



**HAL**  
open science

## ”Hélas ! Albertine était plusieurs personnes” : métamorphoses et possession dans *La Prisonnière*

Hélène Vial

► **To cite this version:**

Hélène Vial. ”Hélas ! Albertine était plusieurs personnes” : métamorphoses et possession dans *La Prisonnière*. *Bulletin Marcel Proust*, 1998. hal-01807612

**HAL Id: hal-01807612**

**<https://uca.hal.science/hal-01807612>**

Submitted on 12 Jun 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**« Hélas ! Albertine était plusieurs personnes »<sup>1</sup> :**  
**Métamorphoses et possession dans *La Prisonnière***

Hélène Vial

Au livre XI des *Métamorphoses*<sup>2</sup>, Ovide évoque l'union mythique de Pélée et Thétis, et surtout la difficile conquête au terme de laquelle le mortel obtient la déesse dont il est épris : celle-ci, comme toutes les divinités marines, possède le don de métamorphose, et ne se prive pas d'en faire usage pour échapper à l'étreinte de son amant, en devenant successivement oiseau, arbre, tigresse ; épouvanté et découragé, le jeune homme reçoit du dieu Protée, souverain de la mer et des métamorphoses, le conseil suivant :

« tu n'as qu'à surprendre Thétis, quand tu la verras reposer endormie entre les rudes parois de son antre ; alors, sans qu'elle s'en doute, emprisonne-la dans un réseau de liens fortement attachés. Ne te laisse pas tromper par les cent figures diverses qui la déguiseront à tes yeux ; mais tiens-la serrée, quelle que soit sa forme, jusqu'à ce qu'elle ait repris sa forme primitive. »

Grâce à ces instructions, Pélée parviendra à se rendre maître de Thétis et fera d'elle la mère du héros Achille. Ce mythe est une histoire où métamorphose et possession s'articulent l'une à l'autre en s'opposant : Thétis change incessamment de forme pour échapper à l'étreinte amoureuse de Pélée, et, pour celui-ci, l'instant de la victoire est celui où il met un terme aux transformations de la déesse. Pourtant, l'épisode se clôt dans la douceur d'une union consentie, qui succède à la brutalité de ce qui était d'abord une scène de viol ; toujours est-il que l'amant a dû entourer de liens l'objet mobile de son désir pour assouvir celui-ci.

La vision de l'amour telle qu'elle apparaît dans *La Prisonnière* à travers le couple central formé par Albertine et le narrateur a quelque chose à voir avec ce récit, car on y trouve la même confrontation complexe et douloureuse entre une volonté de possession (celle du narrateur) et un pouvoir de métamorphose (celui d'Albertine, qui obéit au principe défini par L. Mouline : « Une hâte inexplicable emporte tout ce que le Narrateur éprouve ou contemple vers une destination inconnue dont on serait tenté de dire qu'elle est plus *fabuleuse* que

---

<sup>1</sup> M. Proust, *La Prisonnière*, Paris, collection Pléiade, Gallimard, 1988, p. 840.

<sup>2</sup> Ovide, *Métamorphoses*, introduction, traduction et notes de G. Lafaye (1930), septième tirage revu et corrigé par H. Le Bonniec, Paris, Les Belles Lettres, 1991. Je fais ici allusion aux vers 217 à 265 du livre XI.

réelle »<sup>1</sup>). Chez Ovide, c'est la première qui l'emporte, et l'amour est ce qui met fin aux métamorphoses de l'amante rétive et la fixe dans une image unique enfin saisissable. Chez Proust, il semble en être tout autrement, et la captive retrouve de l'intérieur, grâce à un extraordinaire don de transformation, la liberté dont le narrateur tente de la priver<sup>2</sup>. Pourtant, on aimerait s'appuyer légèrement sur le texte d'Ovide pour tenter de montrer qu'Albertine, comme Thétis, se laisse peut-être en réalité posséder, par-delà ses métamorphoses, ou même grâce à elles.

Les métamorphoses telles que les raconte Ovide se produisent toujours à la surface de l'être (celle-ci étant par ailleurs le reflet de l'âme) ; il en est de même pour Albertine<sup>3</sup>, et nous nous tiendrons donc à la surface du personnage pour chercher dans quelle mesure ses transformations empêchent ou favorisent la possession. Or, l'enveloppe la plus extérieure d'Albertine, ce sont ses vêtements, nombreux et fastueux, marques concrètes de sa captivité et en même temps dotés d'une menaçante ambiguïté ; celle-ci atteint son paroxysme dans la mobilité du visage de la jeune fille, signe apparent d'une résistance absolue à la claustration ; pourtant, dans les moments magiques du sommeil, le corps d'Albertine, ouvert à toutes les métamorphoses, offre peut-être au narrateur la plus complète des possessions.

