



HAL
open science

”Le revers de l’étoffe” et les signes vestimentaires cachés de l’inversion sexuelle

Damien Delille

► **To cite this version:**

Damien Delille. ”Le revers de l’étoffe” et les signes vestimentaires cachés de l’inversion sexuelle. Marcel Proust et les arts décoratifs. Poétique, matérialité, histoire, 2013, Paris, France. pp.123-138. halshs-01796706

HAL Id: halshs-01796706

<https://shs.hal.science/halshs-01796706>

Submitted on 28 May 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.



Marcel Proust et les arts décoratifs

Poétique, matérialité, histoire

Sous la direction de
Boris Roman Gibhardt et Julie Ramos



CLASSIQUES
GARNIER

« LE REVERS DE L'ÉTOFFE » ET LES SIGNES VESTIMENTAIRES CACHÉS DE L'INVERSION SEXUELLE

L'écriture proustienne a mis en valeur l'évolution de la culture matérielle au passage du XX^e siècle, à travers ce musée imaginaire plus ou moins approximatif, constitué d'objets décoratifs et d'œuvres d'art. L'étude des objets proustiens implique naturellement un juste équilibre entre le rôle littéraire de Marcel Proust et l'existence propre de ces objets d'art, toute une série de signes immatériels¹ permettant d'en retracer les existences effectives et les écarts narratifs. Si la présence de la mode vestimentaire fut l'objet de nombreux commentaires² et d'expositions³, magnifiant la vision enchantée de la Belle Époque, la mode masculine, incarnée à l'envi par Robert de Saint Loup et le baron de Charlus, reste encore à analyser⁴, notamment dans ses rapports aux arts décoratifs et

- 1 Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.
- 2 Caroline Doudet, *L'Art de la parure féminine : Bandelaire, Proust, Moreau, Lacroix, Ungaro*, Limoges, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 2000 ; Anna Favrichon, *Toilettes et silhouettes féminines chez Marcel Proust*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987 ; Anne Henry, « Marcel Proust, tailleur pour dames : de l'apparence à l'apparaître », *Le Vêtement. Colloque de Cerisy*, Frédéric Monneyron (dir.), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 118-131 ; Ludmila Satre-Safyane, *Le Vêtement dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust, objet d'art ou d'artifice ?*, s.n., 1994 ; Ursula Voss, *Kleider wie Kunstwerke : Marcel Proust und die Mode*, Insel, 2002 ; Janell Watson, *Literature and Material Culture from Balzac to Proust : The Collection and Consumption of Curiosities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- 3 Madeleine Delpierre, Henriette Vanier (dir.), *Éléantes parisiennes au temps de Marcel Proust, 1890-1916*, cat. expo., Paris, musée du Costume, 1968 ; Adrien Goetz, Louis-Antoine Prat, Michaël Vottero (et al.), *Femmes peintres et salons au temps de Proust : de Madeleine Lemaire à Berthe Morisot*, cat. expo. (Paris, musée Marmottan, 15 avril – 6 juin 2010), Hazan/Musée Marmottan Monet, 2010 ; Jean-Yves Tadié (dir.), *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, cat. expo. (Paris, Bibliothèque nationale de France, 9 nov. 1999 – 6 février 2000), Paris, Gallimard/Bibliothèque nationale de France/Réunion des musées nationaux, 1999.
- 4 Tomiko Hasegawa, « Le monde de la Belle Époque dans À la recherche du temps perdu à travers la mode masculine », *Bulletin Marcel Proust (BMP)*, n°53, 2003, p. 91-103.

à la sociologie de la mode. C'est au cœur de ce système des apparences, que Proust instille une seconde grille de lecture, où certains signes vestimentaires cachés vont signifier et révéler les habitudes et rites de l'homosexualité des personnages. Ces indices vestimentaires, au cœur de la narration d'*À la recherche du temps perdu*, lui permettent de façonner le nouveau sujet littéraire qu'il désire développer, proche en ce sens de la remarque de son ami et modèle d'inspiration, Robert de Montesquiou, dans une lettre que ce dernier lui adresse en 1921, au moment de la publication du quatrième tome : « Vous voulez élargir le champ de la littérature, et lui ouvrir l'immense espace de l'inversion qui, jusqu'à ce jour, était soumis à l'embargo, et peut fournir, à la contribution d'art, des œuvres périlleuses et belles. J'en sais un exemple peu connu et fort mystérieux. [...] Rodenbach, qui était bien délicat et presque visionnaire, disait, je m'en souviens très bien : "le prochain grand succès sera pour le roman inversé"; mais jusqu'ici, on n'avait encore inventé que le biais de décrire, sous prétexte de moraliser¹. »

LA DISTINCTION VESTIMENTAIRE EFFÉMINÉE

L'association entre la distinction vestimentaire de M. de Charlus et le vestiaire féminin se retrouve dès les premiers souvenirs d'enfance du narrateur, annonçant l'homosexualité du personnage, par le phénomène d'un efféminement du masculin dénoncé à l'époque². La féminisation du personnage se produit ainsi à travers l'évocation d'un tissu réservé aux femmes et aux domestiques : « Un monsieur habillé de *coutil* et que je ne connaissais pas, fixait sur moi des yeux qui lui sortaient de la tête³ ». Le tissu de *coutil*, qui répond dans cet extrait à l'atmosphère

1 *Corr.*, lettre 189, 14 juin 1921, p. 337-338.

2 On se reportera notamment à Hans Mayer, *Les Marginaux : femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1994; William A. Peniston, *Pederasts and Others : Urban Culture and Sexual Identity in Nineteenth Century Paris*, New York/Londres/Oxford, Harrington Park Press, 2004; Elaine Showalter, *Sexual Anarchy : Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York, Virago Press, 1990.

