

Le personnage d'Odette. Proust et la peinture

Dottoranda di ricerca Maria Elisabetta Nieddu

Università degli Studi di Cagliari

Abstract: *Within a large analysis, which studied the painting references in the A la Recherche du Temps Perdu by Marcel Proust, we have found an important issue about the analysis of the character of Odette through the painting references concerning her. If some of literature has studied for years which real persons are hidden in the fictitious characters in the Recherche (Painter, 1966), we have studied which characters of the art history and which artists have been used by Proust to describe his feminine characters. The usage of art by Proust is functional to the narration, it is not limited to the pure description, but it has often a role of moral elevation of the character concerned in the artistic similitude. Then we must not be surprised if the artist who has been often associated to Odette is the Botticelli of the Venere and even of the Madonna Del Magnificat. The art has been used to give a valid certificate of morality to the beauty of Odette. Just when Swann sees her resemblance with Séphora, la figlia di Jetro, Botticelli's character, he begins to feel something for Odette. Proust, through the eyes of Charles Swann, holds Odette of a moral purity that only art can give to her.*

Key words: *painting, Marcel Proust, Botticelli, woman, beauty, image*

L'élaboration de cet article est née d'une réflexion sur les références à la peinture dans l'œuvre de Marcel Proust. Nous avons procédé de façon très méthodologique en nous basant systématiquement sur les seules données inhérentes au texte. Après les avoir recueillies, nous les avons classifiées par macro-catégories en créant de telle sorte une fiche de regroupement.

En ce qui concerne l'analyse du matériel recueilli nous avons préféré effectuer un choix de caractère quantitatif. Nous avons plutôt considéré les artistes les plus cités par rapport à chaque catégorie. En effet, nous sommes convaincus que Proust n'a jamais rien fait par hasard dans son œuvre et que l'importance quantitative des données est une clé de lecture qui pourrait fournir des réponses de qualité.

Les parallélismes entre la vie de Marcel Proust et celle qui vit le narrateur de *La Recherche* sont sous les yeux des tous depuis la publication du roman, mais il ne faut pas penser que l'œuvre soit tout à fait intelligible. Proust écrit un véritable roman et, comme tout roman, l'invention créative l'importe dans chaque page. Il est évident, quand même, que cette œuvre est une «instantanée» parfaite du temps vécu par l'écrivain. Il nous présente une admirable description du monde de la Paris des salons et de la bourgeoisie qui essaie d'arriver au prestige de la noblesse. L'œil de Proust arrive jusqu'à la campagne et aux lieux liés à son enfance. Une place de choix est réservée à la description de l'univers féminin, ses personnages sont chargés d'une importance et d'un poids narratif, souvent majeurs que les personnages masculins.

Les personnages dans le roman sont presque toujours liés à des modèles que Proust a connus dans sa vie. La correspondance, toutefois, n'est jamais univoque, en effet, pour créer un personnage Proust prend comme point de référence de personnes différentes.

En ce qui concerne le personnage de Odette par contre, les personnes qui donnent vie à ce personnages sont plusieurs et surtout des amies de Proust ; parmi les autres il y a sans aucun doute Léonie de Clomesnil, qui dans une lettre de l'auteur est comparée à une *Venere* de Botticelli¹. Donc Odette est Léonie lorsque Swann établit la même similitude avec les œuvres de Botticelli.

Le monde de la peinture est présent sous aspects différents dans l'œuvre de Proust. Dans *A la Recherche du Temps Perdu* les peintres cités sont plusieurs et des périodes différentes.

Les similitudes féminines, c'est à dire les références qui mettent en relation un peintre ou une œuvre d'art à un personnage féminin du roman, sont les plus nombreuses parmi les références à l'art dans le roman. On analysera donc dans cet article cette typologie des références et surtout les références au personnage d'Odette.

Les peintres les plus cités sont: Botticelli, Giotto, Moreau, Carpaccio, Leonardo, Tiepolo, Titien et Rembrandt.

