'idéalisent et, en le contrôlant, l'empêchent de s'immiscer dans toute sa décevante réalité dans leurs univers intérieurs. Ils se contentent d'y « accumuler du rêve », de les laisser « aimer [leurs] désirs ». « Ainsi les fenêtres sont fermées sur la nature et sur la rue, mais l'esprit trouve à s'évader d'autant mieux et d'autant plus loin qu'il est reclus »⁹⁷ Il semble que, pour Vermeer comme pour Proust, « plusieurs épaisseurs d'art » restent infiniment préférables au réel même. Faute de

⁹⁷ Huygue, René, *Les Puissances de l'image*, Paris, Flammarion, 1955, p.149.

dépeindre l'univers extérieur, il y fait allusion, mais par un moyen indirect qui ne permet qu'une échappée dans le rêve, dans l'imaginaire d'un ailleurs qui reste extérieur au tableau.

Chez Vermeer comme chez Proust, l'espace de la représentation reste fermé sur soi et curieusement, c'est la présence d'une fenêtre à la fonction dénaturée qui nous rappelle à l'ordre et ramène notre regard à l'intérieur. Métaphore peut-être de toute l'œuvre de Vermeer et de Proust, qui semble nous dire que c'est à l'intérieur, et nulle part ailleurs, qu'il se passe quelque chose. L'objet de leur quête est peut-être différent, mais le moyen d'arriver à leurs fins est étrangement semblable.

1.4.2 Barricades et isolement du sujet

La fenêtre que dessine Vermeer, ou plutôt cette métaphore de fenêtre qui, en limitant notre champ de vision, à la fois nous exclut et nous attire irrésistiblement, oblige notre regard à se promener à la surface du tableau. Mais, comme si cet artifice ne s'avérait pas suffisant, il le renforce de barricades visuelles qui nous interdisent de nous avancer, de nous introduire au-delà de la barrière, à la fois réelle de la surface peinte, et fictive, des obstacles et objets qu'il y accumule. Dans la *Vue de Delft* comme dans ses scènes d'intérieur, nous restons de l'autre côté de la fenêtre, derrière une barrière invisible. Notre regard se promène d'objet en objet, sans possibilité de s'immiscer entre eux ou au-delà. Delft est offerte à notre admiration dans toute son inaccessible beauté, mais rien dans le tableau ne nous conduit à l'intérieur de la ville, le point de vue qu'adopte Vermeer n'offrant aucun chemin d'accès au spectateur.

Dans les scènes d'intérieur, la surface est aplanie, de la même manière que celle de Delft. La distance entre les objets est éliminée ou tout au moins diminuée par une technique qui les fait se chevaucher et presque s'emboîter les uns dans les autres. Cette inaccessibilité interne, faisant du tableau un lieu réservé, est particulièrement remarquable dans *L'atelier du peintre* où Vermeer, de la draperie à l'avant plan jusqu'à la carte à l'arrière-plan, enchaîne les objets les uns aux autres en une continuité ininterrompue, impénétrable. Cette technique d'obstruction se retrouve encore dans les tableaux du *Géographe*, de *L'astronome*, de la *Dame remettant une lettre à sa servante*, de la *Jeune femme écrivant une lettre*, du *Collier de perles*, de *La jeune femme en bleu*, de *La liseuse*, de *La Dormeuse*, de *L'entremetteuse* et du *Concert* dans lesquels les objets prolifèrent et isolent le sujet qui

demeure retranché derrière un meuble (généralement une table), un carrelage interminable ou l'obstacle massif, posé en diagonale, d'une basse de viole qui semble barrer le chemin et le distancier du spectateur.⁹⁸

D'une autre manière Vermeer, même lorsque la composition permet à l'œil de s'introduire au delà de l'avant-plan du tableau, érige des barrières psychologiques. Dans *La ruelle à Delft*, par exemple, une femme assise avait, à l'origine, obstrué l'entrée de la porte de gauche; une fois sa silhouette éliminée, le personnage emprisonné dans le cadrage de la porte n'en reste que davantage isolé, l'espace dans lequel il se trouve l'enfermant aussi sûrement qu'une cage de verre. Même stratagème pour isoler la *Jeune Femme en bleu* : la carte accrochée au mur était moins grande à l'origine, délimitait moins l'espace, et la toilette de la femme était plus volumineuse. Le sujet devient, dans la version finale de Vermeer, plus refermé sur soi, plus dépouillé, rattaché à l'espace par la carte qui l'envahit. Ainsi pour la *Femme au collier*, dont l'espace se défait lui aussi graduellement de tout accessoire susceptible de nous distraire de son geste : la carte sur le mur, le luth sur la chaise sont éliminés. Enfin, il efface la carte du mur sur lequel se découpe la silhouette de *La laitière*. Fenêtre symbolique, ouverture sur le monde, mais aussi figure d'intrusion de l'univers extérieur, Vermeer la fait disparaître et ne laisse sur le mur que le clou auquel elle était suspendue, un clou qui souligne la densité, la solidité d'un mur qui, autrement, pourrait se dissoudre dans la lumière qu'il reflète et offrir une échappée au regard. En arrêtant le regard, le mur met en valeur la clôture d'un espace privé que la fenêtre fermée contribue elle aussi à clore, aussi sûrement que saurait le faire un mur sans ouverture. Elle ne crée qu'un autre mur, de lumière celui-ci.

Proust lui-même, ne resserre-t-il pas les objets autour de lui, se cantonnant derrière eux et les superposant de manière à créer, par leur contiguïté, un amoncellement d'obstacles qui consolide la fermeture de l'espace : « chambres d'hiver ou quand on est couché, on se blottit la tête dans un nid qu'on se tresse avec les choses les plus disparates, un coin de l'oreiller, le haut des couvertures, un bout de châle, le bord du lit et un numéro

⁹⁸ En somme, sur vingt-six intérieurs, trois seulement laissent libre le passage entre spectateur et sujet. Cinq autres l'encombrent sans le fermer complètement et huit enfin interposent entre spectateur et sujet des objets imposants, créant obstacle. Nous avons mentionné préalablement ces derniers dix intérieurs dans lesquels Vermeer érige de véritables fortifications.

des Débats roses, qu'on finit par cimenter ensemble selon la technique des oiseaux en s'y appuyant indéfiniment. » (I, 7).

À répétition, il crée la barrière visuelle. Épiant Jupien et le baron de Charlus, il interpose un store, des volets à moitié clos, la porte de la boutique de Jupien, la cloison de la boutique d'à côté dans laquelle il se glisse pour mieux écouter, un vasistas jamais ouvert entre son regard et la scène qui ne se déroule dans la pièce d'à côté qu'en trame sonore. S'étant endormi dans les buissons du talus dominant la maison des Vinteuil, il est témoin, comme par hasard, de la scène entre Mlle Vinteuil et son amie. Cette fois, l'image est visuelle et non seulement sonore, et les obstacles plus subtils : la scène se déroule à quelques centimètres du regard du narrateur, la fenêtre est entrouverte, sinon complètement ouverte, et le demeure en dépit d'une vaine tentative initiale de Mlle Vinteuil de fermer les volets. Éventuellement toutefois, Mlle Vinteuil « d'un air las, gauche, affairé, honnête et triste [vient] fermer les volets et la fenêtre » (I, 161). Enfin, dans une chambre « isolée au bout d'un couloir », le narrateur arrive à observer par « un œil-de-bœuf latéral dont on avait oublié de tirer le rideau » M. de Charlus « enchaîné sur un lit comme Prométhée sur son rocher, recevant les coups d'un martinet en effet planté de clous. » (IV, 394). Un peu plus tard, le narrateur soucieux de se dissimuler, se retrouve une fois de plus dans le noir d'une chambre contiguë au vestibule, dans laquelle, à la faveur d'un vasistas ouvert, il continue d'épier M. de Charlus et un prêtre sortant d'une chambre avec un militaire.

L'œil-de-bœuf, le vasistas deviennent, selon l'expression d'Erman, comme l'embout du télescope, un cadrage étroit qui ne semblerait permettre qu'une vision restreinte, tremblante et partiellement obstruée, mais qui augmente en fait la profondeur du champ et l'acuité de l'attention. C'est un cadre, un trou de serrure, mais aussi une ouverture, une voie d'accès se frayant entre les obstacles un passage visuel privilégié, dévoilant ce qui « par essence est situé très loin [loin en distance ou en accessibilité]...mais ne se livre que peu à peu »⁹⁹. La présence d'obstacles, dans ce contexte, ne fait qu'ajouter à l'aura privilégiée du sujet observé à son insu. Tout comme Vermeer contemple la scène à peindre dans les limites miniaturisantes de la *camera oscura*, dispose et superpose les accessoires de manière à accentuer le plaisir de l'intrusion, Proust « crée un champ optique dans lequel

⁹⁹ Erman, Michel, *Op. cit.*, p.98.

le monde est organisé selon un ordre qui délimite et juxtapose la réalité perçue »¹⁰⁰ et l’empreint, par le fait même, d’une lumière intense, rare et concentrée, l’enferme en « une vitrine où le bibelot le plus précieux et le plus singulier est enfermé ».

Les côtés de Guermantes et de Méséglise ne sont pas moins respectivement inaccessibles au narrateur : Méséglise « inaccessible comme l’horizon, dérobé à la vue, si loin qu’on allât, par les plis d’un terrain qui ne ressemblait déjà plus à celui de Combray »; Guermantes comme « une sorte d’expression géographique abstraite comme la ligne de l’équateur, comme le pôle, comme l’orient » (I, 133) et les sources de la Vienne jusqu’auxquelles il est impossible de remonter, comme si l’existence, la réalité de ces lieux devait demeurer abstraite et idéale.

Mais ces barrières totales ou partielles, si elles obstruent le regard, permettent toutefois l’intrusion en soustrayant le sujet « regardant » à la vision du sujet regardé. Le sujet, chez Proust se retranche dans un lieu dont le caractère privé est accentué par un mur, une porte, une fenêtre qu’on a oublié de fermer, un rideau de tirer. Le narrateur sait que M. de Charlus « eût été fâché s’il avait pu se savoir regardé » (III, 6). Chez Vermeer, le sujet s’isole derrière ces objets accumulés à l’avant-plan qui le protègent partiellement des regards. Le spectateur n’a d’autre choix que de sentir vivement qu’il est de trop, que sans franchir la barrière, il s’est rapproché illicitement d’un sujet dont l’intention était de se soustraire au regard et que les révélations qui s’ensuivent « ne devraient être la récompense que d’un acte plein de risques, quoique en partie clandestin » (III, 10).

Cette vision de l’univers, son illusoire rapprochement et l’illustration de scènes à la fois proches et lointaines, trompeuses par leur réalisme, mais en même temps inaccessibles, sont aussi caractéristiques de l’art de Vermeer que de celui de Proust. Les amoncellements d’objets et obstacles renforcent ces effets, mettant l’emphase sur le voyeurisme et l’isolement du spectateur et du peintre, du narrataire et du narrateur. Comme devant tout trompe-l’œil, toute supercherie visuelle réussie, on croit pouvoir toucher le sujet, mais il recule et se retranche. Dans *La leçon de musique*, la présence presque tangible des objets à l’avant-plan : la texture soyeuse, moelleuse de la tapisserie drapant la table, celle du tissu effrangé au devant de la chaise, l’iridescence perlée, laiteuse de

¹⁰⁰ Erman, Michel, *Op. cit.*, p.98

l'aiguïère dont on croit presque toucher la froide surface lisse, nous convoque, nous rapproche du tableau. Momentanément on se laisse prendre à l'illusion d'être présent, englobé, incorporé à la scène, mais ces objets ne sont qu'une tentation, un miroir aux alouettes. Ils nous repoussent tout autant qu'ils nous attirent. Ils semblent effleurer la jupe de la dame faisant face à l'épINETTE et nous permettre, par le fait même, de l'effleurer nous-mêmes, mais en même temps leurs diagonales, celles de la tapisserie, de la chaise, ramènent notre regard vers le mur de gauche qui lui s'éloigne, faisant subtilement se creuser l'espace, comme un ajustement subit de lentille fait reculer hors de notre atteinte ce qu'on croyait pouvoir toucher du doigt. Ces vides au moyen plan du tableau contribuent à accentuer la distance entre la figure et le spectateur, à rendre cet espace infranchissable. Même lorsque le regard s'est aventuré au-delà de la barricade d'objets et de meubles, ce vide confirme le statut de la figure et de l'espace protégé en tant qu'objets de désir.

L'effet atteint par Vermeer dans la *Vue de Delft* n'est pas sensiblement différent. Le regard est semblablement sollicité par l'illusion du tangible, toujours ces surfaces texturées, la densité fumeuse des nuages, le clapotis presque audible des eaux du canal. Mais la silhouette même de la ville dans laquelle nous nous croyions convoqués; les formes, imbriquées les unes dans les autres, de constructions entre lesquelles ne s'insinue nul espace, nulle possibilité d'accès; la diagonale même du canal qui marque la limite au-delà de laquelle on ne peut s'avancer et l'allusion du terre-plein avec ses personnages, comme naufragés dans leur isolement et à jamais coupés de l'inaccessible « terra firma » qui se profile hautaine, silencieuse et fermée au-delà des barricades, créent l'obstacle.

L'absence de continuité narrative, autant chez Proust que chez Vermeer, cette subtile et parfois moins subtile évacuation du contexte, contribue elle aussi à créer l'abysse, la distance. Chez l'un comme chez l'autre, l'impossibilité de reculer, de mesurer, d'évaluer la scène par rapport à un ensemble narratif, à ce que Snow a appelé la « présence reconfortante du contexte »¹⁰¹, nous confronte à la résistance du tableau comme à celle du souvenir proustien. Souvenir plus présent dans ses lacunes que dans ses vestiges, plus fascinant dans son instantanéité que dans sa continuité

¹⁰¹ Snow, Edward A., *Op. cit.*, p.8.

Il est tentant d'établir un rapprochement entre l'isolement contextuel des arbres d'Hudimesnil et celui de *La jeune fille à la perle*. Le narrateur n'arrive pas à reconnaître le lieu dont ces arbres « étaient comme détachés ». Le flottement de leur dessin, en dehors de toute mémoire, fait vaciller le réel de sorte qu'il se demande « si toute cette promenade n'était pas une fiction ». Ces arbres détachés d'un contexte qu'il pourrait se remémorer semblent recouvrir quelque chose « sur quoi il n'avait pas prise, comme sur ces objets placés trop loin dont nos doigts, allongés au bout de notre bras tendu, effleurent seulement par instant l'enveloppe sans arriver à rien saisir » (II, 77).

Le visage intemporel de *La jeune fille à la perle* de Vermeer, reste également hors de notre portée. A demi tourné vers nous, il attire à l'intérieur du tableau, semble solliciter une réponse, une explication, tout en nous reprochant notre intrusion. Ne partage-t-il pas avec les arbres d'Hudimesnil cette « gesticulation naïve et passionnée...le regret impuissant d'un être aimé qui a perdu l'usage de la parole, sent qu'il ne pourra nous dire ce qu'il veut et que nous ne savons pas deviner. » (II, 78-79). L'espace dans lequel Vermeer enferme ce visage, à l'abri de tout décodage, est lui aussi refermé sur soi en un espace imperturbable. Pas plus que les arbres d'Hudimesnil il ne consent à livrer son secret. La barricade qui nous en sépare est invisible, mais non moins infranchissable que le sont l'espace du vide, la transparence du néant qui l'érigent. Ces arbres, ce visage sans contextes nous confrontent à un désir non assouvi, à une promesse de plaisir « dont l'objet n'est que pressenti », que le narrateur ou celui qui regarde le tableau « doit créer soi-même » (II, 78) au-delà de la « barrière métaphysique » que Snow énonce ainsi, semblant paraphraser Proust :

« Le désir qu'entretient ce seuil "métaphysique" chercherait-il à l'inciter à sortir du tableau ou à nous inciter à la suivre dans ce domaine dans lequel elle semble s'éloigner ? Seule notre réalité pourrait la rendre elle aussi réelle, pourtant c'est le frémissement de son être [en tant qu'image et en tant qu'œuvre d'art] qui nous fait défaut et pour lequel nous nous languissons. »¹⁰²

« Je vis les arbres s'éloigner en agitant leurs bras désespérés, semblant me dire : « Ce que tu n'apprends pas de nous aujourd'hui, tu ne le sauras jamais. Si tu nous laisses retomber au fond de ce chemin d'où nous cherchions à nous hisser jusqu'à toi, toute une partie de toi-même que nous t'apportions tombera pour jamais au néant » (II, 79).

¹⁰² Snow, Edward, A., *Op. cit.*, p.8-9.

Et Snow ajoute, comme pour ponctuer ce constat proustien de frustration devant les lacunes de l'expression artistique, que « nul autre tableau n'engage le pouvoir de l'image dans une telle protestation contre ses propres limites, contre la futilité même de la création »¹⁰³.

Nous avons discuté préalablement de ces pans d'abstraction, présents autant dans l'œuvre de Vermeer que dans celle de Proust, du conflit entre le net et le flou, entre le représenté et le suggéré, entre ce qui est décrit et ce qui est laissé au pouvoir de notre imagination. Pour peu que le réel soit enclin à dévoiler son mystère, ni le tableau, ni la description proustienne ne se laissent facilement résoudre. D'une certaine manière, ces pans d'abstraction, intermittences de la mémoire : pans d'oubli chez Proust, petit pan de mur jaune, enchevêtrements de fils rouges, chapeaux inquiétants, points de lumière inexplicables chez Vermeer, forment un écran à toute vision distincte, une barrière supplémentaire entre ce que révèle la description et ce qu'elle dissimule en même temps. D'une part, un « effet de présence vivante...irréfutable », d'autre part l'insaisissabilité de cette présence. Les tableaux que peignent Proust et Vermeer « promettent autre chose derrière eux et montrent même ce qu'ils cachent [...] une vie aussi présente qu'inaccessible, aussi proche qu'impénétrable »¹⁰⁴, une signification suspendue. Dès qu'ils soulignent un sens, une représentation en toute apparence réaliste, ils prennent soin, à chaque fois et d'un même geste, de nous en détourner.

A une époque où l'esthétique picturale se définit en un art de la démonstration Vermeer, en décrivant l'indescriptible, réussit à créer l'illusion de la description. Il dévie subtilement de la norme et peint un paradoxe qui vient non seulement modifier notre perception de l'image, de la scène, mais nous démontrer aussi son inaccessibilité. De même, Proust, à partir d'un modèle littéraire classique rigide, crée des personnages, décrit des scènes et des tableaux dont la structure, de façon continue, vacille et s'émiette pour éclater, elle aussi, sur un paradoxe, une multiplicité.

¹⁰³ Snow, Edward, *Op. cit.*, p.9.

¹⁰⁴ Arasse, Daniel, *Op.cit.*, p.74.

Le pouvoir de fascination de Proust et de Vermeer réside en partie dans cette impossibilité, ce jeu d'attraction et de rejet par lequel nous nous sentons à la fois captivés, englobés, irrésistiblement attirés dans un espace intérieur dont ils nous en tiennent à l'écart, derrière des barricades construites d'une superposition d'abstrait et de figuratif, de représentatif et de visionnaire, dans le mystère le plus profond d'une infinie contradiction. Ils nous laissent entrevoir des envoûtements dont, eux-mêmes exclus, ils nous excluent irrémédiablement.

1.4.3 Miroirs

L'espace du vide, la transparence du néant et ces obstacles dont nous avons parlé, se cristallisent dans le silence glacé du miroir. Les images qu'on y contemple deviennent, chez Proust comme chez Vermeer, les seules images crédibles du réel. Ils agissent à leur tour en tant qu'instruments d'optique : lanterne magique et *camera oscura* qui interprètent l'univers sensible, reproduisant et déformant à la fois le réel, dévidant leurs sortilèges à l'instar de la peinture et de l'écriture créatrices d'images.

Champ de méditation et refuge paradoxal de la lumière, le miroir, en tant qu'instrument d'emprisonnement du réel, concrétise aussi une autre illusion : celle de la capture du sujet. Un espace factice s'y creuse, reproduisant celui de la chambre ou du dehors et les enfermant encore davantage sur eux-mêmes dans l'espace de la réflexion. Le miroir devient métaphore d'une impossibilité. Son évidente transparence et l'évanescence de l'image qui s'y reflète le désignent comme candidat idéal à la représentation de l'absence. Toute l'œuvre de Proust, toute celle de Vermeer ne traitent-elles pas d'ailleurs de cette violente absence qui ne peut déboucher que sur l'abstraction ? Échec de l'écriture ? Échec de la peinture ? Frustration, incompréhension initiales face à la matière du réel, si dense, si présente et qui pourtant refuse de se laisser posséder et qu'il faut contourner par ruse jusqu'à sa recomposition en un reflet dans lequel elle semble enfin vouloir abdiquer.

On a dit du miroir, chez Vermeer qu'il reproduisait un système de vision monoculaire, comme celui de la lentille, du cadre (Wheelock). De Proust, on a dit qu'il avait dû apprendre que l'appel des choses n'avait que « valeur de reflet »¹⁰⁵. Or ce regard teinté de convoitise pour l'objet, la croyance naïve en la possession visuelle que permettrait

¹⁰⁵ Renauld, Pierre, *Ibid.*, p.1161.

l'instrument d'optique ou le reflet sur un cadre de verre, traduisent l'échec de la possession véritable : « Je m'étais rendu compte que seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet quand tout est dans l'esprit » (IV, 491).

Le miroir, témoin fidèle selon toute apparence, ne reflète en somme qu'un regard privé, une image du soi-regardant. Les objets qu'on y contemple ne sont eux-mêmes que des miroirs de ce sujet regardant, leur rôle est de « le renseigner sur lui-même, et de le renvoyer à lui-même »¹⁰⁶.

Alors que la lanterne magique superpose au réel ses formes et couleurs, que la fenêtre l'encadre et le limite sans toutefois prendre possession de sa surface, le miroir s'approprie le réel d'une façon encore plus troublante en ce qu'il semble jouer par rapport à la surface un rôle teinté d'ambiguïté. La vitre est une surface, elle est tangible et ce qui se reflète sur elle est parfois étrangement différent de ce que l'œil perçoit. Le miroir, le vitrage reflètent l'envers du réel, la vision d'un regard intérieur. Ils abolissent, en les aplanissant en leur surface et en en conservant l'illusion spatiale, les trois dimensions insaisissables de la profondeur. La surface est privilégiée autant chez Proust que chez Vermeer, les objets qui entravent notre vision, le cadre et le reflet nous y confinent. Mais les inclusions et répétitions fixent aussi une mouvance, l'enferment aussi sûrement que les cadres, et avec le même effet de réverbération que la cavité factice des miroirs.

L'instrument d'optique, la chambre noire, l'appareil photographique en captant cette image fragmentaire, inversée, invisible au regard, s'apparentent au miroir, autant dans leur usage que dans leur symbolique. Ils prennent d'ailleurs plus d'importance que le miroir véritable, davantage présents en tant que métaphores et symboles qu'en tant qu'objets véritables. Comme lui, ils captent une image que le regard ne saurait embrasser dans son entité. Bien que peu nombreuses et souvent aveugles, les rares surfaces réfléchissantes que reproduit Vermeer n'en demeurent pas moins significatives quant à l'interaction qu'elles entretiennent avec le réel. La *Vue de Delft* existe autant dans le miroir d'eau où elle se reflète, que dans sa « réalité ».

L'image que Vermeer fait se refléter dans un miroir ou sur la surface vitrée d'une fenêtre surprend. La réalité qu'elle présente à notre regard est autre que celle du

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.1161.

tableau. C'est celle d'un espace privilégié qui transcende la logique de la représentation et comble l'écart entre le réel et son image. Proust, nous le verrons plus tard, recourra à une technique semblable. Le seul miroir véritablement réfléchissant que peint Vermeer, si l'on exclut, pour le moment, les vitrages, est celui de *La leçon de musique*, qui devient tableau dans le tableau, au même titre que les cartes ou peintures qui y sont reproduites. Dans *La leçon de musique*, le miroir, de façon inattendue, reflète non pas l'envers, en tout ou partie, de ce qui s'offre à notre regard, mais plutôt un élément nouveau, invisible dans le tableau : la base d'un chevalet. Au-delà du visage de la jeune femme, du coin de la table drapée d'un tapis, du carrelage vaguement représentés, c'est cette étrange structure, dont la plus grande partie est absente de notre champ de vision, qui retient l'attention. Réflexion évoquant l'artiste au travail et, par le fait même, son inclusion dans la scène dépeinte, malgré les barricades visuelles érigées devant elle. En s'identifiant en tant qu'illustrateur du réel, il élimine du même pas la distance flagrante entre ce dernier et la perception qu'il en a. L'évocation de sa présence remplit un espace qui, autrement, lui échapperait. Arasse¹⁰⁷ élabore sur ce thème en insistant sur le fait qu'au-delà du champ représentatif du tableau, c'est le scénario de production de ce dernier qui devient le véritable sujet et, par conséquent, le processus par lequel Vermeer devient lui-même l'instrument à travers lequel son sujet prend vie et s'investit d'une signification.

Ces personnages, cette scène prennent désormais moins d'importance que l'allusion, si succincte, si discrète soit-elle, ainsi faite à l'artiste en train de l'orchestrer, de lui insuffler au moyen de son incomparable virtuosité technique, une existence dont il devient le démiurge. Or quel serait ce monde que dépeint Vermeer ? Une réalité qui lui échappe et dont l'existence demeure inéluctable, même lorsque soustraite à son regard ? Ou celle du domaine hermétique de l'art, au centre duquel il s'installe, invisible, pour représenter sur une toile, tout aussi invisible, cet univers qui confirme et contient sa présence ? Présent et absent à la fois, Vermeer s'applique à observer la face cachée de ce qu'il s'efforce de reproduire, tout en sachant qu'il fait face à un impénétrable mystère, celui même de sa conscience et de sa perception du réel car « le miroir montre l'inaccessibilité interne du tableau : il nous montre que nous ne voyons pas ce qu'il est censé nous montrer,

¹⁰⁷ Arasse, Daniel, *Op. cit.*, pp.33-34.

non seulement la “ la poétique et vaine image du souvenir et du songe ”», mais aussi la co-présence vivante du peintre à son tableau »¹⁰⁸.

Comme Vermeer illustrant sa présence dans le tableau et nous rappelant la vocation ultime de ce dernier en tant qu'œuvre d'art, plutôt que comme allégorie ou représentation d'une scène réelle, Proust substitue à la réalité de la plage, de la mer, du lever du soleil aperçus de la fenêtre de sa chambre à Balbec, les fantasmes que son imaginaire vient y superposer. Derrière la scène « qui s'étendait dans la fenêtre et qui n'était sur l'autre qu'un voile morne, superposé comme un reflet », c'est « la chambre de Montjouvain où Albertine [...] avait pris la place de l'amie de Mlle Vinteuil » qui fait irruption et se révèle. Comme une intrusion de son imaginaire au fond d'un miroir, dont l'image semblerait « elle-même en effet presque irréaliste, comme une vue peinte ». Les images évoquées par le processus de remémoration et son incarnation par l'écriture prennent le pas, oblitérent celles du réel, du présent qui n'arrivent plus à « annuler, à couvrir, à cacher [...] l'image horrible de Montjouvain » (III, 514).

Proust et Vermeer se révèlent tous deux davantage préoccupés de leur propre présence dans le réel que du réel lui-même qui ne sert que de prétexte, de toile de fond au processus de création, de remémoration. Le but de Vermeer est de nous rendre témoin de l'acte de peindre et de ce qui en résulte et non de ce qui est dépeint, tout comme Proust nous attire dans un processus d'évocation du souvenir et non dans une description du réel. Avec Proust comme avec Vermeer, nous sommes appelés à participer à l'élaboration du geste créateur, à la représentation du songe.

Dans *L'officier et la jeune fille riant* et dans *La liseuse*, la fenêtre se substitue au miroir en tant que surface de réflexion, mais la réflexion ici devient abstraite ou estompée. Dans *La liseuse* surtout, le vague profil esquissé sur le vitrage nous éloigne davantage du sujet qu'il ne nous en rapproche. Plutôt que de le dédoubler, il l'investit d'une dimension autre, contredisant presque la perception de notre regard. Le reflet, dans le vitrage, semble nous mettre en présence de la dimension intérieure du sujet dont il souligne et confirme l'énigmatique insaisissabilité. C'est le reflet d'une absence, celle de l'artiste, condamné à ne posséder qu'artificiellement son sujet, dont l'inaccessibilité est exprimée soit par le

¹⁰⁸ Arasse, Daniel, *Op. cit.*, p.35.

dédoublément méconnaissable et teinté d'ambiguïté de son image dans le miroir, soit par la substitution à cette image des formes purement abstraites qui se dessinent sur le vitrage de la fenêtre dans *L'officier et la jeune fille riant*. On s'interroge sur la réalité de ces scènes qui témoignent davantage de ce qui échappe à la perception de l'artiste que de ce qu'il arrive à représenter.

Chez Proust, l'image du réel ne se développe que graduellement et selon une double technique empruntant à la fois à la photographie et à la réflexion des miroirs. Techniques d'encadrement encore une fois, qui permettent que « la réalité se détache de la "vie", s'inverse, s'offre à un autre "savoir" ». ¹⁰⁹ A la première appréhension, l'être aimé, par exemple, lui renvoie ce reflet qui le renseigne et le renvoie à lui-même, car sa présence dans le regard de son sujet lui permet de s'y contempler lui-même : « le regard conscient, la pensée inconnaissable que nous cherchions viennent d'être miraculeusement et tout simplement remplacés par notre propre image peinte comme au fond d'un miroir » (II, 227). Enfin, l'image de l'autre ne s'enregistre qu'en tant que « cliché négatif, [qu'on] développe plus tard, une fois chez soi, quand on a retrouvé à sa disposition cette chambre noire dont l'entrée est "condamnée" tant qu'on voit du monde » (II, 227). L'image ne se développe que dans la solitude, là où le réel ne vient plus empiéter sur les modifications que le narrateur veut y opérer. Au fond, ce n'est pas l'autre que le narrateur regarde, mais lui-même en train de le contempler.

Pourtant, comme chez Vermeer, cette contemplation s'effectue rarement à travers un miroir véritable mais plutôt à travers des métaphores de miroirs. Le miroir véritable : la glace à pied quadrangulaire lui apparaît étrange, impitoyable et cruelle (I, 8). Elle le tourmente par sa présence (II, 27) et ne reflète d'ailleurs rien. Le reflet que lui renvoie le miroir de sa propre image est peu fiable : « Nous ne voyions pas notre propre aspect, nos propres âges, mais chacun comme un miroir opposé, voyait celui de l'autre. » (III, 508). La chair ne devient miroir que dans les yeux d'autrui. Le miroir sert aussi de fenêtre, d'instrument à son voyeurisme de façon analogue à la fenêtre, mais il lui renvoie des images cruelles : celle de sa propre ivresse lorsqu'il s'aperçoit dans la glace, « hideux, inconnu » (II, 469) et, se reconnaissant, se sourit, presque étonné que son sourire lui soit

¹⁰⁹ Cazeaux, Jacques, « L'écriture de Marcel Proust ou l'art du vitrail », in *Cahiers Marcel Proust*, nouvelle série, no.4, 1971, p.45.

rendu; celle d'Albertine, observant à son insu et avec ce qu'il estime être une curiosité malsaine les deux sœurs de Bloch qui ont « mauvais genre » : « Elles ne nous ont pas regardées ? me répondit étourdiment Albertine. Elles n'ont pas fait autre chose tout le temps. – Mais vous ne pouvez pas le savoir, lui-dis-je, vous leur tourniez le dos. – Eh bien, et cela ? » me répondit-elle en me montrant, encastrée dans le mur en face de nous une grande glace que je n'avais pas remarquée et sur laquelle je comprenais maintenant que mon amie, tout en me parlant, n'avait pas cessé de fixer ses beaux yeux remplis de préoccupation. (III, 198); et enfin celle que M. de Charlus, à la recherche de Morel dans une maison de passe, aperçoit enfin « par l'ouverture de la porte et aussi dans les glaces » (III, 466), image qui lui inspire « une terreur mortelle qui le força de s'appuyer au mur » (Ibid.).

Si la représentation précise et objective du sujet reflété dans le miroir proprement dit devient insupportable, son reflet subjectif et mouvant dans la transparence d'un cadrage de verre semble, par contre, infiniment préférable au narrateur de *La recherche*. Le reflet mobile des panneaux vitrés convertit l'inaccessible en œuvre d'art et c'est par un procédé assez semblable à celui par lequel Vermeer se dépeint dans *La leçon de musique*, dans l'acte de possession d'un aspect évanescent du réel, que Proust enferme à son tour la mouvance de l'océan dans les glaces des bibliothèques basses de la chambre de Balbec. Ce n'est plus tellement l'océan qu'il dépeint mais lui-même, immobilisant l'océan comme le maître ancien qu'il évoque, en train de capturer « les parties différentes du couchant » qu'il rapporte par la pensée à la « merveilleuse peinture dont elles étaient détachées [semblables à] ces scènes différentes que quelque maître ancien exécuta jadis pour une confrérie sur une châsse » (II, 160-161). Comme celle de Vermeer dans *La leçon de musique*, c'est encore une fois la présence de Proust qu'on détecte ici, se dépeignant lui-même captant la scène, la convertissant en œuvre d'art, tout au processus par lequel l'écriture capte le réel plutôt qu'au réel lui-même.

Comme Vermeer, Proust préfère au reflet littéral des miroirs, celui de la réverbération stylistique. Les répétitions, inclusions et insertions de tableaux, la constante réverbération du même, procédés aussi chers à Proust qu'à Vermeer, s'affichent de façon littéraire ou picturale pour refléter une réalité particulière et subjective. Ils ont pour effet, en redoublant la narration, de multiplier les récits et d'ouvrir la lecture du livre ou du

tableau. Plus qu'un simple reflet dans un miroir unique, cette récurrence des mêmes objets, des mêmes chambres, des mêmes scènes et des mêmes visages de femmes évoque la perspective infinie de ces miroirs se réfléchissant, se démultipliant les uns dans les autres, « cette mélodie qu'on rejoue cent fois de suite sans aller plus avant dans son secret »¹¹⁰

1.4.4 Les cages de verre

Les espaces que délimite la lumière vivent d'une existence propre, au-delà de la banalité qu'ils affichent dans le réel. Enfermés par Proust et Vermeer entre des parois à la fois étanches et transparentes, ils se transforment en cages de verre pour transfigurer l'espace qu'ils représentent. A travers une manipulation subtile de la lumière, Proust et Vermeer accentuent les contrastes entre clarté et obscurité et déforment, par le fait-même, l'échelle et la nature des objets les uns par rapport aux autres, afin de créer des images qui réinventent l'univers à la mesure de leurs illusions et des artifices nécessaires à la création. Au-delà de l'illusion qui en ressort, ils réaffirment avec certitude la validité de la vision artistique et sa capacité à dévoiler la véritable nature des choses. Comme l'a écrit René Huyghe : « Chez Vermeer [...] plus qu'en nul autre des peintres Hollandais du XVIIe siècle, la même souricière est tendue au réel, et de la même manière, le réel y est pris sous la vitre qui se referme sur lui. La même souricière, illusion d'une boîte cubique ou il se précipite attiré par l'appât de l'espace et de la lumière »¹¹¹. Ne croirait-on pas entendre commenter les espaces inaccessibles de l'univers proustien, ses aquariums, ses cages de verre, ses vitrines et la longue galerie vitrée du restaurant de Rivebelle ?

L'appartement des Swann est perçu comme l'un de ces premiers sanctuaires inaccessibles. « Moitié serre, moitié atelier » (I, 530), son salon correspond bien à l'esthétique proustienne du lieu enfermé dans une cage de verre, un aquarium. De l'intérieur de ces faux aquariums, le narrateur contemple un monde dont il s'est mis à l'abri. De l'extérieur, il porte sur les univers privilégiés qui y sont enfermés, et dont il reste exclu, un regard de convoitise. Et même lorsque le narrateur y aura été initié, la lumière ambrée dans laquelle il baigne, les tons du soleil couchant capturés par les chrysanthèmes d'Odette, le feu dans l'espace clos de la cheminée « précieusement posé derrière une vitrine de cristal,

¹¹⁰ Cattai, Georges, « L'oeuvre de Proust : son architecture, son orchestration, sa symbolique », in *Critique*, Mars 1958, p.203.

¹¹¹ Huyghe, René, « La poésie de Vermeer » in *Jan Vermeer de Delft*, p.87.

dans une cuve de marbre blanc » (I, 517) continueront d'y créer une atmosphère mystique. Les lampes apportées par les domestiques à la tombée du jour « brûlant chacune sur l'autel consacré d'une console[...]comme pour la célébration d'un culte inconnu » (I, 519) envahissent l'espace de « flots d'or » sur lesquels canapés et tapisseries se transforment en « îles enchantées » (I, 530). Et comme si cet univers clos n'arrivait pas tout à fait, en dépit de ses merveilles, à se suffire à lui-même, le narrateur crée à l'intérieur de cette boîte lumineuse un autre espace privilégié, celui du jardin d'hiver qui s'y emboîte comme un tableau à l'intérieur du tableau. Un autre microcosme participant de la perfection du jouet, de la serre miniature posée « au matin du 1er janvier sous la lampe allumée » (I, 582) et dans lequel on pénètre en imagination, avec l'enchantement quelque peu voyeuriste du passant « se hissant sur ses pointes » en apercevant le salon ambré de Madame Swann.

« Emplie de soleil vert comme l'eau d'une piscine » (II, 35), la salle à manger de l'Hôtel de Balbec devient à son tour espace mythique, non seulement de par l'isolement idéal que revêtent les espaces sous-marins ou aquatiques, mais aussi par la magie du dehors qu'elle apprivoise et concentre. La nature sauvage qui s'y déverse devient création d'homme, d'artiste : « rempart indestructible et immobile d'émeraude et d'or » (II, 35), incarnation parfaite du mythe par lequel l'océan et le ciel indomptés deviennent les royaumes somptueux et surtout organisés, de Zeus et de Poseidon.

L'art atteint également une sorte d'apogée perverse lorsque par le seul truchement de la lumière électrique, qui fait « sourdre à flots la lumière dans la grande salle à manger, celle-ci dev[ient] comme un immense et merveilleux aquarium » (II, 41). L'image de l'aquarium, univers reconstitué, autre microcosme, des fonds océaniques cette fois, semble ici receler plus d'enchantement que celle des fonds sous-marins véritables, où plantes et mollusques ne se balancent qu'au rythme d'eaux à l'expansion indéterminée, illimitée, alors que les étranges créatures qui peuplent la salle à manger s'animent, elles, dans les « remous d'or » (II, 41) d'une lumière électrique précieuse et raréfiée, resserrée sur elle-même. En ce sens, l'image de l'aquarium n'est pas sans évoquer celle du jardin d'hiver, de la serre miniature et des univers qu'ils résument.

