

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

1 | 2018

Romanistik aktuell

Medialisierung der Wahrnehmung oder die Konstruktion innerer Puppen im Werk von Marcel Proust

Uta Felten

apropos [Perspektiven auf die Romania]

Hamburg University Press

2018, 1

pp. 33-42

ISSN: 2627-3446



DOI

<https://doi.org/10.15460/apropos.1.1256>

Zitierweise

Felten, Uta. 2018. „Medialisierung der Wahrnehmung oder die Konstruktion innerer Puppen im Werk von Marcel Proust“, *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 1, 33-42. DOI: 10.15460/apropos.1.1256

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Uta Felten

Medialisierung der Wahrnehmung und Konstruktion innerer Puppen im Werk von Marcel Proust

Uta Felten

ist Professorin für Französische,
Frankophone und Italienische Literatur-
wissenschaft und Kulturstudien an der
Universität Leipzig.

felten@rz.uni-leipzig.de

Keywords

Begehren – Malerei – *Médiateur* – Proust – Puppe

„Proust était déjà un postmoderniste [...]“ (Karpeles 2009, 21).

Die Lektüre des Proustschen Romans gleicht einem Spaziergang durch ein immenses imaginäres Museum, durch eine gigantische Bilderausstellung. Die italienischen Maler der Renaissance und der Frührenaissance – Carpaccio, Giotto, Tizian, Michelangelo und Botticelli – nehmen in diesem „musée imaginaire“¹ eine Schlüsselstellung ein. Über hundert Gemälde bevölkern die Einbildungskraft des Erzählers und lassen den Roman zu einem Palimpsest der pikturalen Ein-Bildungen, einer Schule des Sehens werden. Die Sinnlichkeit der Proustlektüre verdankt sich der Allgegenwart pikturaler Epiphanien. Die willentliche Vermischung von realen und fiktiven Bildeindrücken, das Nebeneinander von realen und fiktiven Künstlern wie Botticelli und Elstir oder das Zitieren von bisher marginalisierten Details aus bekannten und unbekanntem, realen und fiktiven Gemälden, erzeugen eine willentliche Irritation beim Leser, dessen Malereikenntnisse auf die Probe gestellt werden und dessen detektivische Neugierde geweckt wird.

¹ Der Begriff stammt aus der französischen Übersetzung der Studie von Eric Karpeles, die dem Leser eine nahezu vollständige Sammlung der in der *Recherche* zitierten Gemälde liefert (Karpeles, 2009). Der Vorteil dieser Studie besteht darin, dass sie durch die Struktur der Bild-Text-Kombination dem Leser das Vergnügen einer intermedialen Lektüre der *Recherche* ermöglicht. Ein Defizit der Studie besteht in der mangelnden theoretischen Reflexion. So wird zum Beispiel nicht zwischen expliziten und impliziten Bildverweisen unterschieden. Die in neueren Studien entdeckten Analogien zwischen bestimmten Darstellungsverfahren der *Recherche* und Verfahren der Malerei der Avantgarden wird nicht berücksichtigt.

Ein weiterer Reiz des Proustschen Spiels mit Malerei-Fragmenten besteht in der Lust an der Erzeugung geschlechtlicher Inversionen, Vermischungen und Verschiebungen: Männliche Protagonisten wie Saint-Loup werden zu Venusfiguren, weibliche Protagonisten wie Albertine werden zu venezianischen Jünglingen, eine Kokotte wird mal zur zukünftigen Frau Moses, dann zur Heiligen Maria und dann wieder zur fiktiven Transgender-Operettenfigur „Miss Sacripant“ stilisiert.

Die Aneignung pikturaler Vorbilder mit dem Ziel ihrer deformatorischen Inversion ist eine zentrale Leitfigur der Proustschen Ästhetik, so dass man mit Eric Karpeles von Proust als einem postmodernen Künstler *avant la lettre* sprechen kann, der sich der – vor allem durch Künstlerinnen wie Cindy Sherman und Claude Cahun (Felten 2018) – bekannten Methode der „appropriation art“ bedient: „Proust était déjà un postmoderniste. Ses emprunts affectueux [...] à des peintres qui l’ont précédé ont repoussé les limites du pastiche grâce à un procédé qu’on appelle aujourd’hui l’*appropriation*“ (Karpeles 2009, 21).