3 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu I. Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1987, p. 140. C'est moi qui souligne ici et à chaque fois.

champêtre, n'est mentionné dans l'ensemble de la *Recherche* que pour un domestique en « veste de travail de *coutil* rayé violet et blanc¹ » et surtout pour « les toilettes des femmes sur un yacht, [...] ces toilettes légères, blanches et unies, en toile, en linon, en pékin, en *coutil*, qui au soleil et sur le bleu de la mer font un blanc aussi éclatant qu'une voile blanche² ». Ce type de tissu faisant partie d'un ensemble trois pièces est similaire à une pièce des collections du musée Galliera (fig. 20), proche du taffetas et défini dès le XIII^e siècle comme une « étoffe à trame serrée, en lin, en coton ou en métis (chaîne de coton et trame de lin), uni, rayé ou à dessins Jacquard³ ». Les mentions matérielles du tissu permettent de préciser l'évolution de son usage, le tissu n'étant utilisé à la fin du XIX^e siècle que pour les matelas ou pour le tissu des corsets féminins. Enfin, il est à noter que cette description constitue les préliminaires à une histoire supposée licencieuse entre une dame en blanc (Mme Swann) et M. de Charlus, anticipant ainsi le caractère ambiguë du personnage associé, par l'intermédiaire du *coutil*, aux habits féminins ou aux domestiques.

La distinction vestimentaire du baron est d'autant plus évidente à la lecture du roman que l'auteur respecte par ailleurs avec une minutie quasi anthropologique les usages du vêtement masculin, en particulier l'adoption propre à la noblesse et à la haute bourgeoisie d'habits sombres, aux coupes strictes et aux pièces portées selon les règles édictées par les manuels d'élégance⁴. Provenant d'Angleterre, et notamment du dandysme de Georges Brummel⁵, cette mode implique la disparition de la

1 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 72.

2 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu II. À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1987-1988, p. 461.

3 Bruno Remy (dir.), *Dictionnaire de la mode au XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1994, p. 154.

4 On se reportera à ce sujet à John Harvey, *Des hommes en noir : du costume masculin à travers les siècles* (trad. de l'anglais par John Lee), Paris, Éditions Abbéville, 1998 et, au sujet de la mode masculine, à Christopher Breward, *The Hidden Consumer : Masculinities, Fashion, and City life 1860-1914*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1999; Farid Chenoune, *Des modes et des hommes : deux siècles d'élégance masculine*, Paris, Flammarion, 1993; Brent Shannon, *The Cut of his Coat : Men, Dress, and Consumer Culture in Britain, 1860-1914*, Athens, Ohio University Press, 2006; Laura Ugolini, *Men and Menswear : Sartorial Consumption in Britain 1880-1939*, Aldershot, Ashgate, 2007.

5 Voir à ce sujet notamment : Marylène Delbourg-Delphis, *Masculin singulier : le dandysme et son histoire*, Paris, Hachette, 1985; Rhonda K. Garelick, *Rising Star. Dandysm, Gender, and Performance in the "Fin de Siècle"*, Princeton, Princeton University Press, 1998; Henriette

couleur et des effets décoratifs au profit du port de la redingote noire ou grise, accompagnée du haut de forme de soie et des gants. Charles Baudelaire y trouvait matière à contempler l'expression d'une modernité qui ne s'embarrasserait plus du superflu aristocratique : « La perfection de la toilette consiste dans la simplicité absolue¹. » Fuir l'excès exige aussi certains soins particuliers. Le manteau du soir et la pèlerine issus du don Meynieux (fig. 21 et 22), riche famille bourgeoise parisienne du début du siècle, permettent ainsi d'apprécier l'importance du reflet noir, couleur unique et ultime de la garde-robe masculine, et la présence du renfort intérieur, pour creuser la taille et rendre la silhouette élégante.

Le respect scrupuleux de ces codes vestimentaires s'incarne, pour le narrateur devenu adulte, à travers « l'air de race et la distinction aristocratiques » qui conviennent au « parti pris de virilité² » du baron de Charlus, référence non dissimulée au comte Robert de Montesquiou, et les indices subtils d'une élégance raffinée deviennent pour Proust le signe d'une identité dissimulée. L'efféminement du costume masculin de Charlus prend en effet comme point de départ les représentations de Montesquiou, avec tout ce qu'elles contiennent d'ambiguïté, mêlant la valeur esthétique à l'évolution narrative du personnage : « J'eus tout le loisir (comme il feignait d'être absorbé dans une partie de whist simulée qui lui permettait de ne pas avoir l'air de voir les gens) d'admirer la volontaire et artiste simplicité de son frac qui, par des riens qu'un couturier seul eût discernés, avait l'air d'une "Harmonie" en noir et blanc de Whistler³. » Le tableau auquel il est fait référence, *Arrangement en noir et or* (fig. 19), daté de 1891-92 et exposé au Salon de 1894 où Proust a pu l'admirer, est perçu par la critique comme le signe de « ces élégances raffinées du dandy qui porte le triste frac du commun comme un habit de cour⁴ ». Le mélange des genres vestimentaires, où l'aristocrate porte désormais l'habit du bourgeois, doit ainsi être compensé par une attitude marquant la différence. Certains détails subtils vont jouer ce

Levillain, *L'Esprit dandy. De Brummell à Baudelaire*, Paris, José Corti, 1991 ; Marie-Christine Natta, *La Grandeur sans convictions. Essai sur le dandysme*, Paris, Éditions du Félin, 2011.

1 Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, édition critique de Silvia Acierio et Julio Baquero Cruz, Paris, Éditions du Sandre, 2009.

2 Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., p. 328-329.

3 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu IV. Sodome et Gomorbe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988, p. 52.