Les « parois lumineuses et glissantes » (II, 164) du restaurant de Rivebelle délimitent un autre espace privilégié, cénacle réservé aux seuls initiés, refuge dont le contenu familier contraste avec l'étrangeté de ce qui est maintenu de l'autre côté de ses

parois de verre. Ce n'est d'ailleurs pas tant la paroi de verre que la lumière qui en émane, qui crée la frontière, comme un halo « glissant », magique et infranchissable pour les masses noires et agglutinées des non-initiés. On assiste dans cet autre lieu fermé, « vert aquarium géant à la lumière surnaturelle » (II, 170) à la suprématie de cette dernière – à condition qu'elle soit enfermée – sur les ténèbres. C'est l'espace clos par excellence qui annihile la noirceur et l'irréductibilité du dehors, et dans lequel « les innombrables lampes triompheraient aisément de l'obscurité et du froid en leur appliquant leurs larges cautères d'or » (II, 165). C'est encore la fermeture de cet espace qui lui confère sa dimension mythique, parfois aquarium, parfois volière ou planétarium, dans lequel évoluent « dans une zone supérieure » (II, 168) non plus de banals garçons de table mais des « oiseaux rares » s'affairant à des tables transformées en « autant de planètes telles que celles-ci sont figurées dans les tableaux allégoriques d'autrefois » (II, 167-168); non plus « deux horribles caissières », mais des magiciennes (II, 168). Et dans le long couloir vitré où l'on vient goûter vers cinq heures, les goûteuses empilées deviennent « d'éclatants poissons [...] lesquels à moitié hors de l'eau et baignés de rayons, miroitent aux regards en leur éclat changeant » (II, 170).

L'étanchéité du restaurant de Rivebelle, son inaccessibilité aux pauvres et curieux, attirés par son « flamboiement qu'ils ne pouvaient atteindre » (II, 164), sa fermeture sur soi dans la réflexion de son intérieur contre les baies vitrées à la tombée de la nuit et celle, surnaturelle, du jardin au crépuscule contribuent à en faire « un lieu de plaisir aérien superposé à l'autre et plus grisant que lui » (II, 169).

Au nombre de ces espaces emprisonnés derrière d'invisibles parois, se dégage un « bloc de demi-obscurité » (II, 340) : la loge de rez-de-chaussée ou « baignoire » de la Princesse de Guermantes à l'opéra. Expression d'autant plus évocatrice, qu'avant même que Proust vienne décrire le lieu comme s'il était issu d'une quelconque mythologie marine, elle en souligne sémantiquement la nature aquatique et suscite chez le lecteur l'image même d'un espace refermé sur soi. Il insiste même sur le fait que Mme de Guermantes y « transvas[e] sa vie » comme si tout le mystère du personnage venait s'y liquéfier ou s'y sublimer « sans qu'elle laissât rien [s'en] évaporer », se « déplaça[nt] seulement, protégé par une cloison, enfermé dans un vase, au milieu des flots de la vie de tous » (II, 335), pour emplir un espace apte à ne recevoir que de féériques substances. Le

canapé rouge sur lequel est assise la Princesse est assimilé à « un rocher de corail » et « une large réverbération vitreuse qui était probablement une glace [et] fai[t] penser à quelque section qu'un rayon aurait pratiquée, perpendiculaire, obscure et liquide, dans le cristal ébloui des eaux » (II, 341). Quant à la résille garnissant la chevelure et la gorge de la Princesse, elles deviennent une « mosaïque marine à peine sortie des vagues ».

Le trajet menant aux « baignoires », tout autant que la terminologie des passages qui s'ensuivent, accentuent d'ailleurs la nature de royaume marin du lieu. Après que le mot de « baignoire », eût été prononcé, le narrateur s'engage dans un couloir « humide et lézardé » qui semble « conduire à des grottes marines, au royaume mythologique des nymphes des eaux » (II, 338).

Accentuant leur ressemblance avec des aquariums ou des grottes marines, le narrateur peuple ces « baignoires » de « blanches déités », de « radieuses filles de la mer », de « néréides » [...] réfugiées contre [leurs] parois obscures et y resta[nt] invisibles » mais dont les « formes vaguement humaines », « au fur et à mesure que le spectacle s'avanc[e] [...] se détachaient mollement l'une après l'autre des profondeurs de la nuit qu'elles tapissaient et, s'élevant vers le jour, laissaient émerger leurs corps demi-nus et venaient s'arrêter à la limite verticale et à la surface clair-obscur où leurs brillants visages apparaissaient derrière le déferlement rieur, écumeux et léger de leurs éventails de plumes, sous leurs chevelures de pourpre emmêlées de perles que semblait avoir courbées l'ondulation du flux » (II, 339-340). Les occupants mâles deviennent à leur tour « tritons barbus pendus aux anfractuosités de l'abîme », « monstres marins et sacrés flottant au fond de l'ancre » ou « demi-dieu aquatique ayant pour crâne un galet poli sur lequel le flot avait ramené une algue lisse et pour regard un disque en cristal de roche » (II, 340).

Au-delà des baignoires, hors du Saint-des-Saints, les fauteuils d'orchestres qu'occupent « madrépores anonymes » et « protozoaires », sont relégués au statut de « séjour des mortels à jamais séparé du sombre et transparent royaume », maintenus en-deça de la « surface liquide et plane » qui lui sert de frontière et que créent « les yeux limpides et réfléchissants des déesses des eaux ».

Dans l'atelier d'Elstir, l'espace est mis sous verre, se transforme en « bloc de cristal de roche » (II, 191), se découpe en volumes définis par leur propre intensité

lumineuse. Encore une fois, l'intérieur hollandais est évoqué avec ses coupures nettes entre lumière et clair-obscur. On se retrouve, sinon dans un tableau de Vermeer qui recourt peu à l'usage de cet artifice, tout au moins dans un de Pieter de Hooch « qu'approfondit le cadre étroit d'une porte entrouverte » (I, 215). Proust recrée la sécurité de l'univers réduit et possédé, dans la netteté des volumes et la sauvage lumière apprivoisée que Vermeer lui-même avait si bien su résumer en se l'appropriant, en l'incorporant à l'ordre et à la sécurité de ses univers intérieurs. C'est la relation de l'espace à la lumière du « grand jour [apposant] au mur sa décoration éclatante et passagère » (II, 191) qui en délimite la frontière et le sertit « comme un bloc de cristal de roche ». L'obscurité y devient « humide et brillante » (II, 191). N'oublions pas que ce statut privilégié de l'atelier d'Elstir où l'obscurité prend valeur de lumière est celui du « laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde ou, du chaos que sont toutes choses que nous voyons » (II, 190), le monde ressort réorganisé, immobilisé, illustré (dans le sens étymologique d'éclairé). Tout est réinventé dans l'obscurité de l'atelier du peintre, cette obscurité que définit la lumière et que perce chacune des toiles de l'artiste et les univers qui y sont contenus.

Comment ne pas rapprocher les ateliers d'Elstir et Vermeer, lorsque dans celui qu'illustre *L'art du peintre*, prend place cette réorganisation même du monde à travers l'artifice pictural qui recrée textures et lumières. Entre autres commentaires sur la place que doit prendre la peinture dans le contexte du XVII^e siècle, Vermeer tente, à travers cette allégorie de la peinture de démontrer comment, dans l'environnement familial de la chambre, son observation de la lumière crée l'illusion de la réalité qui manipule à la fois le sujet et la chambre qui le contient. Il nous aspire à l'intérieur du tableau par ces mêmes jeux de lumière qui, dans l'atelier d'Elstir, nous enferment comme dans « un bloc de cristal de roche » : l'avant plan assombri se juxtapose à la lumière éclatante qui se reflète sur le mur du fond, ce qui a pour effet de sertir et d'enfermer l'espace dans une monture d'ombre. Proust usera de la même technique pour recréer la cage de verre de l'atelier : stores « clos de presque tous les côtés » sauf en cet endroit où le grand jour illuminant le mur crée cette illusion de bloc de cristal de roche « transparent et compact » (II, 191).

Toute la dimension de l'espace intérieur en tant que refuge et lieu sacré dans lequel se concentre l'univers se retrouve encore dans la chambre du narrateur à l'hôtel de Balbec. La chambre devient comme l'un de ces instruments d'optique : stéréoscope,

kaléidoscope, lanterne magique ou *camera oscura* à travers lesquels le réel et l'insaisissable lumière qui lui insuffle vie sont manipulés, transformés, capturés. Comme dans la *camera oscura* de Vermeer qui crée une profondeur de champ invisible à l'œil nu, s'opère une subtile modification des lois, apparemment immuables pour notre regard, de la perspective et des proportions. La chambre proustienne réinterprète le monde qui vient s'y échouer. La lumière y cherche son ultime refuge et vient « se mettre à l'abri du vent [...] se prélassant sur le lit défait et égrenant ses richesses sur le lavabo mouillé. » (II, 34).

La chambre de la grand-mère ne participe pas moins que celle du narrateur à cette magie qui sacralise le banal : la commode devient un « reposoir diapré », la chambre une ruche, un prisme, un refuge de l'oiseau clarté, un jardin où se découpe en relief la soie fleurie et la passementerie des fauteuils.

Mise en boîte, encadrée, la lumière se revêt de toute la splendeur d'un « luxe déplacé ». Elle devient un concentré rare et précieux, lorsque s'infiltrant dans la chambre malgré les précautions prises pour l'en exclure, elle n'en prend que plus de pouvoir, aussi intense que celle reflétée dans la *camera oscura*, aussi concentrée et somptueuse dans sa rareté que celle qui se faufile entre les rideaux jaunes ou les vitraux de Vermeer. Le but ultime d'une telle manipulation de la lumière semble être de la mettre en bouteille, de parsemer son philtre magique sur le tapis en un semis d'anémones, de la projeter sur le mur faisant face à la fenêtre en un cylindre d'or « comme la colonne lumineuse qui précédait les Hébreux dans le désert » (II, 305). Ou bien, comme chez Vermeer, de l'enfermer dans l'orient de perles éparpillées qu'elle fait vivre entre les replis d'une étoffe sombre, de donner à un mur blanchi à la chaux un éclat translucide, de relever de tons éclatants le rebord d'une coiffe, le couvercle d'une épipette, la blancheur de l'hermine ourlant un pelisson.

Mais il y a plus que cette dimension purement esthétique qui, bien qu'elle transfigure les objets, ne serait que contemplation de la lumière et de la vie qu'elle leur insuffle. Proust et Vermeer l'utilisent comme un philtre, une substance magique qui triomphent de l'immense et du fluide en en résumant le parfum, la texture, la saveur uniques en une substance presque solide et malléable qui se sublime à l'intérieur des chambres. En un mot, la lumière captive devient l'essence, le signe d'un univers extérieur autrement insaisissable. Son rôle ne saurait se limiter à une réanimation des objets, à une connivence avec eux ayant pour but de leur donner l'apparence du réel. La lumière chez l'un et l'autre,

capturée par une paroi de verre, enfermée derrière elle transforme bel et bien l'espace. Au fur et à mesure que se referme la cage de verre, la fascination qu'exerce sur le narrateur l'univers pris au piège se réitère et le sacralise dans sa fermeture. Ce dernier, s'étant enfin échappé des espaces qui le retiennent, se retrouve devant Venise comme Vermeer devant Delft. Confronté à un monde ouvert, il n'a plus qu'un désir, celui de contempler Venise de l'intérieur d'une autre de ses cages de verre créée « dans une de ces petites salles à manger surbaissées comme une cale de navire et où on voit le Grand Canal par de petites fenêtres cintrées qu'entourent des moulures mauresques » (III, 681).

A l'intérieur, la mouvance se fixe. En quel autre endroit l'œuvre d'art saurait-elle mieux s'incarner que là où tous les éléments fugitifs du réel s'immobilisent enfin ? A l'intérieur, l'évanescence s'empreint de permanence, l'inachevé se fixe en une forme définitive. C'est l'immuable que tentent de représenter Proust et Vermeer en accomplissant cet unique tour de prestidigitacion qui enferme ce qui, en toute logique, n'aurait jamais pu l'être : l'insaisissable lumière, symbole d'un insaisissable univers. En la représentant, en lui infusant densité et couleur, la forme solide, tangible du verre et du cristal, la plénitude des eaux enfermées à l'intérieur des parois d'un aquarium, ils referment la porte ou la fenêtre sur tout ce que l'extérieur comporte d'inquiétant, d'angoissant. Ils suppriment le monde et se mettent à l'abri de la lumière écrasante du dehors et, avec elle, de tout ce que ce dehors représente d'irréductible.

La *Vue de Delft*, comme la mer, la plage, le ciel récupérés par le narrateur de *La recherche*, même à travers les illusions de mouvance, les fugitifs jeux de lumière, les passages de nuages demeure, visuellement parlant, fixe. L'intelligence et la compréhension que nous avons des lois de la nature nous laissent croire en l'imminence d'un mouvement, d'une soudaine métamorphose de ce qui s'étale devant nous, et que nous savons soumis à un jeu de lumière on ne peut plus capricieux. Mais notre regard nous informe autrement, la *Vue de Delft* inversée, miniaturisée, soulignée de contrastes intenses, de proportions légèrement déformées, invisibles à l'œil nu, mais captés par celui de la *camera oscura* est aussi immuable qu'une scène reproduite en miniature sous un globe de verre, aussi immuable que les scènes capturées dans cette autre boîte optique, aussi subtilement déformante que la *camera oscura*, qu'est la chambre du narrateur.

1.4.5 L'autre capturé

Pour arriver à fixer l'espace et le temps, à les « stabiliser », il faut que l'autre, au même titre que les objets et meubles de la chambre, y soit enfermé. Swann désire garder Odette captive, l'empêcher de sortir, mais en même temps, il la perçoit comme se mouvant dans la « pulpe mystérieuse et dorée » (I, 268) qu'enferment les parois vitrées d'un aquarium auxquelles il lui reproche de se heurter cent fois par jour (I, 286). « En approchant de chez les Verdurin, quand il apercevait, éclairées par des lampes, les grandes fenêtres dont on ne fermait jamais les volets, il s'attendrissait en pensant à l'être charmant qu'il allait voir épanoui dans leur lumière d'or » (I, 222). Saint-Loup et Rachel sont perçus comme isolés des commentaires désobligeants de la société par une « cloison de verre à travers laquelle ces conversations ne passeront pas plus que celles qu'échangent les promeneurs devant un aquarium » (II, 578-579). Le baron de Charlus vit « dupe comme le poisson qui croit que l'eau où il nage s'étend au-delà du verre de son aquarium qui lui en présente le reflet, tandis qu'il ne voit pas à côté de lui, dans l'ombre, le promeneur amusé qui suit ses ébats » (III, 436). Ainsi s'élève la duchesse de Guermantes, captive de l'espace quasi-mythique et cristallin de la loge de la princesse du même nom, à l'Opéra, oublieuse de l'existence du commun des mortels, comme une déesse « en train de contempler le spectacle des hommes, sous un velum rouge, dans une éclaircie lumineuse, entre deux piliers du ciel » (II, 357).

Tout enfermé qu'il soit dans sa chambre ou son aquarium, le personnage proustien n'est jamais à l'abri du regard intempestif qui s'insinue dans son espace privé pour l'y épier. Est-il enfin nécessaire de mentionner Albertine, aperçue une première fois derrière la baie vitrée de la salle à manger du Grand-Hôtel de Balbec et enfin captive de l'appartement du narrateur ? Sa fenêtre aperçue de la rue par ce dernier, et « que la lumière électrique de l'intérieur, segmentée par les pleins des volets, stri[e] de haut en bas de barres d'or parallèles » (III, 834) ne saurait évoquer une image autre que celle d'une prison. Et la manière dont elle arrange dans une vitrine de petits objets de collection, d'un geste fait de « patience, d'ingéniosité, de nostalgie, de besoin d'oublier » (III, 871) n'est pas sans rappeler la manière même dont le narrateur la met à son tour sous-verre – « œuvre d'art plus précieuse que toutes celles-là [...] bête sauvage domestiquée, rosier à qui j'avais offert le tuteur, le cadre, l'espalier de sa vie » (III, 884) – dans la chambre dont l'ameublement

semble être fondu à son être, qui lui-même s'est adapté à sa forme et à son utilisation, et semble réduit « à n'être plus que le sanctuaire éclairé, la crèche de cet ange musicien » (III, 885). Malgré tout, le regard qu'il pose sur elle demeure une intrusion, et le mystère d'Albertine le maintient à l'écart, de manière aussi efficace que « le spectateur qu'on n'a pas laissé entrer dans la salle et qui, collé au carreau vitré de la porte, ne peut rien apercevoir de ce qui se passe sur la scène » (III, 886). Elle habite un monde qui, comme celui de la duchesse de Guermantes auquel il avait jadis aspiré, lui apparaît « comme un paradis où je n'entrerais pas » (IV, 585)

On retrouve ici un désir de se projeter dans l'être enfermé, mais toujours inaccessible, aussi intense que celui qui pousse à vouloir apprivoiser les objets et les reflets empreints d'étrangeté du monde extérieur, avant qu'ils ne soient convertis en éléments du décor.

Vermeer ne tend-t-il pas le même piège, celui de son regard, à ce qu'il semble vouloir s'approprier mais dont il se tient à distance par cette même technique de liséré, de barricades, « d'illusion de boîte cubique »¹¹², de représentation illusionniste d'objets qu'on croit pouvoir saisir alors que les femmes qui habitent ses tableaux, toutes prises au piège qu'elle soient, ne se départissent jamais de leur insondable mystère. L'espace limité qu'il représente est déjà contrôlé, on pourrait même le croire soumis aux règles les plus serviles de la représentation, avec ses objets et textures en trompe-l'œil. Cette partie de l'espace est déjà apprivoisée et n'est guère plus déroutante que les chambres avec lesquelles le narrateur s'est familiarisé. Comme chez Proust, c'est dans la sphère privée, la bulle impénétrable où se réfugie l'être, que se concentre le désir et, par conséquent, l'art. Comme Proust, il garde son sujet prisonnier : prisonnier de chambres aux murs sans ouverture, aux fenêtres excluant toute présence extérieure, et éliminant graduellement ce que Gowing a qualifié de « figure d'intrusion » : la présence masculine, pour y substituer celle de la lettre, reflet d'une pensée indéchiffrable, du domaine intérieur privé de ses liseuses, de cet espace où l'on ne pénètre pas. Pour autant que nous habitons ces chambres vermeeriennes, pour autant que nous tendions la main vers les surfaces lisses ou moelleuses auxquelles il nous fait croire, la composition du tableau nous ramène constamment à l'ordre, nous défiant de nous approcher de ces femmes au silence méditatif, oubliées de notre présence, toutes recueillies qu'elles

¹¹² Huygue, René, « La poétique de Vermeer » in *Jan Vermeer de Delft*, p.87.

sont en leur univers intérieur. Aucune autre possession n'est permise que celle de l'espace et de ce qui le meuble. Le désir reste inassouvi, subordonné à l'illusion toute proustienne d'occuper un espace clairement délimité et d'y projeter l'image de sa pensée se refermant sur ses possessions.

Les femmes de Vermeer, captives de leur lecture, de l'instrument dont elles jouent, de leurs travaux d'aiguille ou d'autres tâches domestiques, sont aussi sûrement enfermées dans les intérieurs lisses et sans issues des chambres de Vermeer que l'est Albertine dans celle du narrateur. Et tout aussi absorbées par leur tâche, aspirées dans ces lettres qui ne parlent qu'à elles, qu'Albertine dans les activités clandestines qui occupent ses pensées. Ce que Proust et Vermeer mettent en lumière dans leurs portraits de femmes respectifs, c'est cette infranchissable distanciation qui se creuse entre elles et nous, en dépit de tous les artifices mis en place pour les emprisonner.

A l'intérieur des chambres où ils les abritent, s'en creuse une autre, invisible, celle de la vitrine dans laquelle elles se retranchent, hors d'atteinte, intensément occupées d'elles-mêmes. Les perles et pelissons bordés d'hermine, les robes de soie chatoyantes ornées de dentelle et parsemées de petits nœuds écarlates de Vermeer ne sont pas sans nous rappeler l'élégance que le narrateur prête à Albertine avec « ses souliers en toile d'or » ou ses mules en chinchilla, ses « jolis peignoirs en crêpe de Chine ou ses robes japonaises », les étoffes dont il la drape et les robes de Fortuny qu'il lui offre : cette élégance qui « la faisait sentir plus à moi, parce que c'était de moi qu'elle lui venait » et qui lui donne sur elle l'emprise d'un Pygmalion sur une récalcitrante Galatée. On pourrait étendre cette notion d'élégance que Proust et Vermeer prêtent à leurs femmes à la beauté même qu'ils leur octroient, comme si de les posséder ainsi dans leur forme, d'en être le créateur, allait leur donner quelque emprise sur elles. « L'élégance donne à la femme aux yeux du spectateur la « cohésion d'un chef-d'œuvre » (I, 410), la met en dehors de la réalité. Comme le chef-d'œuvre, l'élégante semble isolée dans l'affirmation d'une plénitude close sur elle-même, dans la représentation d'une action menée sans interférence avec celle d'où nous la voyons. »¹¹³ Pour autant qu'elles soient les « créatures » de l'un et de l'autre, les élégantes de Proust et Vermeer persistent à se refermer sur leur silence et leur mystère, le regard qu'elles nous rendent reste indéchiffrable. Et ce sont les prunelles d'Albertine, « ailes de

¹¹³ Leriche, Françoise, « La seule femme c'est la femme peinte », *BSAMP*, no.36, p.499.

soie mauve d'un papillon mis sous verre » (III, 885) apparaissant au milieu de leur matière aveugle, et dans lesquelles passe furtivement un éclair de chaleur « dans des régions plus inaccessibles que le ciel et où évoluaient les souvenirs à moi inconnus » (III, 887-888) qui nous renvoient notre regard lorsque moqueuses, étonnées ou sereines, les femmes de Vermeer lèvent les paupières. Comme Albertine, elles demeurent intouchables, « enfermée[s] dans une bouteille comme la princesse de la Chine », « enveloppe[s] closes d'un être qui par l'intérieur accédait à l'infini » (III, 888). Chez Proust, comme chez Vermeer et en dépit de toute tentative aux fins de contrecarrer cet inévitable destin, la nature des choses et des êtres s'étend au-delà des confins de la toile et de la page, bien au-delà des chambres où ils sont emprisonnés.

CHAPITRE 2 – LA LUMIÈRE ET L'IMPRESSION

Nous avons, jusqu'à maintenant et comme nous continuerons de le faire, tenté d'établir entre Proust et Vermeer une relation esthétique et non historique. Même si l'esthétique reste conditionnée par le contexte historique dans lequel elle évolue, il reste qu'il est impossible de faire abstraction de l'esthétique individuelle du visionnaire, de celui qui suivant les diktats de son propre regard, s'immunise, par le fait même, contre ceux de son époque. L'époque de Vermeer, bien sûr, était davantage soumise à l'autorité de la leçon morale, de l'allégorie édifiante, de la description de l'univers qu'à celle du regard. En apparence du moins, Vermeer semble se soumettre au goût de l'époque, aux règles narratives de la peinture de genre, de la description topographique, des nobles allégories, c'est du moins l'inventaire pictural que pourrait nous livrer une approche superficielle de son œuvre. Tout comme une première lecture de *La recherche* pourrait nous livrer à la fois un roman d'apprentissage, une étude de mœurs, une satire sociale, un tableau d'une époque. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est la manière dont l'un et l'autre, artistes séparés par deux siècles et demi d'histoire et d'évolution esthétique, s'en sont remis à l'impression pure, pour capturer l'univers dans ce qu'il a de plus évanescent, tous deux déterminés à le clouer sur place.

Comme Proust qui récupère non pas son passé, mais l'impression vivante de ce passé, dans la saveur d'une madeleine, Vermeer poursuit les apparences et réussit à créer une authenticité visuelle basée sur l'illusion ou l'impression mais rarement sur une description cohérente, linéaire, fidèle aux couleurs pures et aux contours précis, comme il était de mode de le faire à l'époque. Et pourtant, notre regard se passe des omissions de Vermeer, comme notre intelligence se passe des hiatus qui parsèment l'œuvre de Proust. L'un et l'autre imaginent ce qui se dissimule dans les interstices que l'impression a oublié de meubler. La touche lumineuse de Vermeer, en un jeu si convaincant qu'il confirme et nie à la fois la substance de la matière décrite, force le regard à percevoir ce qui n'est pas vraiment décrit. Elle joue un rôle analogue à celui du souvenir involontaire qui ressuscite une réalité sans que l'intelligence ait eu à faire l'effort de lui rendre son rang dans une séquence logique. Cette touche lumineuse, simple globule de pâte posé sur la toile, fait surgir de l'abstraction des perles et des pièces d'or, un filet de lait coulant dans une terrine, un martèlement de laiton ou d'étain, le bouffant d'une manche, un front bombé, les crins d'un archet, le ciel miroitant dans l'eau, les arêtes d'un toit couronnant un beffroi, toute la lumière d'une journée d'été, dont l'heure est presque épelée dans un mince croissant

aveuglant reflété sur un carreau de fenêtre, un billet doux ou une plume surgissant de l'ombre et tenus entre deux doigts à peine esquissés. La liste pourrait se prolonger à l'infini et puis recommencer avec les pans de bleu et les pans de jaune, et ceux créés par l'ombre et ce, jusqu'à l'éclatement total de l'œuvre, jusqu'à ce qu'on n'y décèle plus que cette multitude de pans ou de touches récupérés sur la toile tels que l'œil les a perçus malgré leur transgression de toute description linéaire. Comme chez les Impressionnistes, c'est l'audace de la touche, davantage que le sujet, qui dérange en déstabilisant le système de représentation traditionnel. L'expérience visuelle s'impose et c'est à partir d'elle que l'imagination recrée la forme, l'identifie et confirme que cette agglomération de traits de pinceaux surmontant et encadrant le visage du modèle sont bien un chapeau rouge et un col montant de tissu léger qui ne dépareraient aucunement, ne sembleraient nullement incongrus dans un tableau impressionniste. Or cette absence de délibération, sans préjugé et intention, essentiellement guidée par l'impression visuelle de la lumière ne constitue-t-elle pas le credo même de l'Impressionnisme ? Nous sommes très conscients du terrain glissant dans lequel nous nous engageons en parlant à la fois de Vermeer et d'Impressionnisme, pour les mêmes raisons sans doute que de Proust et de Vermeer.

La transition toutefois s'opère sans heurts de la manière impressionniste à la manière hollandaise qui, elle aussi avait su s'approprier la sauvage lumière et l'incorporer à l'ordre et à la sécurité de l'univers intérieur. Chez Proust comme chez les Hollandais, c'est la lumière qui engendre la densité de la matière, qui en définit la valeur intimiste, qu'elle soit issue du clair-obscur ou du découpage précis, méticuleux qu'elle fait du réel.

C'est donc sur cet usage peu conventionnel de l'ombre et de la lumière que nous voulons nous pencher ici afin d'en dégager, chez Proust comme chez Vermeer, un traitement pictural davantage axé sur l'impression que sur la représentation.

2.1 OMBRE—LUMIÈRE ET MÉMOIRE

La lumière vient s'abriter dans l'espace fermé, s'y « mettre au chaud devant le feu », dont la lueur confinée, rassurante et contenue fait pâlir le soleil d'hiver. Une fois la lumière du soleil capturée à l'intérieur, reléguée au second plan ou confondue avec celle du feu de cheminée, il n'y a plus qu'à souhaiter que « la pluie, la neige, même quelque catastrophe diluvienne » se déclarent « pour ajouter au confort de la réclusion la poésie de

l'hivernage » (I, 49). C'est dans cet espace que se distille chez Proust toute l'essence de l'univers. S'y dégagent les « mille odeurs » des « vertus, [de] la sagesse, [des] habitudes, [de] toute une vie secrète, invisible, surabondante et morale que l'atmosphère y tient en suspens ». Rendue « casanière, humaine, renfermée », cette essence l'emporte sur celle de la nature même : « gelée exquise » dont la qualité surpasse celle du fruit, « douceur du pain chaud » en contrepoint au piquant du gel (I, 49).

Le plaisir réside dans la sensation intense d'une séparation avec le dehors dont n'est captée que la lumière, infiniment réduite dans les chambres d'hiver. Dans les chambres d'été, ce plaisir se confond avec l'illusion d'être « uni à la nuit tiède », dans la mesure où celle-ci se résume à la lumière du « clair de lune appuyé aux volets entr'ouverts » et jetant « jusqu'au pied du lit son échelle enchantée » (I, 7-8) et que la sensation de dormir en plein air ne reste elle aussi qu'une illusion. La lumière qui s'infiltré dans les chambres n'est qu'emblème du dehors, du monde extérieur, elle n'est qu'accessoire de l'espace intérieur. Son empreinte sur le mur, sa trace sur les objets familiers, la couleur dont elle les teinte prenant infiniment plus de prix dans sa réduction, que dans toute son amplitude naturelle.

Mais cet espace fermé où règne l'obscurité ou une lueur ténue, d'où tire-t-il son pouvoir d'enchantement, de fascination ? Peut-être justement de cette lumière raréfiée qui s'y concentre et s'y épanouit en un contraste fulgurant avec l'ombre qui, dans sa version revue et corrigée, la met en conserve comme le sera la nature dans toute l'œuvre de Proust. La réalité étourdit, que faire de tant de beauté éternellement fuyante ? Et comment surtout dompter et posséder une valeur aussi évanescence que la lumière ? S'il est chez Proust une fascination pour l'ombre, ce n'est que pour l'écrin de velours sombre qu'elle forme à la lumière, enfin illusoirement possédée. L'ombre ou l'oubli dans lequel se distillent, malgré tout, les « mouvements invisibles de la mémoire »¹¹⁴ et dans lesquels se fomentent, contradictoirement, la ré-émergence du souvenir, le « pan lumineux découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l'embrasement d'un feu de Bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit » (I, 43).

¹¹⁴ Chevrier, Jean-François, *Op. cit.*, p.115.

La lumière s'infiltré dans l'ombre, à l'image du souvenir et, comme le petit pan de mur jaune, lui-même morceau de lumière surgissant du contre-jour de Delft, les espaces qu'elle y découpe prennent la valeur du temps arrêté dans sa fuite, la valeur de l'éternité. Confondus, la lumière et le temps sont capturés en ce petit pan de mur jaune, où dans tous les autres pans qui se déplient à travers *La recherche*, au fur et à mesure que le souvenir vient s'apposer en lumière, percer sa trouée et fixer son image contre la toile obscure de l'oubli. La lumière et l'œuvre d'art se confondent dans ce pan immobile, récupéré des ténèbres.

2.2 LE PAN LUMINEUX

Nous avons évoqué, dans un chapitre précédent, la quasi-abstraction du pan qui ne sert plus, chez Proust, à peindre une image cohérente de la manière dont se déroule le temps, mais plutôt à capter l'émotion d'un moment, à évacuer les lacunes de la perception. La lumière, si intensément présente dans sa substance, perturbe la forme. Par un jeu de lumière Proust, par l'intermédiaire du personnage d'Elstir, dissout les composantes de ses tableaux, de sorte que les zones d'ombre et de lumière s'entremêlent, se confondent jusqu'à en perdre leurs identités respectives, jusqu'à ce qu'il n'en subsiste que des fragments lumineux à l'identité indécise. Chez Vermeer aussi se retrouve cette autosuffisance du pan lumineux en tant que zone de peinture pure existant bien au-delà du classicisme représentatif, descriptif et délibéré. De part et d'autre, la forme rigide et précise de la vision classique, mais une vision classique qui se défait au profit d'une vision instantanée, d'une image allusive, toute de perception, apparemment sans présomption ni dessein et qui s'en remet entièrement à l'impression, à la suprématie de la rétine sur l'intelligence, la connaissance, l'organisation. Un traitement du réel qui, en définitive, reste aussi éloigné du classicisme pictural que les touches morcelées et les perspectives inhabituelles des toiles impressionnistes.

2.2.1 La démarcation du pan

On ne peut s'empêcher, chez Vermeer comme chez Proust, de noter cette manière commune de conjuguer l'ombre et la lumière, la matière solide et la lumière fluide. Les notions de solidité et de fluidité restant interchangeable et se donnant l'une l'autre la même densité, en des clairs-obscurs de facture hollandaise. L'ombre opaque du passé non

examiné à la lumière de l'intelligence, l'ombre dans laquelle disparaissent objets et souvenirs est éliminée chez Proust autant que chez Vermeer. Chez l'un comme chez l'autre elle miroite, affiche reflets et couleurs et va même jusqu'à se parer des attributs de la lumière. Si l'on associe l'ombre non seulement à l'absence de lumière mais également à la matière opaque contre laquelle se heurte cette dernière, qui la reflète parfois mais qui en bloque également le passage, on note à la fois chez Proust et Vermeer cette manière de marier l'une à l'autre en les décomposant respectivement, en les faisant s'unir intimement au point même de se confondre.

Proust use de la métaphore comme d'un appareil à décomposer la matière. La terre, le sol, la côte, matières normalement solides, sont soudainement envahies par une lumière qui en érode la substance, la pulvérise et se l'approprie. « Un poudroiment de soleil et de vagues », de l'astre lumineux et de l'océan, miroir de ce dernier, effacent la « frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan » (II, 192-193). Toute la substance langagière des passages décrivant les tableaux d'Elstir, et plus particulièrement *Le port de Carquethuit*, reflète d'ailleurs cette désintégration de la matière, de l'ombre par la lumière. Cette dernière, ou l'eau qui la reflète, créatrices d'illusions d'optique et de mirages, « métamorphosent », « déchiquent », « suppriment », « vaporisent », « disloquent », « rompent », « bouleversent », « tiennent en suspens », « éclipsent » toute démarcation » (II, 191-196) entre les choses représentées. Sans verser dans l'abstraction totale, qui s'accommode mal des jeux de la métaphore, Proust à travers Elstir « ruse avec l'intelligence au point de ne plus pouvoir faire nombre dans un lexique ordonné »¹¹⁵. Mais il subsiste, de ce lexique ordonné, des pans qui, en dépit de leur abstraction, s'insèrent dans un ensemble figuratif perturbé. Si l'art abstrait « assassine l'intelligence en brisant [...] le monde »¹¹⁶, Proust, par la métaphore, récupère la signification de chaque notion et la rattache à un ensemble qui, pour incongru qu'il soit, lui assure malgré tout sa pleine signification. En ceci, il se rapproche davantage de l'Impressionnisme que de l'art abstrait. Le pan abstrait pour autant qu'il perde de son pouvoir significatif, continue d'exister comme

¹¹⁵ Cazeaux, Jacques, *Ibid.*, p.91.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.91-92.

partie inhérente d'un ensemble ancré dans le réel. « L'art selon Proust est aux antipodes de l'onirisme »¹¹⁷.

C'est, bien sûr, le vocabulaire même de l'Impressionnisme que l'on retrouve dans cette description du Port de Carquethuit, comme dans nombre d'autres tableaux d'Elstir venant illustrer *La recherche*. Proust-Elstir, loin de décrire la destruction de l'ombre, son envahissement général par la lumière, illustre plutôt l'infiltration subtile de cette dernière qui se tisse et s'insinue à la noirceur pour la rendre vibrante et colorée, imprégnée de tout un réseau de réminiscences, d'illuminations soudaines, de significations autres, prêtes à surgir de l'oubli et de l'inconscience.

Cette dualité proustienne d'interprétation nous ramène à Vermeer : classique d'une part dans ses clairs-obscur figuratifs, impressionniste ou moderne d'autre part, dans ses ombres vibrantes de couleur et de lumière. Que l'on se trouve, par le pouvoir de l'imagination, en train de contempler l'interprétation que fait Elstir du *Port de Carquethuit* ou devant un tableau de Vermeer dans toute son intensité de présence et sa fulgurance visuelle, il nous est impossible d'ignorer ce fondu des matières les unes dans les autres, cette confusion du fluide et du solide, de l'ombre et de la lumière. On retrouve à travers l'œuvre de Vermeer, cette prééminence de pans, qui font surgir des trouées de lumière de la densité des solides et se former des agglomérations de matière dans la fluidité de l'eau (manifestes dans la *Vue de Delft*). Puisque nous en sommes à deux tableaux où se confondent le solide et le liquide pour créer une suprématie du pan et de son existence en soi et pour soi, nous insisterons davantage ici sur la *Vue de Delft*, quoiqu'il soit possible de recenser dans presque chacun des tableaux de Vermeer, cette même évanescence des solides : murs, sols, textiles et objets dont la solidité se dissout sous l'effet de la lumière qui s'y condense.

Tout comme Elstir, Vermeer manipule la démarcation avec délicatesse. Elle semble présente, mais son contour est estompé, jamais précis. Par une technique de touches de couleur juxtaposées de façon irrégulière, il suggère la texture des matériaux ou capture la lumière, favorisant l'impression plutôt que la description. Et pour autant que se détache la silhouette de Delft contre le ciel, un liseré blanc, parfois bleuâtre fait se fondre et

¹¹⁷ *Ibid.*, p.92.

se confondre, par endroits, l'horizon de la ville avec la masse immense du ciel et des nuages dont les coloris et, alternativement la lumière et l'assombrissement, viennent teinter les toits et façades de la rive éloignée et atténuer la luminosité de l'avant-plan.

Si la solidité de la ville, telle que dépeinte par Vermeer, est incontestable, il n'en reste pas moins qu'elle semble se dissoudre, là où ses quais viennent se confondre avec les barques qui y sont amarrées, et être avalée avec elles par les eaux sombres du canal. Comme dans le *Port de Carquethuit*, on ne peut distinguer la séparation, l'interstice entre les barques et l'eau, ce qui accentue l'impression de « construit sur terre » (II, 192), prêtée à son tour par Proust aux vaisseaux peints par Elstir. Pour ce faire, Vermeer use encore une fois, à la surface des barques, de cette technique de touches colorées ou de micro-pans par lesquelles le reflet dansant des eaux est représenté de telle façon que les embarcations semblent d'étranges végétations aquatiques, une excroissance des eaux, davantage issues de ces dernières que de l'industrie humaine.

