

Jean Milly

Proust et VerMeer :
voir, écrire, lire
la Vue de Delft

Vertiges

JEAN YVES COLLETTE ÉDITEUR

Proust et Ver Meer : voir, écrire, lire la *Vue de Delft*

PAGE SUIVANTE :

Johannes Vermeer (1632-1675),

Vue de Delft (1660-1661)

Musée Mauritshuis, La Haye, Pays-Bas

Huile sur toile, 96,5 cm x 117,5 cm



LE RÉCIT DE LA MORT DE BERGOTTE devant la *Vue de Delft*¹ exerce une fascination multiple : celle du personnage mourant dont le regard se fige sur un petit pan de mur peint, et celle du narrateur qui en tire une scène pathétique ; celle des lecteurs reconnaissant un tableau célèbre, et celle de la critique unanime à glorifier ce fragment pour sa portée symbolique. On y ajoutera celle de Proust lui-même qui proclame à différentes reprises son admiration pour cette œuvre du peintre. Fascination contagieuse², donc, mais qui néglige les perspectives en se focalisant sur le pan de mur, la technique picturale qu'il révèle, le modèle stylistique qu'il est censé fournir à Bergotte, ou encore en y cherchant un reflet direct des visites que Proust fit réellement à ce tableau. On omet souvent de regarder l'œuvre telle qu'elle se présente à un spectateur non prévenu et de la

¹ Nouvelle Pléiade (1987-1989), III, 692-693.

² Voir, par exemple, la liste de travaux abondante que donne John-Theodore Johnson en complément de son article «Tableaux de genre du souvenir. La peinture hollandaise et flamande dans l'œuvre de Proust», in *Proust et ses peintres*, études réunies par Sophie Bertho, Amsterdam-Atlanta, CRIN, 2002, p. 103-104, n. 2.

comparer à ce que Proust a choisi de nous en montrer. Parfois aussi, on lit le roman comme une sorte d'histoire de l'art racontée en filigrane par un amateur éclairé, alors que les tableaux, même réels, évoqués dans la *À la recherche du temps perdu* (comme toutes les autres œuvres d'art d'ailleurs), appartiennent à la fiction et sont insérés dans le récit en vue d'effets narratifs, descriptifs et thématiques purement littéraires, comme le rappelle opportunément Sophie Bertho dans un article récent³. D'autres fois, l'élan de l'interprétation ne tient pas compte de la genèse du texte ni de sa construction d'ensemble. Rares sont les commentateurs qui se sont demandé quand, comment et, si possible, pourquoi Proust a inséré le tableau de Ver Meer dans son œuvre.

Lorsque nous regardons la *Vue de Delft* directement ou sur une bonne reproduction, nos souvenirs de lecture nous entraînent à chercher d'emblée le « petit pan de mur jaune avec un auvent » qui est à la source de tant de commentaires. Pourtant, même avec les meilleurs yeux du monde, nous ne le trouvons pas. Nous percevons seulement, sur la partie droite du tableau, plusieurs pans de mur ou des toitures à dominante jaune mais dépourvus d'auvent, et dont l'un comporte, il est vrai, une mansarde qui peut prêter à confusion⁴. Certes, une erreur d'optique est

³ « Proust en artiste contemporain », dans le collectif *Savoirs de Proust*, Université de Montréal, 2005, p. 129-141.

⁴ Voir, entre autres, sur cette absence, Philippe Boyer, *Le Petit Pan de mur jaune*, Le Seuil, 1987 ; Pierre-Edmond Robert, dans la nouvelle Bibliothèque de la Pléiade, III, 1740, n. 3, et Risa Aoyagi, « Péripéties proustiennes

toujours possible, et Bergotte se trouve justement malade, dans un état aggravé par l'abus des drogues. Ce qui frappe davantage et dès l'abord le spectateur, c'est que les deux tiers supérieurs, au moins, de l'espace, sont occupés par un ciel presque entièrement nuageux, mais clair, avec quelques trouées bleues, et reflété partiellement par l'eau du canal. La ville forme horizontalement, au tiers inférieur, une bande sombre assez étroite, hérissée de toits et de clochers. Au tout premier plan, à gauche, une grève d'un jaune rosé, sur laquelle apparaissent quelques petits personnages immobiles en paisible conversation. Le canal la sépare de la ville, sans autres bateaux que quelques chalands désertés à quai. Le regard d'ensemble est attiré, presque ébloui, par la luminosité du ciel, arrêtée par la ligne plus foncée des constructions. L'activité humaine est presque inexistante, la ville semble endormie, au-dessus seul le ciel dégage cette lumière venue comme de l'intérieur des nuages ; le soleil, même voilé, n'apparaît pas. Une autre clarté, plus faible, émane de la surface, ou des profondeurs, de l'eau, mêlée à l'ombre des façades qui la bordent. D'où une impression de silence et de quasi-absence de l'élément humain, laissant place au surgissement de la double et mystérieuse clarté. Un des meilleurs interprètes de cette impression est le personnage principal de *La Deuxième Mort de Ramon Mercader*, de Jorge Semprun⁵, qui, au musée

dans *À la recherche du temps perdu*. Entre mémoire volontaire et mémoire involontaire», thèse de Paris-Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 110 sqq.

⁵ Gallimard, 1969. Tout le premier chapitre de ce roman est un long pastiche de Proust.

de La Haye, contemple « la ville dressée dans l'évidence de sa propre lumière, ne provenant pas d'un soleil astucieusement disposé pour déployer les jeux du clair-obscur, mais drainée des profondeurs grises de l'eau dormeuse, des pierres suintantes des quais, drainée, du fond même de l'épaisseur matérielle du monde, le long des façades, dont certaines auraient conservé, de ce passage lumineux, une couche poudreuse et dorée, drainée vers la flèche immobile d'un clocher de pierre blonde, réceptacle vertical de toute cette douce lumière amassée, d'où elle aurait été, vers le ciel nuageux, projetée, l'éclaboussant, par en dessous, et latéralement, d'une explosion de soleil renversé [...] »

Le pan de mur remarqué par Bergotte ne saute donc pas aux yeux. Proust lui-même, lorsqu'il évoque ce tableau dans sa correspondance ou dans les parties précédentes de la *Recherche*, ne le mentionne pas. C'est un article de 1921 de Jean-Louis Vaudoyer qui a attiré son attention sur « le fameux jaune vermeerien » et sur « un jaune et un bleu [...] élevés à la dignité de personnages », sans toutefois mentionner l'introuvable pan de mur *avec un auvent*.