Proust erzeugt einen willentlichen *gender trouble*, eine gezielte Geschlechterverwirrung im Medium der Malerei und kümmert sich – wie Sophie Bertho längst erkannt hat – nicht mehr um die klassische Ekphrasis. Er nimmt sich aus der Malerei, was er braucht. Die Entstehungskontexte und Deutungstraditionen der zitierten Gemälde spielen bei ihm keine Rolle. Im Gegenteil: Sie werden willentlich ausgeblendet, deformiert, recodifiziert und – dies gilt vor allem für die religiösen Deutungsmuster – profaniert.

Dass die Profanation des heiligen Originals gleichzeitig eine Heiligung der neuen Form erzeugt, lässt sich – wie wir gleich sehen werden – besonders gut am Beispiel der Figur der Kokotte Odette zeigen, die zur heiligen Botticelli-Puppe stilisiert wird.

Die Konstruktion innerer Puppen

[...] est-ce que je dois jouer la petite phrase ou faire des petites caresses?
(Proust, t. I, 1987, 234)

Si Mantegna est le peintre de la corporalité masculine, Botticelli est celui des silhouettes féminines. (Marangoni 2014, 163)

Träumen und Begehren, Wahrnehmung, Imagination und mediale Erfahrung sind im Werk von Marcel Proust eng miteinander verbunden.

Ein unmittelbares Begehren existiert bei Proust nicht. Das Begehren ist immer ein bereits medialisiertes, ein Begehren also, das über mediale Filter – wie Malerei, Musik oder Photographie – transportiert wird. Man kann diese strukturelle Anlage des Begehrens im Anschluss an René Girard als „structure triangulaire du désir“, als „trianguläre Struktur des Begehrens“ bezeichnen: „Nous appellerons ce modèle le médiateur du désir. [...] le médiateur [...] rayonne à la fois vers le sujet et vers l’objet. La métaphore spatiale qui exprime cette triple relation est évidemment le triangle“ (Girard 1961, 11-12).

In diesem triangulären Spiel des Begehrens erweisen sich die Proustschen Protagonisten – Swann und Marcel – als Puppenspieler, als Bastler, *bricoleurs* im Sinne

von Roland Barthes (1964, 221), die mit Hilfe von pikturalen und musikalischen Versatzstücken die Objekte ihrer Begierde – Odette und Albertine – zu inneren Puppen montieren.

Im Verlauf dieses Spiels der imaginären Montage kommt es – wie wir vor allem am Beispiel der obsessiven eifersüchtigen Liebe Marcells zu Albertine sehen werden – zunehmend zum Kontrollverlust des souveränen Puppenspielers. So erscheint Albertine dem Erzähler noch nach ihrem Tod in einer unkontrollierbaren seriellen Bilderflut, die sich der Kontrolle Marcells immer mehr entzieht.

Wie diese mediale Kunst des Puppenbastelns funktioniert und wie sie scheitert, das wollen wir im Folgenden zunächst am Beispiel der eifersüchtigen Liebe des Kunstsammlers Swann zur vulgären Kokotte Odette und dann am Beispiel der obsessiven eifersüchtigen Liebe des Erzählers Marcel zu seinem „être de fuite“, namens Albertine versuchen zu zeigen.

Beginnen wir also zunächst mit Swann.

Am Anfang gefällt Swann Odette gar nicht. Sie hat fahle gelbliche, manchmal mit kleinen Pickeln übersäte Wangen, zu große Augen und immer einen müden und schlecht gelaunten Gesichtsausdruck.