La ville, reflétée dans les eaux du canal, s'inverse et s'approprie une présence vibrante et fantômatique. Peinte en frise précise et solide en travers du tableau, elle prend, dans son reflet, des allures de ville sous-marine. Vermeer nous rend l'existence de Delft, reflétée par les eaux, tout aussi réelle dans ses allures de ville engloutie que la ville dépeinte dans sa quasi-exactitude topographique, tout aussi réelle que les églises de Criquebec qui « dans un poudroisement de soleil et de vagues [semblent] sortir des eaux » (II, 192) et aussi intense dans son reflet décomposé que dans sa représentation. La solidité architecturale des édifices évoqués ou illustrés, se dissout, oscille et ondoie, se métamorphose en un plan d'eau, passant de l'état solide à l'état liquide, de l'opacité à la luminosité et la transparence et récupérant, sur la muraille longeant la ville à la gauche du tableau, dans la représentation de la porte de Schiedam et de son beffroi, du pont et des arbres qui les surplombent, toutes les nuances de l'eau.

L'eau, comme chez Proust, prend « presque plus de solidité et de réalité » que ce qui s'y reflète. Le beau temps donne « à l'ombre qui se reflète dans l'eau la dureté et l'éclat de la pierre » tandis que « les brumes du matin » rendent la pierre aussi vaporeuse que l'ombre » (II, 195). Le son même prend forme liquide ou lumineuse lorsque « le bruit d'une cloche » porte « sur la sphère de sa sonorité une plaque si fraîche, si puissamment étalée de mouillé ou de lumière que [c'est] comme une traduction pour aveugles » (III,

591). Ces notions d'ombre, de lumière, de solide ou liquide cessent d'exister tandis qu'entre leurs parties surgissent « autant de différence qu'entre l'une d'elles et l'église sortant des eaux [...] l'intelligence fais[ant] ensuite un même élément de ce qui était, ici noir dans un effet d'orage, plus loin tout d'une couleur avec le ciel et aussi verni que lui » (II, 193-194). De sorte que ce n'est plus tellement l'identité figurative de ce qui est représenté qui importe, mais plutôt l'impression créée par chacun de ces fragments de solide transformé en liquide ou d'ombre transformée en lumière, « chose connue, image différente de celles que nous avons l'habitude de voir [qui] nous fait rentrer en nous-mêmes en nous rappelant une impression » (II, 194).

Dans tout le tableau, et malgré l'illusion contraire, Vermeer brise avec la tradition hollandaise et classique et cède aux jeux de lumière la maîtrise des contours, produisant ainsi une double confusion de l'ombre et de la lumière, de l'ensemble et du fragment. Au-delà de la logique et de l'art du descriptif, c'est la vision qui l'emporte, une vision qui décompose le réel et l'assemble à nouveau selon les fantaisies et illusions du regard, accordant au détail une importance égale à celle de l'ensemble, permettant à la sémantique picturale de se défaire au profit de l'impression. Cette suprématie de l'impression sur le réel fait éclater le monde en pans et fragments qui, outre leur identité, leur appartenance à un ensemble ou à un autre et peut-être même malgré leur appartenance à ces ensembles, se détachent de l'unité logique que prête l'intelligence aux notions de mer, d'eau, de pierres. Si la démarcation nette entre la terre et l'eau dans les représentations de Delft et de Carquethuit nous apparaissent, de prime abord, sous une forme figurative, il n'en reste pas moins que les deux villes représentées surgissent devant notre regard avec l'étrangeté d'une hallucination tout aussi visuelle que littéraire et qui insiste à n'employer « pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer » (II, 192).

2.2.2 Le pan ou la matière décomposée

La matière, en perdant son identité, se trouve réduite à une série de touches éclatées, de sorte que la représentation de la matière même du réel est forcée de mimer le procédé et de se réaliser à travers la juxtaposition de ces touches éclatées. Cette décomposition du monde sensible semblerait susceptible d'accentuer l'angoisse ressentie par Proust devant la mobilité qu'imprime le temps à ce même univers. Or c'est par sa

décomposition, en fragments transcendant leur identité matérielle, que se réunifie l'univers. Il n'importe plus que l'ombre se fasse lumière, le solide liquide ou que le son emprunte les qualités de l'un et l'autre à la fois. A travers l'art d'Elstir, il possède la terre et l'océan, le sable et la pierre, les barques et les églises de la même façon, au-delà de leur identité et dans l'intimité de leur matière en laquelle il s'enfonce, couche par couche, glacis par glacis, chacun correspondant à une impression, une perception. L'univers devient un gigantesque casse-tête à assembler pièce par pièce. Chaque pièce transcendant l'insignifiance et devenant, dans son éternelle unicité, plus importante que l'ensemble. La multiplicité du monde cesse d'être menaçante. Dans l'infinie petitesse des fragments, pans ou microcosmes qui la composent, elle se soumet à la possession tandis que, comme Elstir, il arrive à « immortellement arrêter le mouvement des heures » en un « instant lumineux » (II, 714).

Comme l'écrit Georges Poulet dans *L'espace proustien*, « L'univers proustien est un univers en morceaux, dont les morceaux contiennent d'autres univers, eux aussi à leur tour en morceaux ». ¹¹⁸ En morceaux aussi l'œuvre d'Elstir, dispersée à travers *La recherche*, et chacun de ses tableaux individuels dont les composantes se désintègrent en « fragments de ce monde aux couleurs inconnues », semblables aux « images lumineuses d'une lanterne magique » projetant leurs illusions sur le réel, transformant la matière des rideaux en celle du cheval de Golo et donnant à ce dernier l'ossature de tout objet gênant, intercalant, superposant et confondant la matière du réel avec celle de l'illusion. Les illusions d'optique que suscitent les tableaux d'Elstir et qui enchantent le narrateur, envers et contre le goût de l'époque, confirment la seule possession du monde que reconnaît Proust. Une possession par l'impression et le regard objectif, rincé des préjugés du raisonnement et de la logique, et qui rendent aux surfaces et aux volumes leur indépendance « des noms d'objets que notre mémoire leur impose quand nous les avons reconnus » (II, 712-713). Une fois ce détachement accompli et le regard investi de toute son innocence originelle, la robe d'une dame un peu vulgaire et la voile d'une barque cessent d'exister en fonction de leurs identités respectives et deviennent « deux miroirs du même reflet. Tout le prix est dans les regards du peintre » (II, 714).

Vermeer, sous des apparences descriptives et en dépit de concessions aux représentations allégoriques, de mise dans la peinture de son époque, nous présente, comme

¹¹⁸ Poulet, Georges, *Op. cit.*, p.54.

Proust, un univers fragmenté sans véritable substance narrative. Le roman de Proust brouille les formes romanesques en se dégageant du courant narratif ou descriptif. Il cherche davantage, comme le souligne Poulet, à capter l'existence humaine dans son devenir qu'à dépeindre des scènes, étant « moins fasciné par la continuité d'une action, que par l'instantanéité d'une attitude, d'une expression »¹¹⁹. On pourrait également ajouter qu'il est moins fasciné par la description des éléments constitutifs d'une scène, qu'il ne l'est par la décomposition de ses divers éléments. Vermeer à son tour, commet les mêmes incartades, effectue les mêmes dérapages quant à l'art de la description. Et ce qu'il nous importe d'établir ici c'est que ce glissement par rapport à la représentation s'effectue, entre autres, à l'aide des mêmes artifices de confusion des matières, de l'ombre et de la lumière.

2.3 LE PAN IMPRESSIONNISTE

Comme l'a souligné Gowing dans son étude sur Vermeer, celui-ci semble relativement peu préoccupé ou même ne pas savoir ce qu'il est en train de peindre, tant ces zones de couleur, d'ombre ou de lumière qu'il pose sur la toile semblent prendre une existence propre dans la limite de contours dont la fermeté « interdit le doute »¹²⁰. Mais il s'agit là de la certitude d'une ligne contournant l'infiniment petit, alors que celle qui, de façon traditionnelle, souligne l'ensemble figuratif s'estompe. La matière réduite à sa forme la plus simple, la plus élémentaire, ne peut plus être décomposée et son abstraction s'impose en tant qu'assurance contre les glissements du figuratif, qui aurait tenté de capter une trop fugitive réalité. De sorte qu'au-delà de ces paysages, de ces espaces, intérieurs ou autres, dépeints chez Proust ou Vermeer, s'esquissent ces autres espaces intérieurs, impérissables ceux-ci, du réel réduit à son unique forme éternelle, celle presque de sa simplicité moléculaire.

2.3.1 La prédominance du regard

Obnubilé par la puissance du regard, par la pureté des formes, des taches de couleur, des contrastes d'ombre et de lumière qui s'impriment sur la rétine comme ces instantanés d'attitude et d'expression qui fascinent Proust, le monde conceptuel, sans s'évanouir complètement, cède le pas chez Vermeer à celui de l'essentiellement visible.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.124.

¹²⁰ Gowing, Lawrence, *Op, cit.*, p.19.

Rien chez lui « de tout ce fatras mental qui encombre d'ordinaire le passage entre l'œil et la main »¹²¹. Rien chez Proust n'encombre non plus le passage entre l'impression et les mots pour la dire.

Leur regard est un regard moderne, aux limites duquel pallient les images de la *camera oscura* chez Vermeer, celles de la lanterne magique et parfois, bien qu'il s'en défende, de l'instantané photographique chez Proust. Regard qui laisse la surface de réflexion de la *camera oscura*, la pellicule photographique, absorber à sa place et dans tous ses détails, une image appartenant au domaine exclusif de l'impression visuelle non interprétée et qui capte peut-être au-delà des objets visibles « quelque chose qu'ils m'incitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir » (I, 176). Regard qui adapte aussi la perception du présent « à la forme qu'il aura dans la mémoire, comme la photographie qui transforme l'actualité en manifestation du passé ».¹²² Regard aussi moderne que celui que Proust attribue à Madame de Sévigné, mais qui est aussi le sien, celui d'Elstir et celui de Vermeer et qui « nous présente les choses dans l'ordre de nos perceptions au lieu de les expliquer d'abord par leur cause » (II, 14). Chez Proust, comme chez Vermeer, la perspective instantanée n'est pas composée par un moi qui se positionne et arrange le réel selon ses conceptions mais par un œil impersonnel, celui de la camera ou de la *camera oscura* qui saisit sur le vif. Il ne s'agit plus de toucher essentiellement l'imagination par pouvoir d'évocation mais de livrer l'impression telle quelle.

2.3.2 Le contour qui vacille

Rien n'est décrit mais l'œil devine, sans que s'impose de contour visible, sans délimitation ferme de l'espace, sauf celui de cette touche monolithique, autosuffisante et indestructible qui s'ouvre sur l'infini. Un espace qui se ferme et se dilate à la fois, s'épand, s'étale, et dans lequel se confondent les notions de fermeture et d'ouverture. Fermeture du fragment de matière, réduit à sa plus simple expression, qui ne peut davantage se décomposer et devient métaphore de ces espaces clos chers à Proust et à Vermeer, intacts et toujours semblables à eux-mêmes.

¹²¹ *Ibid.*, p.19.

¹²² Chevrier, Jean-François, *Op. cit.*, p.28.

Mais ouverture, toutefois, d'un ensemble refusant d'être limité à sa structure linéaire et caractérisé à la manière impressionniste, chez Proust, par l'élimination du contour, du trait qui délimite l'espace. Ensemble qui vacille, dans lequel prolifèrent phrases, personnages et scènes dans un fondu-enchaîné qui les fait se dissoudre l'un dans l'autre, se déplacer, se superposer, glisser l'un sur l'autre et troquer leurs identités respectives. En un mot subir les mêmes métamorphoses qu'Elstir fait subir aux éléments terre et mer représentés dans le *Port de Carquethuit* et que Vermeer imprime à la ville de Delft absorbant les teintes du ciel et de l'eau. Même métamorphose aussi que le narrateur imprime à ces chambres « tournoyantes et confuses » (I, 7), fondues l'une dans l'autre, multiples mais toujours les mêmes car unifiées, comme chez Vermeer, par la seule présence d'un même acteur. Proust et Vermeer procèdent à une technique de repeints successifs qui donnent aux éléments des tableaux peints leur densité, mais opèrent aussi un glissement, introduisant le doute quant à leur identité. Procédé rappelant l'accident photographique par lequel un glacis de couleurs, parfois, glisse de la forme à laquelle il était destiné pour aller en colorer une autre. Ils tournent autour d'un même sujet, tentent de le capter sous tous ses angles et provoquent, par le fait même, l'éclatement de son identité. Kristeva s'est demandé de quel côté se tenait le narrateur « quand il voit si bien de tous les côtés, quand il les connaît à fond, quand il les aime à fond, quand il les fuit à fond ? »¹²³ Du même côté que Vermeer tournant autour des mêmes espaces, des mêmes femmes, des mêmes thèmes jamais possédés, éclatés en de trop multiples facettes, toujours les mêmes, toujours différents. Du côté d'une réalité libérée du contour et qui ne se saisit que dans le temps et l'espace, c'est-à-dire « qu'à travers une infinité de vues, de profils, de sensations » et d'une proximité visuelle (soulignée chez Proust dans la scène du baiser à Albertine) que nous retrouvons dans *La dentellière*, comme si Vermeer s'était servi d'un appareil photo mal ajusté ou qu'il avait été incapable d'accommoder à la fois le sujet éloigné et le sujet rapproché. Pour nous convoquer dans l'intimité de son sujet, il embrouille les accessoires du premier plan : magma informe de lignes rouges et blanches s'échappant du coussin, de sorte que l'œil, plutôt que de s'y attarder, le franchit d'instinct, pour aller se poser, de très près, sur le visage de la dentellière. Un visage dont la structure et les caractéristiques ne se laissent préciser que par ce que nous devinons être ses traits.

¹²³ Kristeva, Julia, *Op. cit.*, p.177.

D'une certaine manière, Albertine, « déesse à plusieurs têtes » (II, 660) et ses visages toujours méconnaissables dont l'un succède inlassablement à l'autre, se présentant tour à tour sous forme « d'agate opaline », de « miroir », « d'émail rose », de « surface vernie », de « blanche cire », d'une « clarté si mobile » (II, 298) que la peau et le regard semblent être faits de la même matière, nous ramènent à celui de *La dentellière*. Semblablement décomposé en surfaces que la raison rassemble mais à la forme desquelles le contour refuse toute « légitimation linéaire », ce dernier se dissout dans l'agglomération de pans lumineux, délavés, blanchis par la lumière. Du côté droit, les traits sombrent, s'affaissent, fondent, perdent leur couleur dans l'ombre comme si deux visages s'esquissaient de part et d'autre du point lumineux que forme l'arête du nez, l'un dans l'ombre, l'autre dans la lumière, sans que se dépeigne aucunement la structure d'un visage dont la lumière annule le dessin et le modelé. On déduit de même la présence d'une chevelure des masses sombres, dénuées de structure interne et de détails, qui forment taches de chaque côté de la tête du modèle et dans lesquelles on ne lit les éléments d'une coiffure que par leur position dans le tableau¹²⁴. Comme le visage d'Albertine que le narrateur de *La recherche* ne reconnaît que par ce que lui en dicte sa raison, le visage de *La dentellière* est davantage matière offerte à l'analyse du regard que visage véritable.

Nous demeurons du côté de l'impression où il n'est plus question de renforcer l'illusion d'une vérité soumise au temps et à la diversité illimitée d'un réel « qu'on n'a jamais fini de voir et d'éprouver »¹²⁵, mais de renforcer l'unité de la surface peinte et la suprématie du style sur le contenu expressif ou symbolique.

2.3.3 La lumière protagoniste

La lumière en peinture ne commencera à assumer un rôle véritable et autonome que vers la fin du XVI^e siècle. Au cours des époques précédentes, elle se heurte à des formes compactes et définies, s'arrête à leur contour et ne joue vis-à-vis la couleur qu'un rôle secondaire. On ignore encore que c'est par elle que se définit cette dernière, et que c'est par son interaction avec la matière, que l'univers sensible revêt son identité formelle,

¹²⁴ Arasse, Daniel, *Op. cit.*, p.120.

¹²⁵ Léonard, Paul, *Proust et l'esthétique impressionniste, Théories, formes, perspectives et techniques impressionnistes dans A la recherche du temps perdu*, Thèse de littérature française, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1987, p.360.

sa dimension chromatique. Le rapport traditionnel entre forme et lumière, graduellement, commencera de se désintégrer chez les Caravage, Rembrandt, Le Nain. Ils s'en remettent à une tradition certes, mais un glissement, une échappée subtile par rapport au traitement traditionnel de la lumière se dessine, et c'est à leur regard, à leur perception qu'ils resteront ultimement fidèles. Avec l'avènement de Caravage, la lumière se transforme en éclairage, il en fait « non plus un milieu passif, mais une force en action qui, dirigée, intervient en protagoniste. Naguère docile servante de la forme, elle la brime, elle la disloque par ses jets de clarté, elle la ronge et la dissout »¹²⁶

Rembrandt, quelques trente ans avant Vermeer, raffermira cette suprématie de la lumière sur la forme. La matière chez lui se retrouve malaxée, bouleversée, violentée par la lumière qui surgit des ténèbres et vient pointer du doigt un détail, « un pan lumineux », une émanation de la perception subjective de l'artiste. Plutôt que de décrire de manière précise les formes et contours de l'univers sensible, elle les décompose sans les souligner en se veloutant, se dégradant dans les profondeurs de l'obscurité « amincis[sant] les portes de communication ou les degrés des escaliers intérieurs qu'elle convertissait en cette ambre dorée, inconsistante et mystérieuse comme un crépuscule, où Rembrandt découpe tantôt l'appui d'une fenêtre ou la manivelle d'un puits » (II, 158). La lumière opère ses choix, opte pour l'anéantissement de la matière ou pour l'éclairage fulgurant de l'un de ses éléments.

À l'époque où les Impressionnistes se mettent à redéfinir le monde à l'échelle du regard, la conception scientifique de l'univers et de la matière est également en voie de changement. La définition de l'objet et de la manière dont il est perçu se met à déborder des standards de représentation généralement acceptés. La matière se révèle comme possédant une dimension nouvelle, échappant au regard et au savoir traditionnels et délimitée par le champ d'ondes, l'énergie parcourue par le rayonnement ondulatoire de la lumière. À partir des hypothèses selon lesquelles les couleurs de l'univers n'existent que par l'effet de la lumière, les objets en eux-mêmes n'ont ni couleur, ni forme déterminées. Ils sont soumis au champ ondulatoire de la lumière qui les dépossède d'une forme stable, d'une couleur autonome, en leur imprimant une réaction permanente à ses jeux de vibrations.¹²⁷ L'univers, ainsi, s'investira d'une dimension figurative nouvelle, au fur et à mesure que

¹²⁶ Huygue, René, « La poétique de Vermeer » in *Jan Vermeer de Delft*, p.98.

¹²⁷ Clay, Jean, *Comprendre l'Impressionnisme*, Société Nouvelle des Éditions du Chêne, Paris, 1984, pp.20-21 et Huygue, René, *La relève du réel*, Flammarion, Paris, 1974, p.11-27.

l'objet représenté se soumettra à cette nouvelle interaction de sa forme avec la lumière. La vision impressionniste cesse de considérer l'univers en termes de masses clairement délimitées dans lesquelles forme et lumière jouent l'une par rapport à l'autre des rôles clairement codifiés.

On remarquera chez Vermeer, comme chez Rembrandt, l'assujettissement de la matière à la perception subjective. On retrouve chez les deux artistes l'estompé du contour, le débordement de la forme. De même, les couleurs qui définissaient auparavant l'univers en valeur graduées, soumises à l'interaction conventionnellement acceptée de l'ombre et de la lumière, de la forme et de la lumière, se mettent soudainement à vibrer sous l'action de cette dernière, le regard et la perception l'emportant sur l'objectivité représentationnelle. Ce n'est plus seulement la lumière qui vient trouver l'ombre mais également l'ombre qui vient se découper dans une clarté d'une présence telle, que les tableaux de Vermeer semblent illuminés de l'intérieur. La lumière se fond dans l'ombre et l'ombre miroite, se colore de ses jeux prismatiques. Une complicité s'établit chez lui, comme elle s'établira chez Proust, entre ombre et lumière, entre forme et lumière. « Au lieu d'enchâsser des lueurs dans une amplitude d'ombre, il découpe des ombres dans un épanouissement de clarté »¹²⁸. Cette confusion de l'une à l'autre est aussi familière à Proust qu'elle ne l'est à Vermeer, lorsque « l'obscur fraîcheur » de sa chambre est « au plein soleil de la rue ce que l'ombre est au rayon, c'est-à-dire aussi lumineuse que lui » (I, 82). *La recherche* se modèle de pans lumineux entre lesquels s'intercalent des noirceurs abyssales, des espaces sombres. Ces pans laissent surgir, fulgurants, les espaces de la mémoire, et forment comme les tableaux de Vermeer et leurs chambres si semblables les unes aux autres, une continuité lumineuse dans laquelle les pans de noirceur lavent chaque tableau de sa substance narrative et l'imprègnent de mystère.

La forme, libérée de la ligne, se définira par le jeu de lumière qui la modèle tout en l'accentuant, de même que par le pointillisme lumineux emprunté aux effets de la *camera oscura* – autre ingérence de la science sur la perception artistique. Ainsi s'engage « avec la lumière un duo concerté »¹²⁹, exprimé en une vibration colorée d'une intensité qui nous détourne du sujet et nous ramène toujours au cœur de la matière et à l'abstraction de sa

¹²⁸ Huygue, René, *Ibid.*, p.100.

¹²⁹ *Ibid.*, p.99.

structure, à une vacuité représentationnelle induite par ce découpage inusité entre la solidité de la matière et l'immatérialité de la lumière et par l'appréhension nouvelle de l'interaction entre elles. Comme l'écrit Didi-Huberman : « Plus je regarde, moins je sais »¹³⁰. C'est la touche tremblante, vibratile de l'Impressionnisme qui déjà commence à développer son embryon, bien avant que la science et ses découvertes quant à l'interaction de la matière et de la lumière, viennent en justifier les premiers jalons. Un Impressionnisme qui, bien sorti de la phase embryonnaire, s'épanouira en pleine maturité dans l'univers qui se peint, selon la vision proustienne, non plus dans sa forme traditionnelle domptée par la ligne, et dans l'interaction conventionnelle de l'ombre et de la lumière, mais dans leur vibration lumineuse. Cette vibration lumineuse qui, dans les tableaux d'Elstir, malaxe, décompose et, paradoxalement, matérialise la lumière.

Les effets optiques observés chez Vermeer et attribués, à tort ou à raison, aux images captées par la *camera oscura* font également état d'une appréhension du monde sensible semblable à celle des Impressionnistes. Une vision consacrant la suprématie de l'impression sur la nature et la définition des objets et l'indifférence de la lumière quant à ces objets qui existent, fondent et vibrent en elle. Accessoires à la physiologie du regard, ils n'existent plus que dans la conscience et le regard de l'artiste, projetés sur la toile en pans de peinture pure, « pans lumineux » toujours, ravis au temps surgis du souvenir chez Proust et se découpant dans l'espace vermeerien.

2.3.4 Décomposition et séries

Au regard direct, conditionné par des siècles de conventions visuelles, un regard qui en somme ne voit plus que ce que l'intelligence lui dicte de voir, Proust et Vermeer opposent une innocence du regard libéré des contraintes du savoir traditionnel. Un regard qui tourne autour du sujet et qui tente de le voir plutôt que de le regarder, de le décomposer plutôt que de le saisir en tant qu'entité. La multiplicité de points de vue que l'écriture proustienne et l'iconographie vermeerienne attribuent à chaque élément de l'univers qu'ils évoquent émane d'un regard qui capte un angle insoupçonné, reproduit un éclairage qui réorganise formes et couleurs et dont le but ultime est de rendre la sensation intelligible dans sa multiplicité, visible jusque dans son invisibilité.

¹³⁰ Didi-Huberman, Georges, *Op. cit.*, p.218.

La fragmentation des détails, la démultiplication du même dont nous avons parlé ne sont que des manifestations des interactions de la lumière et du regard, de la réalité objective telle que captée par le regard. Cette multiplicité des facettes représentées, cette perception visuelle qui vacille avec la lumière et qui, d'une certaine manière, tourne le dos au sujet, le réfute dans son unicité et n'accepte de prendre à son égard que de nouveaux départs, nous ramène aux séries des Impressionnistes, qui à la fois nous sollicitent à diverses perceptions tout en retardant ou inhibant tout simplement la perception immédiate du réel. Il faut continuer de regarder pour voir. Un premier regard posé sur un Vermeer, présente à notre perception les acteurs et accessoires habituels d'une domesticité bourgeoise et ce n'est qu'à partir du moment où les tableaux se mettent à s'enfiler les uns à la suite des autres et que notre regard s'insinue au-delà de l'ensemble représentatif, que le doute s'installe. Ce que nous avons perçu comme indubitablement figuratif se met à vibrer par la seule force de sa présence visuelle, des interactions de sa masse et de sa couleur avec la lumière. Le sujet s'estompe et c'est le regard qui entre en jeu et se met à percevoir, au-delà du représenté, le glissement de la réalité et sa décomposition en fragments, dont la présence s'impose à notre regard dans leur nudité plutôt que dans l'analyse de l'ensemble qu'ils forment. Ce que l'on retient de Vermeer, ce sont les espaces, la lumière et les zones de diffusion de cette lumière : murs nus et fenêtres aveugles aux carreaux réfléchissants, les bleus et les jaunes. Les éléments constitutifs de l'impression visuelle, ceux qui consacrent la suprématie du regard sur l'analyse thématique. Mais aussi ceux qui illustrent le temps, lui donnent une forme et une couleur, de sorte que transcendant les scènes de domesticité tranquille, Vermeer peint le temps, le retrouve comme Proust l'écrit dans son investigation du temps évanoui.

Nous nous retrouvons chez eux devant des espaces ravivés au temps et à l'oubli, leur lumière, leur volume et leur insaisissable multiplicité exprimés en touches tremblantes, tentant elles aussi de percevoir leur sujet au-delà de son identité figurative. Une réalité impressionniste poursuivant une même image, une même action dans ses angles, éclairages et représentations multiples. Comme la Cathédrale de Rouen ou les meules de foin peintes par Monet et dont l'identité se dissout au profit de leur effet sur le regard, de leur seule existence en tant que surfaces peintes, les séries de Proust dissolvent le sujet, le décomposent, en énumèrent les multiples aspects, ne laissant derrière eux que l'empreinte de l'insaisissable qui est aussi celle du temps et du réel. Combray, les chambres, le ciel et

l'océan, les personnages d'Albertine, de la Duchesse de Guermantes, de Saint-Loup, Gilberte, Charlus, Odette, des jeunes filles sur la rade, se peignent avec la touche tremblante et volatile de l'Impressionnisme qui n'en finit plus elle non plus de vouloir saisir l'instant, d'immobiliser le temps et d'en capturer la lumière en fragments d'êtres ou d'espaces dans lesquels s'incarne l'instant pictural, à l'image du temps car aussi insaisissable que lui. Jamais autant que dans ces séries picturales, caractéristiques de Proust et de Vermeer, le temps n'avait-il été capturé de manière si convaincante et si poignante, le « maintenant » exposé de façon si radicale dans sa multiplicité à la fois fuyante et immobile.

2.3.5 Découpage de l'espace

Cette multiplicité spatio-temporelle, déstabilisatrice de l'espace traditionnel, qu'illustrent les séries Impressionnistes, notamment celles de Monet, mentionnées plus haut, et de Degas dans les leçons de danse et les femmes à leur toilette, s'exprime également par un découpage inusité de l'espace, correspondant à un regard nouveau qui, tournant autour du sujet et l'isolant de l'ensemble, le dépeint sous des angles parfois insolites. Un regard détourné de l'ordre de la perspective traditionnelle et linéaire, sous l'influence de l'esthétique de la gravure japonaise, mais aussi sous celle de la photographie. L'œil impressionniste, confondu avec celui de la caméra, n'est plus un œil qui raisonne et organise le monde en fonction d'une logique établie, d'une idée à transmettre ou d'une histoire à illustrer. C'est un œil en état de pure réceptivité pour lequel ce que l'on sait du sujet se trouve relégué loin derrière ce que l'on en voit, vision fort changeante s'il en est et qui ne s'exprime que dans la multiplicité. Entre l'esthétique de l'estampe japonaise et celle de la photographie, s'esquisse une nouvelle manière de cadrer le sujet et de le soustraire à l'environnement qui, dans la peinture traditionnelle le situe et le décrit à la fois. On s'écarte, par le fait même, de l'art de la représentation en acceptant de voir le sujet sous des angles inusités ou en le découpant, sans préoccupation pour l'ensemble auquel il devrait logiquement appartenir. Les techniques photographiques et la manière japonaise qui permettent le gros-plan, les écarts d'un point de vue décentré et dissymétrique, l'envahissement de larges espaces vides, le sectionnement abrupt du champ visuel¹³¹ et la possibilité de tourner autour du sujet (on songe surtout à la photographie dans ce dernier

¹³¹ Clay, J., *Op. cit.*, p.54-55.

exemple, mais aussi aux diverses représentations du Mont Fuji par Hiroshige), donnent à ce dernier une prééminence sur le milieu, le cadre qui l'avaient jusque là défini.

Quand nous parlons de déstabilisation de l'espace, nous ne pouvons que songer aux chambres tournoyantes de Proust dont l'inventaire reste toujours douteux et la succession tout aussi insaisissable que les « positions successives que nous montre le kinéscope » (I, 7). Dans leur obscurité, le passé, l'univers entier viennent se découper en tableaux dont la continuité narrative et descriptive est aussi chancelante que celle de l'histoire de Geneviève de Brabant projetée sur les murs de la chambre de son enfance.

En dépit d'un certain dégoût exprimé pour l'art photographique, pour l'ennui qu'il suscite en lui tant qu'il le perçoit comme éminemment inférieur à l'art pictural, Proust s'enferme malgré tout dans les *camera oscura* de ses chambres et développe dans la stabilité relative de leur structure, à l'intérieur du cadre fixe qu'elles offrent à sa perception et à sa mémoire, des images aux contours aussi inusités, à la perspective aussi peu conforme au réel, aux récurrences aussi analytiques que celles inspirées par la photographie aux Impressionnistes. Le réel s'impose sous formes de visions venant s'insérer dans l'univers du narrateur avec les mêmes découpages, vacillements et bris de continuité que les projections de la lanterne magique, avec la précision hallucinante, invisible à l'œil nu ou à la mémoire volontaire de la *camera oscura* et avec la multiplicité et l'accès à l'angle insolite, à la représentation inusitée et parfois méconnaissable que permet la photographie. La ligne courbe qui découpe le château de Geneviève de Brabant évoque un découpage analogue à celui par lequel les Impressionnistes, indifférents au sujet dans son entité, n'hésitent pas à le briser contre le cadre ou à le faire déborder de l'espace pictural, comme Golo chevauchant, hors de son ovale de verre, sur les meubles et objets de la chambre.

De la même manière, tous ces éléments caractéristiques de décentrement et de dissymétrie du point de vue (*Rue à Delft; La leçon de musique*), d'envahissement de l'espace vide (*La laitière; La jeune fille à la perle*), de l'usage des gros-plans (*La dame au chapeau rouge; La jeune fille à la perle; La dentellière*) et du sectionnement du champ visuel (*La lettre d'amour; La leçon de musique*), se retrouvent de façon répétitive dans l'œuvre de Vermeer.

Ajoutant à ces effets inusités de découpage de l'espace, les vingt-six chambres et espaces vermeerien partagent, en dépit de leur apparente précision picturale, les ellipses de narration et de description des espaces proustiens. Multiples aspects d'un même ensemble ou lieux différents, affectant les uns par rapport aux autres une troublante ressemblance. S'il s'agit d'un même lieu ou des deux ou trois chambres dont nous avons parlé, ils affichent la même instabilité spatiale que les chambres proustiennes. Leur espace s'élargit et se rétrécit, se creuse (*La jeune fille endormie*, *La lettre d'amour*) ou s'aplatit, éliminant presque l'illusion de profondeur, lorsque l'arrière-plan s'abstrait en un écran lumineux, comme dans *La laitière*, *Le verre de vin*, et clôt l'espace avec la même efficacité que les barricades et fenêtres aveugles précédemment mentionnées.

S'il s'agit de lieux différents, ils s'unifient dans une hallucinante ressemblance, une détermination presque obsessionnelle à y parsemer le même inventaire d'objets. L'effet de vacillement ou de tournoiement accompagne la description de ces lieux. Comme les chambres proustiennes, leur réalité s'abstrait, de même que la nécessité de les décrire de façon précise. Leur présence s'affirme essentiellement en tant qu'espaces, creusets, lieux de gestation d'une réalité autre que celle du réel, un lieu qui ne prête que son ossature aux projections qui s'y succèdent, à la lumière qui s'y distille. Ces femmes lisant, cousant, se parant, pesant des perles ou s'adonnant à d'humbles gestes domestiques viennent se projeter dans l'espace vermeerien, se couler à sa forme avec le même effet de découpage du réel que celui opéré par la lanterne magique. Comme les images du souvenir, celles d'une nature aussi sauvage et fuyante que le temps, qui viennent se projeter contre les murs des chambres proustiennes, se fondre à leur forme ou en modifier l'espace, les images de Vermeer ne racontent pas d'histoire. Elles saisissent l'instant, la lumière, l'espace privé, l'enferment, resserrent – comme des fenêtres, des ovales de verre leur murs autour de lui. Au-delà du commentaire, au mépris du lien narratif qui pourrait unir un tableau à l'autre, une apparition à l'autre, Vermeer comme Proust projette en transparence et en couleur, en luminosité intense aussi, les images disjointes du temps.

CHAPITRE 3 – LE DEDANS SACRÉ ET LE DEHORS PROFANE

3.1 OUVERTURE ET FERMETURE

Le glissement subtil du sens et de l'identité, aussi présent dans l'écriture proustienne que dans la peinture de Vermeer, fait échanger aux objets, aux lieux et aux personnages leurs essences respectives. C'est dans ce glissement, cette transsubstantiation des identités que se dessine le paradoxe et la confusion ultime d'un espace à la fois ouvert et fermé. Au-delà de cette notion d'échange entre les natures du dehors et du dedans, nous chercherons à préciser dans les pages qui vont suivre, comment les notions d'ouverture et de fermeture illustrent la contradiction entre la fermeture de l'espace intérieur et sa mise au diapason de l'espace infini qui s'étale au-delà de ses frontières.

Un intérieur, une chambre, un objet absorbent la lumière du jour et la reflètent avec plus d'éclat encore que le jour lui-même dans sa nudité offerte. Proust décompose la lumière du dehors en ses plus infimes parcelles photoniques ou sonores, les emballe, les enferme et les parsème sur la « commode[...]comme les fleurs du sentier », suspend la clarté à la paroi du mur, en découpe un carré de tapis et en festonne la fenêtre comme une vigne, de sorte que la chambre a « l'air d'un prisme où se décomposaient les lumières de la couleur du dehors », « d'un jardin qui se dissolvait en une palpitation de rayons d'argent et de pétales de rose » (II, 64). Il la répand sur le tapis « comme un écarlate effeuillement d'anémones », la réduit entre l'embrasure des rideaux à un « cylindre d'or », une « colonne lumineuse » (I, 305), un pan « plié à l'angle du mur extérieur » (I, 306), un papillon immobile posé « entre le bois et le vitrage » (I, 82). La lumière, enfin, prend aussi une dimension sonore et la sensation de sa splendeur, perçue de la pénombre intérieure, s'incarne, à la fois grandiose et modeste, autant sous forme « d'astres écarlates » que dans le petit concert des mouches (I, 82). Dans l'espace restreint de la chambre, vient se poser en formes géométriques finies, aussi suffisantes en elles-mêmes que des touches vermeeriennes, la valeur infinie de la lumière du dehors découpée en carrés, pans, cylindres et rayons. Prise au piège de ces espaces clairement délimités et contrôlés, la lumière fait de la chambre une métaphore du dehors, du ciel, de la mer. Elle ne se referme plus sur elle-même mais s'ouvre sur l'univers, devient elle-même l'univers dont la lumière véritable, « embaumée dans sa robe d'or », pâlit en comparaison de celle que capture le narrateur. Comme un nectar précieux dans le laboratoire de l'alchimiste obsédé par la transformation de la matière, le ciel et sa lumière, récupérés dans ses fioles, creusets et cornues adoptent

peu à peu la nature des objets qui eux-mêmes se dissolvent en eux lorsque l'azur, par exemple, a « l'air d'être la couleur des fenêtres et ses nuages blancs, un défaut du verre » (II, 34). L'identité du dedans se fond à celle du dehors, récupéré et enfermé, en un processus qui rend « concret le dehors et vaste le dedans »¹³².

Encore, dans l'atelier d'Elstir, s'exprime à travers la dichotomie ombre-lumière ce même affrontement et enfin, à travers lui, cette même confusion ultime des notions de dehors et dedans. L'atelier est clos, son repli sur soi, son obscurité accentués par la fermeture des stores. Et pourtant « le grand jour appose au mur sa décoration éclatante et passagère » (II, 191). Le dehors, à nouveau, devient captif de l'espace intérieur lorsque la bande de jardin et l'avenue, encadrées par la fenêtre de l'atelier, sont absorbées dans sa perspective et récupérées par le dedans de façon aussi ambiguë que la terre l'est par la mer dans *Le port de Carquethuit*.

Un échange aussi ambigu se produit lorsque l'espace intérieur vient se prolonger dans les textures sensorielles du dehors et épouser, « au bout de la petite fenêtre encadrée de chèvrefeuilles, dans l'avenue toute rustique », « la résistante sécheresse de la terre brûlée de soleil » (II, 191). Incapable d'échapper au cadre, la réalité s'intériorise et, récupérée par le dedans, devient partie intégrante du moi du narrateur. L'espace intérieur, donc, s'élargit. Il n'est plus contingent, prosaïque, refermé sur soi et, par conséquent impénétrable, dans l'éclatement de ses fragments et son ouverture sur un univers de possibles, il trouve, hors de soi, à « exprimer des consistances »¹³³. Il contient désormais l'univers, et les objets qui le meublent s'emprennent de sa nature infinie et, par le fait même, d'une dimension magique, intouchable, sacrée. La commode de la grand-mère se transforme en reposoir; les glaces de la bibliothèque adoptent la nature du ciel qui s'y reflète et deviennent signes miraculeux, apparitions mystiques, tableaux religieux, châsses. Les contours précis de la chambre en tant que lieu réel, des objets qui la meublent et qui avec elle se conçoivent comme entités closes, finies, se dissolvent, deviennent flous et glissent vers l'identité assumée d'autres espaces, ouverts ceux-ci sur l'infini. Ce glissement du contour révèle, dans les espaces et objets familiers, une tension vers une dimension à la fois cosmique et purement subjective, expansive et réductrice. L'intérieur adopte les

¹³² Bachelard, Gaston, *Op. cit.*, p.193.