Quant au passage de *La Prisonnière*, il n'est pas une description du tableau ni un fragment critique ou didactique qui engagerait Proust comme théoricien. C'est un fragment de roman qui obéit aux lois du genre : fiction, insertion dans un récit, solidarité avec les autres parties, participation à une esthétique qui ne peut être que celle du roman lui-même et non celle du tableau. Avant tout, il exprime

la vision de Bergotte, soumise aux constantes de son personnage et survenant dans des circonstances particulières. Cette vision est interprétée après coup par le narrateur, qui a lu lui-même dans les journaux des renseignements factuels fournis par des témoins plus ou moins directs, et qui invente le reste à partir d'une position omnisciente, notamment tout ce qui a trait aux sensations et aux pensées du personnage. Ce narrateur se double, à la fin, d'un commentateur. Même à ce titre il n'est pas encore l'écrivain, lequel, en dehors du récit, compose et introduit cette scène comme une partie intégrante de son ouvrage en vue de certains effets. On mesure à quel point il peut être risqué de sauter un ou plusieurs maillons de cette chaîne dans l'interprétation.

Que lit-on au juste dans ces deux pages⁶? D'abord elles constituent un morceau narratif et dramatique particulièrement élaboré, encadré par « il mourut » et « il était mort », qui sonnent comme un écho de Bossuet (« Madame se meurt. Madame est morte »), et continué par un questionnement oratoire non moins dramatique (« Mort à jamais ? Qui peut le dire ? ») dans le style de Michelet, destiné à exalter les obligations de l'homme moral⁷ et de l'artiste et à suggérer la possibilité d'une résurrection. C'est donc un texte à très forte valeur sémantique, un morceau

⁶ Nouvelle Pléiade, III, 692-693. Désormais les références à cette édition indiqueront seulement le volume et la page.

⁷ C'est un des rares passages où Proust donne aussi directement une leçon de morale sociale autre qu'utilitaire (faire le bien, être délicats, polis ; la bonté, le scrupule, le sacrifice).

de choix que Proust a pu songer à donner en prépublication à une revue⁸. Les circonstances où est placé le personnage ont leur importance : il n'y a pas de témoignage direct de sa mort, apprise le lendemain. La portée factuelle du récit est diminuée par ce soupçon sur l'exactitude de l'information, et sa portée symbolique augmentée en proportion. Un va-et-vient constant s'établit entre la notation de faits bruts, des savoirs et des oublis du personnage, de ses sensations et de ses pensées. Dès le début il est présenté comme malade, victime d'étourdissements (détail précisé trois fois), puis conscient de la gravité de son état. Sa perception (le petit pan voletant comme un papillon) et son raisonnement en sont affectés : il flotte entre l'hallucination et l'idée fixe, ce qui n'est d'ailleurs pas rare dans les scènes de révélation chez Proust. Il s'est rendu à l'exposition pour vérifier la remarque d'un critique sur le petit pan de mur jaune « qu'il ne se rappelait pas » et sa comparaison avec une œuvre d'art chinoise : sa vision repose sur un *a priori* et se concentre sur le point désigné. Les premiers tableaux aperçus le déçoivent (trop secs, « art factice ») : il n'est pas exclu que dans cette exposition hollandaise ce soient d'autres Ver Meer, mais ils ne pourraient être que des scènes d'intérieur⁹, d'un genre différent. La *Vue de Delft* lui cause un choc, contredit son souvenir d'éclat et d'originalité, et il découvre, « pour la première fois » et

⁸ De fait, la *nrf* l'a publié après la mort de l'écrivain, dans son numéro du 1^{er} janvier 1923.

⁹ On ne connaît d'autre scène d'extérieur de ce peintre que *La Ruelle*, qui n'est pas à proprement parler un paysage.

« grâce à l'article du critique », les détails signalés, leur petitesse, leur couleur et leur « précieuse matière ¹⁰ ». Se mêlent ensuite aux signes du malaise physique un jugement plus ferme sur ce qui manquait à son style (« rendre ma phrase en elle-même précieuse »), la vision de la balance du jugement dernier, le regret d'avoir imprudemment sacrifié sa vie à la contemplation d'un petit pan de mur peint, le déni de la mort (« Ce n'est rien »). Le narrateur évoque alors par-delà cette mort une possible transcendance de la morale et de l'art, cette dernière étant justifiée par l'extrême minutie (« recommencer vingt fois un morceau ») apportée aux détails « comme le pan de mur jaune que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Ver Meer. »

Nous savons aujourd'hui que la mort de Bergotte ¹¹ a été rédigée séparément dans le Cahier 62, de 1921, bien après les autres Cahiers de *La Prisonnière*, d'une écriture autographe presque calligraphiée (et donc probablement précédée de brouillons non retrouvés), après la visite que Proust, souffrant, mais non mourant ¹², effectua

¹⁰ Dans un bel article de sémiotique picturale, Georges Didi-Huberman note l'effet de choc du tableau, la « fulguration de rapports » qu'il produit, et insiste sur le fait que le *pan* (qu'il oppose au *détail* qui informe seulement) est fait de matière pure et est un « objet réel de la peinture. » (« L'art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer », in *La Part de l'œil*, 2, Bruxelles, 1986, p. 103-119.)

¹¹ De « Il mourut dans les circonstances suivantes » à « est sans invraisemblance ».

¹² Il visita le même matin une exposition Ingres, puis déjeuna au Ritz.