#### *Le tourbillon des costumes, métaphore ambiguë de la captivité (Albertine prisonnière)*

Les apparitions successives d'Albertine dans les tenues merveilleuses que lui offre le narrateur mettent en lumière le lien étroit entre les transformations vestimentaires de la jeune fille et sa condition d'incarcérée ; mais si, à première vue, les vêtements sont une figure transparente de l'enfermement, il se produit peu à peu une troublante inversion des signes.

Au fil du roman, le lecteur est entraîné, à travers formes, textures et couleurs, dans un éblouissant défilé de mode ; Albertine évolue sous les yeux du narrateur, à la fois habillée et déshabillée par des tenues d'intérieur aussi opulentes que des tenues de bal ou des robes d'extérieur qu'elle ne porte jamais que chez elle. Chaque apparition du motif vestimentaire est placée sous le double signe de la métamorphose et de l'exotisme, à l'exemple de la première :

---

<sup>1</sup> « Proust ou l'écriture de l'absence », *Bulletin de la société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, n° 21, 1971, p. 1151.

<sup>2</sup> « je sentais que je touchais seulement à l'enveloppe close d'un être qui par l'intérieur accédait à l'infini » (p. 888).

<sup>3</sup> Ce qui est d'ailleurs inévitable, puisque toute évocation d'Albertine passe par le regard du narrateur. On ne tentera donc pas ici de déterminer ce qui, dans les métamorphoses d'Albertine, provient d'une capacité « intrinsèque » de transformation, et ce qui naît du regard par essence métamorphosant de l'amoureux, les deux étant intimement liés et n'étant peut-être, au fond, qu'une seule et même chose.

« Albertine revenait auprès de moi ; elle s'était déshabillée, elle portait quelqu'un de ces jolis peignoirs en crêpe de Chine, ou des robes japonaises... »<sup>1</sup>

A la même page apparaissent, autre lieu de transformation et de rêve, les chaussures, « souliers noirs ornés de brillants » ou « mules, certaines en chevreau doré, d'autres en chinchilla » ; plus loin, ce sont « telle toque, tel manteau de zibeline, tel peignoir de Doucet aux manches doublées de rose »<sup>2</sup>, et le mot « rose », suggérant teinte, matière et parfum, est porteur à la fois d'intellectualité et de sensualité ; il réapparaîtra quand Albertine, dans sa chemise de nuit immaculée, sera « si gentille et si rose dans toute cette blancheur de dentelles »<sup>3</sup>. Or, de même que des motifs musicaux à la fois parents et distincts préfigurent dans la musique de Vinteuil la bouleversante « petite phrase », ces premiers vêtements annoncent discrètement la série des robes de Fortuny. Le narrateur admire les innombrables tenues de Mme de Guermantes, qui, selon lui,

« n'étaient pas un décor quelconque, remplaçable à volonté, mais une réalité donnée et poétique comme est celle du temps qu'il fait, comme est la lumière spéciale à une certaine heure »<sup>4</sup>.

Les créations de Fortuny répondent d'une façon superlative à cette définition : dotées chacune d'une individualité et d'une signification profondes, lieu de métamorphoses et de désir, elles sont un réceptacle d'impressions et de ressemblances infinies, à l'exemple de

« cette robe de chambre qui sent si mauvais (...) et qui est sombre, duveteuse, tachetée, striée d'or comme une aile de papillon »<sup>5</sup>.

Bientôt, Albertine s'approprie le goût de la duchesse pour les tenues dessinées par Fortuny, magnifiquement décrites comme faisant revivre la gloire perdue de Venise<sup>6</sup>, et le narrateur les lui fait porter avec le plaisir esthétique et sensuel d'un Pygmalion tout-puissant :

« j'en habillais Albertine, je les drapais sur elle, elle se promenait dans ma chambre avec la majesté d'une dogaresse et d'un mannequin »<sup>1</sup>.

A travers cet extrait, le lecteur s'aperçoit que métamorphoser Albertine en l'habillant de costumes toujours différents équivaut en réalité, pour le narrateur, à affirmer concrètement sa domination sur la jeune fille. Le tourbillonnement des étoffes dans *La Prisonnière* apparaît alors comme une figure subtile de l'emprisonnement ; pourtant, on est frappé et séduit par le ravissement presque enfantin d'Albertine devant les vêtements que le narrateur lui offre :

« Les brimborions de la parure causaient à Albertine de grands plaisirs »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> p. 571.