4 *Gil Blas*, 25 avril 1894, NAF 15288, f° 121.

rôle de marqueurs de la distinction sociale¹, offrant à Proust matière à disséminer d'autres signes distinctifs d'une homosexualité latente.

Hormis la mention de chemisiers Charvet², il existe peu d'informations relatives aux tailleurs et autres fournisseurs de Montesquiou, mais l'ensemble porté par le comte pour le portrait de Whistler réunit les accessoires de l'élégance fin de siècle. Si le haut de forme est absent, les chaussures sont des bottines à deux parties, avec l'empeigne en cuir verni et un haut en moleskine boutonné jusqu'à la cheville. Les gants à trois nervures, assez classiques à l'époque, sont dissimulés dans ce tableau mais visibles dans le portrait du comte que Giovanni Boldini réalise en 1897. Pour le vêtement, Whistler fait le choix d'un habit noir conventionnel, l'*evening dress*, jugé à l'époque assez ingrat et difficile à représenter ; Montesquiou s'est lui-même moqué de cet habit bourgeois lorsqu'il pose pour la série photographique rassemblée par ses soins dans le recueil *Ego Imago* (fig. 18 et 18 bis)³. Afin de rompre avec la monotonie du quasi-monochrome noir, Whistler ajoute sur le bras gauche de Montesquiou un habit de tonalité plus claire, une cape du soir féminine en chinchilla, aux reflets blancs et gris anthracite, appartenant à la comtesse Greffulhe, comme un hommage à leur amitié⁴. Contrairement au portrait de Théodore Duret⁵ où l'attribut féminin se distingue de l'habit noir masculin, Whistler joue de l'ambiguïté de Montesquiou en mêlant les deux habits sans qu'il soit possible à première vue de savoir si cette cape est féminine ou masculine.

Cette indistinction est encore plus marquée par le jeu référentiel auquel se livre Proust en précisant que cet ensemble harmonieux est « noir, blanc et rouge, car M. de Charlus portait, suspendue à un large cordon au jabot de l'habit, la croix en émail blanc, noir et rouge de chevalier de l'ordre

1 Voir Nadine Beauthéac, *L'Art de vivre au temps de Proust*, Paris, Flammarion, 1999.

2 Selon Edgar Munhall, *Whistler et Montesquiou : le papillon et la chauve-souris* (trad. de l'anglais par Dennis Collins), Paris, Flammarion / New York, the Frick collection, 1995, p. 142-153.

3 Notamment Sartorio, Paris, *Deux photographies de Robert de Montesquiou en pied, avec chapeau haut de forme*, octobre 1884, avec les légendes autographes à l'encre, « Un bourgeois » et « Son impertinence », Album II, f° 10, collection particulière. Reproduites dans Philippe Thiebaut, Jean-Michel Nectoux, *Robert de Montesquiou ou l'Art de paraître*, cat. expo. (Paris, musée d'Orsay, 12 oct. 1999 – 23 janv. 2000), Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 46-47.

4 Mina Curtiss, *Other People's Letters : A Memoir*, Boston, 1978, p. 175, cité dans Edgar Munhall, op. cit., p. 150.

5 James Abbott McNeill Whistler, *Portrait de Théodore Duret*, 1883, New York, The Metropolitan Museum of Art.

religieux de Malte¹ ». La croix de l'ordre de Malte, évocation de la confrérie à laquelle a appartenu la famille Montesquiou-Fézensac, est à l'origine une croix blanche sur un fond rouge, sans présence de la couleur noire. Erreur de Proust ou signification cachée, l'interpénétration de significations cryptées suggère un Charlus en travesti historique, entouré par toute une cour mondaine et comparé à Monsieur « quand Louis XIV n'était pas à Versailles² ». Proust croise ainsi les références à l'homosexualité notoire du frère du roi et aux fêtes organisées par Montesquiou à Versailles. Le manteau ou la cape, objets de mystère et moyens de se dissimuler pour changer d'identité, trouvent un usage détourné lorsque Charlus, « l'homme en noir, mais qui a près de lui, sur une chaise, un manteau éclatant qu'il va revêtir pour quelque bal costumé », fera ainsi penser à « ces portraits réussis par un grand coloriste³ ». Proust distille ce parfum d'ambiguïté autour des apparitions de M. de Charlus, qu'il confond d'un revers de cape avec un Montesquiou déguisé. Du changement d'identité sociale au changement d'identité sexuelle, il n'y a qu'un seuil à franchir au cours de ce processus de transformation du personnage de Charlus, métamorphosé au fil du texte par l'inversion des genres⁴.

LES CHEVALIERS DE L'ŒILLET

L'inversion sexuelle joue en effet un rôle central dans la catégorisation des schémas psychologiques des personnages⁵. L'inverti, pour Proust, à ne pas confondre avec l'homosexuel, n'aime précisément pas son

1 Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 52-53.

2 *Ibid.*, p. 58.

3 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu III. Du côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », p. 257.

4 Voir notamment Michel Elrich, « Transgressions corporelles et vestimentaires », *Le Vêtement. Colloque de Cerisy*, op. cit., p. 43-67 ; Marjorie Garber, *Vested Interests : Cross Dressing and Cultural Anxiety*, Londres, Routledge, 1992.