Ceci est la suite de la page 57
face et continue au dos de la page 58.

ou tout à fait comme un, mais on, grâce à l'art de critique il remarque pour la 1^{re} fois des petits personnages à l'île, que la seule était son, et enfin le précieux matériau de son tout petit pan de mur jaune. Les cloussons, à quel point il s'attachait comme un chat à un petit pan de mur jaune qu'il venait saisir, à petites petites panes de mur. C'est ainsi que j'avais de écrire dit-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu faire plusieurs tomes de couleur, rendre une phrase à elle-même, faire, comme le petit pan de mur jaune. Cependant le gravité de ses cloussons ne lui échappait pas. Dans une ciste balance lui apparaissait le changeant d'un des plateaux de sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien fait à l'île. Il disait qu'il avait un grand moment pour le second. "On ne vend pas tout le monde pour la forme de vie, la fait dire à une exposition". A ce moment il se répétait "petit pan de mur jaune" ou un avant, petit pan de mur jaune". Cependant il s'attachait au concept circulaire. Ainsi lorsqu'il se penche sur sa vie il est à son devant à l'offensive de dit. C'est une simple indignation qu'il a dit. Les deux pages sont très bien. Les deux pages sont très bien. Les deux pages sont très bien.

58

Critique avait écrit que dans le mur de Delft ou Venise (heute par le mur de la Haye pour une exposition hollandaise) tel que qu'il avait et voyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était si on le regardait sans comme une peinture parfaite d'une chose, d'une belle que se suffisait à elle-même, Bergette mangée 99. jours de terre, soignée et enlevée à l'Exposition. Dès les premières heures qu'il est à Paris, les cloussons étaient tels qu'il est l'impression que ce qui était dans une ciste balance, d'un côté il y avait le petit morceau de mur jaune, l'autre petit morceau de l'autre vie. Arrivé au 11^{ème} étage devant plusieurs tableaux et au l'écoulement de la richesse et de l'incertitude d'un art si facile, il qui ne valait pas les courants d'air et de soleil d'un paysage de Vain, ou d'une simple maison à bord de la mer. Enfin il fut devant le mur que qu'il se rappelait plus d'clatant, plus d'effort

en mai 1921 à une exposition de peinture hollandaise au musée du Jeu de Paume, en compagnie du critique d'art Jean-Louis Vaudoyer, auteur d'une série d'articles intitulée « Le mystérieux Vermeer », dans *L'Opinion* des 30 avril, 7 et 14 mai 1921. Proust aimait Ver Meer depuis longtemps et avait intensément admiré la *Vue de Delft* à La Haye lors d'un voyage d'octobre 1902 avec son ami Bertrand de Fénelon. Il le rappelait à Vaudoyer peu avant leur visite commune¹³ : « Depuis que j'ai vu au musée de La Haye la *Vue de Delft*, j'ai su que j'avais vu le plus beau tableau du monde ». Après la visite, il se documenta encore sur ce peintre et écrivit à Vaudoyer¹⁴ en mai 1922 : « Je garde le souvenir lumineux du seul matin que j'aie revu et où vous avez guidé mes pas qui chancelaient trop vers ce Ver Meer où les pignons des maisons « sont comme de précieux objets chinois ». Depuis j'ai pu me procurer un ouvrage belge¹⁵ dont les nombreuses reproductions, regardées avec votre article à la main, m'ont permis de reconnaître dans des tableaux différents des accessoires identiques. » Pourtant Vaudoyer, dans son article, évoquait encore plusieurs aspects que Proust n'a pas retenus, comme les effets d'éclairage sur « cette tranquille petite ville, où la lumière est à la fois terrestre et marine » et la place énorme occupée par le ciel : « Vous revoyez surtout cet immense ciel qui, des

¹³ *Correspondance de Marcel Proust*, présentée par Philip Kolb, Paris, Plon, XX, 226.

¹⁴ *Corr.* Kolb, XXI, 291-292.

¹⁵ Gustave Vanzyppe, *Jan Vermeer de Delft*, nouvelle édition, Bruxelles-Paris, Van Oest, 1921.

toits de la ville au zénith, donne une impression d'infini presque vertigineuse. » Il insistait fortement sur une sensation d'aéré (qui se réduit pour Bergotte à une nostalgie de « courants d'air ») :

« Vous savourez enfin cette odeur, cette haleine du climat, exhalée vers vous par la toile, et qui vous pénètre comme le parfum inattendu de l'eau et la sensation brusque de l'air, lorsque, après être resté longtemps en voyage, dans un compartiment fermé, vous baissez la glace et recevez de la nature, même invisible, le témoignage physique du dépaysement. La *Vue de Delft*, de Vermeer, est peut-être le tableau du monde qui exprime le mieux la poésie météorologique, si l'on ose ainsi parler, du paysage ; et l'on ne saurait dire combien paraissent prétentieux, lorsqu'on a longtemps regardé cette toile compacte et résistante, les jeux lâchés et épars des impressionnistes. »

Proust ne reprend pas à son compte la critique directe des impressionnistes, mais il ne la conteste pas non plus. Peut-être veut-il éviter à son narrateur, par cette abstention, de se comporter directement en critique d'art. Vaudoyer évoque « cette étendue de sable rose-doré, lequel occupe le premier plan de la toile et où il y a une femme en tablier bleu qui crée autour d'elle, par ce bleu, une harmonie prodigieuse », et Proust se souviendra de ces couleurs. Cependant il mentionne seulement, non un pan de mur, mais des « maisons de brique, peintes dans une

matière si précieuse, si massive, si pleine que, si vous en isolez une petite surface en oubliant le sujet, vous croyez avoir sous les yeux aussi bien de la céramique que de la peinture. » Il parle aussi du côté « chinois » de cette peinture, mais en l'appliquant plutôt aux tableaux d'intérieur, non sans en revenir au passage à une critique de l'impressionnisme :

« Il y a dans le métier de Vermeer une patience chinoise, une faculté de cacher la minutie et le procédé de travail qu'on ne retrouve que dans les peintures, les laques et les pierres taillées d'Extrême-Orient. Presque tous les peintres modernes, en réduisant la peinture à l'état d'esquisse, ont donné le rôle principal à la couleur et à la lumière ; et cela est, quand on esquivé tout ce que ces peintres esquivent, d'une réussite aisée. Mais Vermeer fait de ses toiles autant un objet d'art qu'une peinture. Si l'on consacre son attention [...] à un détail du tableau, on peut vite cesser de croire que l'on est devant un cadre, et imaginer que l'on a devant soi une vitrine où le bibelot le plus précieux et le plus singulier est enfermé. »

Proust a donc retenu de cet article ce qui l'intéressait le plus pour son propre ouvrage : la minutie « chinoise » essentiellement ; il laisse très en arrière-plan la poésie météorologique, et passe sous silence la critique de l'impressionnisme. Ce n'est probablement pas par hasard, mais ces aspects resteront implicites.