<sup>2</sup> p. 572.

<sup>3</sup> p. 572.

<sup>4</sup> pp. 542-543.

<sup>5</sup> p. 552.

<sup>6</sup> pp. 871-872.

Mais ce goût de la jeune fille, que le narrateur explique par une connaissance longuement développée à force d'envies réprimées<sup>3</sup>, est sans doute ce qui fait des vêtements une première prison dans laquelle le narrateur n'a aucune peine à faire entrer Albertine. Il s'agit d'ailleurs, pour lui, d'une stratégie consciente : il remarque le soulagement que lui procure, quand il regarde son appartement, la vue des vêtements ou des accessoires d'Albertine posés çà et là<sup>4</sup> ; il aime à se représenter une Albertine « gentille » et « rose », habillée de dentelles comme une petite fille<sup>5</sup> ; il avoue utiliser les robes de Fortuny dans son entreprise d'incarcération :

« je lui parlai d'une robe de Fortuny qu'il fallait que nous allions commander ces jours-ci. Je cherchais par quels plaisirs nouveaux j'aurais pu la distraire. »<sup>6</sup>

La distraire, c'est-à-dire l'empêcher de vouloir partir... Albertine est, au propre et au figuré, enfermée dans ses vêtements ; cette force claustratrice se révèle pour la première fois dans un passage où le narrateur, en regardant Albertine superbement habillée, se dit :

« Certes, Albertine était bien plus prisonnière que moi. »<sup>7</sup>

Singulière contiguïté qui pousse le lecteur à déceler, dans les robes d'Albertine, autant de prisons. On ressent une impression similaire quand, lors de la dernière soirée passée par le narrateur avec la jeune fille, celle-ci, pour sortir, s'enveloppe doublement d'étoffes de Fortuny :

« Elle hésita une seconde entre deux manteaux de Fortuny pour cacher sa robe de chambre - comme elle eût fait entre deux amis différents à emmener -, en prit un bleu sombre, admirable... »<sup>8</sup>

En voyant Albertine si prompte à lui obéir et à refermer sur elle cette double gangue de tissu, le narrateur éprouve le besoin d'interpréter la « docilité absolue » de la jeune fille comme un signe rassurant ; pourtant, le lendemain, Albertine sera partie définitivement...

La contradiction entre l'évidente fonction de claustration liée au vêtement et la fuite finale d'Albertine conduit à se demander si les métamorphoses vestimentaires de la jeune fille ne sont pas dotées d'une nature à la fois enfermante et libératrice. Certains vêtements s'accompagnent dès le début du roman d'une vague inquiétude : « robe de satin noir » qui fait d'Albertine une troublante image du vice, ou déguisement d'homme que la jeune fille avoue avoir porté une fois<sup>9</sup> ; le narrateur est frappé, lors d'une séance d'essayage, par « l'air fatigué

---

<sup>1</sup> p. 873.

<sup>2</sup> p. 541. La tournure même de cette phrase a quelque chose d'enfantin...

<sup>3</sup> pp. 571-572.

<sup>4</sup> Chapeau, manteau et ombrelle (p. 564) ou mules, « comme les signes (...) qu'elle habitait chez moi » (p. 571).

<sup>5</sup> Extrait, déjà cité, de la p. 572.

<sup>6</sup> p. 687.

<sup>7</sup> p. 873.

<sup>8</sup> p. 906.

<sup>9</sup> pp. 609 et 838.

et même triste » de celle qu'il habille comme une poupée<sup>1</sup>. Ces quelques signes sont à la fois résumés, sublimés et dramatisés dans la robe bleu, or et rose que porte Albertine lors de la soirée violente et douloureuse où s'annonce le plus clairement son départ<sup>2</sup>. Cette merveilleuse robe est le lieu d'une infinie métamorphose, qui fait d'elle une sorte de robe « couleur de Temps » comme celle de Peau d'Âne : elle se compose à la fois des pierres sculptées des palais vénitiens, des enveloppes précieuses de livres anciens, des colonnes byzantines de Saint-Marc ; sa couleur elle-même est changeante, passant du bleu à l'or, puis au rose. L'être qui contemple cette robe est libre en ce qu'il est transporté dans le pays dont il rêve ; mais Venise n'est jamais qu'une « ombre tentatrice » et le narrateur reste impuissant, captif, comme les sultanes qu'il évoque, « derrière un voile ajouré de pierre », laissé dans un inquiétant sursis par les oiseaux énigmatiques auxquels il se heurte plus tard quand il tente d'enlacer Albertine :