¹³³ *Ibid.*, p.194.

caractéristiques photoniques du dehors dans la lumière qu'il capture, mais il se replie aussi dans la fermeture géométrique du pan lumineux : les lieux physiques de Combray ne seront jamais que ce « pan lumineux découpé au milieu d'indistinctes ténèbres », que « deux étages reliés par un mince escalier » (I, 43). Toujours une dialectique d'ombre et de clarté, d'ouverture et de fermeture se succédant l'une à l'autre, lorsque que le narrateur choisit d'éclairer un élément du décor plutôt qu'un autre, de s'y enfermer ou d'y prendre son essor. « Les murs étreign[ent] la chambre, la séparant du reste du monde » (II, 382) et donnant au narrateur le plaisir de l'isolement, mais son espace, une fois triplé par les portes ouvertes, n'est plus essentiellement celui d'une cour mais de la liberté même.

Dans cette technique de glissement du contour, de fusion entre l'ombre et la lumière, commune à Proust et à Vermeer, réside la clé au moyen de laquelle s'ouvrent les espaces fermés et par laquelle les chambres et les objets échappent à la banalité du descriptif.

L'intériorité de Vermeer est tout aussi paradoxale que celle de Proust. Chez lui aussi, l'intérieur semble valorisé et traité en refuge, comme si la notion de fermeture, d'intériorité venait exprimer en soi la stabilité, la permanence, la possession, mais également l'inaccessible. Un dedans bel et bien existant mais qui demeure malgré tout « inaccessible » et faisant « l'objet d'une recherche constante »¹³⁴. La lumière du jour, le temps qu'il fait, ne se reflètent sur les choses que par parcelles, savamment posées dans l'ombre feutrée de ses chambres. On a comparé cette intériorité, cette impénétrabilité à celle de la perle qui capte la lumière mais reste compacte, close, entière et qui, dans sa « profondeur privée d'espace », ouvre un infini « hors du temps et de l'espace »¹³⁵, non sans analogie avec cet espace à la fois « considérable » et « restreint » sur lequel débouche *La recherche* de Proust. Captive d'un reflet métallique ou perlé, de la blancheur d'une coiffe, de la surface lisse d'un visage, de l'arête polie d'un meuble, du chatolement d'un tissu, parsemée capricieusement sur les dalles d'un parquet, immuablement plaquée à la surface d'une fenêtre aveugle qui la résume toute entière, la lumière de Vermeer transcende les objets en les faisant participer à la valeur infinie du dehors, en les projetant hors du temps et de l'espace auquel ils appartiennent.

¹³⁴ *Ibid.*, p.193.

¹³⁵ Huyghe, René, « La poétique de Vermeer » in *Jan Vermeer de Delft*, p.84.

C'est une lumière qui, dans sa captivité, expose l'insaisissabilité du monde. Une tentative quasi-réussie de traduire la dimension sacrée, absolue de ce qui reste intouchable en suggérant « l'invisible dans le visible, l'illusion d'intimité avec un sujet à la fois rapproché et inaccessible »¹³⁶. La tradition picturale européenne au 17^e siècle puisait sa conception de la lumière non seulement dans des notions spirituelles et morales mais également dans une véritable métaphysique de la lumière élaborée par Kepler. Le rôle que Kepler attribue à la lumière en tant que lien entre le monde spirituel et la matière corporelle s'illustre dans le tableau de Vermeer en s'incarnant dans chaque objet et en lui infusant la valeur spirituelle de l'au-delà. Cette omniprésence de la lumière qui se distribue à travers le tableau – venant investir le plus modeste objet de sa part d'éternité – gomme les notions d'intérieur et d'extérieur. Faisant fi d'un clair-obscur accentué qui délimiterait clairement l'opposition entre les mondes spirituels et matériels, Vermeer amalgame l'ombre et la lumière, distribuant la clarté dans la banalité du quotidien et revêtant par le fait même le monde intérieur, le monde des contingences matérielles, de la valeur d'infini associée à la lumière.

Comme chez Proust, il se crée une coïncidence entre l'issue vers le dehors et l'accès vers le dedans, entre l'enfermement et l'éclatement dans l'infini, entre l'impénétrable et le possédé, le visible et l'invisible, le profane et le sacré, le mysticisme transparent de la clarté et l'opacité des objets.

Nous savons que le tableau était, à l'époque de Vermeer, usuellement chargé de messages allégoriques, souvent dissimulés dans des scènes de genre illustrant l'univers familier dans ses lieux et personnages ordinaires, mais perceptibles à quiconque capable de les interpréter. Le tableau, en effet, se refuse de traduire essentiellement la réalité quotidienne ou des valeurs transcendantes, mais se réclame des deux à la fois, du profane et du sacré, du dedans fini et du dehors infini. Nul autre tableau peut-être que celui de la *Femme lisant une lettre* n'illustre mieux cette dichotomie du dehors et du dedans, exprimée à travers l'espace à la fois ouvert et fermé, restreint et expansif.. Là où la draperie obstrue l'avant-plan du tableau, à droite, et presque un tiers de l'espace, Vermeer avait, à l'origine, peint un tableau représentant Cupidon que l'on retrouve également dans trois autres de ses œuvres. Selon l'iconographie de l'époque, la présence de Cupidon ne laissait aucune

¹³⁶ Arasse, *Op. cit.*, p.76.

équivoque quant à la signification de la scène : la lettre lue dans le tableau n'eût pu être qu'une lettre d'amour. Avec l'élimination de l'image de Cupidon en tant qu'élément révélateur, la lettre perd son caractère explicite et n'est plus que discrète suggestion d'une interprétation possible. La draperie, selon la théorie d'Arasse, suggère que « le spectateur ne voit pas tout »¹³⁷. A l'origine, les lignes de composition du tableau convergeaient vers ce pan de mur à présent dissimulé par la draperie. Or, en éliminant ce détail, Vermeer ne modifie en rien le reste de sa composition, de sorte que le regard, avant de se poser sur le sujet, se pose sur une interdiction, « sur le paradoxe d'une visibilité à la fois offerte et partiellement retenue »¹³⁸. Ouverture et fermeture à la fois. Le spectateur est tenu à l'écart tout en étant invité au cœur du sujet. Ne pourrait-on dire que Vermeer illustre l'intangible, l'inaccessible et l'invisible ? Paradoxalement encore, c'est en refermant le tableau sur soi, en le concentrant sur l'espace intérieur qu'il en ouvre les possibilités significatives. Il bondit, au-delà du réalisme, dans l'espace mystique de l'art. Toutes les interprétations allégoriques qu'on a pu faire de ses tableaux ne sont qu'effort d'interprétation de l'élément mystique, insaisissable, qui y est présent. Seule l'ambiguïté de Vermeer permet ces lectures multiples de son œuvre, cette ouverture de l'espace du possible.

Comme chez Proust, on retrouve un enfoncement de plus en plus prononcé au cœur de l'essence la plus pure du réel. L'univers, dans sa multiplicité, et le temps, dans sa profondeur, sont ainsi réduits à l'essentiel, concentrés dans des intérieurs dont des pans entiers, à leur tour, sont voilés, relégués au-delà de ce qui s'offre à la perception immédiate. L'artiste se concentre essentiellement sur ces détails, malgré tout considérables, que la mémoire ou l'imaginaire, dans leur expansion, viennent inscrire dans le Temps. L'espace du « dehors » occupé par le passé, l'univers et le temps, « perçus de si haut », de si loin (IV, 625) vient se confondre avec celui du « dedans » qu'occupe l'être dans l'univers, « une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui [lui] est réservée dans l'espace » (Ibid.).

3.2 LE REGARD DU VOYEUR

Le monde sensible tel qu'évoqué par Proust et Vermeer se présente sous forme d'entités détachées du tout, closes à toute implication possible de notre part et en décalage

¹³⁷ Arasse, Daniel, *Op. cit.*, p.67.

¹³⁸ *Ibid.*, p.67.

temporel ou visuel avec la perception immédiate. L'univers dans sa matérialité ne semble exister que sous une forme manipulée ou reconstituée. Et pourtant, Proust écrit : « je sentais combien ce que je désirais dans la vie était purement matériel » (I, 559) comme si, dans la sensation de ce qui est matériel, résidait la seule amorce possible d'un semblant de possession. Du monde qui s'étale devant ses yeux, il n'y a pour lui « de beaux spectacles que ceux [qu'il sait n'être] pas artificiellement combinés pour [son] plaisir, mais nécessaires, interchangeables » (I, 377). Le spectacle d'une tempête sur la mer, par exemple, qui s'affiche « comme un moment dévoilé de la vie réelle de la nature [...] livrée à elle-même sans l'intervention des hommes » (Ibid.), déchaînée, indifférente à la présence de quiconque, évoluant dans un monde à part, le sien propre, celui d'une nature parfaitement contenue en soi. Spectacle qui participe à l'illusion théâtrale, car le plaisir d'être le témoin privilégié de ces manifestations intimes de la nature est le même que celui du narrateur au théâtre lorsque « sur la scène une table à écrire et une cheminée, assez ordinaires d'ailleurs, signifèrent que les personnages qui allaient entrer seraient, non pas des acteurs venus pour réciter comme j'en avais vu une fois en soirée, mais des hommes en train de vivre chez eux un jour de leur vie dans laquelle je pénétrais par effraction sans qu'ils puissent me voir » (I, 439). Ce à quoi le voyeur aspire ce sont ces « scènes véridiques et mystérieuses d'existences où [il] ne pénétr[e] pas » (II, 395).

La révélation du monde sensible et de sa vérité et la seule possession valable qu'il puisse en exister se réalisent à travers les geste furtifs, subreptices, par lesquels le narrateur devient témoin des comportements intimes de la nature ou des êtres. Depuis son jeune âge déjà, le narrateur se réfugie à l'abri des regards, ce qui lui assure « l'indépendance de sentir et de réfléchir » qu'il admet pouvoir trouver « seulement quand il est seul ou feint de l'être et se tait »¹³⁹. On se souvient bien de la « petite guérite en sparterie et en toile au fond de laquelle [il était] assis et [se] croyai[t] caché au yeux des personnes qui pourraient venir faire visite à [ses] parents » (I, 83). Spectateur muet et invisible, il laisse la nature et les êtres se livrer à lui sans artifices. C'est déjà le regard d'un voyeur qui se pose sur le monde. Le regard posé sur Mademoiselle Vinteuil et son amie, sur les escapades de Charlus, sur Albertine endormie et même sur sa grand-mère, absorbée en ses réflexions, est de la même nature. Les espaces dans lesquels ils évoluent sont

¹³⁹ Uenishi, Taeko, *Op. cit.*, p.52.

marqués du signe de l'incursion et de la résistance. L'une et l'autre se préoccupent d'en protéger l'accès.

Mais en fait, cette tension vers ce qui semble à priori vivre, à l'extérieur de lui-même, d'une existence étrangère à sa perception et ignorante de sa présence, n'est qu'un mirage, une illusion, car l'indépendance dont semble jouir le monde sensible par rapport à sa perception est factice. En effet, la relation qu'il entretient avec cet univers, d'une nature apparemment autre que la sienne, est teintée de ses propres émotions, de « découragement en entendant toujours autour de [lui] cette sonorité identique qui n'est pas écho du dehors mais retentissement d'une vibration interne ». Ce qu'il cherche à retrouver « dans les choses, devenues par là précieuses » c'est « le reflet que [son] âme a projeté sur elles » (I, 86). L'être, en somme, reste indissociable du monde extérieur et conserve à son égard la nostalgie du soi. Ce n'est pas uniquement la nature ou l'autre qu'on cherche à surprendre dans son intimité, sans témoins, mais, inconsciemment, une dimension de soi-même.

De même, aucun des tableaux de Vermeer, sauf peut-être quelques uns des premiers, consacrés à des thèmes mythologiques ou religieux et peu représentatifs de son style, n'invite le spectateur à y pénétrer, à participer à la scène. Même dans un paysage, apparemment conventionnel, comme la *Vue de Delft*, Vermeer, comme nous l'avons souligné, érige ses barricades et nous tient bien à l'écart de la ville, sur la rive qui y fait face. Il transforme subtilement le paysage en une scène d'intérieur, de son intérieur peut-être ou de ce qui lui en demeure inaccessible et dans lequel notre présence, en tant que spectateur, devient une intrusion. Le regard du spectateur, pourtant, est toujours convoqué. C'est sa présence, sa visibilité, qui sont mises à l'écart, son regard contenu en une zone extérieure au tableau et dont les limites sont clairement tracées. Au-delà de cette rive, de ce mur, de cette encoignure de porte, de cette table, on ne pénètre pas. L'élément essentiel à l'acte voyeuriste est présent. Le spectateur se retranche dans une zone obscure, extérieure au tableau. Seul ce dernier est noyé d'une lumière qui accentue l'invisibilité, l'extériorité du spectateur et le caractère interdit de sa présence.

C'est sur la manière bien particulière dont Proust et Vermeer assument leur position quant à ces scènes qui, avec les plaisirs qu'elles pourraient avoir à offrir, leur sont interdites, que nous nous pencherons au cours des pages suivantes.

3.2.1 Le regard du voyeur et celui du photographe

Le regard du voyeur, afin d'être considéré comme tel, ne devrait-il pas avoir la capacité de s'abstraire complètement du spectacle entrevu, de le nettoyer du filtre obligatoirement interposé par le moi? Et sommes-nous véritablement confrontés à un regard voyeuriste lors des diverses scènes dans lesquelles le narrateur se pose en observateur invisible? Le regard du voyeur existe-t-il véritablement chez Proust s'il lui est impossible d'échapper au « reflet de son âme » et ce, jusque dans les manifestations d'une intimité qui lui serait apparemment étrangère?

Existe-t-il en fait une distinction entre le regard du voyeur et celui du photographe? Ou s'agit-il du même regard posé sur les secrets du monde? Le regard du voyeur ne souhaiterait-il pas idéalement en être un de photographe, détaché, flegmatique et uniquement soumis à la froide sensibilité de la pellicule?

Cette distinction, Proust semble la faire dans la scène où il surprend sa grand-mère dans un moment d'inattention où elle a laissé tomber le masque rassurant qu'elle porte d'ordinaire en présence du narrateur. Toutes les émotions qui, habituellement, colorent sa relation à l'univers et, en le transformant, gommant son altérité, semblent de prime abord absentes de cette scène. Le regard qui « néglige toutes les images qui ne concourent pas à l'action et ne retient que celles qui peuvent en rendre intelligible le but » (II, 439) redevient temporairement vierge de toute idée pré-conçue, de tout souvenir, de toute émotion, de toute « tendresse » déformante. « J'étais là, ou plutôt je n'étais pas encore là puisqu'elle ne le savait pas » (II, 438). Le narrateur assiste à sa propre absence. Il n'est plus participant à la scène. Froidement détaché, il croit poser sur elle un regard de photographe ou devenir lui-même la pellicule qui enregistre mécaniquement la scène, prenant « un cliché des lieux qu'on ne reverra plus » (Ibid.). Sa grand-mère, semblable aux femmes de Vermeer, est absorbée en des pensées qu'elle n'avait jamais montrées devant lui. Secrets qu'il continuera d'épier chez les êtres, à travers toute *La recherche*, absent de la scène, invisible, espérant que les gestes qui s'étalent devant ses yeux se dégagent du miroir déformant de ses émotions pour s'abandonner au pur plaisir de son regard. Or, ce détachement se révèle impossible et ne relève que d'une illusion photographique. Car ni Proust, ni Vermeer ne savent s'absenter de ce qui s'offre à leur regard, ni l'un ni l'autre n'étant doué pour l'art de la représentation pure. Le regard du voyeur ne saurait donc en

être un de pur détachement, non plus que la scène épiée un pur spectacle. Dans l'image apparemment photographique de sa grand-mère, de cette « vieille femme accablée [qu'il] ne connaissait pas » (II, 440), c'est l'image du Temps qu'il aperçoit comme il l'apercevra plus tard lors du Bal de têtes chez la princesse de Guermantes. L'image d'un corps contenant « tant de souvenirs, de joies et de désirs[...]si cruels pour celui qui contemple dans l'ordre du temps le corps chéri dont il est jaloux » (IV, 624). Impossible détachement et échec du regard photographique, là où l'être regardant s'insinue entre la pellicule et son sujet. Entre lui-même et son sujet s'esquisse déjà l'image de ce Temps qui est sa vie, qui est lui-même, qu'il doit maintenir attaché à lui, qui le supporte et sans lequel il ne peut se mouvoir (IV, 624).

Le voyeur, qui se voudrait photographe mais dont la pellicule reste polluée par les ombres qu'y projette son être, conserve ainsi avec son sujet une relation d'osmose. Là réside le paradoxe voyeuriste. Le voyeur ne peut s'empêcher de transposer ses hantises, les émanations de son moi sur l'objet contemplé. Celles-ci posent une entrave au détachement pur, à l'altérité de l'objet tout en conférant malgré tout au voyeur une maîtrise sur ce dernier, une satisfaction d'un autre niveau : la possession à distance par la projection du moi d'un être qui semble, de prime abord, en être entièrement détaché. Entre lui-même, se percevant en pur spectateur, et le sujet observé (qu'il s'agisse de sa grand-mère, des scènes se déroulant à Montjouvain ou dans la boutique et l'Hôtel de Jupien ou du sommeil épié d'Albertine), s'esquisse une double dynamique. D'une part, celle du voyeur qui cherche à tout prix à saisir l'autre dans son détachement, son objectivisation totale et celle, d'autre part, qui, consciente des limites de cette objectivisation, insiste à dépeindre l'espace, le vide, l'infranchissable distance entre lui-même et l'objet de son regard, comme dans l'espoir de se désinvestir complètement d'un regard troublé par la projection de son être sur une scène qu'il en souhaiterait exempte.

Ce même dilemme se retrouve chez Vermeer. Snow souligne l'aspect essentiel de ce même espace esthétique séparant Vermeer de son sujet, le désir intense de s'absenter de la scène pour l'abandonner à son essence, lorsqu'elle s'étale dans toute sa vérité libérée de témoins. Il le compare à cet effet à Degas, un autre peintre dont les portraits de femmes laissent pressentir un regard qui cherche à s'abstraire du spectacle contemplé. Vermeer, comme Degas, peint l'espace qui le sépare des femmes, des scènes d'intimité qu'il semble

convoiter. Un espace parfois aussi dense qu'une lourde draperie, parfois invisible et cristallin mais tout aussi infranchissable. Le plaisir ici ne surgirait que dans l'abandon du sujet à la manière sans artifice qu'a son corps d'occupe: l'espace, derrière la protection d'une marge d'isolement non plus factice mais réelle. Toute suggestion de désir sexuel est transformée par l'impulsion réparatrice de l'art qui crée la distance.¹⁴⁰ L'absence de complicité du sujet avec le désir masculin est assurée par l'invisibilité du voyeur, et par la marge d'isolement qui le sépare de ce dernier. Son intégrité physique lui est restituée par sa dissociation de l'investissement érotique évident du regard qui le contemple, en toute absence, en toute impunité. Il s'agit là d'un isolement qui transcende le sujet et, comme nous le verrons chez Proust, l'immunise contre les projections troubles du regard du voyeur, le dégage de son désir. Et pourtant l'érotisme reste présent, directement associé à l'absence apparente d'un témoin, émergeant de la négation même de sa volonté, de son désir et, par-dessus tout, de sa présence en tant qu'être sexuel. L'érotisme de la scène s'en trouve même renforcé, car un fantôme hante le tableau, celui du lecteur ou du spectateur exclu, invisible, qui regarde, épie et dont le regard vient se confondre avec celui du peintre ou du narrateur.

Cette distanciation d'avec le sujet se distingue aussi par l'anonymat de celui-ci. Nous ne savons rien des femmes de Vermeer (modèles, femmes de sa famille, de son entourage), ce qui ouvre un éventail de possibilités quant à leur identité. Multiplié identitaire à laquelle nous n'aurions pas accès si nous avions, à leur sujet, une explication historique ou allégorique certaine et documentée. Les possibilités érotiques s'en trouvent toutefois démultipliées, comme elles le sont chez Degas, des modèles duquel nous ne savons guère plus, sauf qu'il les recrute souvent dans la rue et qu'ils ne sont d'aucune manière associés à sa vie.

Proust à son tour, en se dissociant, s'abstrayant des scènes, méticuleusement décrites, de Montjouvain et de celles qui mettent en jeu le Baron de Charlus se réfugie, malgré son invisibilité, non pas dans l'anonymat des protagonistes, mais dans la projection en eux de sa propre intériorité, d'un reflet de soi.

¹⁴⁰ Snow, Edward A., *Op. Cit.*, p.26 : « These canvases witness (...) the artist's attempt to come to terms with sexual desire by transforming it, through art, into a reparative impulse ».

La présence du témoin, en suspens, oscillant entre le détachement, l'absence et l'inévitable coloration que donne à la scène la perception qu'il en a, persiste donc dans la distance, créée entre le sujet et le regard qu'il y pose. En fait Vermeer, pas plus que Degas, n'arrive tout à fait à s'absenter de la scène. *La jeune fille à la perle* comme *La peseuse de perles* donnent clairement l'illusion d'une intrusion, mais d'une intrusion équivoque : la peseuse de perles y restant complètement oublieuse, toute recueillie en une activité dont nous devenons, malgré nous, les témoins, alors que notre regard converge avec le sien vers le plateau de la balance. Quant à *La jeune fille à la perle* apparemment surprise en un moment de solitude, c'est dans le reproche que nous assène son regard et qui, à lui seul dénonce l'intrusion, que se crée l'espace permettant l'illusion voyeuriste et la teinte de culpabilité qui la colore.

Cette tentative de neutralisation du désir dans le regard d'un Vermeer-voyeur n'est guère plus convaincante que celle à laquelle s'adonne Proust dans ses scènes de voyeurisme. L'effort manifeste qu'il déploie pour s'abstraire des scènes rapportées ne s'applique qu'aux circonstances physiques de la scène. Il crée la distance mais la teneur même de ce qui se déroule devant ses yeux correspond presque toujours à un seul et unique thème : celui de ses obsessions, le « retentissement d'une vibration interne » qu'il met doublement en abyme, en le projetant sur autrui et en s'en dissociant à la fois à travers le dégoût mitigé (invariablement suivi d'une justification des gestes observés) qu'il éprouve devant la scène qui se déroule devant ses yeux. En se posant comme spectateur accidentel de ces incidents, il tente de s'en détacher doublement en neutralisant l'investissement qu'il pourrait avoir dans de telles situations. Pour ce faire, il nous présente la scène sous forme d'épisode de voyeurisme pur, un épisode c'est-à-dire dont il serait parfaitement détaché. Le narrateur, se fut-il dévoilé, aurait détruit l'attrait secret de la scène et perdu la nécessité interne qui le pousse à retrouver, dans des gestes apparemment étrangers à lui-même, un reflet de sa nature.

3.2.1.1 Montjouvain

C'est immédiatement après l'évocation ou même la convocation des plaisirs uniques que sauraient procurer au narrateur la venue subite « d'une paysanne de Méséglise ou de Roussainville, d'une pêcheuse de Balbec »; après le souvenir du donjon de Roussainville, confident de ses premiers désirs, alors qu'enfermé dans le petit cabinet

sentant l'iris, il s'adonne au plaisir solitaire tout en implorant le donjon de « faire venir auprès de [lui] quelque enfant de son village » (I, 156), que surgit l'épisode de Montjouvain. Inévitable association d'idées. Tous les éléments nécessaires au plaisir voyeuriste (tel que conçu par Proust) sont déjà en place.

Déjà, le plaisir se retranche hors de lui, hors de sa portée et c'est dans ce détachement, dans la parfaite autonomie de l'objet de plaisir, dans son indisponibilité même qu'il le convoite. « Tout ce qui n'était pas moi, la terre et les êtres, me paraissait plus précieux, plus important, doué d'une existence plus réelle[...]le plaisir qu'elles pouvaient me donner m'aurait paru moins vrai, je n'aurais plus cru en lui si j'en avais modifié à ma guise les conditions » (I, 155).

C'est un plaisir, en fait, qui ne réside que dans l'interdit, dans l'absence de soumission à son désir et dans la parfaite autosuffisance de l'objet convoité. Le camarade à qui il veut faire la conversation n'en ressent, lui, nullement le besoin, et lorsqu'un accès d'affection le fait s'élancer vers ses parents pour les embrasser, c'est au moment même où ils auront, eux, une peccadille à lui reprocher. L'objet susceptible de lui procurer du plaisir se soustrait à son désir et c'est toujours de manière intempestive et stimulé par des circonstances insolites que le narrateur en est brusquement saisi. Lors d'une promenade, alors qu'il ne peut l'associer qu'à l'exaltation de la solitude ou, plus curieusement encore, « au reflet rose du toit de tuile, aux herbes folles, au village de Roussainville [...], aux arbres de son bois, au clocher de son église », le plaisir soudainement « enfl[e] [s]a voile d'une brise puissante, inconnue et propice » (I, 154). Et dans la solitude du cabinet sentant l'iris, le plaisir encore, comme « un désespéré qui se suicide, défaillant, [se fraie en lui] une route inconnue et que je croyais mortelle » (I, 156). Le plaisir véritable ne se conçoit comme ne pouvant exister qu'hors de lui, en ne pensant pas à soi, en ne pensant « qu'à sortir de soi », mais l'objet de désir, susceptible de lui procurer ce plaisir se refuse malgré les implorations qui lui sont adressées. Dans la solitude, il tient « en vain, [...] l'étendue [du paysage] dans le champ de [sa] vision, [...] le drain[ant] de ses regards qui eussent voulu en ramener une femme » (I, 156) mais l'objet convoité n'existe que dans le champ de son regard, « création[s] purement subjective[s], impuissante[s], illusoire[s] » (I, 157) de son tempérament.

Cet objet n'est d'ailleurs susceptible de procurer au narrateur le plaisir qu'il convoite que dans la mesure où il se refuse à lui, s'empregnant de l'intouchable altérité de la nature. Il n'est complet que dans la mesure où il se confond avec le paysage pour lui emprunter « ses trésors cachés, sa beauté profonde ». La « femme », s'il faut appeler ainsi l'objet de convoitise du narrateur, n'est objet de désir qu'en tant que fragment d'une beauté à posséder. Ses charmes sont en eux-mêmes « restreints » si ceux de la nature ne viennent s'y ajouter et s'y confondre car le narrateur arrive difficilement à la dissocier de son désir de possession. Cherchant à posséder une objectivité pure, son désir tend autant vers celle de la nature que celle d'une femme imaginaire. Il ne peut concevoir la fille de Roussainville, dont il conjure la présence, comme désirable que « criblée de feuillage, [...] une plante locale d'une espèce plus élevée seulement que les autres et dont la structure permet d'approcher de plus près qu'en elles, la saveur profonde du pays » (I, 155). Tout le désir de possession esquissé dans la phrase : « je sentais combien ce que je désirais dans la vie était purement matériel » est présent dans ce premier épisode d'une série de trois que je qualifierais de « premiers émois érotiques », couronnés par la scène de voyeurisme au terme de laquelle se retrouve toute la justification des plaisir perçus comme interdits.

C'est un plaisir dont la recherche s'exprime d'autre part en un crescendo. Venant à lui, dans un premier temps, de façon intempestive, lors d'une promenade, alors qu'il ne peut l'associer à aucun stimulus direct. Dans un second temps, de façon délibérée, lorsque dans le cabinet sentant l'iris, son regard supplie le paysage de lui ramener une femme. Et enfin, sous forme de plaisir voyeuriste qui permet au narrateur de concilier parfaitement l'altérité à posséder avec la projection du soi dans cette altérité.

Ce « découragement en entendant toujours autour de soi cette sonorité identique qui n'est pas écho du dehors mais retentissement d'une vibration interne » (I, 86), et dont le narrateur n'arrive guère à se départir, se projette dans l'observation d'une scène qui, à priori semble entièrement détachée de lui : celle de Mlle Vinteuil et son amie s'adonnant à leur propre plaisir coupable, nettement teinté de sadisme. Plaisir coupable dont il n'arrive à se dissocier, tout en le partageant, qu'en tant qu'observateur invisible. Il n'est plus question ici du plaisir du narrateur mais d'un plaisir qui, à priori, s'observe comme entièrement objectif et sur lequel il peut se permettre, en tant que plaisir répréhensible et pervers, de porter un jugement qui l'en distancie et l'en rapproche à la fois.

Au-delà de l'autre et de son plaisir, surpris sans témoins, dans son intimité, c'est une dimension de lui-même qui se dévoile subrepticement. Le plaisir ici est peut-être plus complet que celui décrit dans les brefs épisodes de ses promenades dans les champs de Méséglise ou de Roussainville ou du cabinet sentant l'iris. C'est un plaisir dont il se déculpabilise en s'en détachant. Et pourtant, ce n'est pas dans l'objectivité de la scène que le plaisir se déploie mais dans la possibilité d'y redéfinir sa propre conception du plaisir. C'est lui-même qu'il retrouve dans l'objectivisation apparemment parfaite de la scène et dans la justification d'un plaisir franchement sadique (si on en croit certains biographes) qu'il arrive lui-même, coupablement, à convoiter et à ressentir.¹⁴¹

Tout un processus visant à expliquer le comportement de Mlle Vinteuil, si odieux puisse-t-il sembler, s'ensuit. Le sadisme de la scène est dilué à un point tel qu'elle s'en sort avec son « bon cœur », sa pure sentimentalité, sa vertu naturelle, son « âme scrupuleuse et tendre ». Les plaisirs évoqués : celui du voyeur, de l'exhibitionniste – jouissant plus de se savoir observé « quand même on nous verrait ce n'en est que meilleur » (I, 159) – et du sadique, viennent accentuer la vertu naturelle de qui s'y adonne et qui doit revêtir, pour ce faire, une identité autre que la sienne propre. La distanciation entre le voyeur et son sujet, entre le sujet, son vice et le plaisir qu'il en tire, est doublement accomplie par la neutralisation du vice même. Le voyeur n'est pas davantage coupable du plaisir malsain que pourrait lui donner une scène saisie à l'improviste que ne l'est Mlle Vinteuil de la profanation du portrait de son père. En fait le regard – « ce portrait de mon père qui nous regarde » (I, 160) – se substitue à celui du narrateur, rendant son plaisir impossible ou du moins non-apparent. Quant à Mlle Vinteuil, il semblerait que ce n'est que son aversion pour un plaisir qui lui semble « malin » qui la fait sombrer dans le sadisme. Elle ne peut s'adonner à un plaisir interdit qu'en s'évadant « dans la peau des méchants ».

¹⁴¹ Dans son étude sur la vie de Marcel Proust, Ghislain de Diesbach documente les visites assidues de l'auteur (commentées de façon détaillée à Céleste, et justifiées comme essentielles à son travail) à l'hôtel Marigny où « il assiste derrière une glace à des ébats qui forment un tableau vivant ». De Diesbach fait également allusion, en regard au « curieux mélange de sadisme et de masochisme » qui forme le fond du tempérament proustien, à la fameuse histoire de rats colportée à la fois par André Gide, Bernard Faÿ et Marcel Jouhandeau, dans ses carnets, et selon lesquels Proust aurait pris son plaisir « en regardant agoniser des rats transpercés par une épingle à chapeau par un comparse » ou en faisant profaner en sa présence, par un gigolo, des photographies de femmes du monde, et même de sa mère. (Ghislain de Diesbach, *Proust*, Paris, Perrin, 1991, pp.629-632)

Proust ici, tout comme Vermeer et Degas, s'abstrait du spectacle contemplé. Son plaisir à lui est non seulement transposé sur le sujet observé, mais également purifié par la perversion du plaisir observé. Ce ne sont ni lui, ni Mlle Vinteuil qui se laissent sombrer dans un plaisir défendu, mais le voyeur et la sadique qui peuvent, eux, s'y adonner tandis que le narrateur et le personnage de Mlle Vinteuil restent intacts, incapables d'une si basse recherche. Plus que la scène entrevue, Proust dépeint l'espace de vertu, de sentimentalité, de scrupule qui le sépare, lui, du plaisir, de la même manière que le sujet observé en est séparé. A l'instar de Vermeer, il désamorce la portée érotique de la scène en permettant à l'art ou à la vertu de l'en distancier et en exonérant son sujet à travers une analyse détaillée du sadisme en tant qu'émanation d'un refus vertueux du plaisir.

Et comme Vermeer et Degas, il refusera de s'arracher à une scène dans laquelle s'investit une si grande part de lui-même et y reviendra, comme eux, avec une patience obsessionnelle, une patience qui fait durer le plaisir, en reproduisant le sujet à répétition, au-delà du désir apparemment désamorcé et en projetant, plus tard, sur Albertine, les gestes et paroles de l'amie de Mlle Vinteuil (III, 514).

3.2.1.2 La boutique de Jupien

Dans l'épisode entre Charlus et Jupien, le narrateur accentue la distanciation nécessaire entre le voyeur et la scène observée au moyen de métaphores botaniques.

Comme dans la scène précédente, les obstacles physiques sont en place et même amplifiés dans leur importance en ce qu'ils obstruent complètement la vision. Les buissons, la fenêtre et ses volets donnent curieusement à la scène, qu'on qualifiera de voyeuriste (en l'absence d'un terme plus approprié), une dimension essentiellement auditive, non moins évocatrice que celle qui s'offrirait au regard. Car la scène, évoquée à l'aveugle derrière portes, cloisons et un vasistas qui reste fermé, l'est toutefois dans toute sa crudité sonore.

Comme dans la scène de Montjouvain, les éléments du processus de rédemption sont mis en place. L'inversion de Charlus et Jupien, décrite dans la scène de séduction entre les deux personnages, puis suivie de sa consommation, est d'abord exprimée à travers la vulgarité de leur échange langagier. Mais, comme il l'avait fait pour

Mlle Vinteuil, Proust innocente le plaisir coupable par l'analogie avec le processus de fécondation de la fleur par l'insecte.

Ici encore, le narrateur s'exclut d'un voyeurisme coupable. Posté dans l'escalier, il cherche simplement et, en toute innocence, à épier le retour du duc et de la duchesse de Guermantes, animé, par désœuvrement sans doute, d'une curiosité botanique. « L'insecte improbable viendrait[-il], par un hasard providentiel, visiter le pistil offert et délaissé » (III, 4). A la lumière de ce qui s'ensuivra, la question, dans son apparente innocence, semble déjà teintée d'obscénité. Une dimension intentionnelle semble ici s'ajouter à son voyeurisme, contrairement à l'épisode de Montjouvain, où le hasard semble seul responsable de l'épisode voyeuriste. Il avoue avoir « peur de manquer, si le miracle devait se produire » (III, 4), la rencontre entre la fleur femme et l'insecte, et il se fauilera éventuellement, « en un acte plein de risques, quoique en partie clandestin » (III, 10) vers un poste plus avantageux afin d'épier les ébats du baron et de Jupien.

Rien, dans la physionomie de M. de Charlus, n'annonce ce qui va s'ensuivre. Au sortir de chez la marquise de Villeparisis, le visage qu'il présente au narrateur évoque celui de sa grand-mère, surprise dans un moment d'inattention. Un visage ayant laissé tomber le masque et offert dans la nudité qui s'affiche lorsqu'on se croit sans témoins. Il est important que ce qui ressorte ici du visage de M. de Charlus soit la beauté du modelé, « une finesse plus spiritualisée, plus douce [...], l'aménité, la bonté, [...] quelque chose de si affectueux, de désarmé » (III, 5) mais aussi ce qui rappelle le visage d'une femme et qui viendra justifier, d'une certaine manière, la « normalité » toute botanique de la scène sur le point de se dérouler et qui sera perçue comme « d'un naturel, dont la beauté allait croissant » (III, 7). De même, la beauté des regards échangés entre le baron et Jupien évoquera une « cité orientale », dont le nom échappe encore au narrateur, et qui se révélera sans doute être Sodome et leur manège, « plus près de la nature encore », semblable à celui de « deux oiseaux, le mâle et la femelle » (III, 8). La poursuite de Jupien par Charlus, enfin, se pose en parallèle parfait à l'entrée subite d'un bourdon dans la cour, venu, on le suppose, féconder l'orchidée en attente.

La métaphore botanique donne à l'épisode la même innocence, la même innocuité sous-jacente qu'avait instillé à celui de Montjouvain, pour en expliquer et justifier le sadisme, la vertu naturelle de Mlle Vinteuil. Les gestes observés se revêtant d'une toute

autre nature que celle qui apparaît à première vue. En fait, toutes sordides que puissent être les scènes qui se déroulent sous le regard du voyeur, il ne s'agirait que d'apparences, d'une façon de masquer l'aversion pour le mal associé au plaisir et de dévoiler les vertus de la nature humaine et de la nature elle-même dans leur illustration conjointe des lois de la botanique et la normalisation de la bisexualité. La nature érotique, sexuelle ou perversie de l'acte observé est, par le fait même, évacuée et le voyeur et l'objet de ses regards exonérés de tout blâme. Le voyeur ici se double d'un moraliste, tenant encore une fois le plaisir à distance comme s'il s'agissait d'une fatalité naturelle ou botanique qui en normalise la perversité. Cet épisode, le précédent et celui qui va suivre sont invariablement colorés par le « moi » du narrateur, le « retentissement » toujours, de ses vibrations internes et de sa dualité qui rejoint la pensée freudienne lorsqu'elle met en parallèle sadisme et masochisme, voyeurisme et exhibitionnisme, masculinité et féminité, comportements renvoyant à l'hypothèse d'une bisexualité originaire de l'être humain.

3.2.1.3 La scène de flagellation – L'hôtel de Jupien

L'acte voyeuriste est ici entièrement délibéré et le narrateur ne tentera nullement d'imputer au hasard les circonstances qui le rendront témoins de la scène. Il recherche l'œil-de-bœuf latéral qui lui permettra d'observer, à son gré, M. de Charlus qui réclame mauvais traitements et humiliation. Plus tard, Jupien lui-même le poussera dans un réduit dont il ouvrira le vasistas pour permettre au narrateur d'observer à nouveau le baron de Charlus.

Les obstacles sont en place et le voyeurisme du narrateur invisible assumé. La violence de la scène avec ses plaintes, ses cris de douleur est susceptible de provoquer le même plaisir que la tempête sur la mer devenant « comme un moment dévoilé de la vie réelle de la nature » (I, 377).