Il a lu aussi, sur la même exposition, l'article de Léon Daudet, « L'amitié hollandaise », dans *L'Action française* du 23 avril 1921. Daudet n'y mentionne pas expressément la *Vue de Delft*, mais observe que Ver Meer se distingue des autres maîtres hollandais qui ont traité les mêmes sujets « par un au-delà de l'exactitude, qui donne l'impression d'un mirage superposé à la réalité. L'œuvre ne commence ni ne finit, comme les situations recluses et tranquilles qu'elle représente. Elle est suspendue entre l'espace et le temps. [...] C'est l'art de la confidence et du secret¹⁶. » Si Bergotte n'y est pas sensible, Proust en personne a pu être frappé par cette impression de temps suspendu, de sérénité, de présence d'une réalité autre que celle de la sensation pure. Le terme de « mirage » convient parfaitement au décalage existant entre l'objet exposé et les objets de la réalité empirique. Tout, dans la scène représentée par Proust, nous donne l'impression d'un tel décalage. Sommes-nous si loin du rêve ? En tout cas, les articles de Vaudoyer et de Daudet, plus riches de commentaires explicites que la page romanesque, développent des points que Proust a pu cacher ou disséminer ailleurs dans le texte de son roman ; de la même façon, déjà, après avoir énoncé ses propres positions critiques en art et en littérature, dans *Contre Sainte-Beuve*, il les a gommées ou dispersées dans l'élément narratif de la *Recherche*. En deçà de leur apparente et brève simplicité, ses pages sur la *Vue de Delft* reposent sur une

¹⁶ Ce qu'a bien perçu également Jorge Semprun.

intertextualité critique et sur l'*intermédiarité*, c'est-à-dire sur une interférence entre des arts différents.

Par rapport à ces prédécesseurs, Proust apporte du nouveau : l'effet de surprise provoqué par le tableau, l'allusion à Venise, le vacillement du regard, l'allusion à l'enfance, la vision d'un auvent, le refus de la réalité menaçante (« c'est une simple indigestion »), la comparaison entre la peinture et les livres, et le songe de la balance céleste. Par là, il ouvre de nouvelles perspectives de lecture : il met en doute la fidélité du regard porté sur le tableau, il fait resurgir un passé (Venise, l'enfance, les livres écrits), qui comporte des analogies avec la vie passée ou à venir du narrateur, et il confère aux ultimes pensées du personnage une dimension testamentaire, à la fois esthétique et morale : la céleste balance implique un jugement éthique. Toutes ces pensées sont attribuées à Bergotte par le narrateur ou bien, lorsque celui-ci les assume, il le fait au présent de généralité et avec toutes sortes de modalités d'atténuation (« ce qu'on peut dire... »). Proust multiplie les précautions de langage comme pour ne pas s'engager lui-même à travers son narrateur, ou pour éviter de donner l'impression de théoriser. Il nous est impossible, à ce niveau, de connaître son propre jugement. Il nous faut donc élargir l'enquête et examiner la place et la fonction du morceau dans le récit.

Rédigé sans doute peu après la visite à l'exposition du printemps 1921, il a été inséré dans la troisième dactylographie de *La Prisonnière*, vers septembre 1922, et placé après un autre long ajout¹⁷, lui-même encore plus tardif puisque d'abord rédigé dans le Cahier d'additions 59 en 1922, sur les dernières maladies et les cauchemars de Bergotte. Prises dans leur ensemble, les pages sur la maladie et la mort de l'écrivain forment une longue parenthèse qui vient interrompre un moment l'histoire de la liaison avec Albertine. Elles prennent place dans une période de doute du héros sur la fidélité de son amie, et plus précisément après un paragraphe où, ayant rêvé de Venise, il veut offrir à la jeune fille une robe de Fortuny et un yacht à propos duquel il a été avec elle demander des renseignements à Elstir¹⁸. Venise, et la peinture en la personne d'Elstir, apparaissent donc, même si ce n'était pas prévu au départ, comme des pierres d'attente pour le tableau de Ver Meer. D'autre part, la mort de Bergotte est immédiatement suivie de la révélation qu'Albertine avait menti sur la date de cette mort, ce qui confirme le flou de tous les faits de cet épisode et le rend quasi onirique. Même en tenant compte de la méthode de composition proustienne qui procède par insertions et déplacements d'unités rédactionnelles venant

¹⁷ III, 687-692 : « J'appris que ce jour-là avait eu lieu une mort qui me fit beaucoup de peine, celle de Bergotte [...] à un de ces amis (ami ? ennemi ?) trop puissant. »

¹⁸ III, 687.

rompre un contexte, on constate une cohérence de fond du récit, car maints éléments d'une partie se reflètent dans les voisines, les annoncent ou les reprennent. Venise est rappelée par Bergotte entrant au musée et Albertine, dont on apprenait dans un passage légèrement précédent qu'elle peignait aussi¹⁹, a peut-être une place souterraine dans l'évocation du tableau de Ver Meer. Mais il ne suffit pas de replacer cette évocation dans son contexte proche, ce n'est qu'en la mettant en relation avec d'autres parties du roman, que nous pourrions percevoir sa fonction générale. Celle-ci peut apparaître du côté des thèmes abordés, de la construction d'ensemble et des ultimes transformations apportées par l'auteur.