« Je l'embrassai alors une seconde fois, serrant contre mon coeur l'azur miroitant et doré du Grand Canal et les oiseaux accouplés, symbole de mort et de résurrection. »<sup>3</sup>

Plus loin, désespéré d'être enfermé à l'extérieur d'Albertine alors qu'il croyait être celui qui enferme, il lui demande :

« Puisque vous êtes si gentille que de rester un peu à me consoler, vous devriez enlever votre robe, c'est trop chaud, trop raide, je n'ose pas vous approcher pour ne pas froisser cette belle étoffe et il y a entre nous ces oiseaux fatidiques. Déshabillez-vous, mon chéri. »<sup>4</sup>

En habillant sans cesse Albertine de matières différentes et de plus en plus subtiles, c'est lui-même que le narrateur a rendu captif, à la fois d'elle et de lui-même, et à travers cette dernière scène, où le déshabillage tant désiré est refusé par l'être aimé, le mécanisme apparemment unilatéral d'appartenance semble s'inverser.

Il reste à évoquer brièvement les oiseaux dessinés sur la fameuse robe de chambre, ces oiseaux accouplés qui symbolisent une possession rêvée et impossible et, à travers cela, la hantise de la mort. Le motif de l'oiseau, et plus généralement du vol, essentiel chez Proust, comme l'a montré M. Mein dans *Proust et la Chose envolée*, est présent tout au long du roman, et souvent associé au personnage d'Albertine ; dès la troisième page du roman, elle chante comme un oiseau dans la salle de bains dont les vitres froncées sont transformées en feuillages par les rayons du soleil ; cette image de l'oiseau joyeux dans sa cage d'or ne cessera

---

<sup>1</sup> p. 873.

<sup>2</sup> La description de cette robe se trouve p. 895.

<sup>3</sup> p. 900.

<sup>4</sup> p. 901.

plus de se dégrader jusqu'à l'envol final, et entre ces deux bornes opposées, Proust emploiera plusieurs fois la métaphore de l'oiseau encagé mais prêt à s'envoler<sup>1</sup>.

*Le visage protéiforme d'Albertine, fenêtre d'une âme fugitive (Albertine disparue...)*

*La Prisonnière* est le récit d'une incarcération dans laquelle les vêtements représentent à la fois un instrument privilégié et un obstacle majeur ; mais c'est aussi la description d'un être et, surtout, d'un visage qui, depuis toujours, ne cesse de changer aux yeux du narrateur, signe, pour lui, d'une fuite intérieure absolue.

Placé sous la lumière morcelante du désir, le visage d'Albertine n'est jamais décrit que par fragments ; plus précisément, le regard du narrateur est surtout attiré par les cheveux, les yeux, les joues et le cou de la jeune fille : dans la première évocation de son visage<sup>2</sup>, yeux et cheveux sont à la fois associés et opposés ; ils ont en commun le don de se métamorphoser en éléments naturels, océan (les yeux sont « comme passés à l'état liquide », les cheveux forment des « vaguelettes ») ou fleurs (comparés à des « violettes noires », les cheveux sont dits « en fleurs »), ou en matières diverses (les cheveux sont des « crochets vernis » et sont « parents de la chair »). Cette transformation du visage par une sorte d'interpénétration entre ses composantes et d'autres éléments du monde reviendra constamment<sup>3</sup>. Les yeux de la jeune fille attirent le regard du narrateur, auquel ils apparaissent comme « faits de plusieurs morceaux »<sup>4</sup> ; plus loin, la chevelure d'Albertine assise au pianola devient, avec sa forme de cœur, le « nœud d'une infante de Velasquez » ; cette position de la jeune fille semble dotée d'une puissance fantasmagorique particulière car, quelques pages plus loin<sup>5</sup>, elle donne lieu à une nouvelle évocation, concentrée autour du cou, chargé d'une puissante sensualité, puis des yeux, métamorphosés en matériaux divers (« minerai d'opale », « plaques (...) polies », « métal », « matière aveugle »), et enfin des cheveux, décrits comme une impressionnante chaîne de montagnes.

Que signifient tant de figures, et tant de métamorphoses ? Chez Proust, le visage reflète toujours l'intériorité : « les visages s'organisent chez Proust en une constellation sacrée. Fasciné par eux, le moi part à la conquête de leur vérité »<sup>6</sup> ; mais ce reflet est ambigu, car tout

---

<sup>1</sup> Par exemple, pp. 600, 613, 678, 873, 885, 889, 901 et 902.

<sup>2</sup> p. 528.

<sup>3</sup> Je pense notamment à la « joue de cire rosée » d'Albertine, p. 585.

<sup>4</sup> p. 599.