5 Sur les rapports de Proust à la sexualité, voir notamment Leo Bersani, *Homos : repenser l'identité* (trad. de l'anglais par Christian Marouby), Paris, Odile Jacob, 1998 ; Henri Bonner, *Les Amours et la Sexualité de Marcel Proust*, Paris, Nizer, 1985 ; Sara Gonzalez Ramirez, *L'homosexualité et le système des personnages homosexuels dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Lille 3, ANRT, 1988 ; Jeanine Huas, *L'Homosexualité au temps de Proust*,

semblable, mais bien son opposé, ayant lui-même un esprit de femme. Les invertis miment cette féminité dont ils produisent des pastiches, se bercent dans le fantasme d'une masculinité inaccessible, et sont condamnés aux amours malheureuses, faites d'errances et de désirs pour des hommes qui aiment les « vraies » femmes. Cette conception d'un hermaphrodisme de l'esprit (une âme féminine enfermée dans un corps d'homme), issue des premières théories sur l'homosexualité masculine de l'allemand Karl Heinrich Ulrichs¹, se trouve catalysée dans l'épigraphe ouvrant *Sodome et Gomorrhe*, une citation empruntée à Alfred de Vigny : « Première apparition des hommes-femmes, descendants de ceux des habitants de Sodome qui furent épargnés par le feu du ciel. La femme aura Gomorrhe et l'homme aura Sodome². » S'appuyant sur la diffusion des conceptions médicales de l'époque, Proust opère une mise en abyme sémantique à travers l'intertextualité des événements historiques, notamment des scandales homosexuels fin de siècle. S'aidant des ressources de la bibliothèque de son père, le médecin Adrien Proust, l'auteur a eu accès aux écrits psychopathologiques de Richard Krafft von Ebing inspirés par les thèses d'Ulrichs et consacrés à l'inversion sexuelle ainsi qu'aux ouvrages d'Havelock Ellis sur le masochisme et le sadisme³. Ces questions deviennent publiques au moment du procès d'Oscar Wilde, en 1895. Les archives d'anthropologie criminelles du professeur Lacassagne de Lyon, présentes dans la bibliothèque de Proust père, retracent le scandale, sous la plume de Marc-André Raffalovich. Ce dernier y détaille « ce nouveau genre de plagiats » (il aurait pu dire pastiche), manifeste dans l'attitude provocante d'un Oscar Wilde portant ostensiblement l'œillet vert, devenu « signe de ralliement » pour ces « chevaliers de l'œillet⁴ » bien après les cravates vertes issues d'un

Dinard, Éditions Danclau, 1992 ; Elisabeth Ladenson, *Proust lesbien* (traduction de l'anglais par Guy Le Gaufray), Paris, EPFL, 2004 ; Julius Edwin Rivers, *Proust and the Art of Love : The Aesthetics of Sexuality in the Life, Times, and Art of Marcel Proust*, New York, Columbia University Press, 1980.

1 Voir à ce sujet Karl Heinrich Ulrichs, *The Riddle of "Man-Manly" Love. The Pioneering Work on Male Homosexuality*, vol. 1 et 2 (traduction en anglais de l'allemand par Michael A. Lombardi-Nash, New York, Prometheus Books, 1994).

2 Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 3.

3 Voir à ce sujet Jeanine Huas, *L'Homosexualité au temps de Proust*, op. cit., p. 68-79 ; Robert Soupault, *Marcel Proust du côté de la médecine*, Paris, Plon, 1967.

4 Marc-André Raffalovich, « L'affaire Oscar Wilde », *Archives d'anthropologie criminelles X*, 1895, p. 450. Voir, au sujet de Raffalovich, Patrick Cardon, *Discours littéraires et scientifiques*

autre scandale homosexuel, celui de l'affaire Abadie. *L'Œillet vert* devient par la suite le nom d'un roman parodique sur la relation entre Oscar Wilde et Lord Douglas. Dans les colonnes de la *Revue blanche*¹, Alfred Douglas prend la défense de Wilde contre l'hypocrisie de Raffalovich l'année même où Proust quitte la revue². Il est donc certain que Proust a eu connaissance de cette affaire très célèbre à l'époque des milieux littéraires, d'autant qu'il a côtoyé Wilde dans certains Salons³.

La couleur verte, ainsi devenue l'expression cachée du ralliement, se retrouve dans deux épisodes distincts à propos des usages vestimentaires de Swann et de Charlus. À l'occasion d'une rencontre mondaine suivie d'un récital, on découvre que le chapeau haut-de-forme de Swann recèle une doublure unique de cuir vert : « C'est ainsi encore que son chapeau, que, selon une habitude qui tendait à disparaître, il posa par terre à côté de lui, était doublé de cuir vert, ce qui ne se faisait pas d'habitude mais parce que c'était (à ce qu'il disait) beaucoup moins salissant, en réalité (mais il ne le disait pas) parce que c'était fort seyant⁴. » L'équivoque provient de la double transgression du geste et du choix vestimentaire, signe d'une élégance et d'une fantaisie singulières, et sur laquelle se joue l'écriture proustienne à partir de l'amphibologie, cette construction grammaticale de l'indécidabilité et de la tromperie. Les chapeaux haut-de-forme traditionnels de l'époque sont en effet doublés de cuir doré et blanc en daim, à l'image de la collection de hauts-de-forme « huit reflets » de chez Félix (fig. 23), et chaque chapeau porte les initiales de son propriétaire, pour ne pas être confondu. La couleur verte se retrouve aussi dans une tenue de Charlus dont seul un œil aiguë ou prévenu peut deviner la subtilité aboutie : « Un filet de vert sombre s'harmonisait, dans le tissu du pantalon, à la rayure des chaussettes avec un raffinement qui décelait la vivacité d'un goût maté partout ailleurs et à qui cette seule

fin-de-siècle : la discussion sur les homosexualités dans la revue « Archives d'anthropologie criminelle » du Dr Lacassagne, 1886-1914 : autour de Marc-André Raffalovich, Paris, Éditions Orizons, 2008.