La description de Proust est muette sur les nuages qui occupent la majeure partie de la *Vue de Delft* et que le regard ne peut éviter. Bergotte ne leur accorde aucune attention, selon le narrateur qui, dans ses commentaires, montre la même indifférence. Ils apparaissent pourtant tout au long des écrits de Proust, où ils fournissent de nombreuses métaphores selon des schèmes de sensibilité assez définis. Ils sont déjà le thème d'une de ses rédactions de lycéen, où il salue « leurs formes changeantes et souvent fantastiques », dans une vision hugolienne, avant d'en faire des confidents de l'homme : « Rien dans la nature n'appelle tant les aveux que les nuages. » Dans *Jean Santeuil*, ils sont le plus souvent de simples indicateurs du temps qu'il fait,

¹⁹ III, 685.

parfois ressentis comme un décor devant lequel on dit : « Regardez le ciel, un beau Turner²⁰. » Leur présence est abondante dans les premiers volumes d'*À la recherche du temps perdu*, mais décroît par la suite en même temps que se raréfient les scènes de nature, et les évocations de la peinture²¹. Ils sont souvent associés aux couleurs, notamment au rose, prennent parfois des caractères humains (un « nuage oisif²² », « quelques nuages paresseux²³ ») ou participent, métaphoriquement, à des portraits de personnages, évoquant la tendresse de la grand-mère sur « son grand visage découpé comme un grand nuage ardent et calme²⁴ », la colère de Saint-Loup en « nuée sanglante » sur ses « traits distendus²⁵ », l'humeur changeante d'Albertine et de ses amies « comme ces nuées à peine visibles qui changent la couleur de chaque chose par leur concentration, leur mobilité, leur dissémination, leur fuite²⁶ ». Mais

²⁰ Jean Santeuil, Pléiade, p. 343.

²¹ Étienne Brunet, dans *Le Vocabulaire de Proust*, Champion-Slatkine, 1983, relève 18 occurrences de « nuage » et « nuée » dans *Du côté de chez Swann*, 19 dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 14 dans *Le Côté de Guermantes*, 10 dans *Sodome et Gomorrhe*, 8 dans *La Prisonnière*, 2 dans *Albertine disparue*, 8 dans *Le Temps retrouvé*.

²² I, 168.

²³ I, 110.

²⁴ II, 29.

²⁵ II, 466-467.

²⁶ II, 299-300.

ils peuvent avoir aussi une fonction esthétique, comme facteurs directs de beauté et comme moyens d'*intermédialité* renvoyant à d'autres arts, tel celui qui atténue l'effet du soleil sur les tapis rouges de l'église de Combray lors du mariage de mademoiselle Percepied, et leur confère « cette sorte de tendresse, de sérieuse douceur dans la pompe et dans la joie qui caractérisent certaines pages de Lohengrin, certaines peintures de Carpaccio, et qui font comprendre que Baudelaire ait pu appliquer au son de la trompette l'épithète de délicieux²⁷. » Ils sont, précisément, souvent associés à la peinture. Ainsi le nom de Gilberte jeté par une amie forme, « passager céleste, [...] un petit nuage d'une couleur précieuse, pareil à celui qui, bombé au-dessus d'un beau jardin du Poussin, reflète minutieusement, comme un nuage d'opéra, plein de chevaux et de chars, quelque apparition de la vie des dieux²⁸. » La terrasse de Versailles est un « observatoire autour duquel les nuages s'accumulent contre un ciel bleu dans le style de Van der Meulen²⁹. » À l'Opéra, la duchesse et la princesse de Guermantes, dans leur baignoire, surpassent en beauté les « froides allégories » peintes au plafond et paraissent entourées de nuées mythologiques³⁰. L'hôtel de

²⁷ I, 176.

²⁸ I, 387.

²⁹ II, 679.

³⁰ II, 357.

Doncières montre « les nuages de son plafond peint ³¹. » Trois jeunes cyclistes aperçues au Bois « étaient assises à côté de l'arc immense de leurs bicyclettes posées à côté d'elles, comme trois immortelles accoudées au nuage ou au coursier fabuleux sur lequel elles accomplissaient leurs voyages mythologiques ³². » Ces allusions portent toutes sur la peinture classique, et il est rarissime d'en trouver qui portent sur des œuvres plus modernes, ou simplement sur des marines. Dans une seule période, lors du premier séjour à Balbec, le héros, dans des moments d'« humeur frivole » et « incapable de mettre de la profondeur derrière la couleur des choses », rêve d'estampes japonaises devant le paysage vespéral et voit, « à côté de la mince découpe du soleil rouge et rond comme la lune », un nuage jaune ; ou encore il perçoit, dans les reflets sur les vitrages de sa bibliothèque, des « études de nuages » qui « paraissaient offrir comme la répétition, chère à certains maîtres contemporains, d'un seul et même effet, pris toujours à des heures différentes mais qui maintenant avec l'immobilité de l'art pouvaient être tous vus ensemble dans une même pièce, exécutés au pastel et mis sous verre ³³. » Fait extraordinaire, aucun nuage n'apparaît dans les œuvres d'Elstir, lui-même pourtant amateur déclaré de Ver Meer, pas même dans le *Port de Carquethuit*. La *Vue de Delft* ne

³¹ II, 382.

³² III, 675.

³³ II, 163.

représenterait-elle pas, justement, une forme d'art du paysage opposée à celle d'Elstir³⁴? Grand fournisseur d'images psychologiques, le nuage fait, même à l'état naturel, par ses formes, ses couleurs, ses transformations, un appel permanent à l'imagination, il est le signe d'une autre réalité qu'il s'agit de découvrir. Il fait partie des « objets herméneutiques³⁵ » qui stimulent le désir d'écrire du héros-narrateur. C'est ainsi que, dans *Le Temps retrouvé*, celui-ci le compte parmi les choses qui, à Combray, offraient jadis à ses yeux et dissimulaient en même temps « quelque vérité à lire³⁶ », « à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels ». Il engendre de ces impressions par lesquelles « ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il est déjà en chacun de nous, mais à le traduire³⁷. » Les nuages de la *Vue de Delft*, revus et réinsérés dans le roman par Proust, ne peuvent qu'être fortement signifiants.

³⁴ Ce n'est pas, en tout cas, ce qu'affirme Luc Fraisse dans « Odilon Redon et les métaphores d'Elstir », in *Proust et ses peintres, op. cit.*, p. 76-86.

³⁵ Définis par Jean-Pierre Richard dans *Proust et le monde sensible*, Le Seuil, 1974.

³⁶ « Un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou », IV, 457.

³⁷ IV, 469.