Le voyeurisme du narrateur trouve d'autre part un écho dans ce qu'on pourrait entrevoir comme le voyeurisme, plus intellectualisé, du baron lui-même qui prend plaisir à prêter les pires vices à ses bourreaux. L'idée que son tortionnaire soit, selon les mots de Jupien un « dangereux apache », un « barbeau de Belleville », un criminel, un assassin ne fait que décupler son plaisir, comme s'il pouvait vivre par procuration la perversité de l'autre. Toutefois, les éléments essentiels au plaisir voyeuriste : l'authenticité, l'abandon,

l'inconscience du sujet qui ne se sait pas observé, sont ici absents, en ce sens que le passé criminel des partenaires de Charlus est grossièrement amplifié, pour ne pas dire inventé de toute pièce par Jupien, et que même « le voleur, l'assassin le plus déterminés ne l'eussent pas contenté, car ils ne parlent pas leur crime » (IV, 406). On se rend bien compte, et Charlus n'en est pas dupe lui non plus, que son plaisir procède d'une mise en scène et que « s'il voulait qu'on préparât ses plaisirs, il voulait se donner à lui-même l'illusion que ceux-ci n'étaient pas préparés » (IV, 407).

Le plaisir reste toujours hors de portée et celui du narrateur est projeté sur celui, incomplet parce qu'il le sait entaché de la fausseté d'une mise-en-scène, du baron de Charlus. Tout comme dans les épisodes précédents, la nature même du plaisir réside dans l'impossibilité du narrateur ou du sujet observé – dans lequel il se projette – d'y accéder complètement. Pour que le plaisir surgisse dans toute son ampleur, il faudrait qu'il le fasse dans une sphère complètement détachée de celle où évolue le narrateur, tout en correspondant, par un hasard providentiel, à son désir. Il n'a d'autre choix, pour créer la distance essentielle, que de projeter son plaisir sur autrui, sur l'élément impromptu, autonome et sans artifices que prend idéalement celui-ci lorsqu'il ne se sait pas observé. Mais pas plus que dans les épisodes précédents le narrateur n'arrive, malgré son désir de le faire, à se dissocier complètement de la scène et à l'observer dans sa pure objectivité. Comme son plaisir ne peut, davantage que celui du baron de Charlus, se consommer dans un vice tout fait d'artifices, il doit se tourner vers la dimension cachée, vertueuse du vice se dévoilant comme une autre dimension de la vertu, de la délicatesse d'âme. Le baron de Charlus peut bien rechercher des « apaches », mais il faut tout d'abord que ceux-ci lui rappellent Morel, qu'ils aient le même type physique, ce qui confère à l'épisode une portée sentimentale. Il se console en fait de l'absence de ce dernier, rendu plus désirable par son inaccessibilité même.

Qui plus est, la pratique de flagellation illustrée dans ce passage ne procure pas seulement douleur et humiliation mais en plus l'innocuité du plaisir qui en procède, tout comme l'avait fait, dans l'épisode de Montjouvain le sadisme de l'amie de Mlle Vinteuil. Le narrateur nous rappelle que le sadisme est l'unique manière qu'a l'âme pure d'accéder au plaisir qui lui répugne : « Un sadique a beau se croire devant un assassin, son âme pure à lui sadique, n'est pas changée pour cela » (IV, 403). Dans ces passages le plaisir,

davantage que le sadisme, fait figure de vice à bannir. Comme si le sadique n'avait qu'à se réfugier dans un vice, qui n'entache en rien la pureté de son âme, afin de se soustraire au plaisir coupable qui devient ici le véritable vice, la figure d'interdiction dont l'éloigne le sadisme ou le masochisme.

Dans un autre registre, l'innocuité du plaisir s'exprime dans la dimension esthétique, théâtrale de la scène. Le lieu, le décor, les accessoires, les rôles mis en place lors de l'acte sado-masochiste en font une sorte d'« œuvre » à part, fonctionnant « en représentation » et, comme l'œuvre d'art, en décalage par rapport à la réalité.

Enfin, autre élément d'innocuité, la destinée première de l'hôtel de Jupien qui se révèle être tout autre que celle d'une maison de vice mais une façon de « distraire les vieux jours » du baron, « pour la conversation, pour lui tenir compagnie, pour jouer aux cartes » (IV, 409).

Encore une fois, le voyeurisme du narrateur se situe à deux niveaux. D'une part celui du détachement nécessaire par rapport à la scène observée, un étalement sordide auquel il ne saurait s'identifier, émaillé d'échanges d'une vulgarité qu'il tient bien à l'écart de lui même et de sa propre sensibilité et auquel il ne saurait prendre partie. Mais au niveau, d'autre part plus profondément enfoui, de la signification véritable de ce qu'il observe et dans laquelle se démontre la bonté de M. de Charlus, les qualités intrinsèques de la clientèle de Jupien : « des hommes marquants dans tous les genres et qui sont généralement, à situation égale, parmi les plus fins, les plus sensibles, les plus aimables de leur profession » (IV, 410). Les aberrations de M. de Charlus, enfin, sont attribuées à sa « maladie » et « trahi[ssent] encore le besoin de croyance par des exigences de vérité [...]; son désir d'être enchaîné, d'être frappé [...] un rêve aussi poétique que, chez d'autres, le désir d'aller à Venise » (III, 417-419). Rêve de virilité dans le supplice et nostalgie d'une époque évoquée par son « imagination moyenâgeuse ».

Ce sont en effet toujours les surnagements du moi et entre autres la culpabilité, qui empêchent le narrateur de s'abandonner complètement dans le plaisir, dans la communion à la pure matière, à ce qui est purement matériel et dont on jouit dans sa nature la plus élémentaire. La culpabilité, toujours présente chez lui, reste liée à la désobéissance originelle à l'interdiction paternelle et renvoie à une autre culpabilité beaucoup plus

profonde et totalement inconsciente, liée au désir œdipien. La morale, les vibrations internes viennent donc toujours empiéter sur le plaisir qui reste, malgré tout, ce que le narrateur lui-même convoite le plus lorsqu'il écrit : « je sentais combien ce que je désirais dans la vie était purement matériel » (I, 559).

3.2 DISTANCIATION ET RAPPROCHEMENT

Nous avons observé dans l'esthétique vermeerienne, tout autant que dans les scènes décrites au chapitre précédent ce processus constant de distanciation et de rapprochement, propre au voyeurisme. Dans nul autre tableau, autant que dans *La leçon de musique*, ne vient-il colorer, d'une façon qu'on pourrait qualifier de typiquement proustienne, chaque élément de la composition.

La leçon de musique illustre bien l'ambivalence, toute proustienne, du voyeur qui, d'un même geste, s'abstrait du tableau, souhaitant que la scène se déroule dans l'innocence, l'ingénuité totale de ce qui ne se sait pas observé mais qui, à la fois, ne peut s'empêcher de retrouver dans cette scène un écho de ce qu'il est, une trace de sa présence. Si ce n'était du miroir, symbole ultime d'intrusion, non seulement de celle d'un espace reflété, mais de la figure cachée du visible, on pourrait croire à l'innocence de la scène. C'est-à-dire que, hors de toute observation visible et manifeste, tout est possible, toute spéculation sur la dynamique existant entre les personnages et ce, jusque dans leurs gestes ou motifs les plus secrets. Cette innocence c'est celle qu'adopterait idéalement la nature pour Proust, une innocence détachée de toute intrusion possible, l'innocence de ce qui est antérieur à la découverte et à la perception.

Sans ce miroir donc, on pourrait imaginer la scène livrée à elle-même : le désir, la vertu rédemptrice de la musique, le pathétique d'un amour non partagé ou la marge du désir symbolisés par les obstacles entre les deux protagonistes, les meubles et le tracé sombre et implacable du cadre du miroir et du couvercle de l'épINETTE esquissant entre eux une infranchissable ligne noire.

Or, rien de tel ne se dévoile, car la présence du miroir et de ce qui s'y reflète et, par conséquent, la présence de l'artiste, viennent tout brouiller. Car ce qui s'illustre ici, au-delà des interprétations possibles de la scène se déroulant hors de tout regard, c'est

l'incapacité de l'artiste-spectateur de s'abstraire de ce que son regard, justement, perçoit. Hors de sa présence, il ne se passe rien et c'est le constat d'échec du parfait voyeurisme, puisque le regard de celui qui observe, même dans l'invisibilité, vient entacher l'innocence de ce qu'il voit. Il est présent et absent à la fois, témoin d'un aspect caché des choses qu'il tente de s'approprier tout en sachant que leur mystère est impénétrable et ne peut qu'être effleuré par le regard. Pour Vermeer, c'est l'acte de voir, davantage que ce qui est vu et la façon de le dépeindre, qui dans *La leçon de musique* transcende le visible. L'acte de voir et de peindre, comme pour Proust l'art de capturer par les mots et de posséder enfin ce qui longtemps avait échappé à son emprise et à sa compréhension. Le désir que l'un et l'autre semblent dépeindre, en ces multiples scènes de voyeurisme, n'étant pas le désir intrinsèque à la scène et émanant de l'action qui s'y déroule, mais un désir inhérent à l'art de représenter. Un désir auquel le sujet n'échappe pas puisque l'altérité n'est perçue que par lui.

On pourrait dire que la réflexion du chevalet de l'artiste dans le miroir vient annihiler la connotation voyeuriste du tableau et en effacer la mauvaise conscience, de la même façon que les considérations morales, projetées par Proust sur les scènes de sadisme ou de masochisme observées, viennent en mitiger la portée. Dans un cas comme dans l'autre, l'érotisme ou le sadisme de la scène perdent de leur impact et se retrouvent désamorçées, soit par l'aveu que fait le peintre dans *La leçon de musique* de la facticité de la scène, qui se révèle composée pour son regard, soit par la rationalisation et la justification morale qu'apporte Proust aux mêmes scènes. L'un et l'autre n'apparaissent plus en tant que figures d'intrusion mais en tant qu'artistes que justifient les exigences du regard ou de la mémoire. Chez Proust comme chez Vermeer, se juxtaposent, dans l'art de la représentation, l'illusion du réel et sa facticité obligées lorsque le voyeur ou l'artiste, en tant que tel, se l'approprient. Un jeu d'avancée et de recul nous convoque, chez l'un comme chez l'autre, dans un espace interdit tout en nous en excluant. Ce qui se déroule devant nos yeux est-il véridique, abandonné à soi-même ? Ou n'est-ce qu'une composition savante à l'image de la frustration ressentie par l'artiste devant l'insaisissabilité de ce qu'il ne peut s'approprier qu'en y projetant son être et en y introduisant son reflet ? Commentant la *Vue de Delft*, Gowing dans son étude sur Vermeer semble également commenter Proust

lorsqu'il parle de l'éloignement de ce qui n'existe que sur la toile ou dans le souvenir, ce qui semble déjà fixé dans le passé ou dans un simulacre d'éternité¹⁴².

3.3 L'OBJET DE DÉSIR QU'ON ENFERME

Incapables de porter sur le monde un regard purement photographique dont le moi serait absent, hautement conscients des limites du regard en tant qu'instrument de possession, Proust et Vermeer n'ont d'autre choix que d'enfermer l'objet de leur désir. Tous deux sont atteints de la nostalgie du regard détaché de la caméra, qui n'est pas un regard mais l'enregistrement d'une absence, le paroxysme de l'absence.

Le regard de Proust perçoit une image qui, obscurcie par les « retentissements du moi », se départit de son existence objective. Cette image qu'il observe, l'œil vissé à l'œilleton d'une caméra fictive (dont la fenêtre ouverte, le vasistas, l'œil-de-bœuf deviennent les substituts), ne partage que peu de caractères communs avec celle qu'enregistrerait une pellicule photographique, avec l'image du réel dans sa nudité picturale car, dans l'image qu'il contemple, le moi est toujours présent.

Vermeer, de son côté, s'en remet à la *camera obscura* qui non seulement pallie les insuffisances du regard mais enferme en même temps la scène contemplée entre ses parois obscures et dans la perfection quasi-irréelle qu'elle lui confère.

Et que dire du regard et des techniques semblables employées par Proust pour s'emparer de l'image d'Albertine, sinon de son être. Albertine qu'il ne peut ni « photographe », ni posséder davantage que la réalité perçue d'une manière et captée de toute autre manière par la photographie qui fait tenir « l'horizon immense sous l'arche d'un pont, dans l'embrasement d'une fenêtre, entre les feuilles d'un arbre » (II, 660). Albertine qui se décompose, au fur et à mesure qu'il s'en approche, chacune de ses têtes faisant place à une autre. Albertine qui, comme la vie, peut être jugée médiocre « bien qu'à certains moments elle parût si belle parce que c'est [...] sur des images qui ne gardent rien d'elle qu'on la juge et qu'on la déprécie » (IV, 448). Le narrateur se sait vaincu par la multiplicité du sujet et par ses images évanescences, qui consacrent la victoire du réel sur le

¹⁴² Gowing, Lawrence, *Op. cit.*, p.46 : « The remoteness of something that exists only on a painted canvas, or in the memory, something already set in the past or fixed in the artifice of eternity ».

regard, et qui ne se peuvent conserver qu'à travers le stratagème par lequel il réussit à les enfermer « comme dans mille vases clos » (IV, 448) dans chacun desquels s'immobilise une parcelle du réel, de ses images, une parcelle de temps « isolé, enclos, immobile, arrêté et perdu loin de tout le reste (II, 692).

L'enfermement d'Albertine ne participe pas à une autre dynamique que celle par laquelle le réel, dans ses moindres éléments, reste toujours proche mais interdit, « refermé sur soi, et, en même temps, exclu de tout ce qui n'est pas soi »¹⁴³. Le désir reste toujours inassouvi, d'autant plus que sa proximité nie la possibilité de l'action inscrite dans la poursuite. Le sujet s'offre au regard, mais le regard reste insuffisant à sa capture et comme ce regard est celui, toujours furtif, d'un voyeur, le sujet qui est vu, sans se donner à voir, reste irrémédiablement hors d'atteinte. Cette désirable inaccessibilité est cultivée par le narrateur qui entretient une constante ambiguïté, non seulement quant aux multiples images d'Albertine, mais aussi à l'égard des sentiments, de l'orientation sexuelle, des désirs fugitifs et contradictoires et de la nature des activités de cette dernière. L'enfermement ne suffit pas à éteindre son mystère. Il sert au contraire à le sertir en y soulignant une impénétrabilité qui résiste même à la proximité. Car l'être désiré n'est pas le même que celui qu'on enferme. Il se dédouble et subsiste dans son indomptable liberté de sorte que l'enfermement, toujours incomplet, loin de désamorcer le désir, l'amplifie. Albertine prisonnière du narrateur ne sera jamais la même que celle qui déambulait librement le long de la plage de Balbec et filait sur sa bicyclette, celle qu'il attendait toute la nuit. C'est cette dernière qui continue d'exister dans sa mémoire et c'est à elle que s'adresse son désir. La véritable Albertine « si bien engagée » (III, 576) peut rester dans sa chambre, à l'abri, non seulement du désir d'autrui mais de celui-même qui l'enferme, car c'est son image et son image seule qui demeure objet véritable de désir, « une effigie gardée intacte dans la mémoire et dissemblable d'avec l'être connu » (Ibid.), l'image de celle qui fuit et dont l'être enfermé ne garde que l'empreinte.

L'enfermement idéal, en somme, est voué à l'échec de façon aussi complète que le voyeurisme parfait, car jamais l'acte matériel d'enfermer l'autre, ou de l'observer à son insu, n'arrive à évacuer la projection de l'essence du narrateur, de son imaginaire qui revêt l'autre de ce glacis qui en consacre l'intangibilité et la liberté ultime. Les images

¹⁴³ Poulet, Georges, *Op. cit.*, p.70.

multiples que le narrateur crée d'Albertine consacrent à la fois son enfermement idéal en une série de tableaux et l'impossibilité d'enfermer ce qui s'enrichit, se solidifie, s'accroît de volume (III, 577) au fur et à mesure que se dévoilent les détours de son être.

Ce n'est que lorsqu'Albertine abandonne sa conscience dans le sommeil que le narrateur peut aspirer à la possession, illusoire, de son être. Le sommeil l'objectivise, la transforme en fleur, en arbre, en végétal, lui restaure « le naturel qu'on n'aurait pu inventer » (III, 578) et qu'il convoite depuis l'enfance dans ces « beaux spectacles » offerts par la nature et qu'il sait ne pas être « artificiellement combinés pour [s]on plaisir ». Le sommeil devient l'enfermement ultime mais aussi le comble du voyeurisme, non seulement en ce qu'il annihile parfaitement le regard de l'autre : « je savais que je n'étais plus regardé par elle », mais aussi la distrayante projection du soi : « je n'avais plus besoin de vivre à la surface de moi-même » (III, 578). L'inconscience, le regard supprimé et, avec lui, tout ce qu'il n'exprime que trop, transcende le sujet observé et lui confère, en l'objectivant, le statut d'idole, immuable dans son aveugle solidité d'objet et empreint « d'une beauté et une majesté innacoutumée pour peu qu'il[s]n'aient plus de regard » (III, 579). Statut d'idole, mais aussi d'objet empreint de la trace du quotidien, du banal, de l'ordinaire « comme une montre qui ne s'arrête pas, comme une bête [...], une plante grimpante [...], un instrument dont j'eusse joué [...], un être qui respire » (III, 620) et rien d'autre, sans ces paroles et silences voilant « mille souvenirs qui m'eussent déchiré », mille faits d'un monde sous-jacent que le sommeil efface.

Mais cette absence nie aussi le moi de l'autre, oblitérant non seulement son regard mais sa pensée, et en permettant, par conséquent, la possession totale : « son moi ne s'échappait pas à tous moments, comme quand nous causions, par les issues de la pensée inavouée et du regard » (Ibid.).

Toute la sémantique proustienne s'empresse d'ailleurs, à travers ce passage, de renforcer la notion d'enfermement. Albertine est « réfugiée, enclose, résumée », « condensée », « captive », « inconsciente et sans résistance », « retirée du monde » (III, 578-585). Mais ce n'est pas que la notion d'enfermement que l'on accentue, mais aussi celle d'exclusion par rapport au regard d'autrui, le « plaisir positif d'avoir retiré du monde où chacun pouvait la goûter à son tour, la jeune fille en fleurs qui, si du moins elle ne me donnait pas de grande joie, en privait les autres » (III, 585). C'est ce même regard de

convoitise et d'emprisonnement qu'il avait posé naguère sur Gilberte, un regard qui « voudrait toucher, capturer, emmener le corps qu'il regarde et l'âme avec lui » (I, 139).

Et ces femmes dont Vermeer enferme la conscience et la multiplicité en une tâche qui, en monopolisant leur regard, le soustrait au nôtre, ne sont-elles pas, à leur tour, aussi captives de son désir qu'Albertine endormie ne l'est de celui du narrateur ? Les paupières abaissées, toutes entières à des tâches qu'il nous représente aussi hypnotisantes qu'un sommeil, elles participent de la matérialité de l'objet. Qu'elles soient occupées à la lecture, l'écriture, le travail de dentelle, la pesée de perles ou tout simplement à verser le lait, leur regard s'abstrait des distractions du monde extérieur et se tourne vers l'intérieur, de façon à ce que jamais il ne croise le nôtre. Vue de dos, le visage reflété dans une glace qui ne nous laisse voir qu'une autre absence de regard, la dame à l'épINETTE de *La leçon de musique* semble avoir traversé de l'autre côté des miroirs, dans le monde du rêve et de la représentation où sa réalité de sujet s'évapore et se résume, sous le pinceau de l'artiste, en une pure représentation d'elle-même, un objet à peindre et à posséder.

Mais c'est surtout à *La jeune fille endormie*, pour la ressemblance évidente de son sommeil avec celui d'Albertine, que nous voudrions nous attarder. Objet parmi les objets, elle en adopte les teintes et les formes pour se confondre avec eux. Assoupie, abandonnée, elle ne semble plus exister que dans la contiguïté de ces objets qui l'entourent, de sorte que l'œil ne sait plus très bien où situer la frontière entre elle et eux. La couleur et la forme de son col répètent, sur le même plan parallèle, la blancheur de la carafe et la demi-ellipse que forme la serviette négligemment drapée sur le plateau de fruits. Les roseurs et rondeurs de ses joues reproduisent celles de ces mêmes fruits. Et le velours grenat de son corsage se confond avec les teintes qu'empruntent le dossier de la chaise sur laquelle elle est assise, ses textures et reflets ceux du tapis de table, de sorte qu'on la dirait sortie tout droit, comme une excroissance humaine, des meubles qui l'encadrent et l'emprisonnent à la fois.

Toute pensée, toute tâche évacuées de sa conscience, elle s'abandonne au regard qui la saisit toute, comme un bel objet n'offrant plus rien de la résistance qu'elle oppose, éveillée, à l'observation soutenue et l'intrusion d'autrui. Après l'avoir confinée derrière la barrière visuelle de meubles et accessoires à la nature desquels elle participe, Vermeer l'enferme doublement, derrière ses paupières closes. En ce sens, il dévie de la

coutume de l'époque dont la tendance était plutôt d'ouvrir l'espace. Ici, l'espace du tableau s'ouvre sur un autre espace intérieur où le reflet d'un miroir a été repeint par Vermeer, afin d'oblitérer la silhouette d'un homme qui serait venu mitiger la fermeture sur soi du tableau et, par conséquent, l'emprisonnement nécessaire de l'objet de désir.

Le masque reposant au pied du Cupidon dans le tableau suspendu derrière la dormeuse, bien qu'il puisse être interprété de diverses façons qui le font coïncider avec les exigences allégoriques de l'époque, n'en reste pas moins un rappel du masque que la jeune fille de Vermeer laisse tomber dans son sommeil alors que ses paupières s'abaissent, que son regard s'éloigne et ne livre plus rien des attitudes factices de l'éveil et de la conscience, comme ces masques ou diverses figures d'Albertine qui s'estompent et s'évaporent dès qu'elle s'abandonne au sommeil. A cet égard, nous voudrions citer l'interprétation de Gowing qui, sans évacuer la dimension allégorique du tableau, le conçoit justement comme l'illustration de ce moment où le masque tombe et où se découvre le secret de la dormeuse qui se révèle être « un fantasme...amoureux »¹⁴⁴. Interprétation que l'on peut inférer de ce même tableau de Cupidon, esquissé de manière si discrète et si peu sujette à attirer l'attention, qu'on ne peut en conclure qu'au désir de l'artiste de projeter un message ambigu.

Ambiguïté amplifiée d'ailleurs par la suggestion d'une présence masculine, car si Vermeer a cherché à évacuer du tableau la représentation flagrante de cette figure dans le miroir, il se refuse à en éliminer complètement la trace, l'évocation d'un regard, la présence d'un voyeur retranché dans l'invisibilité parfaite que lui confère le sommeil du sujet. N'est-ce pas un vêtement d'homme, une cape peut-être, suspendu au mur derrière la dormeuse ? Ne reconnaît-on pas sa canne entre les plis du tapis qui recouvre la table et dans ce reflet, à peine perceptible, dans le miroir convexe que forme la surface du verre renversé au premier plan, la tête et les épaules d'un homme en veste noire à col blanc ?¹⁴⁵ Et que dire de la porte entrouverte et de la présence antérieure de l'homme et du chien, décelables par la radiographie mais effacés dans la version finale du tableau ?

¹⁴⁴ Gowing, *Op. cit.*, p.50-51.

¹⁴⁵ Pruvot, Armand, *Connaissance des arts* 252, Février 1973, p.27, cité dans Snow, *Op. cit.*, p.154.

La double direction dans laquelle nous mènent les angles droits des tapis formant barricades au premier-plan nous maintient également dans l'ambiguïté. La première vers l'espace du désir et du sujet endormi, la seconde vers celui, vide et décevant, au-delà de la porte entrouverte, dans lequel s'éteint l'espoir de possession, mais duquel pourrait également surgir une promesse. Ces interprétations multiples ne font que souligner la polysémie du tableau, l'ambiguïté inhérente d'un érotisme s'affirmant et se défilant tour à tour et que Vermeer laisse délibérément flotter sur son sujet.

L'invisible qui, de prime abord, semblerait échapper à toute tentative d'enfermement conserve pour sa part un pouvoir de séduction encore plus puissant que ce qui peut s'enfermer dans le sommeil ou dans un espace clos. Tandis que le sommeil d'Albertine, en évacuant le mystère récalcitrant de son être, la livre à la possession du narrateur comme ces images offertes par la nature et capturées à l'intérieur des périmètres des chambres et fenêtres, toute une dimension du réel se laisse enfermer non plus dans ce que le regard perçoit, mais dans ce qu'il est incapable de percevoir. Ce que Proust désigne comme « la défaillance de l'œil »¹⁴⁶, son incapacité à percevoir certains aspects du réel, est toutefois mitigée par son pouvoir de l'imaginer. Pouvoir qui, à sa manière, deviendrait l'envers et le complément du voyeurisme. Ce qui se soustrait à son regard, ce « qui ne demande pas à être vu » vit et se matérialise dans son imaginaire et en devient d'autant plus beau « qu'il s'agit d'une vie secrète »¹⁴⁷.

L'invisibilité enrobée de brouillard de la colline de Doncières qu'il s'approprie pourtant en une projection imaginaire « plus réelle, par conséquent, même quand je ne la voyais pas que l'hôtel de Balbec, que notre maison de Paris » (II, 380) se matérialise dans l'habitude et la conscience de son invisible présence. Cette colline invisible, dans son inaccessibilité, devient tout Doncières, « sa forme réverbérée se profila[nt] toujours sur les moindres impressions » (Ibid.) qu'il conçoit de la ville.

C'est aussi l'ambiguïté de la vie secrète d'Albertine, pour autant qu'elle soit déplaisante au narrateur, dont il se plaît à imaginer les images et péripéties, enfermées comme autant de pièces à conviction dans son imaginaire et lui en rendant l'abandon temporaire et la présence d'Albertine d'autant plus doux qu'ils se juxtaposent à ces autres

¹⁴⁶ Proust, Marcel, *Jean Santeuil*, p.896, cité par M. Butor, *Répertoire II*, p.266.

¹⁴⁷ Uenishi, Takeo, *Op. cit.*, p.37.

images d'elles que son esprit possède sans qu'il puisse, elle, la posséder. Odette, Albertine ne sont désirables que dans la mesure où une partie d'elles-mêmes, en demeurant secrète, permet au narrateur d'en peindre de multiples tableaux, dont celui de Miss Sacripant qui reflète bien les ambiguïtés et mystères, jamais élucidés, des deux personnages en même temps que les fantasmes du narrateur. On hésite, devant le tableau, quant au sexe et à l'identité du modèle : « jeune homme efféminé, vicieux et songeur » ou « fille un peu garçonnière » (II, 205), l'époque de son vêtement, la nature du « sentiment secret » du « chagrin inavoué » qui semble l'accabler. Et pourtant, on ressent nettement que c'est dans l'ambiguïté même du sujet que Proust arrive à en enfermer les possibles, à en éliminer tout ce qu'il n'aurait pu imaginer lui-même et à le rendre d'autant plus désirable que nulle confirmation de ses suppositions ne vient en ternir le mystère. L'inimaginable et l'inavouable du portrait, comme les côtés secrets d'Odette et d'Albertine, deviennent empreints d'un érotisme plus flagrant, plus avoué que celui des véritables scènes de voyeurisme. Ici, c'est l'imaginaire du narrateur qui prend la relève sans que la justification esthétique ou morale vienne en mitiger la portée. Comme le regard du peintre réarrange « l'harmonie factice » du modèle pour la détruire « en une seconde, et à sa place [faire] un regroupement des traits de la femme, de manière à donner satisfaction à un certain idéal féminin et esthétique qu'il porte en lui » (II, 216), Proust s'approprie son modèle en le soumettant à l'enfermement de son imaginaire et en ne lui laissant que la liberté de se mouvoir entre les différents scénarios possibles qu'il lui fait interpréter.

Nous avons voulu illustrer ici l'idéal proustien d'une nature offerte sans artifices et le mettre en parallèle avec ce que Vermeer aurait semblé vouloir afficher de cette même réalité, si apparemment indépendante de son intervention. Or, malgré l'invisibilité, l'anonymat du spectateur, sa présence ne peut être évacuée des scènes observées. C'est, par conséquent, le déchirement du voyeur entre y-être et n'y-être-pas qui vient s'afficher le plus clairement chez Proust, dans les scènes de voyeurisme, et chez Vermeer dans ces tableaux où sa présence ou celle d'un quelconque intrus n'est jamais suggérée que de manière ambiguë. La contemplation d'objets dont ils convoitent la nature véritable ne correspond nullement à un dessein « d'épuiser le visible, mais de révéler la vie secrète de l'objet en préservant une partie de son pouvoir évocateur »¹⁴⁸, qu'il s'agisse de la colline de Doncières, d'Odette, d'Albertine ou de Miss Sacripant, ou de ces jeunes femmes

¹⁴⁸ Uenishi, Takeo, *Op. cit.*, p.38.

surprises en des moments d'intimité. La dichotomie ressentie devant le sujet observé à son insu et qu'ils souhaitent innocent de leur regard, tout en y projetant une part de leur être, n'illustre que la reconnaissance du fait que le réel, tel qu'ils le perçoivent, reste multidimensionnel et qu'il ne peut se cerner que dans la part d'invisibilité que lui réservent l'imagination et la mémoire.

CHAPITRE 4 – ARCHITECTURE ET SUBVERSION

4.1 LE CHAMP DE VISION MANIPULÉ

En usant de « métaphores optiques », celles qui transforment l'univers observé en espaces intérieurs, encadrés, morcelés, mis en boîte, en aquariums, pyramides inversées ou espaces théâtraux, Proust « devient le metteur en scène de son propre désir, auparavant refoulé, et de ce fait jette sur le monde un regard ordonné afin de le représenter »¹⁴⁹, se soumettant à la subjectivité d'un regard qui refuse, lui, de se soumettre à une loi autre que celle de sa perception. Un regard ordonné selon sa vision intérieure et ses désirs et qui, par le truchement de la représentation, laisse entrevoir la possibilité d'une prise de possession, l'attribution d'une permanence au monde convoité. Car si le regard, seul, est capable d'une emprise momentanée, seul l'art peut insuffler une permanence à cette possession fugitive.

Entre le sujet et la peinture ou représentation qu'en fait le narrateur, se crée une distance. La distance entre la chose même et la subjectivité qui se doit de l'organiser, de la mettre en scène, de lui donner cohérence au sein de l'imaginaire. Mais l'équilibre est fragile car, ajoute Erman, « à trop projeter sa subjectivité, le sujet se cache le monde, car la conscience est un rapport et tient autant à l'esprit qu'à l'objet »¹⁵⁰. Il s'agirait donc de récupérer et d'immobiliser l'objet de désir, sans céder aux règles établies de la représentation, qui ne participent en rien à celles de l'imaginaire, et sans que le subjectivisme déforme l'objet au point de le rendre méconnaissable. Il nous semble énoncer ici certains des canons de l'Impressionnisme ou tout au moins de la modernité de Proust, mais aussi de celle de Vermeer. Ils se rejoignent d'ailleurs dans cette conjugaison habile du regard et de la représentation, dans cette liberté par rapport aux règles du classicisme, liberté qui consacre la suprématie du regard, la puissance de l'impression, puisque « seul l'œil, dit Erman, peut créer le monde en l'asservissant à son désir » (Ibid.)

De cette emphase mise sur l'impression résulte une modification, parfois subtile et parfois évidente, de l'univers sensible, une architecture érigée dans l'esprit. Mais il reste tout de même qu'il s'agit là de la seule perception possible, la « perception objective et impartiale du monde en soi », la reproduction de son architecture rationnelle étant « un leurre » (Ibid.). On croirait d'ailleurs que c'est Vermeer et sa *Leçon de musique* qu'il commente, lorsque Erman ajoute que « la vérité ne sera vécue que par un regard qui se

¹⁴⁹ Erman, *Op. cit.*, p.73.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.73.

contemple dans le spectacle qu'il dévoile » (Ibid.), qui contemple le reflet de son univers intérieur et de sa relation à l'art. Tandis que Proust n'écrit que sur le thème de la réduction et de la possession de la vie, du réel par l'écriture, Vermeer, lui, peint sur le thème de peindre afin de donner, comme Proust au souvenir, une présence à l'absence et une texture à l'acte de création qui incarne cette absence. Comme pour souligner, encore et encore, cette évidence cachée qu'à l'origine du livre, il y a l'écriture, tout comme à l'origine du tableau il y a la peinture.

4.1.1 Intermittence et mouvements

Chez Proust, nous l'avons dit, ce n'est pas tant à l'intervention de la raison qu'aux intermittences de la mémoire qu'est soumise la perception du réel. Une tentative de raisonnement cherche toutefois à relier les unes aux autres, afin de les identifier et d'en faire un tout cohérent, les différentes images que le souvenir ramène à la surface. Il en résulte, malgré tout, un univers dont la représentation ne correspond en rien à l'ordonnance linéaire ou chronologique du réel, à la figuration euclidienne de l'espace. Le paysage évoqué, à partir des fenêtres du train qui mène à Balbec, ne saurait exister qu'en une permutation savante des points cardinaux, de la ligne d'horizon, du jour et de la nuit libérés des contingences du champ de vision habituel et de l'unicité de point de vue propres à la perspective classique. On perçoit ici un montage quasi-cinématographique où la cohérence du paysage relève davantage des pouvoirs de l'imaginaire que d'une perception objective du réel. Ce réel que le narrateur voudrait pouvoir observer en toute innocence, dans l'abandon de sa « pure matière » (puisque ce qu'il "désire le plus dans la vie", c'est justement cet aspect "purement matériel" des choses surprises dans l'ignorance d'elles-mêmes) se défile. Du paysage, des nuages, pourrait s'immobiliser « un rose fixé, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes de l'aile qui l'a assimilé ou le pastel sur lequel l'a déposé la fantaisie du peintre » (II, 15). Pures matérialités inertes du rose et d'une perspective fixe. Mais autant le parcours du train que la mouvance de la nature – « nécessité et vie » – interrompent la contemplation d'une image pour la remplacer aussitôt par une autre, « davantage en rapport avec l'existence profonde de la nature » (Ibid.) et que vient lui ravir à son tour un détour du chemin de fer. La perspective qui en résulte est tournoyante, sans rapport direct avec la réalité. Dans cette déformation de la perspective engendrée par le mouvement, l'œil est empêché de percevoir l'ordre et la continuité

géométriques que vient normalement attribuer la raison aux images dissociées. Un village nocturne remplace le ciel embrasé et vient confondre, momentanément, les lueurs du jour avec celles de la nuit jusqu'à ce que le ciel rougeoyant vienne une fois de plus s'y superposer. Seul le mouvement du narrateur, courant d'une fenêtre à l'autre, permet au regard de « rentoiler les fragments intermittents » (II, 16) du matin. Le regard seul est investi dans le processus de réunification des fragments et la création d'un tableau cohérent. Le réel ne s'expose objectivement qu'au regard. Dès que la raison tente de réunifier le tout selon une ordonnance logique, l'être et l'univers du narrateur viennent invariablement s'y projeter et le réel exposé en perd conséquemment son innocence. Comme dans les scènes de voyeurisme évoquées précédemment, le regard est en quête de la manifestation spontanée d'une entité extérieure à lui-même. Or, la projection du soi vient gâcher cette manifestation innocente et le rassemblement logique des fragments faire obstacle à la perception innocente du tableau. En entremêlant en des perspectives différentes le jour et la nuit, sans nous permettre d'y voir un paysage continu, le narrateur permet à chaque élément du paysage de s'offrir dans sa vraie nature « nécessaire, interchangeable », spontanée et surtout libérée du carcan de la représentation classique linéaire. La couleur, la texture et la lumière : le doux duvet, le rose, le rouge, l'écarlate, le pastel, l'incarnat, la nacre opaline s'affirment dans la pleine matérialité de leur substance, sans que la nécessité du contour linéaire leur donnant forme et permanence, vienne imposer son contrôle. Le paysage qui en résulte est d'autant plus susceptible de séduire le narrateur qu'il n'est nullement combiné pour le plaisir de sa raison, mais abandonné à sa seule perception sensorielle.

La distance entre les points de repère, de même que leur orientation, ne correspond pas davantage à la topographie des lieux que la simultanéité du jour et de la nuit ne correspond à l'ordre naturel des choses. Les voyages à Beaumont, avec Mme de Villeparisis, étirent la distance entre Beaumont et Balbec, la lenteur de la voiture créant une sensation d'éloignement et de mystère, transposant la petite ville dans un espace hors du monde, sans commune mesure avec sa distance véritable, en faisant « quelque chose de très curieux, de très loin, de très haut » (III, 393). Le mystère et l'attrait, la qualité romanesque de Beaumont ne se contemplent que dans l'irrationnel de son extra-territorialité. Lorsque la raison, renforcée par le prosaïsme de « l'automobile qui ne respecte aucun mystère » (Ibid.) viendra reconstituer les distances et la disposition véritables des lieux, Beaumont risquera

de s'empreindre de la banalité de l'accessible et sa perspective de se reconstituer par rapport à la réalité.

Or, comme nous le savons, Proust n'est pas près de se confronter à une vision si docile du réel. L'automobile oblitère peut-être l'inaccessibilité et le mystère de lieux en comprimant la distance imaginaire qui les sépare du narrateur, en soumettant ces emplacements, jadis soustraits aux « contingences de la vie », empreints d'une dimension idéale, à la banalité qui découle de la proximité. La gare, jadis aussi mystérieuse que le foyer d'un théâtre, lorsqu'elle jouait, à l'égard de ces villes, un rôle d'antichambre, est peut-être déclassée par l'automobile qui, en pénétrant dans ses moindres petites ruelles pour retrouver son chemin, introduit le narrateur en « coulisses », mais la ville semble toujours « fuir dans tous les sens pour lui échapper ». Cet effet contribue à son tour à re-fragmenter le paysage et à venir en déformer la perspective en la décomposant optiquement en chassés-croisés, « faisant jouer un château aux quatre coins avec une colline, une église et la mer » (III, 394) comme l'avaient fait, sous l'emprise du sommeil, les murs invisibles de la chambre du narrateur « changeant de place selon la forme de la pièce imaginée » (I, 6). L'automobile traque la ville comme une bête pourchassée blottie « vainement sous sa feuillée séculaire », « fascinée » et « fuya[nt] dans tous les sens » et finalement « gisante à terre ». Rôle contradictoire de l'automobile qui, à la fois, reconstruit la « véritable géométrie » de la ville tout en la décomposant selon un nouveau schème de perception, tout aussi déformant que celui par lequel le narrateur l'avait vue antérieurement empreinte de mystère. Beaumont, en définitive, jouit de l'identité éclatée de multiples perspectives soumises à un angle de perception, à une manière ou une autre de l'appréhender.