- 1 Alfred Douglas, « Une introduction à mes poèmes, avec quelques considérations sur l'affaire Oscar Wilde », *Revue Blanche*, tome X, mars 1896, p. 484-490.
- 2 Voir sur ce point la préface de Thierry Laget à Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, Paris, Gallimard, 1993, p. 12-13.
- 3 Voir Emily Bells, « Proust and Wilde "Une curiosité complexe" », *Marcel Proust aujourd'hui* 7, Sjeff Houppermans (éd.), Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 89-106.
- 4 Marcel Proust, *Du côté de Guermantes*, op. cit., p. 561.

concession avait été faite par tolérance¹. » La description s'assimile ici à un pastiche d'article de mode, à la manière des expériences passées de Proust chroniqueur. Dans ces deux exemples, l'emprunt de la couleur verte n'est pas innocent et va bien plus loin que l'ostensible œillet vert porté comme un étendard. La tenue mondaine n'a d'intérêt que dans la transgression subtile des règles de la bienséance, avec ses systèmes saisonniers de renouvellement des modes, même masculines.

Au tournant du siècle, les cycles de mode font l'objet d'une attention renouvelée de la part des récentes sciences sociales de la psychologie et de la sociologie. C'est dans ce contexte que s'inscrit aussi la façon dont Proust tire parti des systèmes d'imitation et de renouvellement analysés par Gabriel Tarde, en particulier dans les effets de mode vestimentaire². Si Proust précise que « les modes changent, étant nées elles-mêmes du besoin de changement³ », il ne s'en réfère pas moins aux altérations décrites par Tarde dans un passage entre la coutume et la mode, entre la société séculaire, « paternelle » et l'âge du nouveau, « exotique⁴ ». Comme le rappelle Anne Henry, bien qu'il soit difficile de déterminer l'influence véritable de ces écrits sociologiques fin de siècle, lorsque Proust commence l'écriture du roman après la première guerre mondiale il est néanmoins probant d'en comparer les logiques sous-jacentes au moment même où une sociologie de la mode s'établit⁵. Par les principes d'imitation et de contre-imitation, Tarde distingue en effet la masse des hommes qui imitent les pratiques sociales du petit nombre qui les crée. Dans cette hiérarchie où le « moi social [est] opposé au moi profond de l'artiste, la plupart des êtres se réduisant à un moi social⁶ », Proust se situe dans la droite ligne de la distinction wildienne qu'analyse Tarde. Le sociologue précise que ces principes d'imitation complexes déterminent l'ascendance des personnes jugées supérieures et que l'on va imiter. Si

1 Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., p. 320.

2 Pour une analyse des rapports entre Proust et Tarde, voir Anne Henry, *Marcel Proust. Théorie pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, en particulier la partie intitulée « Le temps de la sociologie : le kaléidoscope » et Luc Fraisse, « Une sociologie transfigurée : Marcel Proust lecteur de Gabriel Tarde », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4, 1988, p. 710-736.

3 Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., p. 5.

4 Gabriel Tarde, « Les influences extra-logiques. La coutume et la mode. Chapitre VII », *Les Lois de l'imitation*, Paris, F. Alcan, 1890, p. 267-396.

5 Pour un historique de ces questions, voir Frédéric Godart, *Sociologie de la mode*, Paris, La Découverte, 2009.

6 Anne Henry, op. cit., p. 348.

la grande bourgeoisie imite la noblesse, c'est qu'elle veut atteindre sa supériorité morale par les attributs qui assoient son pouvoir extérieur. C'est dans ces systèmes de distinction sociale que se joue selon Tarde la suggestion hypnotique propre à la mode, de l'assouvissement au besoin de changement. « L'état social, comme l'état hypnotique, n'est qu'une forme de rêve, un rêve de commande et un rêve en action. N'avoir que des idées suggérées et les croire spontanément : telle est l'illusion propre au somnambule, et aussi bien à l'homme social¹. » Telle pourrait être aussi la définition des effets de modes vestimentaires, dictés par ceux qui les suggèrent, tant au sens psychologique que social. Si Charlus est l'un d'eux, c'est que Proust y décèle les manières féminines de la « suggestionnabilité » qui est réservée à l'époque aux femmes et que l'on retrouve dans la ligne serpentine des arts décoratifs Art Nouveau². Proust est obsédé par ces changements de goûts et ces évolutions de mode, aussi trouve-t-il dans la figure de l'homosexuel, mi-homme mi-femme, l'une des figures de ces changements mus en obsession fin de siècle : « Pareille aux kaléidoscopes qui tournent de temps en temps, la société place successivement de façon différente des éléments qu'on avait crus immuables et compose une autre figure³. »

Cette figure progresse dans le passage entre le jour et la nuit, l'extérieur et l'intérieur, le rêve et la réalité, dans cet interstice déjà annoncé par le blanc et le noir de Whistler. On retrouve ce changement dans les pratiques vestimentaires du début du xx^e siècle qui font un usage moins strict des vêtements de jour et de soirée, en public ou en privé. Libre de toute obligation d'apparat et de représentation, l'homme revêt en privé de somptueuses robes de chambre d'inspiration souvent orientale. Charlus est la seule présence masculine dans *À la recherche* à porter l'habit d'intérieur, ainsi décrit par le narrateur : « Je venais d'apercevoir le baron, en robe de chambre chinoise, le cou nu, étendu sur un canapé. Je fus frappé au même instant par la vue d'un chapeau haut forme "huit reflets" sur une

1 Gabriel Tarde, *op. cit.*, p. 85.

2 Sur ce point, voir Rae Beth Gordon, *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-Century French Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1992 ; Debra L. Silverman, *Art nouveau en France : politique, psychologie et style fin de siècle* (traduit de l'américain par Dennis Collins), Paris, Flammarion, 1994 ; Elizabeth Kolbinger Menon, *Evil by Design : The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, Urbana Chicago, University of Illinois Press, 2006.