PAGE SUIVANTE :

Jan van Goyen (1596-1656),

La Meuse à Dordrecht avec la Grote Kerk ; vue prise au sud-ouest (1647)

Musée du Louvre, Paris, France

Huile sur toile, 74 cm x 108 cm



En leur accordant lui-même une si large place dans son tableau, Ver Meer s'inscrit dans la lignée des grands peintres hollandais du XVII^e siècle, tels que Salomon van Ruysdael et Jan van Goyen, dont les tableaux représentent sur les trois quarts au moins de leur surface des ciels nuageux, et dans leur partie inférieure des paysages calmes ou des villes au bord de plans d'eau paisibles³⁸. Le second, surtout, compose ses paysages par bandes horizontales parallèles et fait se refléter arbres et maisons dans l'eau calme. Mais il fait provenir la lumière d'un soleil couchant voilé, tandis que chez Ver Meer, c'est le vaste ensemble des nuages qui paraît éclairer le tableau, à l'exception d'une masse plus sombre qui projette sa pénombre sur la ville. En outre, pour l'homme Proust, la Hollande est un lieu culturel et un lieu affectif. Il y a effectué deux voyages, l'un à l'automne 1898 à Amsterdam pour voir une exposition Rembrandt, visite qui est à l'origine de son importante étude sur ce peintre³⁹, l'autre à Dordrecht et à la Haye en octobre 1902, où il a admiré la *Vue de Delft* en compagnie de son ami intime Bertrand de Fénelon, avant de la revoir, à Paris, en 1921. En octobre 1902, il adresse à Reynaldo Hahn, confident sentimental, un poème accompagné d'un petit croquis et qui commence par ces vers :

³⁸ On peut voir au Louvre, de Ruysdael, *La Grosse Tour* et *Bord de rivière avec église*, et de Van Goyen, *Vue de Nimègue* et *Vue de Dordrecht*, ce dernier envahi de nuages aux quatre cinquièmes.

³⁹ Voir dans le *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 659-664.

Dordrecht endroit si beau
Tombeau
De mes illusions chéries

allusion à sa déconvenue amoureuse avec Fénelon. Des échos de l'intérêt spécial pour ce pays se retrouvent dans la *Recherche*. Dans « Un Amour de Swann » le goût de Swann, qui prépare d'ailleurs une étude sur Ver Meer, pour la Hollande est opposé à celui d'Odette, qui lui préfère Monte-Carlo et la Suisse. La vulgarité et l'ignorance concernant l'art des Pays-Bas sont d'ailleurs partagés par le duc de Guermantes, qui s'exclame à propos du Ver Meer célèbre : « Si c'est à voir, je l'ai vu⁴⁰, », et par Albertine qui, ayant aussi fait le voyage et à qui l'on demande si elle connaît les Ver Meer, répond que non, car « elle croyait que c'étaient des gens vivants⁴¹. » Mais les brouillons du roman associent la Hollande à l'amour, ou du moins à la rêverie amoureuse. Dans le Cahier 23 (1909-1910), le héros est épris d'une jeune Hollandaise, Maria⁴², qu'il associe mentalement aux feuillages, aux canaux et aux brouillards de son pays⁴³. Dans une esquisse du Cahier 28⁴⁴

⁴⁰ II, 813.

⁴¹ III, 209.

⁴² Qui deviendra Albertine.

⁴³ Voir Henri Bonnet, « Maria ou l'épisode hollandais », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust*, n° 28, 1978, 602-613.

⁴⁴ Voir nouvelle Pléiade, II, 964.

(1910) il se promet, lors de sa première rencontre avec Elstir, d'aller à La Haye voir la *Vue de Delft*, et à Amsterdam les Rembrandt, ajoutant : « Mais j'aurais voulu aimer là-bas quelques Hollandaises dont les joues offrent de tous les crus de toutes les épices qu'on débarque. » Lorsque Albertine envisage d'aller rejoindre la sulfureuse amie de mademoiselle Vinteuil, le Cahier d'ébauches 71 situe à Amsterdam le lieu de rencontre prévu, avant que le texte définitif le remplace par Trieste⁴⁵. Et quand, dans *La Prisonnière*, après la mort de Bergotte, le héros veut quitter la jeune fille, il programme sa propre fuite à un moment où elle ne pourra aller ni en Hollande, ni à Montjouvain, « en nul lieu qui m'agitât⁴⁶. » Ainsi le tableau de Ver Meer connote-t-il, pour le narrateur et sans doute pour Proust, tout un arrière-plan hollandais et érotique auquel l'interprétation doit se référer. Probablement aussi peut-on associer à cet arrière-plan celui de l'épisode, proche thématiquement et géographiquement, de la religieuse d'Anvers qui appartient aux dossiers de *Jean Santeuil*⁴⁷. Tous ces rapprochements tendent à nous détourner d'une compréhension « elstirienne » du tableau, même si Elstir a manifesté, dans les débuts de sa relation avec le héros, son admiration pour Ver Meer.

⁴⁵ III, 1074.

⁴⁶ III, 914.

⁴⁷ *Jean Santeuil*, Pléiade, 848-853.

Mais il nous faut encore y percevoir Venise, celle des grands tableaux de Canaletto qui nous présentent l'alignement de ses palais entre les eaux du Grand Canal et un vaste ciel, et dont certains sont aussi composés par bandes horizontales. Même paysage d'eau calme au premier plan, mêmes reflets des maisons, même aplatissement de la ville entre l'élément liquide et l'élément aérien. La ressemblance s'arrête là toutefois, car les ciels de Canaletto sont plus bleus, ses personnages nombreux et actifs, la navigation intense, c'est une vie profuse et extravertie qui nous est suggérée, alors que le Ver Meer supprime presque toute trace de vie. D'autre part, Proust, nous l'avons vu, a placé quelques jalons vénitiens dans, avant et après sa scène de la mort de Bergotte. Et on ne peut manquer de rapprocher la *Vue de Delft* de la Venise découverte par le héros dans *Albertine disparue*. D'ailleurs la Hollande et sa peinture sont également présentes par métaphore dans ce dernier épisode : les cheminées évasées évoquent « le jardin d'un amateur de tulipes de Delft ou de Haarlem » et « l'extrême proximité des maisons [fait] comme une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés⁴⁸. » Ce n'est pas tant la Venise ruskinienne et ensoleillée, resplendissant de ses palais orientaux, qui rappelle le Ver Meer, mais la cité lacustre sombre et mystérieuse, qui projette sur l'eau l'ombre de ses façades et est tout imprégnée de présences féminines et maternelle. Cette Venise-là a suscité diverses lectures psychanalytiques, comme

⁴⁸ IV, 229.