Comme nous avons déjà vu, la critique s'est déjà largement occupée du rapport entre l'œuvre de Proust et la peinture, en suivant différents points de vue selon les années de son écriture. Dans sa biographie approfondie sur Marcel Proust, George Painter² s'occupe de retrouver les liens entre la création narrative et la vie vécue ; la peinture n'est pas seulement un objet d'analyse, mais elle en devient souvent un instrument, car elle offre une source certaine dans le monde réel face au monde raconté par Proust. La peinture est donc un moyen qui permet à l'auteur de retrouver les parallélismes entre les personnages et les personnes connues par Proust ou de retrouver dans la description de la *Vue de Delft* de Vermeer la visite de Proust au Jeu de Paume pour admirer ce tableau. En effet il s'agit d'un sous-texte qui raconte encore plus des détails que le simple premier niveau de narration.

Dernièrement Paola Placella Sommella s'est occupée du rapport entre l'œuvre de Proust et les courantes artistiques d'avant-garde³.

En 1999 Lorenzo Renzi⁴ s'occupe d'un épisode spécifique de la *Recherche*: la morte de Bergotte; il s'en occupe non sous le profil narratif mais il conduit une analyse ponctuelle pour repérer dans l'œuvre admirée par Bergotte avant de mourir un petit détail : un petit pain de mur jaune autour duquel toute l'histoire se déroule.

En 2005, Sara Guindani analyse la présence des arts figuratifs dans l'œuvre de Proust. En partant du principe que la critique précédente a voulu retrouver les personnages réels cachés dans les personnages du roman, elle essaie de retrouver la vraie identité d'Elstir, en arrivant à la conclusion qu'Elstir représente beaucoup d'artistes en même temps⁵.

Nous analyserons le personnage de Odette dans ses références à l'art et nous verrons comment ce personnage clé de toute l'œuvre de Proust, surtout des premiers volumes de la *Recherche*, est représenté à cet autre niveau de narration. Ce que l'on remarque est que le peintre le plus cité dans les premiers volumes de l'œuvre est Botticelli. On ne trouve des références au peintre de Florence que dans le premier livre *Du côté de chez Swann*⁶ avec cinq références et dans le deuxième livre, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*⁷. Toutes les fois que Proust cite Botticelli il le fait pour comparer ses œuvres au personnage d'Odette. Il utilise les figures féminines peintes par Botticelli pour réaliser autour d'Odette, à travers Charles Swann, une conception compacte et gentille de la personne qu'il aime. Tout cela s'inscrit dans l'habitude que l'auteur donne à Swann de vouloir trouver dans les personnes qu'il connaît les personnages de la peinture, comme s'il voudrait mieux les insérer dans le monde du critique d'art. Donc Swann, qui au début ne prouve aucune attraction pour Odette, est bouleversé par une puissante passion vers la jeune femme lorsqu'il reconduit sa beauté à un niveau plus haut, celui de l'art, et plus précisément à la figure de Botticelli.

Les œuvres les plus célèbres du maître florentin reconduisent au milieu néo-platonique de la fin du XV^e siècle. Ce milieu se développe autour de la famille Médicis, à la suite de la traduction en vulgaire des œuvres de Platon et du besoin de concilier les idées du philosophe grec avec le monde chrétien. Dans Botticelli donc, l'idéal de beauté est lié à la pureté et à l'*humanitas* chrétienne, dans ses œuvres il y a une finalité morale. Une grande importance est jouée par la ligne et le dessin. En effet, comme la philosophie de Platon le dit, les idées ont la suprématie sur le monde réel ; donc, comme le monde, le dessin de l'œuvre d'art est fondamental par rapport à la peinture qui occupe un autre niveau de raisonnement.