Trotzdem nimmt der feinsinnige Kunstsammler Swann Odettes Einladung zum Tee an. Sie erscheint im stylischen Look der Belle Époque im rosafarbenen Seidenkleid und zeigt ihm ihren von oben bis unten mit Kitsch und Nippes gefüllten Salon, in dem es von japanischen Sitzkissen, türkischen Rosenkränzen, einer Plüschstaffelei mit ihrem Selbstporträt, Cateleya-Orchideen, Chrysanthemem, einem silbernen Dromedar und einer Kröte aus Jade wimmelt. Odette inszeniert sich in ihrem Salon wie ein Star auf einer Bühne umgeben von grotesken Monstern und Kröten, die sie ihre „chéris“ nennt:

Elle trouvait à tous ses bibelots chinois des formes „amusantes“, et aussi aux orchidées, aux catleyas surtout, qui étaient, avec les chrysanthèmes, ses fleurs préférées [...]. En lui montrant tour à tour des chimères à langues de feu décorant une potiche ou brodées sur un écran, les corolles d'un bouquet d'orchidées, un dromadaire d'argent niellé aux yeux incrustés de rubis qui voisinait sur la cheminée avec un crapaud de jade, elle affectait [...] d'éprouver un irrésistible désir d'aller embrasser le dromadaire et le crapaud qu'elle appelait: „chéris“. (Proust, t. I, 1987, 218)

Bei einem weiteren Teebesuch macht Swann eine Entdeckung. Odette empfängt ihn dieses Mal ein wenig kränklich im malvenfarbenen Hauskleid, eine Stola über den Schultern. Als sie sich bei einer scheinbar zufälligen Geste leicht nach vorne neigt, bemerkt Swann ihre frappierende Ähnlichkeit mit der biblischen Zéphora (Abb. 1), der Tochter des Priesters Jethro und zukünftigen Frau Moses auf einem Fresko von Botticelli in der Sixtinischen Kapelle:

Une seconde visite qu'il lui fit eut plus d'importance peut-être. [...] Elle était un peu souffrante; elle le reçut en peignoir de crêpe de Chine mauve, ramenant sur sa poitrine, comme un manteau, une étoffe richement brodée. 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 [...] 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. (Proust, t. I, 1987, 219)



1 | *Figlie di Ietro*, Detail aus Sandro Botticelli. *Prove di Mosè* (1481-1482). Affresco (cm 348,5×558). Cappella Sistina, Musei Vaticani, Città del Vaticano.

Von nun an stilisiert Swann Odette zu seiner Botticelli-Puppe. Das pikurale Bruchstück des Botticelli-Freskos wird von nun an zum Alles bestimmenden *Médiateur* seiner Wahrnehmung. Über den Botticelli-*Médiateur* wird die vulgäre Kokotte weichgezeichnet, gefiltert, sakralisiert. Der Filter gibt ihr, was ihr fehlt: den Hauch einer Aura des Heiligen, der ihren Salon in eine Kapelle verwandelt.

Der pikurale Botticelli-Filter wird von nun an Swanns Wahrnehmung bestimmen. Nicht ein Foto ihrer selbst, sondern ein Foto der Zéphora von Botticelli wird folglich seinen Schreibtisch zieren und diesen in einen Altar der Anbetung verwandeln.

Die ehemalige Kokotte Odette mit Hilfe weiterer pikuraler und musikalischer Versatzstücke zur Madonna zu stilisieren – das wird fortan Swanns Hauptanliegen sein. Weitere Botticelli-Filter werden notwendig.

Swann wünscht sich, sie würde einen blau-rosafarbenen orientalischen Schal tragen, damit sie dem Bild der Madonna des Magnifikats von Botticelli entspräche:

Il aimait encore en effet à voir en sa femme un Botticelli. Odette qui au contraire cherchait non à faire ressortir [...] ne voulait pas entendre parler de ce peintre. 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. (Proust, t. I, 1987, 607; Abb. 2)



2 | Sandro Botticelli. *Madonna del Magnificat* (1480/81). Tempera grassa su tavola (cm 118×119). Gallerie degli Uffizi, Firenze.

Doch Odette, mittlerweile Madame Swann, wird sich weigern, allen Wünschen des Puppenspielers zu entsprechen. Nur einmal zieht Madame Swann für ihn ein mit Blüten besticktes Kleid an, in dem sie wie die Primavera Botticellis erscheint: „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*.“ (Proust, t. I, 1987, 607; Abb. 3)



3 | Detail aus Sandro Botticelli. *Primavera* (1482). Tempera grassa su tavola (cm 203x314). Gallerie degli Uffizi, Firenze.

Botticelli bleibt für Swann dennoch der zentrale Filter, den er zur Überformung der an sich mediokren Odette immer einsetzt, ob sie es will oder nicht:

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 lui dites pas, il suffirait qu'elle le sût pour qu'elle fit autrement.“ (Proust, vol. I, 1987, 607)

Die Proustsche Liebe ist – wie Roland Barthes es einmal formuliert hat – eine „one man show“ (Göttler 2000).