<sup>5</sup> pp. 884-885.

<sup>6</sup> C. Rougerie, « Les structures symboliques du visage dans 'A l'Ombre des Jeunes filles en fleurs' », *Bulletin...*, n° 22, 1972, p. 1468.

en désignant la présence de l'âme, il en masque l'essence profonde. Le narrateur, torturé par les « spectacles intérieurs »<sup>1</sup> ou les voluptés<sup>2</sup> qu'il croit voir affleurer sur le visage d'Albertine, devient un nouveau Tantale, incapable de s'approprier ce dont il décèle pourtant la proximité immédiate - comme, d'ailleurs, devant la madeleine, la rangée d'arbres, etc. Ce mélange de certitude et d'impuissance, produit par ce que G. Deleuze définit comme des « signes mensongers qui ne peuvent s'adresser à nous qu'un cachant ce qu'ils expriment, c'est-à-dire l'origine des mondes inconnus, des actions et des pensées inconnues qui leur donnent un sens »<sup>3</sup>, se lit de façon dramatique dans un passage où le narrateur voit l'âme d'Albertine s'exprimer sur son visage dans un processus presque chimique, formant par « cristallisation dans la chair » un « précieux résidu », « équation » qu'il est incapable de « ramener par l'analyse à ses éléments intellectuels »<sup>4</sup>. Or, si le visage d'un être est ce signe à la fois lumineux et incompréhensible, c'est peut-être précisément à cause de sa capacité d'incessante métamorphose : presque toujours, à l'idée de transformation, s'ajoute dans les évocations du visage d'Albertine celle d'opacité, et minéraux précieux, bois verni, aile d'oiseau, montagnes sont autant de surfaces sur lesquelles l'œil se heurte sans pouvoir les pénétrer. Cette fermeture hermétique apparaît avec une dimension tragique dans le passage où l'on apprend qu'Albertine ôte à son visage toute expression dès qu'on évoque devant elle l'homosexualité féminine :

« Son nez, sa bouche, ses yeux formaient une harmonie parfaite, isolée du reste, elle avait l'air d'un pastel et de ne pas avoir plus entendu ce qu'on venait de dire que si on l'avait dit devant un portrait de La Tour. »<sup>5</sup>

Ultime échappatoire de ce visage que de se métamorphoser en une surface étrangère à toute métamorphose... Les yeux semblent, chez Proust, être le lieu privilégié de cette ironie à laquelle le narrateur se heurte sans cesse devant Albertine<sup>6</sup>, mais aussi devant toute femme désirée, dont le regard, loin de n'être qu'« une petite plaque d'opale ou d'agate » ou « de simples pierres précieuses », est irisé de l'intérieur par les pensées que l'on tente de lui arracher<sup>1</sup>.

Or, c'est le regard de l'amoureux, regard métamorphosant par excellence, qui lui fait voir le visage d'Albertine comme mobile et opaque à la fois, et il est d'ailleurs conscient que son

---

<sup>1</sup> p. 886.

<sup>2</sup> pp. 655-656.

<sup>3</sup> *Marcel Proust et les Signes*, Paris, PUF, 1964, pp. 6-7.

<sup>4</sup> p. 850.

<sup>5</sup> p. 851.

<sup>6</sup> « Les yeux qu'on voit ne sont-ils pas tout pénétrés par un regard dont on ne sait pas les images, les souvenirs, les attentes, les dédains qu'il porte et dont on ne peut pas les séparer ? » (p. 675)

propre regard, dans sa tentative pour pénétrer ce visage, se le rend inaccessible en le transformant. Le rapport d'incarcération qu'il tentait d'établir se trouve alors inversé et c'est lui qui se retrouve enfermé, non pas à l'intérieur d'une prison, mais à l'extérieur d'un être. Le constat désespéré de cet enfermement inattendu et torturant apparaît à plusieurs reprises, et le narrateur se décrit souvent comme captif, enchaîné<sup>2</sup>. L'épisode où on le voit attendre, des heures peut-être, devant la porte d'Albertine, enfermé dehors, attendant un signe<sup>3</sup>, est une illustration métaphorique de la situation douloureuse du narrateur, devenu « plus esclave » à force de s'être rendu « plus maître »<sup>4</sup>. La « fuite du visage »<sup>5</sup> est, chez Proust, le reflet de l'insaisissabilité absolue des êtres, et cette conviction, souvent réitérée dans l'ensemble de l'œuvre, atteint presque dans *La Prisonnière* la force d'un édifice théorique<sup>6</sup>. Le narrateur affirme avec lucidité l'échec inéluctable de sa tentative de possession<sup>7</sup> et le définit à la fois comme la conséquence du sentiment amoureux et comme sa condition nécessaire :