Nous analysons donc la première référence à Odette et à Botticelli en *Du côté de chez Swann* :

Debout à côté de lui, laissant couler le long de ses joues ses cheveux qu'elle avait dénoués, fléchissant une jambe dans une attitude légèrement dansante pour pouvoir se pencher sans fatigue vers la gravure qu'elle regardait, en inclinant la tête, de ses grands yeux, si fatigués et maussades quand elle ne s'animait pas, elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro,

qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine. Swann avait toujours eu ce goût particulier d'aimer à retrouver dans la peinture des maîtres non pas seulement les caractères généraux de la réalité qui nous entoure, mais ce qui semble au contraire le moins susceptible de généralité, les traits individuels des visages que nous connaissons : ainsi, dans la matière d'un buste du doge Lorédan par Antoine Rizzo, la saillie des pommettes, l'obliquité des sourcils, enfin la ressemblance criante de son cocher Rémi ; sous les couleurs d'un Ghirlandajo, le nez de M. de Palancy ; dans un portrait de Tintoret, envahissement du gras de la joue par l'implantation des premiers poils des favoris, la cassure du nez, la pénétration du regard, la congestion des paupières du docteur de Boulbon. Peut-être ayant toujours gardé un remords d'avoir borné sa vie aux relations mondaines, à la conversation, croyait-il trouver une sorte d'indulgent pardon à lui accordé par les grands artistes, dans ce fait qu'ils avaient eux aussi considéré avec plaisir, fait entrer dans leur œuvre, de tels visages qui donnent à celle-ci un singulier certificat de réalité et de vie, une saveur moderne ; peut-être aussi s'était-il tellement laissé gagner par la frivolité des gens du monde qu'il éprouvait le besoin de trouver dans une œuvre ancienne ces allusions anticipées et rajeunissantes à des noms propres d'aujourd'hui. Peut-être au contraire avait-il gardé suffisamment une nature d'artiste pour que ces caractéristiques individuelles lui causassent du plaisir en prenant une signification plus générale, dès qu'il les apercevait déracinées, délivrées, dans la ressemblance d'un portrait plus ancien avec un original qu'il ne représentait pas. Quoi qu'il en soit, et peut-être parce que la plénitude d'impressions qu'il avait depuis quelque temps, et bien qu'elle lui fût venue plutôt avec l'amour de la musique, avait enrichi même son goût pour la peinture, le plaisir fut plus profond et devait exercer sur Swann une influence durable, qu'il trouva en ce moment-là dans la ressemblance d'Odette avec la Zéphora de ce Sandro di Mariano auquel on donne plus volontiers son surnom populaire de Botticelli depuis que celui-ci évoque au lieu de l'œuvre véritable du peintre l'idée banale et fautive qui s'en est vulgarisée. Il n'estima plus le visage d'Odette selon la plus ou moins bonne qualité de ses joues et d'après la douceur purement carnée qu'il supposait devoir leur trouver en les touchant avec ses lèvres si jamais il osait l'embrasser, mais comme un écheveau de lignes subtiles et belles que ses regards dévidèrent, poursuivant la courbe de leur enroulement, rejoignant la cadence de la nuque à l'effusion des cheveux et à la flexion des paupières, comme en un portait d'elle en lequel son type devenait intelligible et clair.

Il la regardait ; un fragment de la fresque apparaissait dans son visage et dans son corps, que dès lors il chercha toujours à y retrouver, soit qu'il fût auprès d'Odette, soit qu'il pensât seulement à elle, et bien qu'il ne tint sans doute au chef-d'œuvre florentin que parce qu'il le retrouvait en elle, pourtant cette ressemblance lui conférait à elle aussi une beauté, la rendait plus précieuse. Swann se reprocha d'avoir méconnu le prix d'un être qui eût paru adorable au grand Sandro, et il se félicita que le plaisir qu'il avait à voir Odette trouvât une justification dans sa propre culture esthétique. [...] Le mot d'«œuvre florentine» rendit un grand service à Swann. Il lui permit, comme un titre, de faire pénétrer l'image d'Odette dans un monde de rêves, où elle n'avait pas eu accès jusqu'ici et où elle s'imprégna de noblesse. [...] Il plaça sur la table de travail, comme un photographie d'Odette, une reproduction de la fille de Jéthro. Il admirait les grands yeux, le délicat visage qui laissait deviner la peau imparfaite, les boucles merveilleux des cheveux le long des joues fatiguées, et adaptant ce qu'il trouvait beau jusque-là d'une façon esthétique à l'idée d'une femme vivante, il le transformait en mérites physiques qu'il se félicitait de trouver réunis dans un être qu'il pourrait posséder. Cette vague sympathie qui nous porte vers un chef-d'œuvre que nous regardons, maintenant qu'il connaissait l'originel charnel de la fille de Jéthro, elle devenait un désir qu'il suppléa désormais à celui que le corps d'Odette ne lui avait pas d'abord inspiré. Quand il avait regardé longtemps ce Botticelli, il pensait à son Botticelli à lui qu'il trouvait plus beau encore et, approchant de lui la photographie de Zéphora, il croyait serrer Odette contre son cœur.⁸