Doch nicht nur pikturale Filter, auch musikalische *Médiateurs* werden bei Proust häufig in den Dienst der triangulären Struktur des Begehrens gestellt.

Erst über die akustische Medialisierung der Wahrnehmung stellt sich eine perfekte Kristallisation des Begehrens ein. Die sogenannte „petite phrase“, das musikalische Leitmotiv der fiktiven Sonate des fiktiven Komponisten Vinteuil, die das Paar im Salon der Verdurin hört, wird von Swann zur Nationalhymne seiner Liebe zu Odette erklärt: „[...] le pianiste jouait, pour eux deux, la petite phrase de Vinteuil qui était comme l'air national de leur amour“ (Proust, t. I, 1987, 215).

Die Proustsche Ironie will es, dass jene „petite phrase“ mit ihrer Struktur des Kreisens und Wiederholens des gleichen Motivs auch als eine Antizipation der obsessiven Eifersucht Swanns gelesen werden kann, jener „maladie“ (Proust, t. I, 1987, 303) von der er gar nicht geheilt werden will. Swann lässt Odette die „petite phrase“ auf ihrem Klavier immer wieder spielen: In der Wiederholung der Wiederholung wird die „petite phrase“ zu einer Art Jukebox der Liebe. Odette wird zur perfekten Automatenpuppe, die ihre Fertigkeiten anbietet: „[...] est-ce que je dois jouer la petite phrase ou faire des petites caresses?“ (Proust, t. I, 1987, 234). Dass Odette nur eine mittelmäßige Klavierspielerin ist, stört Swann gar nicht. Im Gegenteil: Gerade im Mangel an Professionalität liegt der Reiz. Der akustische Genuss soll für Swann gerade kein hochkulturelles intellektuelles Hörerlebnis sein, sondern einzig als *Médiateur* seines sinnlichen Begehrens fungieren. Im Umgang mit den musikalischen und

akustischen Wahrnehmungsfiltren zeigt sich die radikale Modernität Prousts, der bereits in seinem frühen Essay „Éloge de la mauvaise musique“ (Proust 1971, 121-122) – „Lob der schlechten Musik“ – den Unterschied zwischen Hochkultur und Populärkultur aufgehoben hat und mit der Figur Swanns einen modernen Hörer imaginiert hat.

Radikal modern ist auch Prousts Umgang mit der pikturalen Tradition: Ist doch die Proustsche Wahrnehmung der Malerei nicht mehr an die Ekphrasis, den klassischen Bildkommentar gebunden, sondern dient einzig und allein dem subjektiven Begehren Swanns, wie wir bereits am Beispiel der Stilisierung Odettes zur biblischen Botticelli-Figur der Zéphora und zur heiligen Madonna gezeigt haben.

Doch noch einmal zurück zur Musik. Der intellektuelle Genuss der „petite phrase“, des Leitmotivs der Sonate von Vinteuil als fiktives Produkt einer musikalischen Hochkultur, hinter der sich Komponisten wie César Franck oder Claude Debussy verbergen, spielt für Swann keine Rolle: Die Musik dient einzig und allein der Steigerung des sinnlichen Begehrens, der musikalischen Verwandlung Odettes in eine akustische „poupée intérieure“ (Proust, t. II, 1988, 665). Swann erweist sich als moderner sinnlicher Hörer, als *auditeur corporel*.

Kommen wir nun zum zweiten Beispiel: Marcel und Albertine. Die eifersüchtige Liebe des Erzählers Marcel zu Albertine, jenem provokanten lesbischen Sportsgirl, das er im zweiten Band des Romanwerks *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* am Strand von Balbec kennen lernt, ist bekanntlich als Wiederholung und Radikalisierung der eifersüchtigen Liebe Swanns zu Odette aus dem ersten Band zu lesen.