« on n'aime que ce qu'on ne possède pas, et bien vite je me remettais à me rendre compte que je ne possédais pas Albertine. »<sup>8</sup>

Ainsi, comme l'écrit G. Poulet, « sous l'empire d'un processus de renouvellement qui, *de tous côtés*, fait se lever de nouveaux aspects de l'être, celui-ci s'accroît de tous les possibles »<sup>1</sup>. Et pourtant, il est des moments où Albertine semble nous dire le contraire, et, offerte au regard du narrateur, se placer en sa possession avec une pureté retrouvée, et où l'amoureux croit pénétrer son âme à travers son visage, ou plutôt à travers tout son corps, dont les métamorphoses deviennent alors le gage d'une fusion inattendue et bouleversante.

*Les transformations du corps d'Albertine endormie, signe de possession profonde (Albertine retrouvée ?)*

Les passages où le narrateur regarde Albertine dormir sont dotés, par rapport au reste du roman, d'une atmosphère unique, caractérisée par un mélange de paix, de sensualité et de profondeur. Albertine est de ces êtres qui semblent avoir reçu des dieux le don du sommeil, c'est-à-dire non seulement la capacité de s'endormir à tout moment et profondément, mais

---

<sup>1</sup> pp. 676-677.

<sup>2</sup> Notamment p. 616 : « ce qui me réenchaîna à ma liaison... »

<sup>3</sup> p. 620.

<sup>4</sup> p. 663.

<sup>5</sup> p. 537.

<sup>6</sup> Je renvoie ici aux pp. 570, 573 à 575 et 601.

<sup>7</sup> On retiendra surtout la phrase emblématique de la p. 533 : « j'avais réglé à mon insu cette partie de cache-cache où Albertine m'échapperait toujours. »

<sup>8</sup> pp. 885-886.

aussi une sorte de grâce qui, quand ils dorment, émane de leur corps tout entier. Or, le corps d'Albertine endormie, théâtre d'une métamorphose infinie, inclut en lui un univers entier devant lequel le narrateur éprouve la même ivresse que celle de Pélée possédant Thétis<sup>2</sup>.

La première (et la plus longue) évocation du sommeil d'Albertine est inaugurée par une métaphore végétale : devenue une « longue tige en fleur » ou simplement une « plante », Albertine se défait de tous ses « différents caractères d'humanité », pour ne plus exister que par « la vie inconsciente des végétaux, des arbres ». Mais à cette métaphore initiale s'en ajoute aussitôt une autre, aussi intimement liée au personnage que celle de la « jeune fille en fleur » : de son sommeil, le narrateur écoute monter une « murmurante émanation mystérieuse, douce comme un zéphir marin, féérique comme ce clair de lune, qu'était son sommeil. » Un paysage nocturne de brise au bord de l'océan est ici esquissé et Albertine enferme en elle non seulement le règne végétal, mais « les créatures inanimées que sont les beautés de la nature » :

« son sommeil, (...) c'était pour moi tout un paysage (...) ces nuits de pleine lune, dans la baie de Balbec, devenue douce comme un lac, où les branches bougent à peine, où étendu sur le sable, l'on écouterait sans fin se briser le reflux. »

Avec des accents rousseauistes, le narrateur poursuit sa comparaison du souffle d'Albertine avec le flux et le reflux de l'océan, mais c'est son visage qui l'attire soudain, et une mèche de cheveux dessine à ses yeux le paysage végétal d'un tableau d'Elstir. Ce changement de perspective amorce un mouvement de va-et-vient entre le corps et le visage de la belle endormie. La métaphore végétale reste prédominante, et Albertine frémit « comme les feuillages qu'une brise inattendue convulse pendant quelques instants. » Parfois, elle semble reprendre une humanité qui serait celle des « petits enfants », et le narrateur croit voir en elle « bien d'autres » Albertine que celles qu'il connaît déjà. Pourtant, elle se déshumanise à travers la métaphore du « doux nid d'alcyon » formé par l'arc des sourcils, puis à travers celle, récurrente, de l'océan, qui culmine au moment où le narrateur dit s'être « embarqué sur le sommeil d'Albertine » et compare, au moment du plaisir, sa propre jambe à une rame oscillante. La montée de la jouissance s'accompagne d'une démultiplication du visage de la jeune fille sous le regard du narrateur, et son achèvement fait percevoir, au rêveur qui contemple le « déferlement du flot », le souffle d'Albertine comme « une imperceptible brise » ou comme le « grondement » d'un orage... Le deuxième extrait montre une Albertine au visage kaléidoscopique, changeant selon l'angle du regard, mais surtout au corps de

---

<sup>1</sup> « L'espace proustien », in *Entretiens sur Marcel Proust*, Paris, Mouton & co., 1966, p. 84.