Odette est comparée à Zéphora, la fille de Jéthro, présente dans la fresque nommé *La vie de Moïse* : la similitude a ses thèmes dans la peinture et dans le regard de la jeune fille, dans le portement qui établit une ressemblance physique qui se décline dans une description détaillée et précise des traits du corps de Odette. Pourtant, nous pourrions penser que le choix du maître florentin n'ait pas été faite par hasard : tout comme Botticelli lie la beauté du corps à une entité morale supérieure, on peut conclure que l'on retrouve cette même conception en Swann, qui pendant toute la durée de son amour pour Odette ne veut pas séparer la beauté physique de la femme de sa beauté spirituelle, bien imaginée, à vrai dire. L'idéal de Swann habilite Odette et la fait devenir une personne meilleure aux yeux de son homme ; il y a donc un obscurcissement de la réalité et une supériorité de l'idée que l'on a d'elle, procédée bien connue de la philosophie néo-platonique.

Dans le récit dédié à la similitude entre Odette et *Zéphora, la fille de Jéthro*, nous trouvons aussi la description générale de l'habitude de Swann d'associer aux personnes qu'il connaît des œuvres des peintres célèbres.

Le narrateur donne l'explication qui suit: à cause du remord de avoir consacré toute sa vie aux plaisirs mondains et avoir donc oublié l'étude et sa passion pour l'art, Swann vit comme une sorte de pardon indulgent donné lui par les grands artistes, de reconnaître leurs œuvres d'art dans les personnes qui vivent avec lui.

Le narrateur donne une autre possible explication de cette habitude de Swann : peut-être que sa nature d'artiste lui impose d'établir des similitudes avec les figures d'une œuvre d'art car les personnes qui appartiennent à la vie réelle ont besoin d'une habilitation d'un niveau supérieur, que ce n'est que l'art peut leur donner. Il serait bien cela ce qui se passe dans la relation entre Charles Swann et Odette.

À travers une reproduction de la fresque qui montre *Zéphora*, qui se trouve sur la table de travail de Swann, il admire son amoureuse, mais c'est bien cet image, et non la femme réelle, qui nourrit sa passion.

Dans la deuxième référence à Botticelli en *Du côté de chez Swann* nous trouvons Odette comparée à différentes œuvres du maître de Florence :

Il élevait son autre main le long de la joue d'Odette ; elle le regarda fixement, de l'air languissant et grave qu'on les femmes du maître florentin avec lesquelles il lui avait trouvé de la ressemblance ; amenés au bord des paupières, ses yeux brillants, larges et minces comme les leurs, semblaient prêts à se détacher ainsi que deux larmes.⁹

La femme est comparée «aux femmes du maître florentin». Surtout son visage, et encore plus précisément son regard, décrivent un «air languissant et grave» qui pourrait se transformer en larmes.

Nous pouvons reconnaître ces adjectifs dans le regard de la *Primavera* et de la *Venere*. Swann trouve dans le regard d'Odette les caractéristiques les plus précises de la conception esthétique de Botticelli : une beauté gentille et calme qui ferme en elle-même ces qualités morales de pureté et intelligence qu'on ne peut pas séparer.