„Ah! tu me mets aux anges“ (Proust, t. IV, 1989, 106, kursiv U.F.) – „Du bringst mich zum himmlischen Höhepunkt“ (U.F.) soll Albertine nach Auskünften des Liftboys des Grand Hotel von Balbec zu einer kleinen Wäscherin gesagt haben. Allein dieser Satz treibt den Erzähler in den Wahnsinn einer selbst nach ihrem Tod immer wieder aufkeimenden Eifersucht:

[...] mon cœur était brûlé sans pitié par un feu d'enfer, tandis que je voyais Albertine ressuscité par ma jalousie, vraiment vivante, se raidir sous les caresses de la petite blanchisseuse à qui elle disait: „Tu me mets aux anges.“ Comme elle était vivante au moment où elle commettait sa faute [...]. (Proust, t. IV, 1989, 109)

Der Affekt der Eifersucht ist so stark, dass er Tote lebendig werden lässt. Durch die Eifersucht des Erzählers kommt es zur Auferstehung Albertines. Die „résurrection“ Christi wird hier zum Feuer der Eifersucht deformiert, Albertine zum zweiten Christus pervertiert, der nicht durch das Feuer der Liebe, sondern durch das Feuer der Eifersucht wieder aufersteht. Auch hier spielen Medien wie Musik und Malerei als Wahrnehmungsfiltren und Generatoren von Begehren und Eifersucht eine entscheidende Rolle.

Im Unterschied zu Odette, die von Swann mit Identitätsstiftenden Malerei-Filtren aus dem Botticelli-Repertoire fixiert wird, geraten genau jene Identitätsstiftenden Fixierungsversuche des Erzählers außer Kontrolle. Der Puppenbastler

verliert zunehmend an Souveränität. Nicht er beherrscht die Medien. Die Medien beherrschen ihn, noch nach dem Tod der Geliebten. Der

Kontrollverlust beginnt, nicht zufällig in Venedig, Stadt der Phantasmen und Albträume, die der Erzähler im sechsten Band der *Recherche – Albertine disparue* – mit seiner Mutter bereist.

In der Galleria dell'Accademia betrachtet der Erzähler, ganz unbedarft, das berühmte Carpaccio-Gemälde *Der Patriarch von Grado heilt einen Besessenen* (Abb. 4), als plötzlich, gleich einem Zombie, die tote Albertine in Gestalt eines schönen Jünglings im mit Brokat bestickten Mantel des La Calza-Ordens aus dem Bild zu steigen scheint:

Sur le dos d'un des compagnons de la Calza, reconnaissable aux broderies d'or [...], je venais de reconnaître le manteau qu'Albertine avait pour venir avec moi en voiture [...]. J'avais tout reconnu, [...] je fus envahi pendant quelques instants par un sentiment trouble et bientôt dissipé de désir et de mélancolie. (Proust, t. IV, 1987, 226)

Schwindel, Begehren, Todessehnsucht und Melancholie sind die Affekte, die von der allorts medial und akustisch präsenten toten Albertine in Venedig ausgehen.



4 | Detail aus Vittore Carpaccio. *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto, Il Patriarca di Grado che esorcizza un indemoniato* (1494). Tempera su tela (cm 365x389). Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Kurz darauf sitzt Marcel auf der Terrasse eines Grandhotels und lauscht dem Gesang eines Gondolieres, der den zeitgenössischen neapolitanischen Hit „O sole mio“ singt. Es ist die geheimnisvolle Mischung aus Eros und Todessehnsucht, die vom metallischen Klang der Stimme des Unbekannten ausgeht, die ihn fasziniert. Hin- und hergerissen, ob er gehen oder bleiben soll, der am Bahnhof wartenden Mutter folgen oder sich weiter in den Bann des akustischen Eros begeben soll, verharret der Erzähler weiter, lauscht der unbekanntes Stimme und lässt sich von ihr beherrschen. Die tote Albertine scheint die ganze Stadt Venedig zu beherrschen und unkontrollierbare Bilder und Affekte zu generieren.

Die schon zu Lebzeiten unkontrollierbare Bilderflut, die seriellen Endlos-maskeraden der Albertine können von Marcel in keiner Identitäts-stiftenden Struktur gebannt werden. Der Puppenspieler hat ausgespielt.