4.1.2 La perspective altérée

Outre la perspective optique, le regard analytique du narrateur vient également soumettre le réel à une autre perspective, celle qu'imposent au réel les fragmentations et projections de son univers imaginaire. La configuration de sa chambre prend ainsi la forme d'un « gigantesque entonnoir », la maison de son enfance s'étire en une pyramide irrégulière et les lieux se transforment, sous les jeux de lumière de la lanterne magique, en « un vitrail vacillant et momentané » (I, 9).

Cette perspective est parente de celle qui réunissait en une seule forme parfaite, impossible dans la réalité, les images multiples des clochers de Martinville et de Vieuxvicq et les différents aspects d'une Albertine dont l'image se modifie au fur et à mesure que le narrateur s'en approche pour l'embrasser. Parente aussi de ce paysage d'illusions du Port de Carquethuit dans lequel Elstir entremêle le solide et liquide et déchiquette la terre et la mer l'une dans l'autre.

Un trucage optique, partageant davantage de points communs avec la perception photographique qu'avec la perspective logique que la raison imprime à la réalité, s'impose dans toutes ces déformations de la perspective. Comme il cherche à le faire, en dépit du mouvement du train, de l'accélération prodigieuse de la rapidité des changements de perspective « que nous offre une personne dans nos diverses rencontres avec elle », le narrateur veut « les faire tenir toutes en quelques secondes pour recréer expérimentalement le phénomène qui diversifie l'individualité d'un être et tirer les unes des autres, comme d'un étui, toutes les possibilités qu'il enferme » (II, 660).

Cette multiplicité, nécessaire à la représentation de la perception proustienne, et par laquelle le réel s'accroît de tous ses possibles, se conjugue mal avec la perspective traditionnelle. Alors que cette dernière joue le rôle de facteur de rassemblement et de cohérence d'un univers qu'on cherche à capter et que l'on croit, erronément, pouvoir saisir en le reproduisant, la perspective proustienne, partant de ce même désir de possession, cherche à y parvenir en décomposant ses possibles, en tournant autour de son sujet. Or, ces multiples aspects qui donnent à la perspective cette dimension tournoyante et fragmentée, loin de réaliser la synthèse de l'objet à posséder, en consacrent la décomposition ultime. « Dans la mesure même où les êtres révèlent l'inépuisable diversité d'aspects qui est en eux, ils se soustraient au regard. A force de se révéler, ils se dérobent ».¹⁵¹

Une autre déformation de la perspective linéaire fait son apparition lors de la première rencontre du narrateur avec les jeunes filles sur la rade de Balbec. Ici, nous sommes rendus témoins de l'aplatissement du champ de profondeur et, par conséquent de la disparition de la perspective. Toute la scène s'étale devant nos yeux, soumise au traitement en à-plat d'une estampe japonaise qui confond sur un même plan le paysage

¹⁵¹ Poulet, *Op. cit.*, p.110.

éloigné et les personnages situés au premier plan, l'infiniment éloigné avec l'infiniment rapproché, de sorte que tout semble apparaître en même temps sur une même superficie :

« ces jeunes fleurs qui interrompaient en ce moment devant moi la ligne du flot de leur haie légère, pareille à un bosquet de roses de Pennsylvanie, ornement d'un jardin sur la falaise, entre lesquelles tient tout le trajet de l'océan parcouru par quelque steamer, si lent à glisser sur le trait horizontal et bleu qui va d'une tige à l'autre, qu'un papillon paresseux, attardé au fond de la corolle que la coque du navire a depuis longtemps dépassée, peut pour s'envoler en étant sûr d'arriver avant le vaisseau, attendre que rien qu'une seule parcelle azurée sépare encore la proue de celui-ci du premier pétale de la fleur vers laquelle il navigue. » (II, 156)

On croirait que le tout s'englobe et se possède d'un seul regard. Curieusement, le plan éloigné, en se rapprochant, devient accessible tout en laissant déteindre sur le plan rapproché sa qualité d'éloignement et d'inaccessibilité. C'est le même phénomène qui lors de la scène du baiser à Albertine rendait celle-ci présente et absente à la fois, trop proche et trop lointaine, soumise aux illusions du regard comme « les deux colonnes de la Piazzetta tout à l'heure si distantes » (II, 660) sont rapprochées l'une de l'autre par l'illusion photographique. Même phénomène encore par lequel Elstir efface la distance existant entre les objets : « Dans le premier plan de la plage, le peintre avait su habituer ses yeux à ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan » (II, 193-193).

Cet aplatissement de la perspective ne relève toutefois pas d'une autre dynamique que celle qui émiette et fragmente le réel. En télescopant les différentes visions du réel, « en accélérant prodigieusement la rapidité des changements de perspective », passant simultanément d'un plan éloigné à un plan rapproché, le narrateur en fait surgir, comme lors d'un baiser « les cent autres choses qu'elle est aussi bien » (II, 660). Phénomène d'éclatement, mais aussi de grossissement de l'infiniment petit et de réduction de l'infiniment grand qui soumet les objets à un nouvel ordre de grandeur. Ce qui imprime à Combray cette « forme si à part, si impossible à confondre avec le reste, que c'était un puzzle que je ne pouvais jamais arriver à faire rentrer dans la carte de France » (IV, 532), c'est sa soumission à des rapports propres au narrateur plutôt qu'à ceux de la réalité.

Comme le souligne également Poulet dans *L'espace proustien*, cette appréhension déformante du réel et de ses perspectives logiques ne procède pas d'une déficience de la perception mais bien d'une méthode cohérente, de « démarches raisonnées pour approximer la réalité »¹⁵² telle qu'elle se situe par rapport aux intermittences de son regard et de sa mémoire, mais aussi par rapport à l'oubli et au constat d'échec de la possession.

Vermeer, fasciné tout autant que Proust par les instruments d'optique et par leur façon innovatrice de représenter le réel sous des angles restés, jusque là, invisibles à l'œil nu, crée des perspectives dont le réalisme nous semblerait calqué sur une vision photographique du réel. Or, s'il est incertain que Vermeer ait eu spécifiquement recours à la *camera oscura* dans la composition de ses perspectives, la marque, sur de nombreux tableaux, d'une aiguille enfoncée au point de fuite et à partir de laquelle des cordelettes enduites de craie viennent marquer les lignes de perspective, nous mène à croire qu'il s'agissait là de la méthode de prédilection à laquelle il avait recours pour marquer la perspective et donner à ses tableaux le réalisme « photographique » qu'on leur connaît. Toutefois, dans les limites de cette technique toute traditionnelle du traitement de l'espace pictural, Vermeer utilise sa science de la perspective aux fins de manipuler le spectateur et de ne lui montrer que ce qu'il veut bien lui montrer, et ce à partir d'un point de vue correspondant à son regard comme si ce dernier était accolé à une lentille de caméra. On a, bien sûr, soulevé la possibilité que cette ligne d'horizon surélevée, cette vision en contre-plongée, caractéristique à plusieurs de ses tableaux, ne soit due qu'à l'usage d'une *camera oscura* posée sur une table. Mais rien n'est moins certain. On a tendance à croire¹⁵³ que Vermeer, quoiqu'inspiré par les effets visuels de la *camera oscura*, n'en ait pas nécessairement fait un usage régulier et que cette surélévation de la ligne d'horizon n'ait été qu'un artifice visant à créer une distance, encore une fois, entre le spectateur et le sujet. L'accent est mis sur l'intangibilité du sujet et ce, presque à notre insu, par cette subtile manipulation des effets combinés de la vue en contre-plongée et de la surélévation de l'horizon. Contre toute logique visuelle qui exigerait que la vue en contre plongée s'accompagne d'un abaissement de la ligne d'horizon, Vermeer use de la technique inverse

¹⁵² Poulet, *Op. cit.*, p. 105.

¹⁵³ Wadum, Jorgen, «Vermeer in Perspective» in *Johannes Vermeer*, Washington, Yale University Press, 1995, pp. 67-73.

et parfois des deux techniques à la fois dans le même tableau. Si, en effet, l'on divise *L'entremetteuse* en deux parties selon un plan vertical, on remarque que le point de vue, à gauche du tableau, est en contre-plongée, au-delà de la cape posée sur le dossier de la chaise et sur le personnage de l'homme situé à l'arrière-plan, alors qu'à droite du tableau, le point de vue est inversé et que le spectateur surplombe la scène. Si le point de vue en contre-plongée, comme l'explique Arasse, a pour effet d'investir la figure d'une qualité monumentale et, par conséquent, de la distancier mentalement par rapport au spectateur, alors que la surélévation de l'horizon, en élevant la ligne du sol, nous rapproche du sujet, on ne peut que s'interroger sur le paradoxe de ces deux points de vue réunis en un seul tableau. Le sujet est à la fois lointain et accessible, alors que Vermeer invite le spectateur à l'intérieur du tableau, tout en lui en soulignant les limites. Au moins vingt tableaux de Vermeer utilisent également la technique de contre-plongée et ce, sans que les contradictions présentes dans *L'entremetteuse* s'y retrouvent nécessairement. Soulignons plus particulièrement : *L'atelier du peintre*, *La dame à l'épINETTE*, *La laitière*, *La liseuse* et *La dentellière*.

Nous avons discuté au préalable de ces artifices par lesquels Vermeer isole et éloigne le sujet de notre emprise, cette perspective en contre-plongée, certes, mais aussi les barrières visuelles qu'il érige et qui sectionnent le champ visuel et nous forcent à garder vis-à-vis du sujet une distance respectueuse. Nous songeons à *La leçon de musique* et à *La lettre d'amour*, quoique les exemples soient nombreux. Le sujet n'assume plus sa position centrale autour de laquelle se disposent les accessoires de la scène. Ceux-ci interviennent avec autant d'importance parfois que le sujet lui-même, tels que l'œil les a captés, tels un instantané, une photographie du réel qui les aurait saisis sans intérêt véritable pour l'ordre hiérarchique existant entre eux. Dans *La leçon de musique* particulièrement, tous les éléments de perspective inusitée, de décentrement du sujet, de dissymétrie et de sectionnement du champ visuel sont présents. Tout est coupé, ce qui « suscite une impression double et paradoxale : proximité du lieu, éloignement des figures ».¹⁵⁴ C'est déjà l'œil en état de pure réceptivité, par rapport à l'œil analytique, qui se manifeste. Loin de nous l'idée d'exclure toute soumission de Vermeer aux exigences descriptives, allégoriques ou moralisatrices de son époque ou même à toute intention symboliste, notre but ici est plutôt de souligner comment la modernité de son regard vient s'insérer dans des

¹⁵⁴ Arasse, Daniel, *Op. cit.*, p.35.

intentions et formes traditionnelles. Comment la subjectivité même de son être et de son regard viennent inévitablement s'étaler sur la toile envers et contre l'esthétique de son époque. Proust, à n'en pas douter, avait lui aussi, sans doute, voulu écrire un roman à l'image de son époque jusqu'à ce que sa vision unique du temps et de l'espace l'emportent sur la structure traditionnelle.

4.1.3 Effets optiques et paradoxes

La manière dont Vermeer rompt avec la représentation classique, en estompant le trait délibéré et la logique de perspective doit, pour correspondre aux diktats esthétiques de l'époque, rester subtile et donner à l'œil du spectateur, du moins à son premier regard, l'illusion d'une représentation classique, fidèle à la perspective traditionnelle et au réalisme du sujet représenté.

Vermeer tentera de contourner ce problème en captant, au moyen de la *camera oscura*, un aspect du réel libéré des limites du regard. Les progrès de l'optique lui permettent ainsi de réaliser qu'il existe, derrière la réalité perçue par son regard, une toute autre réalité parallèle, perçue par l'instrument d'optique et révélant enfin au regard l'aspect caché des choses, abandonnées à leur objectivité pure. Mais comme le réalisera Proust, le changement de perspective opéré sur les lieux et objets, que ce soit par la technologie de l'appareil-photo ou celle de l'automobile, n'a pour effet que de démultiplier leurs aspects, les rendant par le fait même encore plus insaisissables.

Qui plus est, la transposition des contours de l'objet capté par la *camera oscura*, forme des contrastes, une luminosité que l'œil ne saurait percevoir, dénature d'autant plus la vérité d'ensemble du tableau que l'objet ne saurait y apparaître de cette façon. Derrière la véracité plus vraie que vraie de l'objet reproduit dans l'objectivité pure de son image telle qu'elle s'imprime, sans que nous en ayons conscience, sur notre rétine, se dissimule une falsification de la véracité du tableau. L'image de l'objet capté par la *camera oscura* est trop vrai dans l'absolu pour l'être face à notre perception. Sans que nous en soyons conscients, ce qui nous apparaît, dans la *Vue de Delft*, par exemple, d'un réalisme tel qu'il nous porte à croire, non seulement à la véracité topographique, mais optique, de ce qui y est représenté, est en fait une déformation du réel qui vient contredire l'apparente qualité représentative du tableau. Nous avons souligné auparavant les éléments de distorsion

topographique des lieux, mais les libertés que se permet Vermeer vont au-delà de la modification des lieux. Les effets optiques de la *camera oscura* sont exploités aux fins de servir les caprices de sa vision, de sorte que les reflets diffus, peints sur la coque de la barque et les édifices bordant le canal « vaporisés par un effet de soleil » (II, 193), appartiennent à la réalité d'un objet exposé en pleine lumière, alors que ces objets apparaissent, selon la logique du tableau, comme étant peints dans l'ombre.

Chez lui, c'est l'essence de la lumière et, par conséquent, de l'ombre qui, comme le mouvement, la vision morcelée ou la perspective aplatie chez Proust, vient pervertir le réel en cultivant le paradoxe visuel. D'une touche assurée, Vermeer pose sur les êtres et les choses des accents lumineux (souvent dictés par les images que récupère la *camera oscura*, mais parfois aussi par un effort délibéré pour mener notre regard là où il l'entend). Il baigne ses intérieurs d'une clarté telle, qu'en la croyant vraie on accepte tout le reste du tableau avec ses imprécisions, déformations et points de vue inhabituels comme également vrais. La lumière, projetée à partir des fenêtres, dans la *Leçon de musique* illustre bien ce principe. Logiquement, les pans lumineux projetés à travers les panneaux du haut et du bas de la fenêtre devraient être de même intensité et dessinés au même angle. Or, il n'en est rien, car l'angle que leur donne Vermeer sert essentiellement à mener l'œil en direction de l'épinette en orientant l'angle de ces pans vers le couvercle et la base de l'instrument, intégrant ainsi ce dernier à l'espace pictural. Quant à la graduation inégale de la lumière projetée, atténuée sur la partie supérieure du mur, elle sert une fois de plus à rehausser la présence de l'épinette tout en baignant le tableau d'une clarté qui, en dépit de son apparence réelle, n'a en fait rien de naturaliste. Tout aussi illogique et pourtant convaincante, au point de participer à l'illusion du trompe-l'œil, est l'image du pichet baigné de lumière alors que, logiquement, l'ombre aurait dû en atténuer l'éclat de la même façon qu'elle le fait sur les tuiles du parquet et le tapis de table. Pour la véracité de ce détail que nous offre Vermeer en trompe-l'œil, nous sommes prêts à accepter le reste du tableau en tant qu'incontestable représentation du réel, même lorsque celui-ci glisse dans l'imprécision, l'illogisme ou même l'abstraction.

La lumière se fait insidieuse et manipulatrice. Elle ne se contente pas de suggérer, de guider le regard mais nous force, à partir d'indices plutôt que d'une description méticuleuse du sujet, à déduire ce que nous voyons. Les points lumineux, parfois

intempestifs, qui parsèment le tableau et qui sont davantage attribuables à la *camera oscura* ou à un style emprunté à cette dernière, qu'à toute perception du regard, ne soulignent dans le tableau que ce que l'artiste veut bien nous laisser voir. Ceci est également vrai des scènes que Proust offre à notre lecture. Le rôle que joue la lumière est d'ailleurs fort semblable à celui du souvenir involontaire, elle vient souligner un unique fragment du réel, et ce avec un tel pouvoir de conviction que tout le reste du tableau nous apparaît comme un complément véridique de ce détail. La perception sensorielle l'emporte sur la raison et nous distrait, comme chez Proust, de toute autre réalité. Elle nous force à accepter sa perception du tout, comme nous sommes forcés d'accepter, substituant la perception du narrateur à la nôtre, des personnages, une ville et des jardins sortis d'une tasse de thé, des levers de soleil en fragments alternés de jour et de nuit, la terre et la mer mêlées du *Port de Carquethuit* et les visions kaléidoscopiques d'Albertine. Aux mêmes fins, Vermeer déjoue notre raison en offrant au regard la réalité incontestable d'un objet ou d'une luminosité : les images tactiles d'une porcelaine si lisse dans la lumière qui glisse à sa surface, d'une tapisserie dont la rugosité invite tout autant le toucher que le regard, un flot de lumière qu'on croirait issu d'une source cachée plutôt que de l'art du peintre. Le regard, trompé par la véracité de ces détails, est déjà conditionné à accepter les paradoxes et imprécisions qui baignent le reste du tableau, il passe sans cesse de « l'état d'être trompé à celui de s'en rendre compte »¹⁵⁵.

Cette alternance du coutumier et de l'insolite se retrouve chez Proust, lorsque sa description des tableaux d'Elstir, et plus particulièrement du *Port de Carquethuit* vacille entre l'impossible et la réhabilitation de l'impossible aux règles de la raison. La description du tableau nous présente, comme chez Vermeer, ces mêmes alternances d'images insolites et presque abstraites, subséquentement identifiées et justifiées par l'interprétation que donne la raison au tableau. Il analyse donc la scène, dans un premier temps, et en déchiffre le dispositif tel qu'il se présente dans la réalité : « Soit que les maisons cachassent une partie du port, un bassin de calfatage ou peut-être la mer même s'enfonçant en golfe dans les terres, ainsi que cela arrivait constamment dans ce pays de Balbec » (II, 192). Dans un deuxième temps, et comme pendant au passage cité plus haut, il décrit la scène dans toute l'ampleur de son impact visuel et de ses éléments insolites : « De l'autre côté de la pointe avancée où était construite la ville, les toits étaient dépassés (comme ils l'eussent été par

¹⁵⁵ Uenishi, Takeo, *Op. Cit.*, p.44.

des cheminées ou par des clochers) par des mâts » (II, 192). L'insolite se trouve, à travers ce processus, justifié par la vision illusoire de la première impression, du premier regard¹⁵⁶.

Tout l'épisode décrivant *Le port de Carquethuit* est semblablement construit, alternant perception réaliste et illusion d'optique. Distinction nécessaire entre le savoir rationnel et le regard – entre lesquels la dichotomie est incontournable – entre l'aspect réel des choses et la transcription qu'il s'efforce d'en donner. Non seulement les images, mais aussi les sons se soumettent, chez Proust, à cette contradiction. Il pourrait s'abstenir « de les détacher de leur cause à côté de laquelle l'intelligence les situe après coup, bien que faire chanter doucement la pluie au milieu de la chambre et tomber en déluge dans la cour l'ébullition de notre tisane ne dût pas être en somme plus déconcertant que ce qu'ont fait si souvent les peintres quand ils peignent, très près ou très loin de nous, selon que les lois de la perspective, l'intensité des couleurs et la première illusion du regard nous les font apparaître, une voile ou un pic que le raisonnement déplacera ensuite de distances parfois énormes » (IV, 622). Ces changements et distortions lui sont indispensables à la description du réel et d'un univers qui lui apparaît comme « à redessiner tout entier » (IV, 623).

De la même manière, *La dentellière* de Vermeer s'affiche-t-elle en tant que modèle d'imprécision et tableau illustrant, de façon paradigmatique, le pan d'abstraction. Mais, outre les pans abstraits qui y sont créés, on retrouve dans le tableau ce même paradoxe, que nous venons de décrire chez Proust, et par lequel il confirme que ce que perçoit notre regard, et le sien par conséquent, ne correspond pas nécessairement à la réalité et que ce « que nous voyons n'est pas ce que nous regardons, même si tout nous porte à le croire »¹⁵⁷. Vermeer nous présente, de prime abord, une scène de banale domesticité dont l'interprétation ne prête à nulle équivoque : une femme absorbée en son travail, une scène de genre, courante à l'époque. Mais, après avoir campé la scène et permis à notre intelligence d'y reconnaître le familier, en l'occurrence une dentellière, Vermeer en souligne l'insolite. Les fils s'échappant au premier plan du coussin de *La dentellière* et qui devraient, logiquement, en raison de leur proximité, se dessiner de façon encore plus précise que les deux fils blancs retenus par les doigts de la jeune femme, se réfugient dans

¹⁵⁶ Uenishi, Takeo, *Op. cit.*, p.42-43.

¹⁵⁷ Arasse, Daniel, *Op. Cit.*, p.68.

une abstraction qui appartient à l'arrière-plan. Il nous confronte aux illusions perçues par l'œil : deux fils d'une aveuglante précision contre un fond que seule la raison, envers et contre la perplexité de l'œil, arrive à identifier comme un pouce et une paume tant leur forme est à la fois interrompue et niée par l'ombre, et leur identification laissée au pouvoir de déduction du spectateur. La coulée rouge au premier plan, éclaboussure de lave ou de sang, ne s'identifie également que par association à la scène. Et le visage penché sur ces deux fils méticuleusement tracés n'est qu'un visage éclaté, caractérisé par l'imprécision de ses contours et dont seule notre raison arrive à réordonner les molécules afin d'en faire un tout cohérent, reconnaissable. Ce visage qui, de prime abord avait semblé si précis, « n'est qu'une buée de taches qui se fondent sans contour tranché, sans même une surface définie, qui s'isolent soudain à des plans différents. Ici la loupe ferait un désastre et, au lieu des révélations escomptées, libérerait un magma de tonalités¹⁵⁸.

Proust et Vermeer amenuisent, de cette manière, la distance entre le tangible et l'intangible. En alternant précision et imprécision dans le descriptif, il nous permettent de saisir sensoriellement les éléments les moins importants du tableau et de nous laisser croire, par le fait même, à la tangibilité de l'inaccessible, à la tangibilité du tout. Or plus ils se rapprochent du point crucial qui donnerait au tableau sa valeur descriptive, plus ils s'éloignent en même temps de l'art de la représentation traditionnelle, se permettant de prendre par rapport à la perspective, au contour et à la figuration, des libertés inconnues (du moins l'étaient-elles à l'époque de Vermeer). Plus le spectateur se rapproche-t-il de la boule de cristal de *L'allégorie de la foi*, par exemple, dans laquelle un premier regard nous laisse soupçonner un reflet microcosmique de l'ensemble, moins y distingue-t-il quoi que ce soit, berné par un mirage, une illusion d'optique.

Cette manipulation du réel, qu'elle s'opère par la présence inexplicable et irrationnelle de points lumineux, de ces « cercles de confusion » attribués à la *camera oscura* dans la *Vue de Delft* ou dans *La dentellière*, ou par les effets de contre-plongée paradoxaux dont nous avons préalablement traité, jouerait le même rôle que le reflet du chevalet dans *La leçon de musique*, celui de « symptôme de la peinture », suggérant qu'au-delà du sujet, Vermeer peint sur l'art de peindre comme Proust écrira sur l'art d'écrire. En employant délibérément, là où ils ne devraient pas techniquement apparaître, ces points

¹⁵⁸ Huygue, René, « La poétique de Vermeer » in *Jan Vermeer de Delft*, p.92-93.

lumineux qui trahissent l'utilisation d'un instrument couramment employé par les artistes de l'époque, Vermeer nous indique que la « vraie vie », ce n'est pas la dentellière, mais lui-même en train de la peindre. De même qu'à travers les images, évocatrices de la *camera oscura*, il illustre cet aspect invisible du réel révélé par l'instrument d'optique, mais aussi la scission entre le visible et l'invisible, le tangible et l'intangible, « le visiblement invisible »¹⁵⁹.

Il en viendra toutefois à une conclusion semblable à celle de Proust, selon lequel le seul univers véritable, le seul dont l'existence lui soit vérifiable est celui, purement subjectif, suscité par sa mémoire et soumis, en tant que tel, aux déformations de la perception et du souvenir. Ce qui s'ensuit est, conséquemment, que l'univers qu'on tente de saisir objectivement ne nous est pas vraiment accessible et que ce que l'on arrive à peindre n'est qu'un aspect de la réalité telle que perçue par l'imaginaire.

4.1.4 La perspective de la sensation

« C'est incroyable; pas une de ses couleurs n'est exacte et tout tient! » s'était écrié Van Gogh à propos de Vermeer. Le même commentaire aurait pu s'appliquer au délaissement du contour linéaire en tant que contenant et instrument descriptif traditionnel du sujet figuratif. Il aurait pu ajouter que rares sont les perspectives vermeeriennes exactes, compte tenu des curieuses libertés prises avec une perspective semblant, de prime abord, conforme à la tradition, et que tout tient également. Peut-être parce que cette déviation par rapport à la représentation fidèle du réel n'est pas plus immédiatement perceptible chez Vermeer qu'elle ne l'est chez Proust.

De façon paradoxale, c'est l'irréalité même des effets visuels qui crée l'illusion du réel dans une tentative d'unification de l'espace. Ce but d'unification spatiale vient en effet justifier l'usage de la *camera oscura*, quoiqu'il ne soit pas ici de notre propos d'amplifier l'importance de l'instrument d'optique au détriment de l'impulsion artistique de Vermeer et de sa fidélité à des standards esthétiques personnels plutôt qu'aux exigences de son époque. Une analyse pseudo-scientifique trop poussée de l'usage de la *camera oscura* n'aurait pas davantage de sens qu'une étude limitant l'œuvre de Proust à une succession d'illusions photographiques. Une autre exigence prend d'ailleurs le pas sur celle de

¹⁵⁹ Arasse, *Op. Cit.*, p.69.

l'unification spatiale par des moyens optiques, celle de la vision de l'artiste : cette vision qui « montre la distorsion qui afflige tout œil qui cherche à se « scruter en l'origine »¹⁶⁰. A l'aide des moyens mis à sa disposition, Vermeer cherche à représenter les inexactitudes de ce que perçoit l'œil interne et à unifier l'espace même de cette perception afin de lui impartir, au sein même de l'incohérence, la cohérence que sa nature lui refuse.

Dans son analyse du *Roland Barthes par Roland Barthes* (dans *Lire le fragment*), Ginette Michaud met en relief les écueils que rencontrent l'image et l'écrit lorsqu'ils tentent de représenter la perception sensorielle. Le tremblement, l'hésitation présents dans la photo « ratée » représentant la mère de l'auteur, son « mouvement, l'avancée « rayonnante » [qui] ne peut que faire trembler le cadre de la photo »¹⁶¹ semblent aussi bien décrire les décompositions successives du visage d'Albertine, que de celui de *La dentellière*. L'expérience sensorielle de l'artiste est directement transmise au spectateur ou au lecteur qui, tenus à l'écart d'une représentation objective, partagent avec l'artiste cette imprécision du regard qui trahit l'insoutenable vérité de la sensation, ce que Michaud qualifie de « ratage du réel ». Or, c'est du ratage de l'image qu'en provient aussi la réalité. L'instrument d'optique s'insérerait donc dans la représentation d'une image impossible venue se glisser en transparence par-dessus celle du possible. L'impossible de la mémoire, de la perception exacte, de la représentation et de la possession. Ironiquement, c'est la précision supra-naturelle de l'instrument d'optique qui vient souligner les intermittences et inexactitudes de la perception. Cette précision floue, précise dans sa réalité, floue en ce que le réel a d'imprécis nous mène vers ce qui échappe à la représentation, « vers cet “ hors-champ subtil ” dont parlait Barthes [...] vers l'infigurable même ». L'effacement de la ligne nette, du contour trop précis, « le flou, les taches, le brouillage, le blanchiment, les “ désencadrements ” » nous donnent « une image très exacte, peut-être la plus exacte possible de l'impossibilité de figurer cet infigurable »¹⁶².

Les libertés que prend le tableau de Vermeer avec l'art classique de la figuration et les imprécisions qui en résultent, nous représentent sa réalité d'une façon aussi juste que la photo ratée de sa mère représente la réalité telle que recomposée par Barthes. Tout autant que ces images que Proust dévoile et dont la clarté subite et aveuglante, « trop

¹⁶⁰ Michaud, Ginette, *Op. cit.*, p.118.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.118.

¹⁶² *Ibid.*, p.119.

claire, éblouissante », déformante aussi, se lève au milieu de l'ambiguïté, du camouflage et de l'évasion. Une image qui ne peut faire voir que l'aveuglement.

Encore, c'est la limite entre le visible et le visible qui cherche à s'illustrer : le peu de fiabilité du visible et la capture de l'invisible ou, comme l'exprimait Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle* : l'exécution « d'un contour qui se doit de se voiler afin de suggérer la promesse de ce qui se dissimule derrière lui et de laisser espérer peut-être ce qu'il ne montre pas »¹⁶³, la « présence du vivant insaisissable et irréfutable »¹⁶⁴ et la justesse de sa valeur sensible, sinon la précision de sa représentation.

La touche picturalement imprécise, mais sensiblement juste, de Vermeer correspond à la parole proustienne qui traduit picturalement le vivant, plutôt que de le représenter ou d'en être le signe mnémonique. Ce que chacun relève c'est « l'exactitude de la sensation, non plus la minutie du relevé objectif ».¹⁶⁵ Pour eux, l'illusion d'optique traduit plus fidèlement la perception que ne saurait le faire l'exactitude descriptive. Ce qui, d'ailleurs, retiendra le narrateur dans les tableaux d'Elstir ou qui, en fait, caractérisera ceux qu'il peint lui-même à travers *La recherche*, ce seront

« ces illusions d'optique qui nous prouvent que nous n'identifierions pas les objets si nous ne faisons pas intervenir le raisonnement. Que de fois en voiture ne découvrons-nous pas une longue rue claire qui commence à quelques mètres de nous, alors que seul, devant nous un pan de mur violemment éclairé nous a donné le mirage de la profondeur! Dès lors n'est-il pas logique, non par artifice de symbolisme mais par retour sincère à la racine même de l'impression, de représenter une chose par cette autre que dans l'éclair d'une illusion première nous avons prise pour elle ? Les surfaces et les volumes sont en réalité indépendants des noms d'objets que notre mémoire leur impose quand nous les avons reconnus. *Elstir tâchait d'arracher à ce qu'il venait de sentir ce qu'il savait; son effort avait souvent été de dissoudre cet agrégat de raisonnements que nous appelons vision.* » (II, 712-713, c'est nous qui soulignons).

¹⁶³ Pline l'Ancien, 1985, 66, cité dans Arasse, p.121, note 46 : «Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat ».

¹⁶⁴ Arasse, *Op. cit.*, p.74.

¹⁶⁵ Huygue, René, « La poétique de Vermeer » in *Jan Vermeer de Delft*, p.93.

Si la perspective se déconstruit chez Proust, c'est à partir d'une conception de la réalité oscillant entre la perception purement visuelle et l'interprétation intellectuelle ou conceptuelle qu'il en fait, une négociation constante entre ce qu'il sait des objets et de l'espace et ce qu'il en voit. Nous parlons ici d'une sensation qui englobe l'optique mais ne s'y limite pas, capable, comme l'écrivait Ruskin sur la vérité de la nature telle que représentée par Turner, de ne se rendre visible « qu'aux yeux qui créent la moitié de ce qu'ils aperçoivent »¹⁶⁶

Par ailleurs, cette déconstruction de la perspective est peut-être beaucoup plus redevable aux illusions d'optiques déjà reproduites par Vermeer que nous serions portés à le croire de prime abord. Car il est probable que Proust ait retrouvé chez Vermeer l'esthétique qu'il attribuera à Elstir et par laquelle il cherche à « se dépouiller en présence de la réalité de toutes les notions de son intelligence » (II, 196).

4.1.5 La perspective du tableau reproduit

Jamais la perspective ne se fait aussi docile à la seule perception ou à la sensibilité picturale de Proust que dans cette minutieuse description du *Port de Carquethuit* qui appartient autant au domaine de l'illusion d'optique, de la « vision première », qu'à celui d'un tableau surgi de sa mémoire. Monet ? Boudin ? Turner ? Certes. La manière qui leur est spécifique et qui élimine la « frontière fixe », la « démarcation absolue », entremêlant en un seul les éléments terre et mer, surgit de chaque mot, de chaque touche virtuelle peignant le paysage composite du *Port de Carquethuit*.

Mais au-delà de l'évidence de la manière Impressionniste, c'est une imagerie vermeerienne qui se dégage du *Port de Carquethuit*, nous ramenant aux confusions visuelles de la *Vue de Delft* où se retrouvent des eaux calmes à la réalité plus marquée et plus solide que celle des « coques vaporisées par un effet de soleil », mais aussi la « belle matinée malgré l'orage qu'il avait fait », « l'église sortant des eaux ». Comme dans la *Vue de Delft*, l'intelligence fait « un même élément de ce qui était, ici noir dans un effet d'orage, plus loin tout d'une couleur avec le ciel et aussi verni que lui » (II, 194).

¹⁶⁶ Ruskin, John, *Modern Painters*, cité par Uenishi, Takeo in *Le style de Proust et la peinture*, p.41.

Dans un autre tableau de Balbec, les « mirages » de la *Vue de Delft* se retrouvent un à un de façon hallucinante : « un château coiffé d'une tour apparaissa[nt] comme un château complètement circulaire prolongé d'une tour à son faite, et en bas d'une tour inverse » dans lequel l'ombre prend « la dureté de la pierre » et la pierre le vaporeux des « brumes du matin » ; « un escalier de cristal sur la surface matériellement plane, mais brisée par l'éclairage de la mer au matin » ; la « verticale inflexible des clochers » tenant en suspens « au-dessous d'eux toute la masse plus confuse des maisons étagées dans la brume » ; le « petit personnage humain en habits démodés [et qui] semblait souvent arrêté devant un abîme » (II, 195).

Une autre évocation de la *Vue de Delft* se retrouverait par ailleurs dans la description du clocher de Saint-Hilaire, description ne correspondant en rien à celle du véritable clocher de l'église d'Illiers mais en tous points à celui de la Nieuwe Kerk de Delft. « Doré et cuit lui-même comme une plus grande brioche bénie, avec des écailles et des égouttements gommeux de soleil » et posé sur une base recouverte d'ardoise et flamboyant « comme un soleil noir » (I, 64). Curieuse image et irréel clocher, modelés de phrases dont « la substance doit être immatérielle, non pas prise telle quelle dans la réalité [...] mais faite de la substance transparente de nos minutes les meilleures, où nous sommes hors de la réalité et du présent », émaillé de « ces gouttes de lumière cimentées [dont] sont faits le style et la fable d'un livre »¹⁶⁷. Hors de la réalité et du temps, le clocher de Saint-Hilaire ressemble à un tableau, d'Elstir peut-être, de Vermeer certainement. Un tableau davantage tissé des éléments visuels attribués à la *camera obscura* et à la substance immatérielle qui en émane qu'à ceux d'une quelconque réalité. La réalité de Proust, ici, semble être l'irréalité de Vermeer et « les écailles et égouttements gommeux » du clocher de Saint-Hilaire les mêmes que ces particules de lumières et cercles de confusion, typiques à la *camera obscura*, et incrustés par Vermeer sur le clocher de la Nieuwe Kerke.

Proust aurait-il songé à Delft ou contemplé une reproduction du célèbre tableau en nous livrant ces images de Combray, du *Port de Carquethuit* ou de Balbec peint par Elstir ? Les coïncidences iconographiques sont troublantes. L'est aussi l'indifférence esthétique à une juste perspective et à la représentation d'une réalité objective. L'esthétique « impressionniste » du tableau de Vermeer, dans ses coïncidences avec celle

¹⁶⁷ Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, p.309.

de Proust, aurait aisément pu venir se superposer aux souvenirs estompés de Combray et les embellir. L'espace enclos, fixe et spatialement organisé de la *Vue de Delft* constitue aussi un heureux substitut à l'évanescence du souvenir. « Nulle mémoire, volontaire ou involontaire, n'aurait su évoquer le clocher de Combray avec une telle richesse sensorielle. Proust, semble-t-il, n'était pas retourné à Illiers depuis l'enfance et c'est dans sa propre *camera oscura* que s'élaborent les images de son roman ».¹⁶⁸ La *Vue de Delft* s'ajoute naturellement aux ovales de verre tournoyant autour de la lanterne magique, tout comme l'espace sombre de l'église de Combray traversé des lumières colorées que filtrent les vitraux se transforme lui-même en *camera oscura* dans laquelle le réel, avec ses perspectives faussées, existe à la fois en tant que « substance immatérielle » et pure matière, à la fois souvenir imprécis et sensuel dégoûtement de peinture. Un aspect « purement matériel » des choses, toujours convoité comme source ultime du plaisir, dans toute son essence pure et primitive, et que le tempérament proustien n'arrive jamais tout à fait à atteindre.

4.2 L'ESPACE PROFANE SACRALISÉ

Avant le souvenir, le Monde n'existe pas, hormis quelques « fragments d'un univers brisé, masse amorphe d'une infinité de lieux »¹⁶⁹. Mais lorsque la projection dans le temps se joint à la métaphore et vient superposer l'espace imaginaire à l'espace réel, conférant à ce dernier la forme du temps comprimé par le souvenir, l'espace le plus banal s'élève au-dessus de l'ordinaire et s'imprègne de l'aura mythique propre aux lieux sacrés. S'il a été dit que « l'espace mythique occupe une position intermédiaire entre l'espace sensible et l'espace de la connaissance pure, l'espace de l'intuition géométrique »¹⁷⁰, nous ne pouvons déduire des observations précédentes sur la perspective de Proust et Vermeer, que ces espaces aux perspectives faussées, se situant quelque part entre la perception naturelle et la connaissance pure, deviennent espaces mythiques.

¹⁶⁸ Brée, Germaine, Proust's Combray Church : Illiers or Vermeer in *Proceedings of the American Philosophical Society*, 112, 1968, p.7. « No memory, whether voluntary or involuntary, is ever charged with such sensuous richness as the description of the Combray steeple and Proust, after all, did not return to Illiers, it seems, after his childhood, composing his novel in his own "camera oscura" ».

¹⁶⁹ Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, Collection Idées, 1965, p.23.

¹⁷⁰ Cassirer, E., *Op. cit.*, p.109.