Dans la troisième référence à Botticelli et à Odette en *Du côté de chez Swann*, l'homme forme Odette dans ses mouvements pour qu'elle puisse adopter les mêmes formes et les mêmes lignes de la figure féminine de Botticelli :

Ou bien elle le regardait d'un air maussade, il revoyait un visage digne de figurer dans la Vie de Moïse de Botticelli, il y situait, il donnait au cou d'Odette l'inclinaison nécessaire ; et quand il l'avait bien peinte à la détrempe, au XV^e siècle, sur la muraille de la Sixtine, l'idée qu'elle était cependant restée là, près du piano, dans le moment actuel, prête à être embrassée et possédée, l'idée de sa matérialité et de sa vie, venait l'enivrer avec une telle force que, l'œil égaré, les mâchoires tendues comme pour dévorer, il se précipitait sur cette vierge de Botticelli et se mettait à lui pincer les joues¹⁰.

L'idée que la représentation qui se trouve sur une fresque de la Sixtine soit par contre là, dans sa même chambre avec lui, fait augmenter sa passion et ne marque pas la différence nette entre la réalité de la femme et la création de l'œuvre d'art, qui en ressortent confuses dans une seule entité, qui vit dans le cœur de Swann grâce à cette confusion.

Dans la référence suivante revient le sujet du regard languissant et grave des femmes de Botticelli:

Elle rappelait ainsi plus encore qu'il ne le trouvait d'habitude, les figures de femmes du peintre de la Primavera. Elle avait en ce moment leur visage abattu et navré qui semble succomber sous le poids d'une douleur trop lourd pour elles, simplement quand elles laissent l'enfant Jésus jouer avec une grenade ou regardent Moïse verser de l'eau dans une auge.¹¹

Le regard de Odette est comme celui de Marie qui voit jouer l'enfant Jésus ou celui de *Zéphora* qui regard «Moïse verser de l'eau dans une auge».

Même si le nom de la mère de Jésus n'est pas explicité, la référence semble assez claire : nous sommes devant une dichotomie évidente entre le premier et le deuxième terme de similitude : sous le profil moral aucune similitude ne peut s'établir entre la Vierge et Odette. Bien que cette référence offre l'occasion de parler de ce sujet, nous ne sommes pas devant à une nouveauté : les similitudes déjà analysées posaient de la même façon le problème entre l'idéal de beauté physique et l'idéal de beauté morale, nous pouvons donc affirmer que la dichotomie entre Odette et les personnages féminins des œuvres de Botticelli existe sans solution de continuité. Cette dichotomie nourrit la passion de Swann pour Odette, mais au même temps cette procédée est nourrie pas cette passion.

Dans la dernière référence à Botticelli en *Du côté de chez Swann* il n'y a pas une similitude directe entre Odette et les œuvres de Botticelli déjà citées : *La Primavera*, *Bella Vanna* et la *Venere*. Proust par contre, utilise ces œuvres pour nous dire que Swann voudrait connaître le passé de Odette pour mieux la comprendre, comme un esthéticien voudrait interroger les documents pour tâcher de comprendre les œuvres de l'artiste florentin.

et il eût mis à reconstituer les petits faits de la chronique de la Côte d'Azur d'alors, si elle avait pu l'aider à comprendre quelque chose du sourire ou des regards – pourtant si honnêtes et si simples – d'Odette, plus de passion que l'esthéticien qui interroge les documents subsistants de la Florence du XV^e siècle pour tâcher d'entrer plus avant dans l'âme de Primavera, de la bella Vanna, ou de la Vénus, de Botticelli.¹²

Même dans ce passage au lieu d'une similitude apparente nous assistons en effet à un jeu d'éloignement entre Odette et les œuvres qui lui ont été associées. Si on enquêtait sur le passé d'Odette on trouverait la vraie femme avec tous ses problèmes de moralité, tandis que si on interrogeait les documents de Florence au XV^e siècle pour découvrir l'âme des œuvres de Botticelli, on trouverait le néo-platonisme, la supériorité du monde des idées sur la réalité, que dans la synthèse de la traduction de Marsilio Ficino est liée à la supériorité de la beauté extérieure et intérieure, à une beauté sans aucun péché qui répond aux idéaux du Christianisme.