Anders als Odette, deren Ambiguität von Swann noch durch konventionelle identitätsstiftende Medialisierungen fixiert werden kann, wirken bei der Figur der Albertine die modernen Mechanismen der Serialisierung: einer Serialisierung, die im Zeichen von Ähnlichkeit und Differenz steht und beim Erzähler Reminiszenzen an die Serie der ähnlichen und unähnlichen Engel des Renaissance-Künstlers Benozzo Gozzoli aufruft (Proust, t. III, 1988, 577-578; Abb. 5).



5 | Detail aus Benozzo Gozzoli. *Angeli in adorazione (sinistra)* (1459). Affresco. Cappella dei Magi, Palazzo Medici Riccardi, Firenze.

Entscheidend ist, dass bei Proust bei allen Verfahren der piktoralen Überformung die klassische Ekphrasis keine Rolle mehr spielt: Die zitierten Bildmaterialien stehen einzig im Dienst einer triangulären und zirkulären Struktur des Begehrens.

Bibliografie

- BARTHES, Roland. 1964. *Essais critiques*. Paris: Seuil.
- FELTEN, Uta. 2018. „Feminidades nomádicas en la fotografía del siglo XX.“ *In Tras la cámara. Estudios sobre mujeres fotógrafas*. Vol. 18, No. 1, *Area Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, ed. Francisco García Ramos & Uta Felten, 97-110, Madrid: Universidad de Complutense.
- GIRARD, René. 1961. *Mensonges romantiques et vérité romanesque*. Paris: Grasset.
- GÖTTLER, Fritz. 2000. „Vom Philosophieren in den Propyläen. Play it again, Roland Barthes: Ein Streifzug durch internationale Journale.“ *Süddeutsche Zeitung* 27.03.2000.
- KARPELES, Eric. 2009. *Le musée imaginaire de Marcel Proust. Tous les tableaux de À la recherche du temps perdu*. London: Thames & Hudson.

- MARANGONI, Eleonora. 2014. *Proust et la peinture*, Paris: Michel de Maule.
- PROUST, Marcel. 1987-1989. *À la recherche du temps perdu*, 4 tomes. Paris: éd. Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Édition Gallimard.
- 1987. Tome I. *Du côté de chez Swann, À l'ombre des jeunes filles en fleurs I*.
- 1988. Tome II. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs II, Le côté de Guermantes*.
- 1988. Tome III. *Sodome et Gomorrhe, La prisonnière*.
- 1989. Tome IV. *Albertine disparue, Le temps retrouvé*.
- PROUST, Marcel. 1971. *Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les Jours*. Paris: éd. Pierre Clarac & Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Édition Gallimard.

Résumé

La *Recherche* de Marcel Proust se révèle être un palimpseste d'imaginaires picturales visant à montrer la fragilité de concepts binaires tels ceux évoqués par les oppositions entre 'réel' et 'fictif' ou 'masculin' et 'féminin'. La figure de l'inversion déformatrice, qui s'approprie de la peinture pour la transposer en d'autres contextes que ceux dans lesquels elle a pris naissance, devient ainsi une qualité emblématique de l'esthétique proustienne.

Comme cet article le montre, c'est particulièrement en jouant avec de nombreux fragments du monde artistique de la Renaissance et de la pré-Renaissance italienne, que l'auteur de la *Recherche* éveille le sentiment d'une perpétuelle incertitude qui agit non seulement sur la façon dont Charles Swann et Marcel font naître leurs représentations et *poupées intérieures* des femmes qu'ils aiment. Il suscite toutefois en même temps et de manière consciente une sorte de 'trouble dans le genre' remettant en cause le classement traditionnel des genres, un des charmes particuliers de l'œuvre proustienne.

Abstract

Proust's *Remembrance of Things Past* can be read as a palimpsest of pictorial imaginations that is at the core of the novel's blurring of such binary distinctions as between 'real' and 'fictitious' or 'male' and 'female'. Inverting and distorting the original contexts of meaning of paintings can thus be defined as a seminal figure of the Proustian aesthetics.

As will be shown, one of the appeals of the Proustian oeuvre is its playing upon images and fragments from the universe of art, especially from the (early) Italian Renaissance. The author thereby creates a state of permanent perceptual disconcertion that does not only affect the way Swann and Marcel generate their own mental images and internal dummies (*poupées intérieures*) of the women they desire but also evokes a kind of deliberate gender trouble questioning traditional gender norms.