La nature de l'espace mythique relève d'une dichotomie entre ce qui, d'une part relève chez eux du domaine de l'habituel, de l'accessible, du profane, du quotidien : espaces banals des chambres, cuisines, salles à manger, cabinets d'aisance et, d'autre part, l'espace resserré sur soi du lieu réservé. Le domaine de l'habituel se compose d'espaces sans structure ni consistance, n'ayant d'autre identité que celle qui les relie à leur fonction naturelle et, pour dénominateur commun, leur appartenance à tout un chacun. Dans leur expansion indéterminée, leur ouverture, leur nature même, ils s'identifient littéralement en tant que lieux communs.

Mais l'aspect familier de l'espace bascule sur l'autre versant de la dichotomie : celui du mythique, lorsque sa qualité d'expansion (appartenant à la perspective naturelle) se resserre soudainement sur soi et vient rompre cet espace, accessible à tous, et le transformer en une région sacrée, clôturée, protégée du monde extérieur. Dans la perspective, soudainement dénaturée de cet espace, se révèle désormais la réalité absolue de ce qui appartient au domaine de la sensation et de l'impression.

L'espace reconnu dans sa banalité, son appartenance à l'ordinaire, accède désormais à un palier intermédiaire entre la réalité telle quelle et celle, d'un autre ordre, que lui prêtent les inconsistances du regard, le subjectivisme sensible et la rupture avec le temps chronologique propre au souvenir. Il en ressort un lieu privilégié, intermédiaire entre le monde tel que nous le connaissons et un autre monde qui ne nous est familier que par les signes qu'il daigne confier à notre interprétation.

De ces lieux ordinaires, fréquentés naguère et ravivés dans la mémoire du narrateur, surgissent à la lumière du souvenir des espaces exaltés au-dessus du simple statut qu'on leur attribue d'ordinaire et correspondant à la notion de « templum » telle que décrite par Cassirer : un « fragment d'espace dans lequel l'augure affecte son examen du ciel »¹⁷¹, une « ouverture vers le haut »¹⁷² et, « selon ce qu'indique la racine tem [couper] celui qui a été étroitement délimité [nous avons déjà trouvé un pan "découpé" au milieu d'indistinctes

¹⁷¹ *Ibid.*, p.129.

¹⁷² Eliade, Mircea, *Op. cit.*, p.25.

ténèbres] »¹⁷³. Ces espaces surgissant de l'ombre et devenant le creuset d'une fusion entre le banal et le sublime abondent chez Proust.

Déjà, le souvenir de la maison de Combray, ressurgi sous forme de pyramide inversée, annonce ce mouvement d'ouverture « vers le haut », de sacralisation du profane. La maison adopte, dans son souvenir, la forme de la « montagne cosmique » empruntée par le temple, ce lien entre la Terre et le Ciel, dans sa forme classique. Une forme qui s'élève jusqu'au sommet de l'univers. En évoluant dans son espace, le narrateur s'embarque pour un « voyage extatique au Centre du Monde »¹⁷⁴, et pénètre dans une « région pure » qui transcende le monde profane.

Mais c'est à l'espace des chambres, la sienne et celle de la grand-mère, que correspond surtout cette notion de « templum », là où est entretenu un commerce intime entre le lieu même et le dieu-clarté, où le regard se porte sur le ciel et la mer pour récupérer, refléter, apprivoiser, interpréter, dans un espace restreint, détaché du milieu cosmique environnant, la nature de l'infini. La chambre elle-même adopte ici le rôle d'augure, occupée à capter les moindres signes et révélations dont la lumière du soleil accepte de se départir. La commode se transforme en « reposoir diapré ». La clarté se pose dans la chambre comme un oiseau sur le poing de l'augure, « les ailes repliées, tremblantes et tièdes » et ce sont des eaux lustrales qui viennent s'étaler sur le « carré de tapis provincial ». L'espace réel de la chambre, devenu réceptacle d'émanation célestes ou « templum », s'en trouve transfiguré et investi du pouvoir du prisme, celui de décomposer « les couleurs de la lumière du dehors » et d'entretenir avec cette dernière une communion intime. De l'essence de la « ruche » où se décomposent pour renaître en une exquise substance « les sucs de la journée ». De ceux enfin d'un « jardin de l'espérance » (II, 64).

Dans la chambre de la tante Léonie se construit également l'espace du « templum ». Là où s'entremêlent offices et régimes, pepsine et Vêpres sur une table tenant « à la fois de l'officine et du maître-autel » (I, 51), tandis que Françoise, dans les « ténèbres de chapelle » de l'antichambre fait figure, encadrée par « la petite porte du corridor » de « sainte dans sa niche » (I, 52). Cette chambre, c'est « le saint des Saints, le tabernacle et

¹⁷³ Miguet-Ollagnier, Marie, *La mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles-Lettres, 1982, p.328.

¹⁷⁴ Eliade, Mircea, *Op. cit.*, p.38.

son centre est le lit. Le lit de Léonie, plus encore que la chambre, résume un monde; à la fois tourné vers l'intérieur du sanctuaire [elle a tout ce qu'il faut pour suivre de son lit les offices et son régime] et vers le monde extérieur »¹⁷⁵ qu'elle épie de sa fenêtre.

La chambre où Albertine vient quotidiennement le rejoindre dans *La prisonnière*, est soumise elle aussi au mécanisme et devient « l'espace sacré du cérémonial œdipien », le temple où la « communion » avec l'au-delà prend la forme d'un baiser évocateur du baiser maternel et de son « hostie » tendue pour « une communion de paix » (I, 13) lorsque « chaque soir, fort tard, avant de me quitter, elle glissait dans ma bouche sa langue, comme un pain quotidien, comme un aliment nourrissant et ayant le caractère presque sacré de toute chair à qui les souffrances que nous avons endurées à cause d'elle ont fini par conférer une espèce de douceur morale » (III, 520).

Les objets du quotidien deviennent graduellement accessoires d'un rapport transcendant avec l'au-delà quand « le ciel » et sa lumière viennent y déposer les signes de l'oracle. Lorsque, de la cage de l'ascenseur, oublieux des propos du liftier, le narrateur ne voit plus se déployer devant lui les couloirs vides de l'hôtel déserté mais, dans leur profondeur, la lumière qui se veloute, se dégrade, convertissant les portes de communication et les escaliers intérieurs « en cette ambre dorée, inconsistante et mystérieuse comme un crépuscule » et qu'à chaque étage, sans discrimination et assimilant le profane au sublime « une lueur d'or reflétée sur le tapis annonc[e] le coucher du soleil et la fenêtre des cabinets » (II, 158).

Une fois descendu du lift, le narrateur fait une pause au bout du couloir afin de « faire [ses] dévotions à la “ vue ” », à une maison entre autres « posée à quelque distance mais à laquelle la perspective et la lumière du soir en lui conservant son volume donnaient une ciselure précieuse et un écrin de velours, comme à une de ces architectures en miniature, petit temple ou petite chapelle d'orfèvrerie et d'émaux qui servent de reliquaires et qu'on n'expose qu'à de rares jours à la vénération des fidèles (II, 160) ». Il tombe en un « état d'adoration » qui n'est interrompu que par le passage d'un valet de chambre « touchant sa calotte de sacristain » et « venant refermer comme ceux d'une châsse les deux

¹⁷⁵ Miguet-Ollagnier, Marie, *Op. cit.*, p.344-345.

battants de la croisée », retirant à sa dévotion « le monument réduit et la relique d'or » (Ibid.).

Le retour à sa chambre incorpore cette dernière à l'espace sacré auquel il vient d'être arraché et prolonge, entre ses murs, la métamorphose de l'espace de l'hôtel en celui d'une église. Les croisées de sa fenêtre deviennent les plombs d'un vitrail encadrant un ciel violet qui s'incline « vers la mer sur la charnière de l'horizon comme un tableau religieux au-dessus du maître-autel » tandis que la figure du soleil sur ce même ciel violet « pareille à la représentation de quelque signe miraculeux, de quelque apparition mystique » (Ibid.) évoque une fois de plus l'image du « templum », fragment d'espace dépositaire de tous les secrets et dans lequel l'augure effectue son examen du ciel.

La salle à manger du Grand Hôtel de Balbec, plus qu'une salle à manger d'hôtel de luxe, et plus que le vaste aquarium ou la boîte de lumière que le narrateur se plaît à y voir, devient « cité céleste » isolée derrière son « rempart indestructible et mobile d'émeraude et d'or » (II, 35).

Derrière les « les parois lumineuses et glissantes », dans la « ruche de verre » (II, 164) du restaurant de Rivebelle, les tables tournoient comme dans une ronde de planètes « telles que celles-ci sont figurées dans les tableaux allégoriques d'autrefois » (II, 167-168). Et les serveurs évoluant debout au-dessus de ces « tables astrales » sont perçus comme appartenant à une « zone supérieure ».

L'église de Combray participe au même phénomène et bien que les images qu'elle suscite chez le narrateur soient d'une iconographie païenne, elle n'en conserve pas moins son aura chrétienne et son caractère sacré : « je m'avançais dans l'église, quand nous gagnions nos chaises, comme dans une vallée visitée des fées, où le paysan s'émerveille de voir dans un rocher, dans un arbre, dans une mare, la trace palpable de leur passage surnaturel, tout cela faisait d'elle pour moi quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville : un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du Temps » (I, 60). L'église est évidemment le « temple » par excellence, la reproduction terrestre du modèle transcendant, dont la sainteté permet au monde profane de s'élever. Ces quatre dimensions auxquelles Proust fait allusion rappellent aussi d'ailleurs, en plus des dimensions géométriques de hauteur – largeur et

profondeur auxquelles il ajoute celle du Temps, celles des quatre directions cardinales dans lesquelles s'oriente traditionnellement l'église, reproduisant dans son microcosme l'Univers, le Paradis, la région des Ténèbres, et la Terre.

La cuisine de Françoise, ou plutôt son « antre » n'échappe pas elle non plus au procédé. On n'y accède qu'en franchissant le « parvis », son dallage rouge luit « comme du porphyre » (I, 71) et la fille de cuisine s'y transforme en « figure symbolique de Giotto » (I, 80). De telle sorte qu'au-delà de la fonction des lieux, c'est moins un antre que la cuisine évoque qu'un « petit temple à Vénus » entouré d'un « bois consacré » et dont le « faîte » est « toujours couronné du roucoulement d'une colombe ».

Le profane et le sacré continuent ainsi d'échanger leurs qualités, faisant basculer l'habituel dans le domaine de l'insolite lorsque dans l'appartement des Swann, les lampes apportées par les domestiques à la tombée du jour brûlent « chacune sur l'autel consacré d'une console...comme pour la célébration d'un culte inconnu » (I, 519) et envahissent l'espace de « flots d'or » sur lesquels canapés et tapisseries se transforment en « îles enchantées » (I, 530). De la même façon, les promenades nocturnes du narrateur dans les rues de Doncières lui révèlent, au-delà des scènes du quotidien, « les scènes véridiques et mystérieuses d'existences » ou il ne pénètre pas, habitées non plus par des marchands de marrons ou des sous-officiers mais par des « apparition[s] de théâtre » (II, 395) convoquées par la magie des génies du feu. Tandis qu'à l'intérieur des appartements, « des hommes et des femmes amphibies », créatures fantastiques, se propagent dans une lumière aux « remous onctueux et dorés » (II, 396). De l'entrecroisement des *calli* de Venise surgiront à leur tour « des palais des contes orientaux où on mène la nuit un personnage qui ramené avant le jour chez lui, ne doit pas pouvoir retrouver la demeure magique ou il finit par croire qu'il n'est allé qu'en rêve » (IV, 229-230)

Même échange, entre la nature basement profane des « water-closets » des Champs-Élysées et de leur préposée. Sous la plume du narrateur, le chalet de nécessité revêt de multiples identités. L'une quasi-hiératique ou mythique, les cabinets devenant caveau hypogéen, voûte sépulcrale issus du royaume des morts, tombeau des rois où la clientèle spécifique des lieux monte la garde « sphinx accroupis » (I, 483) dans leurs cubes de pierre. Ici, contrairement aux exemples précédents, la rupture, le décalage de niveau,

l'ouverture sur l'espace sacré s'effectue par « en bas », passant de l'espace profane aux régions chthoniennes, au monde des morts. Mais les lieux revêtent aussi une dimension mondaine lorsque la préposée vous en ouvre la porte comme une « marquise » celle de son propre salon.

Nous retrouvons dans l'espace vermeerien ce même passage du profane au transcendant, cette connivence de l'être avec les pouvoirs infinis condensés dans l'espace réduit. Vermeer construit, à même l'espace du quotidien, minutieusement décrit, un autre espace, sacré celui-là, et dans lequel « l'augure affecte son examen du ciel ». Compte tenu de la présence ténue qu'occupe la nature dans l'œuvre de Vermeer, les valeurs d'infini qu'elle exprime et l'examen des signes qui en émanent sembleraient se réduire à leur plus simple expression. Le ciel que scruterait l'augure n'est, dans la plupart des tableaux, tout simplement pas au rendez-vous. Il semblerait même qu'il y ait effort délibéré de la part de l'artiste pour exclure tout élément du paysage qui puisse venir déranger le calme, l'étrange et sereine distance de ses intérieurs, pour le clôturer et le protéger du monde extérieur, du domaine du profane. Car cette intrusion du monde, en replaçant l'espace dans son contexte, aurait pour effet de lui restituer la banalité de son essence. C'est à un autre niveau, toutefois, que la nature de l'infini vient sacraliser l'espace profane et y déposer ses signes. Si Vermeer dédaigne l'intrusion du dehors dans ses espaces intérieurs, il les ouvre toutefois pleinement à la lumière et ceci de manière fort semblable à celle par laquelle Proust la laisse revêtir ses chambres de son aura mythique. La lumière de Vermeer semble d'ailleurs symboliser, résumer toute entière, l'univers extérieur qu'il nous voile et distiller, dans son essence sacrée, la nature transcendante de l'espace. C'est elle qui vient constituer et organiser ce petit univers domestique, le sanctifier aussi de sa calme clarté blonde. Le processus est sensiblement le même que celui précédemment décrit chez Proust, semblable aussi à tout processus visant à effectuer la rupture entre l'univers du profane et celui du sacré. A l'encontre de l'immense étendue amorphe de l'univers, Vermeer trace les limites de son espace. Et lors même qu'il nous présente les espaces extérieurs de Delft, ils sont si clairement délimités, clôturés, emmurés qu'il est évident que l'espace qui y est dépeint échappe au chaos de l'indéfini, à la relativité de l'espace profane. Le monde organisé de Vermeer réitère l'œuvre exemplaire des dieux.

La présence des seuils, abordée précédemment, marque le caractère d'isolement de l'espace sacré chez Proust, tout autant que chez Vermeer. Chez l'un et l'autre se retrouvent, à travers l'œuvre, les seuils proprement nommés, énumérés et illustrés : le « parvis » de l'arrière-cuisine de Françoise; l'entrée gardée du chalet de nécessité; celle de la gare menant « à l'ancre empesté par où l'on accède au mystère » où s'accomplit « quelque acte terrible ou solennel » (II, 6); « le petit square qui précédait le théâtre » (I, 437); « la boutique à louer séparée seulement de celle de Jupien par une cloison extrêmement mince » (III, 9); le talus de Montjouvain.

Si, chez Vermeer, les seuils à proprement parler se font rares (*Rue de Delft*, *La lettre d'amour*), les seuils picturaux évoqués par les amoncellements de meubles et de tapis, l'étendue d'un sol créent non seulement une distance physique, mais spirituelle entre les deux modes d'être du profane et du sacré. On les retrouve dans *L'entremetteuse*, *La laitière*, *La jeune fille endormie*, *La liseuse*, *La leçon de musique*, *La liseuse en bleu*, *La jeune femme à l'aiguère*, *Le géographe*, *L'astronome*, *L'atelier du peintre* et *La dentellière*. Dans *La vue de Delft*, la rive, le canal et les remparts, en isolant la ville, lui confèrent non seulement la même qualité de « ciselure précieuse », « d'architecture[s] en miniature », de « reliquaire[s] qu'on n'expose qu'à de rares jours à la vénération des fidèles » que la petite maison aperçue par le narrateur de la fenêtre du couloir de l'hôtel mais, comme les murs de cités médiévales consacrés rituellement, ils prennent aussi la dimension de défense contre l'invasion de l'univers profane et de son chaos. L'ombre, enfin, présente au premier plan de *La peseuse de perles*, du *Collier de perles*, de *La joueuse de luth* et de la *Jeune femme écrivant une lettre*, s'identifie à son tour comme seuil entre « l'habituel, le permis, le normal et l'interdit, l'étrange, l'anormal »¹⁷⁶, le lieu paradoxal où s'effectue le passage du monde profane au monde sacré. Ce seuil d'ombre, d'indistinctes ténèbres, permet la découpe de « pans lumineux » aussi chers à Vermeer qu'à Proust et dans lesquels *La peseuse de perles* pèse plus que des perles. Indépendamment de tout contexte allégorique (tableau du jugement dernier, symbolisme du trébuchet dans laquelle se contrebalancent les valeurs spirituelles et matérielles), elle semble soupeser, recueillie sur les plateaux vides de la balance, des fragments de lumière et s'adonner, en toute sérénité, à un rite secret et magique. *La laitière*, d'un geste cérémoniel, verse une substance plus rare et plus précieuse que le lait et ces lettres lues ou écrites semblent

¹⁷⁶ Miguet-Ollagnier, Marie, *Op. cit.*, p.339.

contenir un autre univers, ordonné dans leurs mystérieux caractères et dont nous ne connaissons jamais le contenu.

Si l'habitation, la chambre et son espace organisé, clairement délimité, viennent exprimer, au sein du Chaos, « le besoin d'exister constamment dans un monde total et organisé, dans un Cosmos »¹⁷⁷, « d'assumer la création du « monde » que l'on a choisi d'habiter », « d'imiter l'œuvre des dieux »¹⁷⁸, *L'atelier du peintre* et *La leçon de musique* semblent, par leur thématique, proprement illustrer cet indispensable processus de création réitérée dans tout établissement humain. La composition même des tableaux n'est pas sans évoquer la création d'une enceinte détachée du territoire cosmique environnant : présence de seuils d'interdiction et de pans lumineux délimitant l'espace. L'inclusion de surfaces réfléchissantes : miroirs (*La leçon de musique*), panneau de verre d'une fenêtre (*Jeune fille lisant à la fenêtre ouverte*), globe de cristal (*L'allégorie de la foi*) ainsi que la boule de cuivre poli au bas du lustre (*L'atelier du peintre*) semble aussi s'associer à la création d'un second microcosme à l'intérieur de celui dépeint par le tableau. L'espace illustré s'y reproduit en une surface toujours plus enfermée, clôturée, captive cette fois d'une sphère reproduisant en sa surface l'infinité de l'univers.

L'oblitération du fond dans les portraits de Vermeer constitue, par l'isolement de la figure qui en résulte, un autre élément susceptible de conférer à l'apparition lumineuse du portrait la dimension du sacré. En neutralisant l'espace, en l'assimilant au néant, à l'absence de contexte, le contraste entre le défini et l'indéfini s'accroît. La figure, dans l'intemporalité de son cadre, semble empreinte de la marque lumineuse de l'au-delà. En annihilant, en tant que lieu définissable, le cadre dans lequel notre imagination se permettrait de concevoir le sujet, il extirpe celui-ci de la banalité du réel et le propulse dans le domaine du mythique. *La jeune fille à la perle*, par conséquent, s'en retrouve exaltée, rayonnante de la touche mythique qu'on prête aux êtres surnaturels.

Chez Proust, comme chez Vermeer donc, « le sacré est le réel par excellence »¹⁷⁹, les tableaux de genre qu'ils peignent, en eux-mêmes médiocres par les événements qu'ils représentent ou par les personnages qu'ils mettent en scène, s'élèvent au-

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.40.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.47.

¹⁷⁹ Eliade, Mircea, *Op. cit.*, p.27.

dessus de leur condition en franchissant le seuil où se produit l'osmose entre le prosaïque et le sublime. Ils s'échangent leurs natures car, pour Proust comme pour Vermeer, l'espace sacré est le seul qui existe vraiment de sorte « qu'à l'instar des monades », chacun des tableaux qu'ils peignent devient « un symbole de l'univers »¹⁸⁰, la création d'un monde.

4.3 LE DÉTOURNEMENT DE L'USAGE DES LIEUX

S'il est indéniable qu'il y a transfiguration, autant chez Proust que chez Vermeer, du domaine de l'ordinaire en espace sacré, on ne saurait ignorer l'occurrence, quoique moindre, du phénomène inverse. Le seuil entre les deux modes d'être se revêt d'une double identité en ce qu'il emprunte, en établissant la jonction entre eux, les qualités de l'un et l'autre. Sur le seuil, non seulement le sacré et le profane, l'ordre et le chaos s'affrontent-ils, mais leur interpénétration s'effectue dans les deux sens. Le seuil ne marque pas seulement l'accès au monde de l'ordre. S'il laisse s'infiltrer un peu de cet ordre dans le chaos, il se laisse aussi parfois pénétrer par les désordres de ce dernier. A la limite, les couleurs et valeurs du monde extérieur viennent se confondre avec celles de l'espace sacré.

L'église, isolée de par sa nature même, du grouillement chaotique des masses humaines, en leur autorisant, dans l'ordre et le recueillement nécessaires, l'accès à son enceinte sacrée devient le seuil par excellence, sur lequel s'effectue la montée symbolique vers le divin. Or, dans l'église de Combray, c'est à un Roi de jeu de cartes, de ce même jeu qui avait dû « distraire Charles VI », que nous ramènent les saints ou figures héraldiques des vitraux. Cette incursion subite et inattendue du jeu de cartes dans le sanctuaire feutré de l'église, et qui plus est d'un jeu de cartes bien spécial, évocateur de la démence de Charles le Fou et des Tarots qu'il affectionnait, vient opérer un décalage immédiat entre deux mondes : l'un empreint de recueillement, d'ordre, orienté vers le divin et l'autre, vaguement inquiétant, abandonné aux désordres de la folie et du jeu. De sorte que lorsque l'association des deux mondes continue et que l'église, imaginée par un jour de semaine, devient soudain « presque habitable comme le hall, de pierre sculptée et de verre peint, d'un hôtel de style Moyen Âge », nous ne nous surprenons guère. Non plus que du « paquet tout ficelé de petits fours » de Mme Sazerat, si innocent soit-il, irrévérencieusement

¹⁸⁰ Grenier, Jean, *Op. cit.*, p.201.

posé « sur le prie-dieu voisin » (I, 59) et qui, dans son incongruité, fait irruption dans le sanctuaire comme un vestige du quotidien qu'on y aurait oublié. Le narrateur nous rappelle bien que le soleil qui luit si somptueusement à l'intérieur de l'église est le même que celui qui éclaire « le pavé de la place ou la paille du marché » (I, 60) et que les traits mérovingiens, encore apparents, de l'église et décelables dans l'escalier du clocher se dissimulent « derrière les gracieuses arcades gothiques [...] comme un jeune frère rustre, grognon et mal vêtu » (I, 61). L'abside de l'église de Combray, enfin, « si grossière, si dénuée de beauté artistique et même d'élan religieux » a « davantage l'air d'un mur de prison que d'église » (I, 61) tandis que son porche évoque une écumoire et les sillons du bénitier ceux tracés par « la roue des carrioles dans la borne contre laquelle elle bute tous les jours » (I, 58). Constamment, le seuil que constitue l'église entre l'au-delà et l'univers séculier est tenu en un équilibre précaire entre les valeurs picturales évoquant symboliquement l'au-delà (flot blond; dais entre ciel et terre; montagne de neige rose; mouvant et précieux incendie; pluie flamboyante et fantastique; grotte irisée; saphirs; flot bleu et doux; pierreries; tapis éblouissant et doré de myosotis en verre; croix d'or travaillée; tombeau en porphyre et en cuivre émaillé) et celles toutes profanes que nous venons d'énumérer.

Mais au-delà de l'infiltration du profane dans l'enceinte du sacré, les échanges de natures sont constants chez Proust, que ce soit entre Guermantes et Méséglise, le dehors et le dedans, la lumière et l'ombre, la réalité et l'art, l'hétéro et l'homosexualité. De même, la nature de lieux destinés à une fonction précise se trouve fréquemment détournée à de toutes autres fins.

La petite pièce sentant l'iris, bien que « destinée à un usage plus spécial et plus vulgaire » devient le refuge du narrateur. Il s'y enferme à clé pour s'adonner à ces plaisirs solitaires que sont « la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté » (I, 12). Mais c'est le souvenir de la volupté qui, à plusieurs reprises, viendra ressusciter l'espace du cabinet sentant l'iris, indissociable de l'image phallique du donjon de Roussainville (qui en reflète la fonction nouvelle) et désormais purgé de toute autre fonction que celle qu'il associe aux plaisirs érotiques. Les promenades, au cours desquelles il implore le donjon complice de faire venir auprès de lui « quelque enfant de son village » (I, 156), le ramènent invariablement au souvenir du cabinet sentant l'iris. Cette même scène de « volupté » avait

été évoquée, de façon beaucoup plus explicite, dans *Contre Sainte-Beuve*, de sorte que sa reconstitution dans *La recherche* équivaldrait à une « clé sur la serrure » nous ramenant au premier texte et donnant à la scène un inéluctable parfum d'exhibitionnisme et, au lecteur, la « position de voyeur »¹⁸¹.

Tout comme l'église l'avait été entre les univers sacré et profane, le cabinet devient lui aussi un seuil sur lequel viennent se confondre le dehors et le dedans, le narrateur ne s'y trouvant « ni d'un côté ni de l'autre », indécision toujours à la source d'un « trouble délicieux »¹⁸².

Un autre seuil se dessine, celui du « petit cabinet de repos » de l'oncle Adolphe. Situé entre l'arrière-cuisine de Françoise ("temple de Vénus"), halte entre le jardin et la chambre où va lire le narrateur, il forme une « zone indécise entre les plaisirs de Vénus et les plaisirs de l'art », entre l'innocence du lieu et les plaisirs interdits qui y sont associés. Fermé à clé, comme le cabinet sentant l'iris, à cause d'une brouille entre la famille du narrateur et l'oncle Adolphe, il s'associe au plaisir interdit d'une visite antérieure à l'oncle Adolphe, qui l'avait mené à un autre cabinet, de « travail » celui-là et partagé, lui aussi, en deux zones opposées. L'une habitée en sa « zone d'art » par la « déesse charnue et rose conduisant un char » (I, 72) d'une gravure sur fond noir accrochée au mur, et l'autre consacrée aux plaisirs de Vénus et habitée par une dame en rose dont le narrateur rêve de « baiser » la main. La distance entre les deux lieux s'en retrouve comme bouclée, le « petit temple de Vénus » nous ramenant au cabinet habité non par une seule déesse, symbole érotique, mais par deux.

Ainsi, une communauté d'odeurs et d'évocation relie-t-elle le chalet de nécessité des Champs-Élysées aux mêmes relents de plaisir sexuel que les cabinets précédents. La « fraîche odeur de renfermé » du cabinet de nécessité remplit le narrateur « d'un plaisir consistant [...], délicieux, paisible, riche, d'une vérité durable, inexpliquée et certaine » (I, 492), fort semblable à « l'odeur obscure et fraîche [...] qui fait rêver longuement les narines » (I, 71) perçue dans le « cabinet de repos » de l'oncle Adolphe. Odeurs toutes deux évidemment reliées au plaisir sexuel auxquels ces lieux sont associés. L'un à l'orée du « petit bois consacré » entourant le « temple de Vénus » et menant

¹⁸¹ Boyer, Philippe, *Op. cit.*, p.219.

¹⁸² *Ibid.*, p.220.

éventuellement au refuge de l'effigie de Vénus et de la dame en rose. L'autre muni de tous les accessoires nécessaires au rendez-vous clandestin : l'entrée ou vestibule, la préposée à l'admission « comme dans une chambre d'hôtel »¹⁸³ et l'offre qui s'ensuit : « Vous ne voulez pas entrer ? En voici un tout propre, pour vous ce sera gratis » (I, 484). « Ne dirait-on pas une prostituée cherchant à déniaiser un adolescent pubère ? »¹⁸⁴ Les deux lieux sont, de toute évidence évoqués à contre-emploi. Enfin, tout comme le cabinet de repos de l'oncle Adolphe avait mené au plaisir, relativement innocent, de rêver de « baiser » la main d'une femme qu'on suppose appartenir au demi-monde, celui des Champs-Élysées mène immédiatement à l'épisode, d'un voyeurisme aussi flagrant pour le lecteur que celui du cabinet sentant l'iris, où le narrateur, luttant avec Gilberte, qu'il tient serrée entre ses jambes répand, au milieu de cette gymnastique, « comme quelques gouttes de sueur arrachées par l'effort, [s]on plaisir... » (I, 485). C'est à ce moment que le souvenir olfactif, la « fraîche odeur de renfermé » associée au plaisir non identifié qui l'avait rempli au seuil du chalet de nécessité, lui revient comme associé à cet autre seuil empreint d'une « odeur obscure et fraîche », qu'avait été le petit cabinet de l'oncle Adolphe.

Plus tard, dans le texte, nous retrouvons encore le chalet de nécessité. Mais, cette fois c'est la grand-mère du narrateur qui y revient, sur l'ordre du médecin qui lui recommande de venir prendre l'air, près de ces même massifs de lauriers roses où s'était déroulée la « joute » entre Gilberte et le narrateur. La nature des lieux s'en trouve modifiée une fois de plus, passant d'un climat de sexualité flagrante à celui, mythique, où cette dernière est symboliquement mise à mort, « exterminée », purifiée par le laurier, évocateur de l'entrée d'Apollon à Delphes « une branche de laurier à la main [...] après avoir exterminé le serpent Python » (II, 599). Quant au chalet de nécessité, une fois de plus, la fonction naturelle en est dénaturée dans son association, cette fois, avec un « petit théâtre rustique » (II, 605), un « salon » gardé par une « marquise » qui y reçoit ses « invités » d'une façon « on ne peut plus Guermantes et petit noyau Verdurin » (II, 606). La grand-mère s'y réfugie pour dissimuler un malaise précurseur de sa mort. Une mort qui, comme celle de la mère de l'auteur, permettra, nous le savons, l'écriture de l'œuvre proustienne. La rencontre de l'art et des plaisirs de Vénus s'accomplit, une fois de plus, sur le seuil où les deux zones viennent se fondre l'une dans l'autre. L'art d'une part, « un « côté » salon

¹⁸³ Boyer, Philippe, *Op. cit.*, p.230.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.232.

de Guermantes ou Verdurin » évocateur de l'œuvre, et la sexualité d'autre part, du « “ côté ” salons payants des maisons de passe »¹⁸⁵.

Si c'est essentiellement d'un point de vue visuel que Vermeer aborde la notion du seuil sur lequel s'opère non seulement la rencontre, mais aussi la fusion entre l'art et la réalité, il n'en reste pas moins que les lieux qu'il crée voient, comme chez Proust, leur fonction détournée. La pulsion sexuelle ferait-elle, chez lui aussi, partie intégrante de cette réalité antérieure à l'art ? Nous ne pouvons qu'en émettre l'hypothèse. Ce qui est évident, toutefois, c'est que de ces lieux du quotidien, apparemment tous empruntés à la même maison, aux mêmes chambres, ressortent des sanctuaires sculptés par la lumière et soumis à la désorientation visuelle propre à l'artiste. Il nous fait oublier, par le fort éblouissement auquel est soumis notre regard à la surface du tableau, que ces refuges de lumière ne sont en somme que des cuisines, des chambres, des cabinets particuliers où l'on s'adonne au travail ou aux gestes intimes de la lecture, de l'écriture ou de la parure. Le procédé visuel par lequel Vermeer pallie les déficiences du regard élimine la relation de confrontation directe, d'insistance et d'immédiateté que nous entretenons familièrement avec le réel. S'il est possible que l'illusion de réalisme et de profondeur de ses tableaux procède des déformations oculaires de la chambre noire, d'une formulation « mot à mot », « reflet à reflet » de ce que donne la lentille, il n'en reste pas moins que nous devenons, malgré tout, oublieux du « réalisme » du tableau, de ses éléments descriptifs, de son sujet même, que nous en perdons la surface et la matière. Soumise à sa vision du monde, la topographie vermeerienne, pas plus que celle de Proust, n'en est une d'espaces vierges, leur être les pénètre et les en envahit au point d'en détourner l'identité première.

L'art, pour exister, se doit de déformer, de détourner et d'altérer. Sans ce processus nous n'aurions que de banales, quoique fidèles représentations de la réalité. L'espace vermeerien, seuil entre une réalité obligatoire (celle du banal, de l'ordinaire) et celle propre à la vision de l'artiste, entre le dehors (de ce qui existe en soi) et le dedans (de la manière dont cette réalité est perçue), est témoin de la naissance de l'art qui commence là où commence la déformation et qui cesse là où elle cesse¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Boyer, Philippe, *Op. cit.*, p.240.

¹⁸⁶ Taylor, *Design and Expression in the Visual Arts*, cité dans Caws, Mary Ann, *The eye in the Text : Essays on Perception, Mannerist to Modern*, Princeton, N.J., Princeton University Press,

Nous voudrions tenter ici de faire une lecture des espaces vermeeriens à partir de la tension art-sexualité soulignée dans les espaces proustiens. Les espaces évoqués par Proust, cuisine et cabinets, ou par Vermeer, cuisine aussi, et chambres austères presque toutes identiques n'ont, à priori, rien d'intrinsèquement érotique mais c'est à la jonction entre l'espace et sa fonction naturelle et dans la contradiction entre eux que naît la connotation érotique. Lorsque la structure rationnelle de l'espace, sa définition objective se heurtent à l'aspect chaotique, contradictoire des émotions et désirs humains qui viennent en troubler l'ordre fondamental. Le lieu public, par exemple, en devenant le théâtre d'un incident de nature intime, se remplit contre sa nature d'un climat érotique. Tandis que les conditions de transgression, essentielles à la création de l'espace érotique, sont injectées dans l'espace privé par la présence d'un voyeur invisible, épiant dans l'ombre, ou par celle d'un tableau suggestif. C'est ainsi que les citations picturales insérées par Vermeer dans *Le concert*, viennent subtilement insinuer dans l'espace de la chambre de musique la charge sensuelle de l'espace érotique, tandis que la présence vaguement menaçante d'un personnage masculin, représenté de dos, envahit un espace dans lequel, chez Vermeer, c'est normalement la présence féminine qui s'impose. Cette même figure d'intrusion, présentée de dos, se retrouve dans l'espace sensuellement trouble de *L'officier et la jeune fille riant*. Présente et absente à la fois, la figure masculine s'immisce dans un monde auquel elle n'appartient pas et où la nature, visuellement envahissante, de sa présence est clairement expliquée, dans *Le concert* du moins, par le tableau de Van Baburen.

La contradiction, impliquée par la juxtaposition de la scène de bordel de Van Baburen aux paysages idylliques dépeints à sa gauche sur le mur de la chambre et le couvercle de l'épINETTE, vient déséquilibrer l'ordre de la scène en faisant glisser l'espace apparent du rationnel vers celui du désordre érotique. Dans l'espace, perçu de prime abord comme celui de l'isolement et du recueillement nécessaires à la création artistique, s'insinue une scène venant contredire, par son allusion le climat du tableau. Le tableau se compose de contrastes entre les citations picturales et le sujet représenté : le décalage presque cynique entre le rapport représenté entre un homme et deux femmes dédiés à la noblesse de l'entreprise musicale et la réalité de ce rapport illustré par le tableau de Van Baburen; le recueillement qui se lit sur la figure des deux femmes et le climat de tension

1981 p.9. « art (...) deforms in order to be, for it begins where deformation begins and ceases where deformation ceases ».

qu'élicite entre les trois personnages la suggestion érotique du tableau. Ces juxtapositions sont cruciales : non seulement altèrent-elles la structure rationnelle du tableau et la fonction première du lieu qu'il illustre, mais elles masquent et révèlent simultanément les trajectoires du désir en superposant des signes contradictoires qui viennent souligner l'élément de transgression nécessaire à la création de l'espace érotique.

Le détournement de la nature du lieu, illustrée dans *Le concert*, n'est certes pas unique à ce tableau. Vermeer illustre fréquemment la contradiction entre l'art en devenir, en acte, et la tension érotique. Nous songeons bien sûr à l'ambiguïté de *La leçon de musique*, de *L'atelier du peintre*, du *Verre de vin* dans lesquels l'implication de la création artistique vient à la fois s'entremêler au contenu érotique du tableau et le contredire. Les techniques de distanciation et de création de seuils, de marges d'isolement dont nous avons abondamment discuté, ne sont pas les moindres à créer cet effet. Nous les retrouvons dans *La leçon de musique* bien sûr, où non seulement le confinement des personnages en un espace clos, mais aussi l'abandon des instruments de musique (notable également dans *Le verre de vin*) détourne notre attention de l'entreprise artistique vers un espace où la dialectique d'anticipation et de retenue est telle que notre présence ne peut faire que figure d'intrusion. Dans la mesure où l'imagination érotique prend sa source dans l'anticipation de gestes d'une nature sexuelle, la possibilité, si ténue soit-elle, que les espaces vermeeriens, quoique neutres dans leurs éléments descriptifs du quotidien, puissent revêtir une charge érotique, un élément de risque les investit, envers et contre leur nature, d'une charge quasi-subversive. Un détail : l'interdiction des seuils et des barricades, l'intrusion d'un reflet dans le miroir, un dos tourné au spectateur, un bras tendu, des instruments de musique abandonnés au profit d'une coupe de vin s'adresse, sous ses dehors innocents, à notre imagination. Et c'est justement la neutralité des lieux, la contradiction entre l'intention illustrée et ce qui se passe peut-être vraiment, entre la fonction de l'espace « public » et les manèges de séduction qui s'y déroulent qui leur donne cette qualité de subversion, présente dans l'aura d'interdiction qui les baigne et dans la suggestion de ce qui s'y fomenté sous couvert.