Tout cela est connu par l'écrivain, qui avait traduit l'œuvre du célèbre historien de l'art Ruskin, et tout cela est connu dans la narration par Swann aussi qui est un critique d'art.

Dans le deuxième livre qui compose *À la Recherche du Temps Perdu*, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, la première référence à Botticelli met en relation Odette avec la *Vergine del Magnificat* et la *Primavera*.

Mais sans doute Swann, fidèle ou revenu à une conception différente, goûtait-il dans la jeune femme grêle aux yeux pensifs, aux traits las, à l'attitude suspendue entre la marche et l'immobilité, une grâce plus botticellienne. Il aimait encore, en effet, à voir en sa femme un Botticelli. [...] Swann possédait une merveilleuse écharpe orientale, bleue et rose, qu'il avait achetée parce que c'était exactement celle de la Vierge du Magnificat. Mais Mme Swann ne voulait pas la porter. Une fois seulement elle laissa son mari lui commander une toilette toute criblée de pâquerettes, de bluets, de myosotis et de campanules d'après la Primavera du Printemps. Parfois, le soir, quand elle était fatiguée, il me faisait remarquer tout bas comme elle donnait, sans s'en rendre compte, à ses mains pensives le mouvement délié, un peu tourmenté de la Vierge qui trempe sa plume dans l'encrier que lui tend l'ange, avant d'écrire sur le livre saint où est déjà tracé le mot «Magnificat». Mais il ajoutait : «Surtout ne le lui dites pas, il suffirait qu'elle le sût pour qu'elle fit autrement.»¹³

Swann veut encore chercher dans la beauté et dans les mouvements d'Odette la même beauté exprimée à travers les figures féminines de Botticelli. Pour poursuivre ce résultat il essaie d'habiller Odette d'une façon qui puisse accentuer cette ressemblance. Dans cette référence nous pouvons voir quel est l'attitude de Odette vers cette procédée : elle s'oppose à tout cela.

Il suffirait qu'elle aperçoive l'insistance de Swann pour qu'elle commence à faire autrement pour se détacher de ce modèle botticellien.

Nous pouvons dire alors que Swann ne voit pas la réalité tandis qu'Odette est bien consciente de ce qui se passe dans la tête de l'homme qui désormais est devenu son mari.

Dans la dernière référence à Botticelli qui se trouve dans le deuxième livre de l'œuvre de Proust, nous trouvons encore une similitude avec *Zéphora* :

*Seulement, elle ne pouvait pas m'être de plus d'utilité, entourée de sa ceinture rouge et hissant, à la moindre houle, le drapeau qui interdit les bains (car les maîtres baigneurs sont prudents, sachant rarement nager), qu'elle ne l'eût pu dans la fresque de la Vie de Moïse où Swann l'avait reconnue jadis sous les traits de la fille de Jéthro.*¹⁴

À partir de ce moment dans la *Recherche* on parlera encore de Odette et de Swann mais sous différents aspects. Odette sera surtout la mère de Gilberte, et on retrouvera Swann chez Mme de Guermantes. Leur histoire d'amour ne sera plus mentionnée et il n'y aura pas des références à Botticelli.

S'il est vrai que Botticelli est utilisé pour parler d'Odette, il est aussi vrai qu'Odette est comparée à d'autres peintres aussi. Un de ces peintres est Gustave Moreau, la première référence à lui dans *À la Recherche du Temps Perdu* se trouve dans le premier volume :

*la femme entretenue – chatoyant amalgame d'éléments inconnus et diaboliques, serti, comme une apparition de Gustave Moreau, de fleurs vénéneuses entrelacées à des bijoux précieux – et cette Odette sur le visage de qui il avait vu passer les mêmes sentiments de pitié pour un malheureux, de révolte contre une injustice, de gratitude pour un bienfait, qu'il avait vu éprouver autrefois par sa propre mère, par ces amis...*¹⁵

Odette donc n'est pas une femme claire et sereine, comme dans les références à Botticelli, mais elle est une femme complexe et obscure, qui a les caractères reveux et profonds du symbolisme, comme dans une apparition de Gustave Moreau. La comparaison n'est pas faite pas hasard : la femme a un côté obscur lié à son passé.