<sup>2</sup> Nous nous intéresserons surtout à trois passages, pp. 578 à 583, 620 à 623 et 889.

« bête », de « plante grimpante » et de « volubilis ». Pourtant, le naturel fait place à l'artificiel et l'Albertine devient une montre qui ne s'arrête jamais, ou un instrument de musique dont le narrateur joue à son gré...

Or, de même que les moments de sommeil, ou, plus généralement, les moments passés dans diverses chambres, représentent dans l'œuvre proustienne des fragments de vie privilégiés où l'être acquiert souvent une sensibilité particulièrement aiguë, les sommeils d'Albertine dans *La Prisonnière* se détachent de la trame fiévreuse et douloureuse du roman, car le narrateur y éprouve le sentiment de posséder pleinement la jeune fille, précisément parce qu'elle n'est plus alors une jeune fille, mais un univers entier, connaissable et palpable :

« son sommeil réalisait dans une certaine mesure, la possibilité de l'amour ; seul, je pouvais penser à elle, mais elle me manquait, je ne la possédais pas. Présente, je lui parlais, mais étais trop absent de moi-même pour pouvoir penser. Quand elle dormait, je n'avais plus à parler, je savais que je n'étais plus regardé par elle, je n'avais plus besoin de vivre à la surface de moi-même. »<sup>1</sup>

Ces moments uniques permettent au narrateur de sortir du pénible dilemme entre la souffrance de ne pas être maître d'Albertine et l'ennui de l'être<sup>2</sup> ; « ni avec toi, ni sans toi » : c'est ainsi que François Truffaut définit l'amour dans *La Femme d'à côté*, qu'Ovide nous montre la métamorphose dans les *Métamorphoses*, et que Pascal définit les figures dans les *Pensées*... Sommeil, métamorphose et métaphore, associés dans ces quelques moments de grâce de l'œuvre proustienne, réalisent le miraculeux dosage d'absence et de présence dont le narrateur a besoin pour aimer de façon heureuse :

« Elle avait rappelé à soi tout ce qui d'elle était en 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. »<sup>3</sup>

Ce passage, où l'incarcération d'Albertine est en quelque sorte mise en abyme, possède comme les deux autres une tonalité d'ivresse profonde, presque de mysticisme<sup>4</sup> ; pourtant, ce bonheur de percevoir chez la jeune fille endormie « un abandon entier, un indissoluble attachement »<sup>5</sup> est dépassé par les réveils d'Albertine :

« Mais ce plaisir de la voir dormir, et qui était aussi doux que la sentir vivre, un autre y mettait fin, et qui était celui de la voir s'éveiller. »<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> p. 578.

<sup>2</sup> Ce second sentiment est exprimé maintes fois dans le roman, notamment pp. 522, 530, 537, 538, 594, 628, 635, 638, 646 sq., 707, 905, 913, 914, 915.

<sup>3</sup> p. 578.

<sup>4</sup> Le souffle d'Albertine devient, p. 621, « le pur chant des Anges »...

<sup>5</sup> B. Pluchart, « Note sur le tragique et l'amour proustiens », *Bulletin...*, n° 23, 1973, p. 1622.

<sup>6</sup> pp. 621-622.

Lorsqu'elle quitte le sommeil, Albertine regarde en effet autour d'elle avec un naturel et une absence d'étonnement qui ravissent le narrateur<sup>1</sup> ; ses réveils sont l'occasion d'ultimes métamorphoses, en enfant rieuse et tendre prononçant « des mots charmants, non rattachés les uns aux autres, de simples pépiements », en « un jardin encore silencieux avant le lever du jour », ou encore en un fruit délicieux d'où le narrateur ferait « fuser le jus jaillissant qui désaltère »<sup>2</sup>. Les métamorphoses d'Albertine dans les moments de sommeil ou d'éveil apparaissent comme une possibilité d'accomplissement offerte à la volonté de possession du narrateur, un acquiescement venu des profondeurs inconscientes de l'être :

« je sentis ce demi-cercle immobile et vivant, où tenait toute une vie humaine, et qui était la seule chose à laquelle j'attachais du prix ; je sentis qu'il était là, en ma possession dominatrice »<sup>3</sup>.