PAGE SUIVANTE :

Giovanni Antonio Canal, dit Canaletto (1697-1768),

Grand Canal vue du sud-ouest, avec San Simeone Piccolo (vers 1738)

National Gallery, Londres, Angleterre

Huile sur toile, 124 cm x 204 cm



celle de Joan Rosasco dans *Voies de l'imagination proustienne*⁴⁹. La ville de Delft du tableau, et ses reflets sur le canal, sont en effet assombris par les nuages, on y aperçoit des portes monumentales obscures et désertées, une arche de pont et de larges bouches de canalisations semblant communiquer avec un monde inconnu de cavités peut-être inquiétantes ; de même la cité que le héros visite avec sa mère est parcourue de petits *rii* où il aime « errer seul » le soir en quête d'aventures féminines, et le bassin de l'Arsenalle remplit de « ce mélange de dégoût et d'effroi que j'avais éprouvé tout enfant la première fois que j'accompagnai ma mère aux bains Deligny » ; en ce lieu, « dans le site fantastique composé par une eau sombre [...] et qu' [...] on sentait communiquer avec d'invisibles profondeurs [...] je m'étais demandé si ces profondeurs cachées aux mortels [...] n'étaient pas l'entrée des mers glaciales qui commençaient là, si les pôles n'y étaient pas compris, et si cet étroit espace n'était pas précisément la mer libre du pôle⁵⁰. » Une importante chaîne thématique traverse tout le roman et associe, dans la nature ou dans la rêverie du héros, les cavités sombres (les caves du donjon de Roussainville, la crypte de Saint-Hilaire à Combray, les couloirs du métro à Paris), les profondeurs liquides (baignoires de l'Opéra comparées à des grottes marines, baptistère de Saint-Marc, sources de la Vivonne, auxquels on

⁴⁹ Nizet, 1980, p. 105-117.

⁵⁰ IV, 232.

associera l'eau du sommeil d'Albertine sur lequel le héros « s'embarque » et la Vivonne près de laquelle la jeune fille meurt dans la dernière version d'*Albertine disparue*) à la féminité et à la sexualité. La Vue de Delft prend place dans cette large série, bien que ni Bergotte ni le narrateur n'en paraissent conscients, mais le choix du tableau de Ver Meer par Proust a pu être déterminé par cette thématique profonde. Allons encore plus loin. Dans la scène du baptistère de Saint-Marc, devant les mosaïques qui représentent le baptême du Christ, le narrateur se souvient qu'il récusait naguère une appréciation d'Albertine lui parlant « du plaisir – selon [lui] ne reposant sur rien – qu'elle aurait à voir telle peinture avec [lui]. » Mais à cause de la présence de sa mère à ses côtés dans le baptistère, il retourne son jugement : « Aujourd'hui, je suis au moins sûr que le plaisir existe sinon de voir, du moins d'avoir vu une belle chose avec une certaine personne⁵¹. » C'est une condition capitale que Proust introduit dans son esthétique : une part de la beauté d'un spectacle tient à l'heureuse relation affective qui unit le spectateur à un autre spectateur ; autrement dit la jouissance artistique s'accroît d'être couplée avec une relation amoureuse. Mais il précise cette condition : elle doit prendre en compte l'œuvre du temps. « Aujourd'hui » situe le narrateur dans le moment de sa narration et l'infinitif passé (« avoir vu ») exprime l'espace chronologique, la distance et la maturation nécessaires entre

⁵¹ IV, 225.

l'événement affectif et sa transformation dans l'écriture. Or, la vie personnelle de Proust comporte au moins deux de ces moments intéressants pour nous où, devant une « belle chose », en présence d'une « certaine personne » et avec le recul du temps, il a éprouvé, un plaisir tout particulier : c'est sa visite au tableau en 1902 avec Bertrand de Fénélon dont il était amoureux, et la seconde visite de 1921 avec Vaudoyer, un jeune homme pour lui (il a 38 ans) qu'il remercie encore un an plus tard avec une effusion affectueuse⁵². Voilà, semble-t-il, comment la *Vue de Delft* devient le « plus beau tableau du monde ». Transposé dans le roman, ce type de contemplation stimulée par l'amour se reproduit dans l'épisode vénitien, où la présence aimée de la mère fait admirer, au moins rétrospectivement, la fenêtre gothique où elle apparaît⁵³, les musées et les monuments, le baptistère et la chapelle de Padoue. Lorsque Maman part pour rentrer seule à Paris, tout s'effondre à Venise, la cité perd soudain toute sa beauté, devient « sans sympathie », « irréaliste⁵⁴. » Albertine morte y tient aussi un petit rôle de stimulatrice esthétique, en tant que présence amoureuse remémorée qui donne tout son prix au tableau de Carpaccio admiré à l'Académie⁵⁵. Cette

⁵² Voir ci-dessus et la n. 13.

⁵³ IV, 204.

⁵⁴ IV, 231-232.

⁵⁵ IV, 226.

visite est le seul moment du voyage où le héros recouvre « les yeux et le cœur de celui qui allait ce soir-là [le soir du cadeau d'un manteau semblable à celui du tableau] partir à Versailles avec Albertine » et il est « envahi pendant quelques instants par un sentiment trouble et bientôt dissipé de mélancolie. » Tout « Combray » est d'ailleurs baigné, rappelons-le, dans la présence affectueuse de la mère et de la grand-mère, et c'est la période des découvertes les plus heureuses. Rapportée à Bergotte vieilli, chasseur de fillettes, et aux conditions de son activité d'écrivain, une expérience voisine (non plus de contemplation, mais de création de la beauté) nous est relatée : « Il s'excusait à ses propres yeux parce qu'il savait ne pouvoir si bien produire que dans l'atmosphère de se sentir amoureux⁵⁶. »

Une autre caractéristique du pan de mur signalée à Bergotte par « le critique » et qui le décide, même malade, à faire cette visite, est d'être « comme une précieuse œuvre d'art chinoise. » En réalité, Vaudoyer avait écrit dans *L'Opinion* : « Il y a dans le métier de Vermeer une patience chinoise [...] » Proust lui rappelle cette comparaison un an plus tard, presque dans les termes qu'il emploie lui-même dans le roman. Pour tous deux, « chinois » évoque surtout la petitesse raffinée, l'art du détail infiniment perfectionné, du bibelot à la mode en Europe à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles et cher aux Goncourt. Vaudoyer insiste