Un autre peintre lié à la figure d'Odette est Leonard de Vinci :

*La Joconde se serait trouvée là qu'elle ne m'eût pas fait plus de plaisir qu'une robe de chambre de Mme Swann, ou ses flacons de sels.*¹⁶

La présence d'Odette pour le narrateur devient plus importante que la *Joconde* de Leonardo. La similitude peut sembler blasphème même. En rebaisant la valeur d'une œuvre d'art, le narrateur augment la valeur de Odette. L'art donc a encore une valeur d'habilitation.

Les caractéristiques du tableau de Leonardo, sa façon de peindre et le regard énigmatique de la *Mona Lisa*, rappellent sans aucun doute les caractéristiques que Marcel Proust attribue à Odette. Même si nous avons lu des références bien plus explicites que cette dernière nous pouvons affirmer que la représentation la plus précise d'Odette est dans le tableau de Leonardo.

Un des sujets qui occupe une place de choix dans la *Recherche* est sans aucun doute la mode de l'époque vécue par le narrateur. Au centre de ce thème la figure d'Odette est l'une des plus importantes avec le personnage d'Albertine et de Mme de Guermantes.

Odette est montrée pour la première fois «en robe de soie rose avec un grand collier de perles au cou» dans l'appartement de l'oncle Adolphe, en mangeant un mandarin. Les réponses coupées et évasives du oncle du narrateur qui ne s'attendait pas l'arrivée du neveu, l'étonnement du jeune narrateur face à la femme élégante dont la conversation, disséminée de mots anglais nous racontent tout de suite le statut de cette femme: la demi-mondaine.

Le nom de «dame en rose» fait penser à deux œuvres de Manet qui ont le même titre. Dans une de ces œuvres en outre il y a une autre analogie : il y a par terre une peau d'orange qui rappelle la couleur de la robe du personnage féminin peint sur le tableau¹⁷.

Les autres références concernent directement la mode des vêtements d'Odette et des peintres, comme Rembrandt :

lui décrivait la silhouette d'Odette, qu'il avait aperçue, le matin même, montant à pied la rue Abatucci dans une «visite» garnie de skunks, sous un chapeau «à la Rembrandt» et un bouquet de violettes à son corsage. [...] il se promettait de lui demander où elle allait, à ce moment-là, comme si dans toute la vie incolore – presque inexistante, parce qu'elle lui était invisible – de sa maîtresse, il n'y avait qu'une seule chose en dehors de tous ces sourires adressés à lui : sa démarche sous un chapeau à la Rembrandt, avec un bouquet de violettes au corsage.¹⁸

Le chapeau à la Rembrandt est le détail qui permet à Swann de reconnaître Odette et qui le rend jaloux lorsqu'il voit quelqu'un comme elle dans la rue.

Un autre peintre qui est comparé à la mode est Tiepolo, à cause surtout de ses couleurs brillantes. Dans *À l'ombre de jeunes filles en fleurs* il est cité à propos de la robe de chambre de Odette, couleur «rose Tiepolo» :

la merveilleuse robe de chambre de crêpe de Chine ou de soie, vieux rose, cerise, rose Tiepolo, blanche, mauve, verte, rouge, jaune unie ou à dessins, dans laquelle Mme Swann avait déjeuné et quelle allait ôter.¹⁹

Cette couleur est associée au désir quand elle est se réfère à Odette et à Albertine, tandis que une autre couleur utilisée par Tiepolo associée aux robes de Mme de Guermantes a une signification tout à fait différente.