3 Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *op. cit.*, p. 87.

chaise avec une pelisse, comme si le baron venait de rentrer. Le valet de chambre se retira. Je croyais que M. de Charlus allait venir à moi. Sans faire un seul mouvement, il fixa sur moi des yeux implacables¹. » Figure de l'amphibologie (vient-il de rentrer ou s'apprête-t-il à sortir ?) et de l'interstice (mélange d'attributs d'apparat et de tenues intimes), Charlus suspend dans cette scène la durée du changement par le regard hypnotique qui est censé figer l'intrus (le narrateur) et le subjuguier. À moins que ce ne soit par crainte d'être surpris que Charlus, par son regard, lui interdit tout mouvement. En ce sens, cette description est proche du portrait de profil de Montesquiou par l'artiste espagnol Antonio de la Gandara², daté de 1887, où le comte, en robe de chambre d'intérieur unie en soie, au cou couvert, fixe l'arrière-plan gauche de la pièce. Proust livre dans cette description une mise en scène quasi théâtrale préparée par Charlus, visant à séduire le narrateur et à lui révéler, par d'autres indices vestimentaires, le secret de ses passions. Dans ces faux-semblants entre vêtement intérieur et extérieur mais aussi dans la confusion entre deux types de castes, aristocratique et homosexuelle s'opère la division cruciale du vêtement moderne masculin : l'adoption d'un costume post-révolutionnaire, noir et fonctionnel, en réaction au superflu des mondanités de l'Ancien Régime, associées à l'efféminement et aux dépenses vaines. À nouveau, les costumes du xviii^e siècle, portés comme un faire-valoir par Wilde, planent dans ces descriptions vestimentaires qui mélangent le féminin dans le masculin.

LE DEVENIR-FEMME ET LE « REVERS DE L'ÉTOFFE »

Toute l'entreprise proustienne consiste donc à démêler les correspondances aux apparences éparées, qui se trament au cœur des mouvements artistiques, politiques et religieux, et dont les « manifestations mondaines [...] en sont cependant le reflet lointain, brisé, incertain, troublé, changeant³ ». La valeur psychologique de l'anecdote et du détail,

1 Marcel Proust, *Du côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 536.

2 Antonio de la Gandara, *Portrait de Robert de Montesquiou*, 1887, collection privée.

3 Marcel Proust, *Sodomie et Gomorrhe*, *op. cit.*, p. 139-140.

du « potin » lié à l'attitude mondaine, permet de décrire ce terrain d'échanges de signes régis par le système complexe de la mode : « [Le potin] empêche l'esprit de s'endormir sur la vue factice qu'il a de ce qu'il croit les choses et qui n'est que leur apparence. Il retourne celle-ci avec la dextérité magique d'un philosophe idéaliste et nous présente rapidement un coin insoupçonné du revers de l'étoffe¹ ».

L'exploration de la partie cachée des apparences ne peut s'analyser qu'à travers cette grille de lecture de la confusion vestimentaire, perçue comme inversion du genre sexuel, et qui se traduit progressivement par la transformation des manières de Charlus. Les nombreux rapprochements entre Charlus et Robert de Montesquiou permettent de situer ce type de description, en lien avec la dénonciation satirique de l'allure du comte, au cœur de la culture visuelle au passage du siècle. Ainsi retrouve-t-on dans les caricatures de Montesquiou par Sem (fig. 24) la posture outrée du rire élané, où le comte réagit avec terreur aux motifs décoratifs des sigles féminins de la déesse de l'Amour qu'on lui propose sur son gilet. De la même manière, Charlus mime par ses pauses le port de la femme qui porte une robe, « se trémoussant, avec mièvrerie et la même ampleur dont un enjuponement eut élargi et gêné ses dandinements [...]. À force de penser tendrement aux hommes, on devient femme, et une robe postiche entrave vos pas² ». C'est finalement dans l'usage érotique du vêtement que la ressemblance devient totale, à force de « penser tendrement aux hommes », dans ce double emploi du vêtement-travestissement déjà évoqué. Le narrateur raconte ainsi que, pendant la guerre, « [m]archant derrière deux zouaves qui ne semblaient guère se préoccuper de lui, j'aperçus un homme grand et gros, en feutre mou, en longue *houppelande* et sur une *figure mauve* duquel j'hésitai si je devais mettre le nom d'un acteur ou d'un peintre également connu pour d'innombrables scandales sodomistes³ ». La présence de zouaves à Paris peut paraître surprenante, d'autant que l'état-major réforme leurs tenues orientales jugées trop voyantes et inadaptées sur le théâtre des opérations en métropole et les remplace dès 1915 par la tenue de drap kaki (dite

1 *Ibid.*, p. 435.

2 Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 300-301.

3 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu VII. Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1989, p. 70. Il s'agit probablement d'une référence à Jean Cocteau, lorsque Proust le rencontre en compagnie de Diaghilev, rencontre mentionnée dans George Duncan Painter, *Marcel Proust*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 204.

moutarde)¹. Seules la chéchia et la ceinture de laine bleue permettent de les discerner des autres combattants. Proust évoque plutôt la sensibilité féminine de Charlus, pris sous le charme d'une virilité orientale.

La figure mauve renvoie quant à elle à une signification plus directe, présente dans un autre passage mettant en scène Robert de Saint Loup. Ce dernier « n'avait pas de gilet blanc, mais mauve avec des espèces de palmes, époilant² ». Cette symbolique du mauve renvoie de nouveau au signe de ralliement de cette sous-culture homosexuelle décrite par Proust. Entre le bleu et le rose, le masculin et le féminin, le mauve désigne la confusion des genres et la sexualité intermédiaire, ce *lavender language*, nommé ainsi à la suite de Wilde, fait d'acronymes, de jeux de mots et de double sens³. Le mauve devient, selon les bons mots de Whistler, cette couleur « rose qui essaie d'être violette⁴ », métaphore sournoise de la féminité que l'homosexuel tente de cacher, n'y réussissant qu'à moitié. On retrouve l'emblème français de cette figure sous les traits de « L'homme au complet mauve⁵ », article écrit par Jean Lorrain, lui-même modèle lointain de Charlus. « Tout en peluche mauve, pantalon et veston, sans gilet, en chemise de soie jaune, jabots de dentelle, collette et tout, et pour plus de trente mille francs de diamants, broches de femme, épingles de cravates, araignées de pierreries fichées dans ses dentelles et sa gueule de curé toute rasée, toute molle au cold-cream et à la poudre, avec du rouge à lèvres et les yeux faits comme les femmes du boulevard⁶. » Proust privilégie l'évocation moins satirique de la figure mauve afin d'accentuer le caractère dissimulé de l'entreprise de Charlus, à la manière du bal des têtes décrit dans *Le Temps retrouvé*.