C'est peut-être une des sources de l'étrangeté des espaces vermeeriens et proustiens, qu'en dépit de leur conformité apparente aux règles de l'art de la représentation et à l'évocation de l'espace bourgeois ou quotidien dans ses détails les plus ordinaires, les

plus banals, ils arrivent malgré tout à glisser dans le domaine de l'équivoque, là où se confondent l'impulsion créatrice et l'impulsion sexuelle. Chaque surface, chaque objet issu d'un décor en apparence ordinaire : tableau, miroir, draperies, verre de vin, instrument de musique semble pointer vers autre chose, évoquer une image autre que la sienne propre et constituer, par le fait même, comme une citation abstraite qui nous réfère à l'univers fantastique du désir réalisé. La présence troublante de la table juponnée, au premier plan de *La leçon de musique*, et sa ressemblance avec le giron d'une femme assise¹⁸⁷ présidant à la scène comme un génie des lieux, illustre assez bien cette idée. Présence équivoque en ce qu'elle combine une figure d'interdiction qui masque et obstrue la scène avec la figure sensuelle d'une figure de séduction qui éveille « l'impulsion anthropomorphe et érotisante de la perception »¹⁸⁸. De semblables évocations de la silhouette féminine, autrement dissimulée par une table drapée d'un tapis, se retrouvent d'ailleurs dans *L'entremetteuse* et *La servante endormie*, avec les mêmes connotations contradictoires d'interdiction et d'invitation, le même effet de traduction des gestes et objets du quotidien en gestes et objets du désir.

Vermeer, en représentant l'espace qui isole son sujet, transforme par le fait même cet espace en espace du désir. Toutefois, comme chez Proust, les espaces du désir et de la création ne sont jamais loin l'un de l'autre et toute suggestion de désir sexuel est exonérée par l'art qui, non seulement crée la distance, mais parvient aussi à la franchir en toute impunité morale.

D'une certaine manière Proust et Vermeer, en venant brouiller les contours et définitions de l'espace et en détournant la nature de lieux dont ils s'approprient les dimensions et la définition spatiales, semblent curieusement annoncer la tendance à l'érotisation de l'espace qui marque l'esthétique de notre époque. Un peu comme s'ils avaient assumé les rites de passage, les étapes nécessaires par lesquels l'espace érotique, autrefois confiné au boudoir, avait désormais trouvé sa place dans les espaces publics et l'environnement conventionnel.

¹⁸⁷ Gowing, Lawrence, *Op. cit.*, p.44.

¹⁸⁸ Snow, Edward A., *Op. cit.*, p.88.

CONCLUSION

L'exemple du vol impossible du bourdon, compte tenu de la disproportion entre le volume et le poids de son corps et la petitesse de ses ailes, nous paraît singulièrement bien s'appliquer au projet, en apparence absurdement ambitieux, d'établir une communauté esthétique entre deux artistes aussi manifestement éloignés l'un de l'autre, dans le temps comme dans le mode d'expression utilisé, que le sont Proust et Vermeer. Or, en dépit de cette apparente impossibilité, le bourdon vole, tout comme, en dépit du temps et de l'esprit de leurs époques respectives, un même souffle semble se propager de l'œuvre de Proust à celle de Vermeer et réciproquement. Cet exemple du bourdon et de l'impossibilité physique de son vol, surmontée de quelque mystérieuse façon, est utilisé par Praz aux fins de démontrer que le domaine des arts regorge de semblables impossibilités. Et que, tout comme ces contes de fées qui transcendent époques et cultures pour venir encore et partout raconter la même histoire, l'œuvre d'art si elle varie en son mode d'expression, reste souvent la même en sa structure, ses icônes et formulations¹⁸⁹.

C'est peut-être, en effet, la mémoire qui tisse ces liens que nous avons tenté d'identifier entre Proust et Vermeer. Non seulement la mémoire du temps, chez Proust, mais la mémoire esthétique de l'espace et celle, physiologique, du regard. Car du temps, on ne connaît peut-être, en somme, qu'une « suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui dans le passé, même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut "suspendre" le vol du temps. [Car] dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça ». ¹⁹⁰ Le temps qui « d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps, et partout où il les rencontre s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique » (IV, 503). C'est ainsi que la mémoire du temps se transmue en une mémoire esthétique de l'espace sur lequel elle se projette et avec lequel elle se fond et qu'elle vient donner aux lieux leur perspective et leur forme. L'espace du réel, sous l'effet de la mémoire, prend possession d'une parcelle de temps, devient lieu d'intériorité, creuset du désir, phénomène de l'âme.

¹⁸⁹ Praz, Mario, *Mnemosyne: the Parallel Between Literature and the Visual Arts*, Princeton, Princeton University Press, Bollingen series, no. 16, pp.55-56.

¹⁹⁰ Bachelard, Gaston, *Op. cit.*, p.27.

Mémoire du regard aussi qui n'assume plus, comme dans la vie même, une fonction accessoire ou ancillaire mais vient se situer au cœur même de l'art en ré-inventant le monde et qui rapproche Proust, non seulement des Impressionnistes et des Cubistes, mais aussi de Vermeer et celui-ci, réciproquement, des Impressionnistes. Si l'on a dit du style de Monet qu'il opposait « l'homme sensible à l'homme raisonnable et érudit dans le domaine de la peinture »¹⁹¹, la même observation ne pourrait-elle s'appliquer au style de Proust et à celui de Vermeer, puisés à même la mémoire et la sensibilité du regard. Cette mémoire qui oppose les certitudes du réel à l'intuition sensible, en tentant de réconcilier l'esprit et la matière, l'intériorité et l'extériorité, la pensée et le signe sensible.

La vision de Proust et de Vermeer, fidèle à ce qui reste imprimé dans la mémoire, que ce soit celle du regard, de l'esprit ou de l'appréhension de l'espace, se reflète dans leur façon respective de créer une forme romanesque ou picturale résistant à la conceptualisation. Il n'existe jamais de certitude, dans une œuvre comme dans l'autre, que ce qui est présenté à notre regard est bien ce que nous voyons, ce que nous devrions voir. Et c'est cette incertitude même qui nous porte à nous interroger sur ce qui se dissimule derrière les apparences, derrière l'illusion représentative. Les deux œuvres se situent à la limite entre le vu et le non-vu suggérant, comme nous l'avons dit plus haut avec Pline, la promesse de ce qui se dissimule derrière elles et laissant espérer ce qu'elle ne montrent pas.¹⁹²

Telle la texture et l'épaisseur du pigment de Vermeer et l'autosuffisance d'un seul pan coloré, apparemment abstrait d'une réalité générale, et n'existant qu'en sa « pure fonction colorée », la réalité proustienne se trouve elle aussi contenue en ces petites choses, « sans signification par elles-mêmes si on ne l'en dégage pas », que sont « le bruit lointain d'un aéroplane [...], le clocher de Saint-Hilaire [...], la saveur d'une madeleine » (IV, 473). L'apparemment insignifiant recèle chez Proust la « grandeur », le « passé » et devient « le réservoir inépuisable et le socle de toute signification »¹⁹³. Car c'est dans la matérialité absolue des choses, évacuée de toute spiritualité et des interprétations faussées de l'intelligence, que réside la « vraie vie » et que se définit le travail de l'artiste cherchant « à

¹⁹¹ Francastel, Pierre, *L'Impressionnisme*, (1937), Denoël/Gonthier, Coll. Médiations, Paris, 1974, p.144.

¹⁹² Pline l'Ancien, 1985, 66, cité dans Arasse, p.121.

¹⁹³ Chevrier, Jean-François, *Op. cit.*, p.34.

apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent » (IV, 474) dont le secret se soustrait aux éclaircissements de l'intelligence, de la passion et de l'amour-propre. En un mot, la vérité dans l'abstraction de l'objet, sorti de son contexte et considéré, en soi et pour soi, dans l'épaisseur indestructible et révélatrice de sa matière, extraite par le temps qui, plutôt que de l'éliminer, l'a fixée dans la mémoire du narrateur et revêtue, par le fait même, d'une valeur immuable.

Si la vie passée du narrateur, « les souvenirs de ses tristesses, de ses joies » (IV, 478) se révèlent être le matériau de l'œuvre d'art, de l'œuvre littéraire, « le seul moyen de retrouver le Temps perdu » (IV, 478), il n'en reste pas moins que l'entreprise littéraire puise aussi sa substance tant dans « ces petites choses sans signification », que dans les gestes, tics, accents, noms, grimaces et mouvements qu'il prête à ses personnages, par exemple et, qu'à leur manière, les mots viennent avantageusement cerner et remplacer : « Ils nous présentent des choses une petite image claire et usuelle comme celles que l'on suspend aux murs des écoles » (I, 380). Petite image claire encerclée à son tour de ce « mince liséré spirituel » que crée le langage. Ces mots, ces noms, artifices d'écrivain, créent eux aussi images et couleurs, de manière analogue aux outils, couleurs et style du peintre : « Ils absorbèrent à tout jamais l'image que j'avais de ces villes [...] ils eurent aussi pour conséquence de [les] rendre plus belles[s], mais aussi plus différente[s] de ce que les villes de Normandie ou de Toscane pouvaient être en réalité, et, en accroissant les joies arbitraires de mon imagination, d'aggraver la déception future de mes voyages » (I, 380). Dans l'imaginaire proustien, les mots revêtent les lieux de couleurs particulières, les peignent uniformément « comme une de ces affiches, entièrement bleues ou rouges » (I, 380-381). Ils en captent la substance toute matérielle par laquelle « l'écrivain se rend compte que si son rêve d'être un peintre n'était pas réalisable d'une manière consciente et volontaire, il se trouve pourtant avoir été réalisé et que l'écrivain lui aussi a fait son carnet de croquis sans le savoir » (IV, 478-479). Car les noms et les mots donnent aux images qu'ils évoquent une épaisseur sensorielle plus dense que le réel ne saurait le faire. Les lieux, le réel, comme chez Vermeer, se résument en un signe, un mot, un symbole coloré et resteront toujours décevants et superflus par rapport aux représentations imaginaires que s'en fait l'artiste.

C'est le travail de l'artiste, de triturer la matière, dans sa texture autant que dans la décomposition de ses éléments. La réalité première de l'artiste réside dans le coup de pinceau et la tache de couleur et non dans ce qu'ils représentent. La matière devient valeur en soi, au mépris de la réalité du tout. C'est le travail auquel s'adonne Vermeer lorsqu'il présente à notre regard ces surfaces abstraites, ces minutieuses analyses de couleur et de matière, alors que nous croyons n'y voir qu'une dentellière à l'œuvre ou une étude topographique de la ville de Delft. C'est le même phénomène qui se produit lorsque vacillent les lieux et personnages proustiens, que leur forme déconstruite, empreinte de flou, se dissout et que leur matière, devenue soudain malléable, se défait au profit d'une vision instantanée, d'une émotion faite personnage ou espace. « Albertine décuplée, multipliée, c'est déjà Albertine disparue »¹⁹⁴, Albertine abstraite, tout comme le sont ces espaces tourbillonnants n'attendant qu'à être fixés dans l'immuable. Abstraits comme ces femmes de Vermeer et les espaces qu'elles habitent qui, dans leurs multiples incarnations, deviennent motifs plus qu'individus. Motifs recouvrant la révélation constante de ce qui se cache derrière ce qu'on croit voir, de « cette vie qui ne peut pas s'observer, dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées. » (IV, 475). Ce sont les certitudes que l'art défait, « la marche en sens contraire », la révélation de l'aspect inconnu des choses dont les traits se révèlent comme ceux d'une photo dans un bain d'acide et dans lesquels Proust se reconnaît, tout comme on le soupçonne de se reconnaître en Vermeer, ce peintre hollandais du XVII^e siècle « ignorant sans doute, irréfléchi et naïf », tout en regard, une rétine et rien d'autre et qui, pourtant, a su nous laisser « le mot secret, l'énigme inconnue de lui-même ou ce qu'il y avait de caché au fond de son œil et de sa pensée »¹⁹⁵. Les œuvres de ce peintre se révèlent comme l'œuvre même de Proust « la mise au-dehors, la mise en lumière, de ce qui se cache en un moment et en un lieu de la nature »¹⁹⁶, le parfait volume du temps, sa parfaite incarnation dans la matière et dans l'espace, l'expression de son existence indépendante, sa supériorité à notre propre interprétation.

C'est en somme une esthétique moderne qui se dégage des imaginaires picturaux de Proust et de Vermeer et des espaces qu'ils engendrent. Une esthétique par

¹⁹⁴ Poulet, Georges, Op. cit., p.110.

¹⁹⁵ Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, vol .II, Esquisse LX, p.980.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.981.

laquelle le retour sur soi de la conscience perceptive permet également à l'œuvre de se tourner sur elle-même et de se poser comme sa propre représentation en exprimant dans la fixité de ses scènes l'incarnation du bonheur d'écrire et du bonheur de peindre, la beauté du Temps concentré dans l'instant et immobilisé à jamais par les mots comme par le pigment.

Esthétique moderne qu'on pourrait qualifier d'impressionniste, en ce que Proust et Vermeer partagent une vision davantage attentive au phénomène qu'au concept, accordant une attention aussi aiguë aux effets de la perception immédiate qu'à ceux de la représentation, car pour le moderne il n'y a d'éternité que dans l'instant. Cette attention à l'instant a pour effet de pousser l'art de décrire vers l'abstraction. Une étude attentive de ce qui nous apparaît, de prime abord, comme éminemment représentatif, hyper-réaliste même, ne peut déboucher que sur l'intense vacuité représentative de Vermeer. Car le réel chez lui se « déperspectivise » pour ne plus exister que dans l'à-plat, la perception immédiate d'une « pure fonction colorée »¹⁹⁷ nous ramenant à la « pure matière » de Proust, au purement matériel que Proust avoue être tout ce qu'il désire dans la vie. « Pure matière » derrière laquelle se dissimule la possibilité de toute autre chose : « la possibilité d'un Legrandin tout différent de celui que nous connaissions » (I, 123), d'une Albertine aussi, d'une Odette, d'une Duchesse de Guermantes. Pure matière du petit pan de mur jaune éveillant en Bergotte le regret de n'avoir pu « passer plusieurs couches de couleur, rend[re] ma phrase en elle-même précieuse » (III, 692) afin de saisir, comme Vermeer, la matière dans toute sa texture et son épaisseur. La nature de ce qui est décrit est ultimement transcendée et dépassée par son image. Jeunes filles sur la rade de Balbec, soleil concentré dans l'entrebaillement des grands rideaux violets, la mer reflétée sur une vitrine de bibliothèque chez Proust, tandis que chez Vermeer, et de la même manière, la nature profonde de ces servantes endormies ou surprises aux plus humbles tâches, ces femmes absorbées en elles-mêmes réside dans une manière d'occuper l'espace, en une vibration de lumière bleue et jaune paille et nulle part ailleurs. Ces femmes ne sont ni leçon de morale ni allégories classiques, elles n'existent vraiment que sur la surface peinte, de la même manière que ce petit pan de mur jaune que Proust saura reproduire, entier dans sa perfection de miniature chinoise, dans tous ces espaces et instants choisis, entiers eux aussi dans le temps matérialisé qu'ils contiennent.

¹⁹⁷ Didi-Huberman, *Op. cit.*, p.303.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.Y.Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, 4 vol. 1987-1989.

t.1, *Du côté de chez Swann; A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1ère partie), 1987

t.2, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (2e partie); *Le côté de Guermantes*, 1988.

t.3, *Sodome et Gomorrhe; La prisonnière*, 1988.

t.4, *Albertine disparue, Le temps retrouvé*, 1989.

Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*. Précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

Correspondance générale de Marcel Proust, 6 vol.(classée par correspondants), établie par Robert Proust, Paul Brach et Suzy Mante-Proust, Plon, 1930-1936.

Correspondance de Marcel Proust, 17 vol. parus (classement chronologique), établi par Philippe Kolb, Plon, 1970 (t.I : 1880-1895)-1989 (t.XVII : 1918).

II. BIOGRAPHIE

Diesbach, de, Ghislain, *Proust*, Paris, Perrin, 1991.

III. THÉORIE LITTÉRAIRE

1. Ouvrages portant sur le corpus

Barthes, Roland, « Longtemps je me suis couché de bonne heure » dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

Boucquay, Eliane, *Un chasseur dans l'image, Proust et le temps caché*, Paris, Armand Colin, 1992.

Boyer, Philippe, *Le petit pan de mur jaune, sur Proust*, Essai/Seuil, Fiction et Cie, 1987.

Curtius, Ernst Robert, *Marcel Proust*, Les Éditions de la Revue Nouvelle, 1928.

Deschamps, Nicole, « L'extase de Proust ou le temps évaporé », dans *Paragraphes*, 3, 1989-90, pp.5-37.

Erman, Michel, *L'œil de Proust, Écriture et voyeurisme dans « A la recherche du temps perdu »*, Paris, Nizet, 1988.

Finkielkraut, Alain, « Le visage aimé » in *La sagesse de l'amour*, Paris, coll. Folio/Essais, Gallimard, 1984.

Kristeva, Julia, *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, N.R.F.Essais, 1994.

Macchia, Giovanni, *L'ange de la nuit*, Paris, Gallimard, 1993.

Miguet-Ollagnier, Marie, *La mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles-Lettres, 1982.

Renauld, Pierre, « Psychologie proustienne et conscience mythique », *BSAMP*, no.21, 1971, pp.1157 et 1398.

Richard, (J.-P), *Proust et le monde sensible*, Paris, Éd. du Seuil, 1974.

2. Ouvrages généraux

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éd. du Seuil, Collection Pierres Vives, 1963.

Caws, Mary Ann, *The eye in the text : essays on perception, mannerist to modern*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1981.

Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod , 1992.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Michaud, Ginette, *Lire le fragment, Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Hurtubise hmh, collection « Brèches ».

Preminger, Alex, « Ut pictura poesis », in *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1974.

IV. ESTHÉTIQUE PROUSTIENNE

1. Ouvrages portant sur le corpus

Butor, Michel, *Répertoire I*, Paris, 1960, Éditions de minuit.

----- « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », in *Répertoire II*, Paris, 1964, Éditions de minuit, Collection Critique.

Cattai, Georges, « L'œuvre de Proust : son architecture, son orchestration, sa symbolique », dans *Critique* (Mars 1958), pp.197-213.

Cazeaux, Jacques, « L'écriture de Proust ou l'art du vitrail », in *Cahiers Marcel Proust*, Nouvelle série, no.4, Paris, Gallimard.

Chevrier, Jean-François, *Écrit sur l'image, Proust et la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982.

Chevrier, Jean-François et Legars, Brigitte, « L'Atelier d'Elstir », *Cahiers Critiques de la Littérature*, no.3-4, 1977, pp.44-69.

Collier, Peter, « La mise en abîme chez Proust », in « *Écrire la peinture*, Colloque de 1987, Institut français du Royaume-Uni, King's College, Éditions Universitaires.

Genette, Gérard, « Métonymie chez Proust », in *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Leriché, Françoise, « La seule femme c'est la femme peinte », *BSAMP*, no.36, 1986, pp.487-505.

Léonard, Paul, *Proust et l'Impressionnisme, Théories, formes, perspectives et techniques impressionnistes dans A la recherche du temps perdu*, Thèse de littérature française, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1987.

Mendelson, David, *Le verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, Paris, Librairie José Corti, 1968.

Milly, Jean, *La phrase de Proust*, Larousse, 1975.

Nectoux, Jean-Michel, « Portrait de l'artiste dans sa chambre », *BSAMP*, 22, 1972, pp.1406-1422.

Poulet, Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.

2. Ouvrages généraux

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1957.

Cassirer, Ernst, *La philosophie des formes symboliques*, tome II, La pensée mythique, Paris, Éd. de Minuit, 1972.

Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éd. du Seuil, coll. Poétique, 1977.

Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, Collection Idées, 1965.

Rousset, J., *Forme et signification*, Paris, Conti, 1964.

V. PROUST-VERMEER-PEINTURE

1. Ouvrages portant sur le corpus

Brée, Germaine, « Proust's Combray Church : Illiers or Vermeer », in *Proceedings of the American Philosophical Society*, 112, 1968, pp.5-7.

Grenier, Jean, « Elstir ou Proust et la peinture » dans *Proust*, Paris, Hachette, Collection génies et réalités, 1965.

Huygue, René, « Vermeer et Proust », in *L'amour de l'art*, 1936, No. 17, pp.7-15.

Johnson Jr., John Theodore, *The Painter and his Art in the Works of Marcel Proust*, The University of Wisconsin, Ph.D., 1964.

Meyers, Jeffrey, «Proust and Vermeer», dans *Art International*, 17, May 1973, pp.68-71.

Monnin-Hornung, Juliette , *Proust et la peinture*, Genève, Droz, 1951.

Uenishi, Taeko, *Le style de Proust et la peinture*, Paris, Sedes, 1988.

2. Ouvrages portant sur Vermeer

Aillaud, G., Blankert, Albert, Montias, John Michael, *Vermeer*, Hazan, Paris, 1986.

Arasse, Daniel, *Vermeer, Faith in Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

Bloch, Vitale, *Vermeer*, Paris, Quatre Chemins-Editart, 1966.

Bonafoux, Pascal, *Vermeer*, Profils de l'art, Chêne, 1992.

Claudet, Paul, « Introduction à la peinture hollandaise », dans *L'œil écoute*, Gallimard, Collection Folio/Essais, 1946.

Gowing, Lawrence, *Vermeer*, London, Faber and Faber, 2nd Ed., 1970.

Huygue, René, « La poétique de Vermeer » in *Jan Vermeer de Delft*, Paris, Éd. Pierre Tisné, 1948.

- - -, préface à *Tout l'œuvre peint de Vermeer*, , Paris, Flammarion, 1985.

Mistler, Jean, « Introduction à Vermeer » in *Vermeer*, Paris, Henri Scrépel, 1973.

Pops, Martin, *Vermeer, Consciousness and the Chamber of being*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1984.

Seymour, Charles, Jr., « Dark Chamber and Light-filled Room : Vermeer and the Camera Obscura » in *The Art Bulletin*, 46, 3 : pp.323-331.

Snow, Edward A., *A study of Vermeer*, Berkeley, University of California Press, 1979.

Swillens, P.T.A., *Johannes Vermeer, Painter of Delft, 1632-1675*, Utrecht/Brussel, Uitgeverij het spectrum, 1950.

Vaudoyer, Jean-Louis, « Le mystérieux Vermeer », *L'opinion*, 7 mai 1921, rapporté in *La Gazette des Beaux-Arts*, 68 Nov.66, pp-295-302.

Wheelock, Arthur K. Jr. and Frederik J. Duparc, *Johannes Vermeer*, Washington, The Hague, New Haven, National Gallery of Art, Royal Cabinet of Paintings, Mauritshuis, Yale University Press, 1995.

- - -, 1977, « Review of Albert Blankert, Johannes Ver Meer van Delft 1632-1675 », *Art Bulletin*, 59 :439-41)

3. Ouvrages généraux

Alpers, Svetlana, *L'Art de Dépeindre, la peinture Hollandaise au XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1983 ou 1990.

Anker (V.) et Dallenbäch (L.), « La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récentes », *Art International*, vol. XIX/2, 1975.

Arnheim, Rudolph, *Art and Visual perception*, Berkeley and Los Angeles, Univ. of California Press, 1969.

Butor, Michel, *Les mots dans la peinture*, Genève, Skira, 1969.

Clay, Jean, *Comprendre l'impressionnisme*, Société Nouvelle des Éditions du Chêne, Paris, 1984.

Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image, question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

Francastel, Pierre, *L'Impressionnisme*, (1937), Denoël/Gonthier, Coll. Médiations, Paris, 1974.

Huygue, René, *Les puissances de l'image*, Flammarion, 1955.

-----, *La relève du réel*, Flammarion, Paris, 1974.

De Keyser, Eugénie, *Art et mesure de l'espace*, Bruxelles, Charles Dessart, 1970.

Lee, Rensselaer W., *Ut pictura poesis, The Humanistic Theory of Painting*, New York, The Norton Library, 1967.

Praz, Mario, *Mnemosyne : the Parallel Between Literature and the Visual Arts*, Princeton, Princeton University Press, Bollingen series, no. 16, 1970.

Siguret, Françoise, *L'œil surpris, perception et représentation dans la première moitié du XVIIe siècle*, Paris-Seattle-Tuebingen, Biblio 17-22, 1985.

Steiner, Wendy, *The Colors of Rhetoric : problems in the relation between modern literature and painting*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

VI. DIVERS

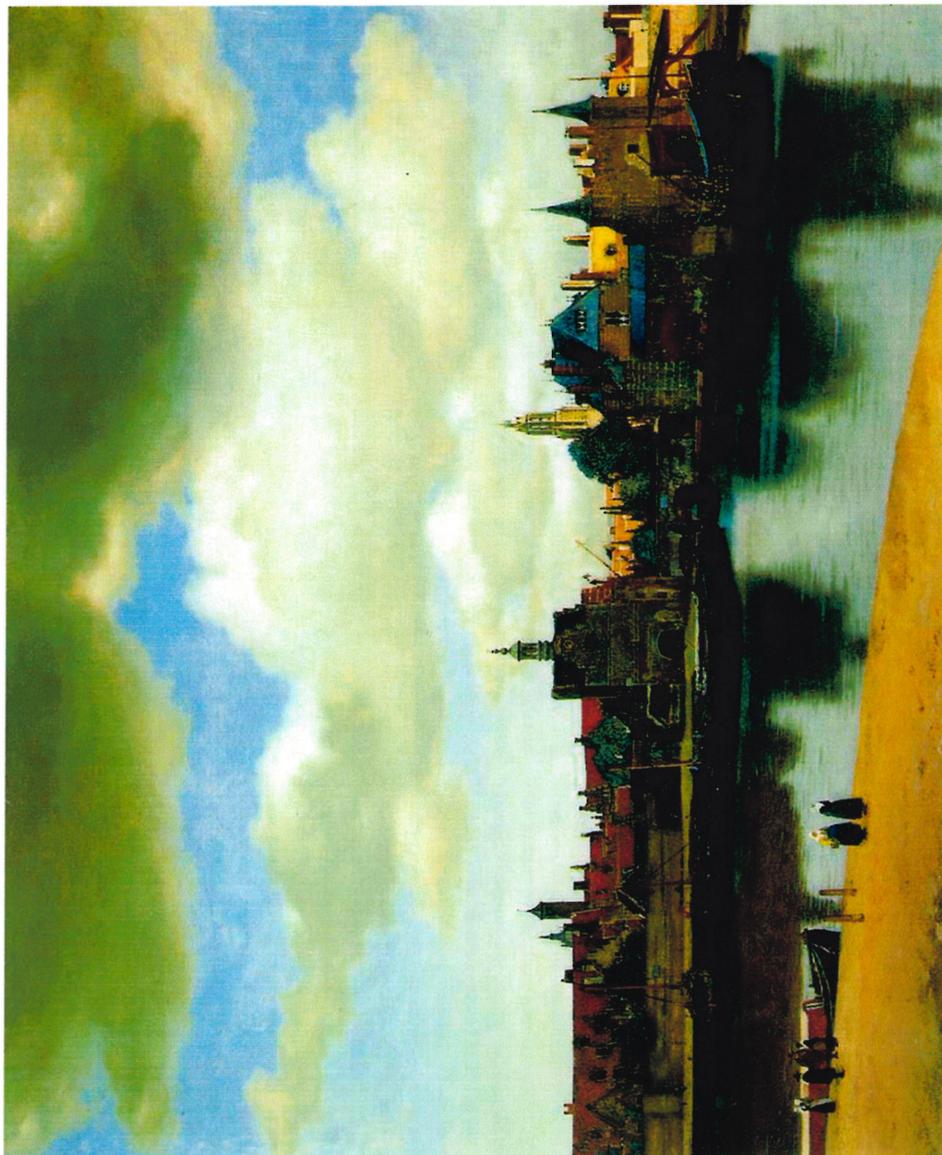
Lacan, Jacques, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *Écrits II*, Paris, Éd. du Seuil, 1971.

Pachet, Pierre, *Du bon usage des fragments grecs*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1976, Nos.33-34.

APPENDICE



La dentellière



Vue de Delft



Dame au chapeau rouge



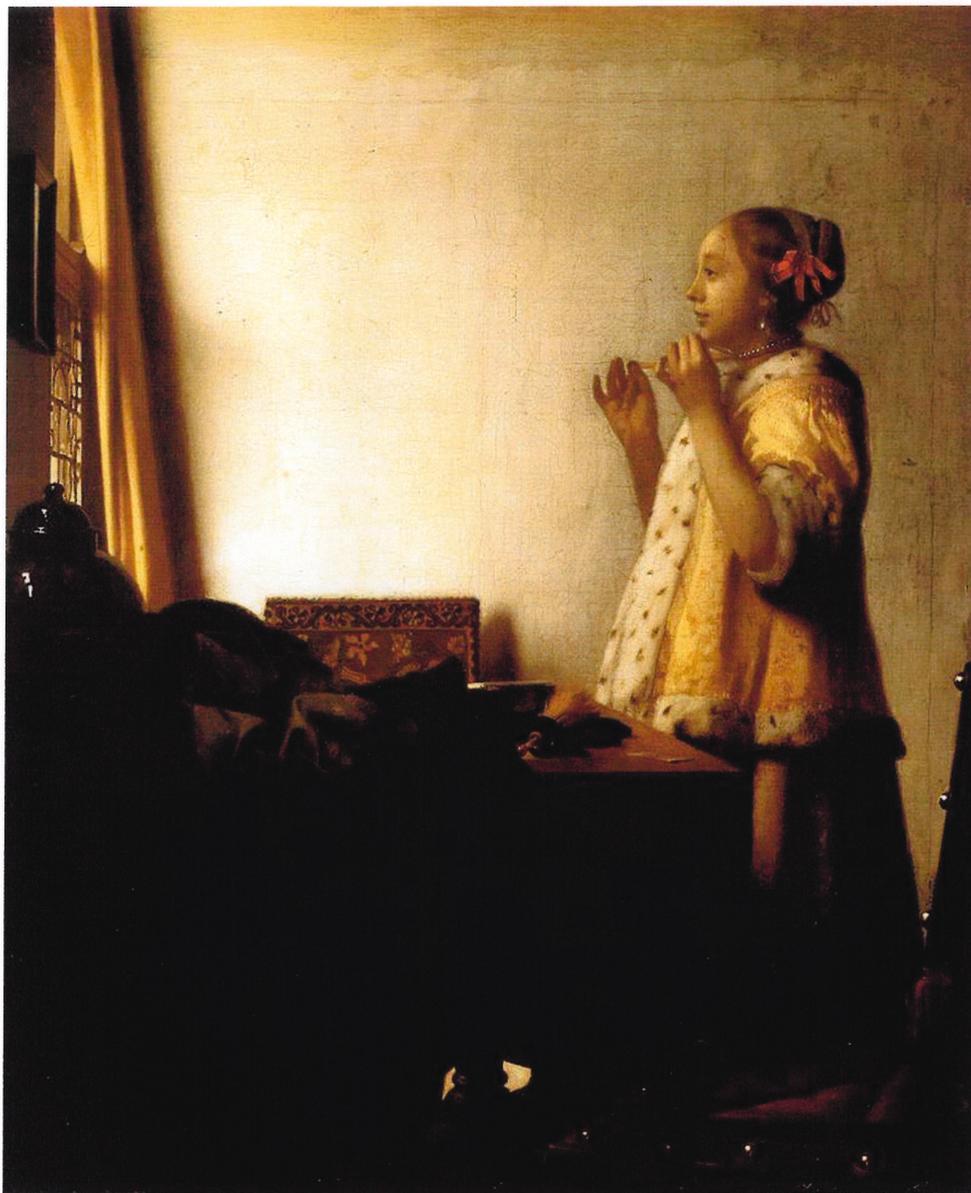
Officier et jeune fille riant



Jeune femme écrivant une lettre



La liseuse



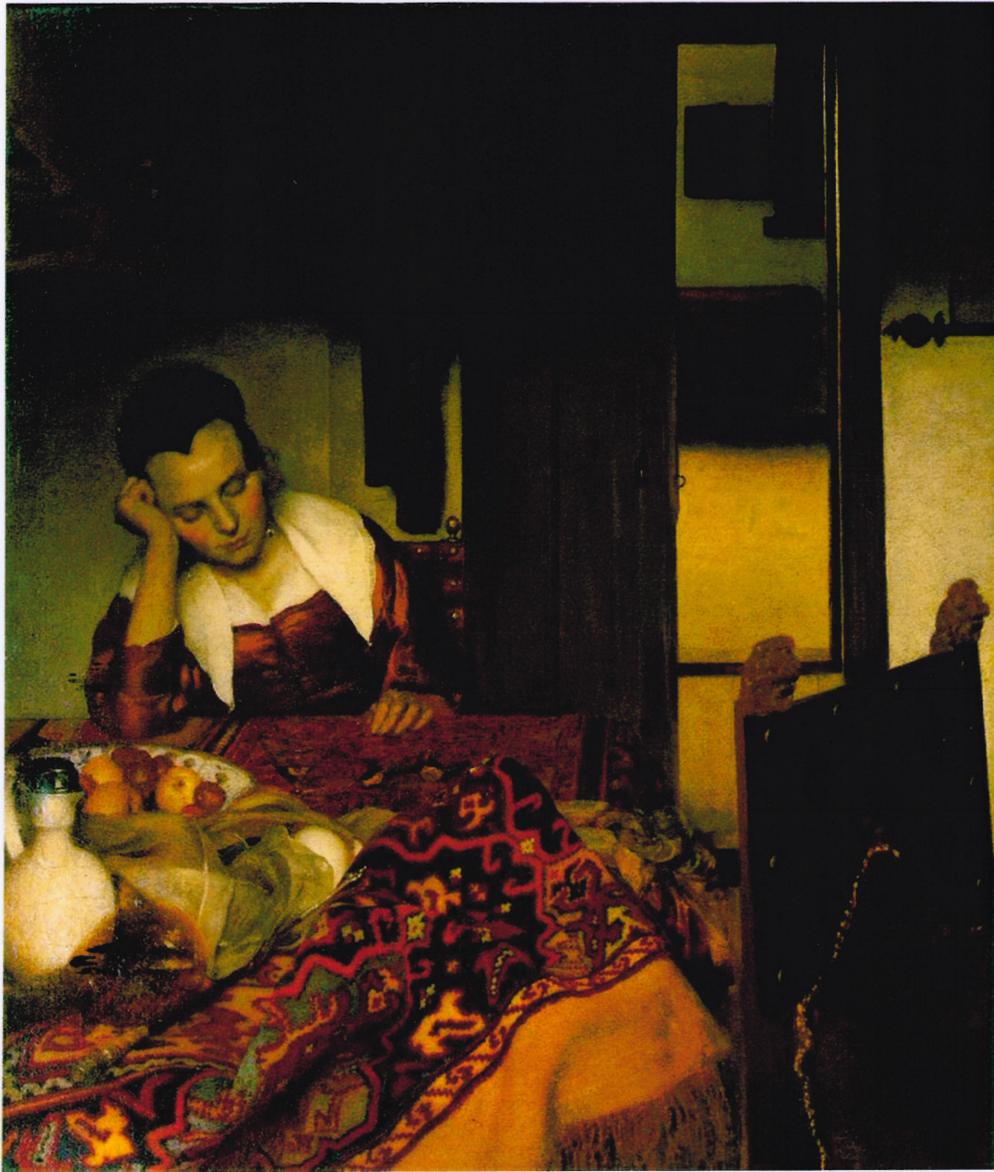
Femme au collier



La jeune fille à la perle



La peseuse de perles



La servante endormie



La laitière



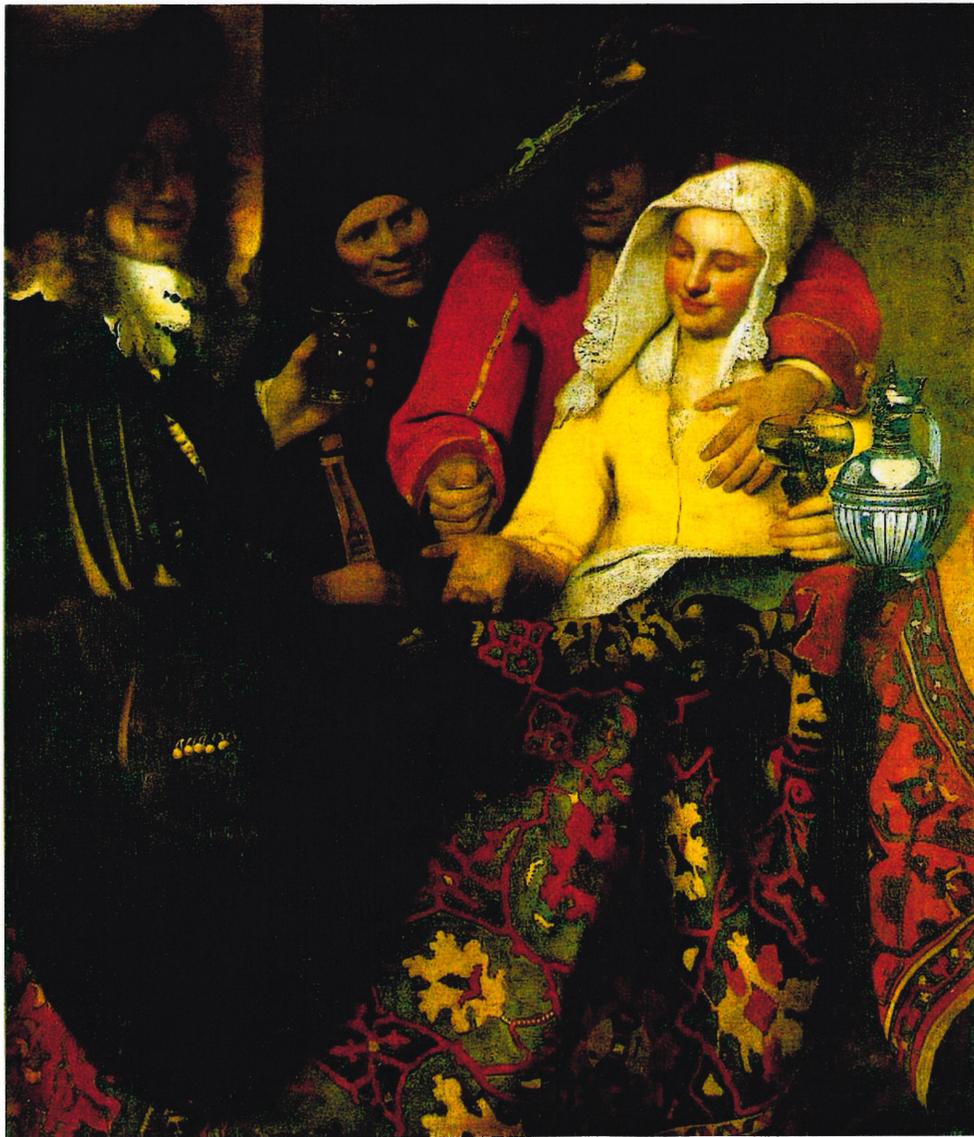
La lettre



L'atelier du peintre



La leçon de musique



L'entremetteuse