D'ailleurs, la preuve la plus éclatante de l'amour d'Albertine pour le narrateur tel qu'il nous est révélé dans ces passages est contenue dans l'avenir du roman, c'est-à-dire dans la mort d'Albertine (incapable de survivre à la conquête de sa liberté ?), puis dans la lettre posthume où elle demandait au narrateur sa réincarcération dans la prison dorée... Mais, si l'on conclut à une possession aboutie, pourquoi le narrateur est-il si souvent malheureux, et pourquoi Albertine finit-elle par s'enfuir ?

On tentera de montrer, pour clore cette réflexion, qu'à travers la possibilité d'un bonheur dans le sentiment amoureux, ce qu'Albertine désigne et propose au narrateur est en réalité une fascinante et effrayante possession de soi-même. L'articulation entre les métamorphoses de l'être aimé et le désir de maîtrise de l'amant demande peut-être à être recentrée sur le narrateur, car c'est de lui qu'il s'agit, et de sa tentative pour atteindre, selon l'expression de S. Doubrovsky, « ce *moi* en déperdition dans le temps, en dissolution dans l'être »<sup>4</sup>. Une tentative dont l'accomplissement le plus profond nous semble être la formulation d'un nom dont le lecteur n'ose pas appeler le narrateur, puisque rien n'est jamais affirmé... sauf, précisément, dans la bouche d'Albertine. La première nomination du narrateur, que l'on interprétera comme une reconnaissance de son identité profonde, intervient dans *La Prisonnière*, c'est Albertine qui la profère, et cette profération coïncide miraculeusement avec l'un de ces réveils où toutes les métamorphoses se résument et où la fusion des êtres redevient possible :

---

<sup>1</sup> Voir pp. 582-583.

<sup>2</sup> Respectivement, pp. 622, 623 et 889.

<sup>3</sup> p. 868.

<sup>4</sup> « Corps du texte / texte du corps », *Cahiers Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1987, p. 59.

« Elle retrouvait la parole, elle disait : ‘Mon’ ou ‘Mon chéri’, suivis l’un ou l’autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu’à l’auteur de ce livre, eût fait : ‘Mon Marcel’, ‘Mon chéri Marcel’. »<sup>1</sup>

Ce qu’Albertine place en face du narrateur, c’est lui-même, et surtout, en lui, la peur de la mort, cette mort qui plane constamment dans le roman, des sinistres malles noires d’Albertine aux oiseaux ambigus de la robe de Fortuny. Le narrateur, hanté par sa propre mort, a pourtant l’intuition, le dernier soir, en écoutant le chant doux et triste des pigeons, qu’Albertine mourra la première :

« Je sais que je prononçai alors le mot ‘mort’, comme si Albertine allait mourir. »<sup>2</sup>

Cette mort est inscrite dans le processus même de l’incarcération, que G. Macé appelle un « embaumement amoureux »<sup>3</sup> ; elle est emblématiquement préfigurée dans un passage où Albertine endormie, son corps inerte enroulé dans ses draps comme dans un suaire, apparaît au narrateur comme l’image terrifiante d’une gisante, « figure allégorique » à la fois de sa propre mort et de son amour<sup>4</sup>. De ce texte, où les deux personnages meurent métaphoriquement l’un avec l’autre, l’un par l’autre, se dégage peut-être l’essence du sentiment amoureux dans *La Prisonnière* et le sens de son échec apparent : dans sa captivité, dont les vêtements sont la plus belle des métaphores, Albertine se reconstitue une liberté intérieure que le narrateur voit se refléter sur son visage changeant, mais elle lui affirme, peut-être à leur insu à tous deux, une appartenance bien plus profonde dans les moments où, endormie ou ensommeillée, elle lui ouvre son être à travers les transformations de son enveloppe charnelle. Mais l’ivresse de la métamorphose et de la possession que goûte alors le narrateur ne peut être qu’éphémère, car aimer un autre être revient pour lui à mourir à soi-même, et s’il refuse la mort intérieure inhérente pour lui à l’amour, c’est Albertine qui, étouffée moins par sa claustration que par ce refus même, devra trouver au-dehors une mort véritable. L’articulation entre métamorphose et possession, dynamique complexe d’opposition et d’interdépendance, doit donc être enrichie de l’idée de mort pour permettre une définition de cet amour presque semblable à celui de Thétis et de Pélée, mais dans un monde sans dieux où le choix ultime est fait par deux êtres qu’attire invinciblement l’image de leur propre mortalité.

---

<sup>1</sup> p. 583.

<sup>2</sup> p. 902.

<sup>3</sup> *Le Manteau de Fortuny*, Paris, Gallimard, 1987, p. 52.

<sup>4</sup> Cet extrait se trouve p. 862.