1 Voir *Militaria Magazine*, Paris, Histoire & collections, n° 87 et 88, 1992.

2 Marcel Proust, *Du côté de Guermantes*, op. cit., p. 86.

3 Voir Thomas Beer, *The Mauve Decade*, Londres, Garden City Publishing Co, 1926 ; James Penner, *Pink, Pansies and Punks. The Rhetoric of Masculinity in American Literary Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 2010. La couleur synthétique mauve a été créée par les expérimentations scientifiques de William Henry Perkin dans les années 1850. Voir Simon Garfield, *Mauve : How One Man Invented a Color that Changed the World*, New York, W. W. Norton & Co., 2001.

4 « pink trying to be purple », cité par Claude Bragdon, *The Secret Springs : An Autobiography* [1917], New York, Cosimo, 2005, p. 38. Le mauve évoque aussi la fameuse « revue mauve », c'est-à-dire le *Mercury de France* qui publia de nombreux romans sulfureux de l'époque fin de siècle.

5 Jean Lorrain, *Œuvres romanesques*. Tome 2, sélection et établissement du texte par Alain Toupin, Paris, Coda, 2010, samedi 17 décembre 1893, p. 34-35.

6 *Ibid.*, p. 35.

Cette impression de dissimulation est accentuée par le port de la houppelande, qui désigne le haut d'un costume masculin ou féminin médiéval, sorte de robe de chambre, longue ou courte, avec de longues manches allant parfois jusqu'au sol et ajustée à la taille par une ceinture. Le terme n'est utilisé au XIX^e siècle que pour désigner un travestissement historique qui rappelle à la fois la robe longue féminine, mais aussi l'habit dissimulateur, à l'image de l'*Autoportrait* de Jacques-Louis David lorsqu'il était en captivité durant les événements post-révolutionnaires de 1794¹. La recherche de l'amant perdu, exprimée par le manteau d'espion qui cache l'identité de son propriétaire, est similaire à la métamorphose de Saint Loup. Dans la fameuse scène où Charlus et Saint Loup sont surpris au cœur d'un hôtel de passe homosexuel, le narrateur aperçoit le second sortir du lieu, ne voyant ni son visage, « ni son uniforme, dissimulé dans une grande houppelande² ». Cette apparition, qui donne au narrateur un sentiment d'ubiquité quant aux déplacements du militaire, trahit aussi ce que l'uniforme pourrait révéler. La houppelande devient le costume de l'indistinction et du ralliement homosexuel, lorsque le « smoking³ » et l'« habit et cravate blanche sous [les] pardessus⁴ » ne sont plus de mise, dans ce monde renversé de l'inversion sexuelle. « Il n'y avait pas d'anormaux quand l'homosexualité était la norme⁵ », note ainsi Proust, comparant le secret de la confrérie homosexuelle à une franc-maçonnerie, notamment dans ce passage du travestissement féminin (Charlus) à l'évocation sulfureuse de l'espion (Saint Loup), à la manière du chevalier d'Éon.

Ce sont les mystères de l'Orient et la mode orientaliste des années 1910 qui sont finalement évoqués dans ce décor d'hôtel de passe. À la suite des Ballets russes de 1909⁶, le couturier Paul Poiret développe ce style sultan, où règnent la ligne tonneau de la taille aux chevilles, les jupes culottes (similaires aux pantalons des zouaves) et les basques évasées au-dessus des fourreaux étroits. L'auteur est fasciné par cette nouvelle féminité constituée de « hauts turbans cylindriques⁷ », de jupes courtes,

1 Jacques-Louis David, *Autoportrait*, 1794, Paris, musée du Louvre. Je remercie Ting Chang de m'avoir indiqué cette référence.

2 Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 117.

3 *Ibid.*, p. 136.

4 *Ibid.*, p. 129.

5 Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 18.

6 Mentionné par Proust, dans Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 38.

7 *Ibid.*, p. 30.

lanières et hautes guêtres proches de celles des combattants, que portent les élégantes de 1915 à 1916. C'est surtout l'indistinction longiligne de cette mode, mêlant les silhouettes masculine et féminine, qui permet de confondre à nouveau l'intrigue proustienne avec l'évolution de la mode. Le manteau en forme de houppelande se retrouve en effet chez Mariano Fortuny, autre couturier à adopter cette mode, et évoque les manteaux et robes de chambre d'Albertine, que Proust transforme en fugitive à l'image de Saint Loup¹. Ces manteaux de travestissement présents chez Charlus passent ainsi d'une femme à une autre, puis se transmettent aux hommes de manière imperceptible avant de devenir les fragments de tissus que Proust tend à fétichiser par la mémoire retrouvée. Aussi, lorsqu'il évoque la peinture du Vénitien Vittore Carpaccio², le narrateur se perd-il dans l'évocation de l'habillement des compagnons de la Calza, chacun se distinguant par la différence de couleur présente sur ses chaussures et « sur le dos d'un des compagnons de la Calza, reconnaissable aux broderies d'or et de perles qui [s']inscrivent sur leur manche ou leur collet³ ». Dans ces moments d'errance où les signes esthétiques se mêlent aux significations cachées de la distinction sexuelle, le manteau Fortuny que le narrateur avait offert à Albertine réapparaît sur le dos d'un compagnon de Calza. La réalisation esthétique wildienne, où la vie ne serait qu'une imitation de l'art, se matérialise dans cette différence entre les modes, affaires d'imitation, et la mode, vision subjective d'un style de vie amoureuse. C'est à ce prix que la mode masculine, alimentée par les transgressions qu'elle montre avec le vestiaire féminin, pourrait s'ouvrir aux considérations concomitantes à l'époque de la mode comme art décoratif de la femme⁴.

