



- **Julie Beynel**

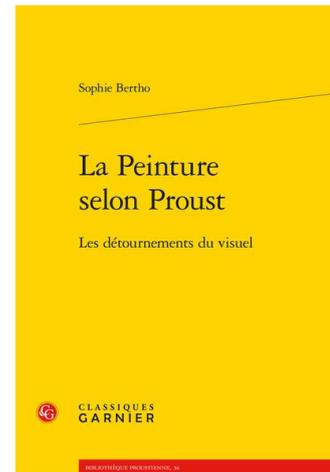
A propos de l'ouvrage :

Sophie Bertho, *La Peinture selon Proust*.

Les détournements du visuel, Paris, Classiques

Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2021

9782406107576



Sophie Bertho approfondit une thématique chère à la recherche proustienne : la part du visuel dans la *Recherche* et ses fonctions. Le cœur de son essai intitulé *La Peinture selon Proust, Les détournements du visuel* valorise dès l'introduction le subjectivisme de l'auteur : l'image n'est en aucun cas une illustration de l'objet ou du « réel », encore moins son imitation, mais bien l'une de ses figurations ou l'un de ses phénomènes. En tant que représentation de ce qui est – sensation, souvenir, rencontre – le visuel est toujours pluriel, faisant ainsi écho à la dimension kaléidoscopique du récit proustien, dont le « plurilinguisme »¹ est de plus en plus étudié. C'est pourquoi, si l'image est au début de la formation érudite de Proust un objet culturel, elle devient rapidement l'occasion d'une distanciation puis d'une « transsubstantiation »², un moyen de donner une couleur au réel.

Formation et dévoiement du critique d'art : le jeune Proust et les images

Sophie Bertho raccorde le rapport à l'art de Proust à sa genèse, autrement dit aux origines familiales. C'est en fréquentant dès le plus jeune âge les musées et en lisant très tôt les critiques d'art les plus renommés, comme les frères Goncourt, que le futur auteur de la *Recherche* se familiarise avec l'image. Ses portraits de peintre les plus connus, « Watteau » et « Rembrandt », sont de véritables propédeutiques à de célèbres passages de la *Recherche*, comme si l'image était toujours l'occasion d'une romance ou d'un tissage narratif. Sophie

¹ S. Bertho, *La Peinture selon Proust. Les détournements du visuel*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2021, p. 149.

² L'autrice de l'essai reprend une expression employée par Proust dans *Le Temps retrouvé*, ici p. 44.



Bertho met l'effacement paradoxal de l'image, au sein même du discours sur l'image, en valeur, montrant qu'elle est bien plus un prétexte qu'un motif ou qu'une illustration dans l'œuvre romanesque de Proust. C'est ainsi en parlant d'images qu'il devient romancier, si bien que son texte est émaillé de correspondances, de transpositions d'art et – ultime *transsubstantiation* – de métaphores.

La transformation de l'image picturale en objet du discours et finalement en tesselle dans cette mosaïque que composent les références proustiennes à l'intérieur du récit affirme sa modernité : l'image, comme fondue dans le tissu référentiel qu'est le récit, est l'un des constituants à la base de la « transcendance »³ et du « métissage »⁴ qu'est le genre romanesque tel que l'envisage Proust.

Le « désir d'art »⁵ : esthétique du roman et art de vivre proustiens

Plus qu'une profession de foi poétique, le tout-image est pour l'auteur un art de vivre : appartenant au domaine de la ressemblance, l'image est image d'elle-même, en tant qu'emblème de l'analogie par excellence. Dire ce qu'est le monde, c'est le dire en image ; dire ce qu'est l'autre, c'est saisir son apparence, sa façon ; dire ce qu'est la vie, c'est toujours parler d'art.