En ce qui concerne le processus de purification auquel sont soumis les personnages mis en relation aux œuvres d'art, nous remarquons que ce processus est toujours présent pour le personnage d'Odette, associée aux femmes de Botticelli pour créer l'image d'une femme tranquille et élégante. L'idéal de la figure d'Odette créé par Swan habilite socialement Odette et la fait devenir une personne meilleure aux yeux de l'homme qui l'aime. Surtout, en ce qui concerne l'idée de beauté physique liée à l'idée de beauté de l'âme : on a donc un obscurcissement de la réalité et une supériorité de l'idée que l'on a d'elle.

Ce processus trouve son espace dans l'habitude de Swann de retrouver dans les personnes qu'il connaît des ressemblances avec les figures des œuvres d'art. Cette habitude est nécessaire pour habiliter moralement les personnes connues par Swann, une habilitation que ce n'est que l'art que peut lui donner. Ce processus ne finit pas avec Swann mais continue dans le narrateur dans la *Recherche* entière surtout pour Albertine. À ce processus de purification fait de contrepoids l'inévitable contraposition qui se crée entre le personnage et l'œuvre d'art.

Nous pouvons donc conclure que le recours à la peinture est choisi par Proust pour donner un sens immédiat aux sentiments et pour nous permettre d'adopter une clé de lecture qui puisse aller au delà du premier niveau de narration confié aux mots.

Notes

[1] George D. Painter, *Marcel Proust*, Milano, Feltrinelli, 1966.p. 73.

[2] *Ibid.*

[3] P. Placella Sommella, *Marcel Proust e i movimenti pittorici d'avanguardia*, Roma, Bulzoni Editore, 1982.

[4] L. Renzi, *Proust e Vermeer, Apologia dell'imprecisione*, Bologna, Il mulino, 1999.

[5] S. Guindani, *Lo stereoscopio di Proust. Fotografia, pittura e fantasmagoria nella Recherche*, Milano, Mimesis, 2005, p. 34.

[6] M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1988.

[7] M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1988.

- [8] M. Proust, *Du côté de chez Swann, œuvre citée*, pp. 219-220, pp. 221-222.
 [9] *Ibid.*, p.229
 [10] *Ibid.*, pp. 234-235
 [11] *Ibid.*, p. 276
 [12] *Ibid.*, p. 308
 [13] M. Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs, œuvre citée*, pp 186-187
 [14] *Ibid.*, p 253
 [15] M. Proust, *Du côté de chez Swann, œuvre citée*, p. 263
 [16] *Ibid.*, p. 98
 [17] C. Pasquali, *Proust, Primoli, la Moda*, Roma, Ed. di storia e letteratura, 1961, p. 66.
 [18] M. Proust, *Du côté de chez Swann, œuvre citée*, pp. 236-237
 [19] M. Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs, œuvre citée*, p. 111

Bibliographie

- Coudert, Raymonde, *Proust au féminin*, Paris, ed. Grasset/Le Monde, 1998
 Gedriault R., *La gravure de mode féminine en France*, Paris, les éd. de l'Amateur, 1983
 Guindani, Sara, *Lo stereoscopio di Proust. Fotografia, pittura e fantasmagoria nella Recherche*, Milano, Mimesis, 2005
 Painter, George D., *Marcel Proust*, Milano, Feltrinelli, 1966
 Pasquali C., *Proust, Primoli, la Moda*, Roma, Ed. di storia e letteratura, 1961
 Placella Sommella, Paola, *La Moda nell'opera di Marcel Proust*, Roma, Bulzoni Editore, 1986
 Placella Sommella, Paola, *Marcel Proust e i movimenti pittorici d'avanguardia*, Roma, Bulzoni Editore, 1982
 Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1988
 Proust, Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1988
 Proust, Marcel, *Le côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, 1988
 Proust, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, 1988
 Proust, Marcel, *La Prisonnière*, Paris, Gallimard, 1988
 Proust, Marcel, *Albertine Disparue*, Paris, Gallimard, 1988
 Proust, Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1988
 Renzi, Lorenzo, *Proust e Vermeer, Apologia dell'imprecisione*, Bologna, Il mulino, 1999