La mode, omniprésente et si difficile à analyser, devient selon Proust ce « muet langage⁵ » fait de connivences entre classes anciennes et nouvelles aux intérêts convergents. Elle définit aussi cette figure de l'inverti,

1 Voir Gérard Macé, *Le Manteau de Fortuny*, Paris, Gallimard, 1987.

2 Il s'agit de Vittore Carpaccio, *Un miracle de la relique de la vraie croix*, 1494, Venise, Gallerie Dell'Accademia. Voir Kazuyoshi Yoshikawa, « Proust et Carpaccio : un essai de synthèse », *Travaux de littérature*, XIII, 2000, p. 271.

3 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu VI. Albertine disparue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1989 et 1992, p. 227.

4 Tel est le sous-titre de la revue *Les Modes. Revue des arts décoratifs appliqués à la femme*, en janvier 1905.

5 Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 442.

le grand oublié de la littérature selon Proust¹, figure de l'interstice qui rompt les barrières sociales et en forme d'autres tout aussi électives. Gilles Deleuze y a consacré un ouvrage de référence, opposant à la rationalité de l'analyse du sujet l'étude de son essence par ce qui en constitue les signes dispersés, dans ces zones obscures qui forment la pensée. Son intérêt pour l'homosexualité qu'analyse René Schérer le conduit à transformer le signe en « hiéroglyphe [...] emblème de l'homosexualité moderne² ». Au cœur du projet deleuzien se trouve cette dissémination des catégories établies du genre sexuel, ce *devenir-femme*³ moléculaire et universel où le masculin et le féminin pourraient s'échanger, permuter et se confondre. L'écriture proustienne intronise ses partages, semblant faire du système de la mode l'expression matérielle de cette fusion des identités multiples. En ce sens, il serait possible d'envisager l'histoire de l'homosexualité et l'histoire de la mode à partir d'un même point d'achoppement : interpréter l'histoire des objets matériels à travers leurs usages transgressifs, dans ce qui nécessite le temps du récit pour être retrouvé.

Damien DELILLE

- 1 Ainsi Proust explique : « J'essayai de peindre l'homosexuel épris de virilité parce que, sans le savoir, il est une Femme. Je ne prétends nullement que ce soit le seul homosexuel. Mais c'en est un qui est très intéressant et qui, je crois, n'a jamais été décrit. », dans Marcel Proust et André Gide, *Autour de « la Recherche » : Lettres*, Paris, Éditions Complexe, 1988, p. 39, lettre de Proust à Gide.
- 2 René Schérer, « Deleuze et la question homosexuelle, une voie non platonicienne de la vérité », *Chimères*, n° 32, 1997, p. 113.
- 3 Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1999, p. 330-339.

PROUST ET BAKST OU LE PRESTIGE DE L'OBJET SIMPLE

La couverture de l'ouvrage d'Eric Karpeles, *Paintings in Proust*, associe le nom de l'écrivain à la peinture de Léon Bakst¹ par la reproduction du tableau intitulé *Le Dîner*, conservé au Musée Russe, à Saint-Pétersbourg (fig. 25). Nous pensons que Proust ignorait très probablement cette toile, bien qu'il aurait pu en apprécier le style. Dans une lettre du mois de février 1905 à Marie Nordlinger, il écrit que dans sa chambre « volontairement nue il y a une seule reproduction d'œuvre d'art : une admirable photographie du *Carlyle* de Whistler au pardessus serpentin comme la robe de *Sa Mère*² ». Dans une caricature du portrait de Carlyle envoyée à Reynaldo Hahn, Proust insiste encore sur la sinuosité des lignes qui rappelle l'art d'Aubrey Beardsley et plus généralement l'Art Nouveau (fig. 26).

C'est en 1889 que le peintre Lew Semoilowitsch Rosenberg, né à Grodno (Biélorussie) en 1866, commence à signer ses travaux du pseudonyme de Bakst. Les uns affirment qu'il s'agit du nom de famille de sa grand-mère maternelle, Baxter, abrégé en Bakst. D'autres veulent que son père se soit appelé ainsi avant de prendre le nom de Rosenberg. Alexandre Benois rapporte enfin que Bakst³ disait lui-même avoir choisi ce nom en mémoire d'un parent défunt. Peu après sa naissance, sa famille déménage à Saint-Pétersbourg où vit le grand-père paternel, tailleur brillant qui travaillait pour le tsar. Le jeune garçon abandonne le lycée

- 1 Eric Karpeles, *Paintings in Proust. A Visual Companion to 'In Search of Lost Time'*, Londres, Thames & Hudson, 2008.
- 2 *Corr.*, V, p. 43.
- 3 En plus des informations encyclopédiques facilement accessibles, on consultera par exemple Charles Spencer, *Léon Bakst and the Ballets Russes*, Londres, Academy Editions, 1978 ; Irina Prushan, *Léon Bakst : Bühnenbild- und Kostümentwürfe, Buchgrafik, Malerei und Grafik*, Leningrad, Aurora-Kunstverlag, 1986 ; André Lévinson, *Ballets Russes : die Kunst des Léon Bakst*, Dortmund, Harenberg-Ed., 1992.