Toutefois ce *désir d'art*, qui anime de nombreux personnages-artistes de la *Recherche*, tels que Swann, le Narrateur ou Robert de Saint-Loup, ne doit pas être défait de la chair du réel en précédant l'expérience, mais bien accompagner cette dernière : l'iconophilie est un danger quand elle conduit à remplacer le vécu par un tableau, à la manière de Swann voyant en Odette une Zéphora vivante. La collection et l'érudition éloignent du vrai, tandis que l'individuation et l'impression, dans l'expérience esthétique, conduisent au contraire à un véritable savoir : « [...] l'érudition est trop proche de la perception réaliste, trop éloignée de la métaphora salvatrice »⁶. L'image n'est donc pas inscrite dans un processus tout à fait conscient, mais fait partie de rouages semblables à ceux de la mémoire involontaire : elle s'apparente à une pulsion de vie, dans la mesure où elle réveille ou éveille le désir de quelque

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁶ *Ibid.*, p. 70.



chose ou de quelqu'un, enfoui dans le souvenir ou même mis en réserve par la morale et l'éducation du Narrateur et d'autres personnages. C'est à travers une atmosphère brouillée, impressionniste comme celle des toiles de Monet, que le désir s'exprime à travers l'image :

La mémoire involontaire suscitée par la peinture est plus trouble, plus secrète ; c'est qu'elle est presque toujours teintée d'érotisme – qu'il s'agisse des tableaux qui révèlent progressivement le personnage d'Odette, ou de l'ambiguïté sexuelle dans l'autoreprésentation du Narrateur⁷.

Sophie Bertho précise dans ce passage que le tableau stimule plus qu'une « épiphanie métaphysique ou cognitive »⁸ : elle renvoie à l'impensé et au non-vécu, au rêve, au fantasme. L'image représentée, dans le récit proustien, n'est décidément pas réaliste : elle n'est pas un sociolecte, ni la relique du passé. Elle serait bien davantage le signe de mouvements secrets de l'âme.

L'image dans l'œuvre proustienne : dynamique d'une rhétorique

Pour défaire l'image de la fonction principalement illustrative et de la nature réaliste qu'on lui attribue, Sophie Bertho distingue quatre de ses autres grandes fonctions en les hiérarchisant et en les inscrivant dans un processus quasi eudémonique : « une fonction psychologique, une fonction rhétorique, une fonction structurale, et une fonction ontologique »⁹.

Si l'image sert de toute évidence « à caractériser un personnage ou un milieu donné »¹⁰, elle ne doit pas changer le monde ou l'autre en le remplaçant. Pour éviter cette « fuite dans l'art », péché de bien des personnages de la *Recherche*, le Narrateur examine les bienfaits de la « conversion »¹¹ de ce premier réflexe : « il faut dépasser l'esthétisme pour accéder à la création »¹².

Toutefois cet écart ou ce bond, le Narrateur ne l'effectue qu'à force d'erreurs et de réévaluations : l'image est successivement vectrice de joie et de déception, ou l'inverse, selon

⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 105.

¹⁰ *Ibid.*, p. 106.

¹¹ *Ibid.*, p. 109.

¹² *Ibid.*, p. 111.



qu'elle entre ou non en adéquation avec la vérité des faits vécus, ou qu'elle reflète ou déforme la personnalité de l'être aimé. L'image est dès lors un objet de connaissance qui instruit quant à la nature même du Savoir et de la Réalité : ce sont toujours des acquis éphémères, dont la valeur varie selon la situation et l'expérience de cet être qui envisage le monde comme sa volonté et sa représentation : « pour le personnage romanesque, comme pour le lecteur, les tableaux introduisent toujours un élément qui trouble la vie vécue, la surface réaliste – soit afin d'en montrer l'inanité, soit afin de la transformer en vérité »¹³.

Véritable fil conducteur de l'enquête ontologique tissée dans le roman proustien, l'image est une énigme renvoyant au mystère qu'incarne le personnage proustien, en raison de son androgynie – si l'on se réfère à l'étude que Sophie Bertho fait d'Albertine à la fin de son essai – ou en raison des intranquillités qui bouleversent toute vie humaine. Aussi le tableau n'est-il jamais pris pour fin mais toujours comme moyen, détourné par le roman de la seule expérience contemplatrice et passive qu'il stimule d'abord. L'image est à la fois le vecteur, le foyer, le passage secret de l'être en devenir, qui s'y lit ou au contraire se défie d'elle, mais c'est au moyen du texte que l'image prend son sens : « c'est le roman qui donne à voir »¹⁴.

¹³ *Ibid.*, p. 115.

¹⁴ *Ibid.*, p. 149.