⁵⁶ III, 688.

encore, en amateur de peinture, sur le travail des anciens peintres de carrosses passant « couche sur couche » et ponçant les panneaux « jusqu'à ce que la moindre trace des coups de pinceau soit effacée, perdue, anéantie. » Bergotte applique cette perfection technique aux livres qu'il désirerait écrire et qui manque à ses derniers ouvrages. Au début du roman, le narrateur, enthousiaste des livres de Bergotte, s'est efforcé d'identifier son style et l'a caractérisé par le choix des images, les effets de sonorité et de rythme, c'est-à-dire par un travail sur le matériau même, signifiant et signifié, de l'écriture. Mais tout le monde n'admire pas ainsi l'écrivain. Son vieil ennemi Norpois l'accable sous un déluge d'aménités, dont celle de « chinoiserie ⁵⁷ » ; en voici littéralement la liste : « joueur de flûte », « maniérisme », « discussions oiseuses et byzantines sur des mérites de pure forme », « Art pour l'Art », « agencer les mots de façon harmonieuse », « mièvre », « mince », « peu viril », « aligner des mots bien sonores en ne se souciant qu'ensuite du fond », « chinoiseries de pure forme », « subtilités de mandarin », « feux d'artifice », « esprit des plus confus, alambiqué », « diseur de phébus. » Le narrateur lui-même, après une première rencontre décevante avec Bergotte, constate que celui-ci cède du terrain devant un mystérieux « nouvel écrivain ⁵⁸ », et que peu à peu il cesse d'écrire. C'est donc un auteur déchu ou

⁵⁷ I, 465.

⁵⁸ Qui semble bien correspondre à Giraudoux. Voir Jean-Yves Tadié, « Proust et le nouvel écrivain », *RHLF*, n° 1, 1967, p. 79-81.

au moins déclinant qui, à l'exposition, manifeste sa nostalgie d'une splendeur passée. La minutie « chinoise » qui a été la sienne est maintenant dépassée. Dans l'ensemble de la *Recherche*, les allusions à la Chine tournent autour de bibelots, d'objets décoratifs et vestimentaires à la mode (ou qui l'ont été récemment) : vases, potiches, cuillers d'ivoire et plats (dans le pseudo-*Journal* des Goncourt), dragons, robes en crêpe de Chine, encre de Chine. Ce matériel, très largement concurrencé par le matériel japonais, est surtout rapporté à madame Swann et aux modes un peu désuètes qu'elle suit. Pour le reste, la Chine alimente des lieux communs sur un monde lointain et peu compréhensible. Ainsi la duchesse de Guermantes compte-t-elle parmi ses extravagances de feindre de s'y intéresser : elle tient tête dans un salon, à propos de ce pays, à Deschanel (à l'époque député et spécialiste de l'Extrême-Orient) et à l'ambassadeur d'Allemagne⁵⁹, et elle répond dans un dîner un jour où elle paraît morose : « La Chine m'inquiète⁶⁰. » Le seul moment où la Chine évoque une réalité vraiment poétique est celui où le héros découvre dans les robes chinoises de la duchesse les changements du climat et de l'heure :

« Si [...] je trouvais la duchesse ennuagée dans la brume d'une robe en crêpe de Chine gris, j'acceptais cet aspect que je sentais dû à des

⁵⁹ II, 510.

⁶⁰ IV, 157.

causes complexes et qui n'eût pu être changé, je me laissais envahir par l'atmosphère qu'il dégageait, comme la fin de certaines après-midi ouatée en gris perle par un brouillard vapoureux; si, au contraire, cette robe de chambre était chinoise avec des flammes jaunes et rouges, je la regardais comme un couchant qui s'allume; ces toilettes 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 heure⁶¹. »

Proust valorise en même temps dans ces lignes l'art chinois, les nuages⁶² et la « poésie météorologique » chère à Vaudoyer : le héros ne manque pas de fort bien les percevoir ici. Or, tous ces éléments sont également présents dans le tableau de Ver Meer, mais le regard de Bergotte reste aimanté par quelques touches de couleur, indifférent à tout le reste. Proust laisse percer, par cette discordance des regards, ses réserves sur le jugement esthétique de son personnage, trop exclusivement tourné vers la virtuosité technique, myope intellectuellement

⁶¹ III, 542.

⁶² Proust rencontre ici, probablement sans le savoir, un des principes de la peinture et des laques traditionnelles chinoises, qui est de réserver une grande place aux nuages et aux espaces vides; ils sont une nécessité vitale dans la philosophie taoïste, car ils permettent aux éléments pleins de l'univers de jouer entre eux, de communiquer secrètement. C'est un vide créateur. Voir François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Le Seuil, 1991.

aussi bien que physiquement. Mais il laisse son propre jugement dans l'implicite, ne le manifestant qu'indirectement.

La signification du tableau ne serait plus seulement, comme il le semble au premier degré, d'illustrer un art du détail parfait correspondant à celui du Bergotte ancienne manière (et, à travers lui, à celui qui domine dans les premiers volumes de la *Recherche*), mais de dépasser cet « art pour l'art » trop limité en exposant un modèle d'œuvre plus ouvert et plus global. Ce serait, en même temps, une prise de distance vis à vis de l'impressionnisme pictural (ce que fait Vaudoyer sans la moindre réticence dans son article), un adieu à Elstir. La *Vue de Delft* symboliserait une forme d'art supérieure à la sienne, quelles qu'aient été l'admiration ancienne du peintre pour Ver Meer et l'influence qu'il en a subie. Du même coup se trouve aussi mis en question l'impressionnisme littéraire qui consiste à « passer plusieurs couches de couleur », autrement dit à superposer dans une seule figure deux ou plusieurs signifiés, c'est-à-dire pratiquer la métaphore. Non que Proust renie celle-ci, elle est trop fondamentale chez lui et correspond à sa perception du monde. Mais il en freine l'abus et en restreint l'emploi dans ses derniers volumes. À ce propos, il est symptomatique de voir que la plupart des cas de métaphores dites de « congruence » étudiés par Jean-Pierre Richard dans *Proust et le monde sensible*, comme le chatoiement, l'irisation, la texture, le nappement, le recouvrement, et qui tous rappellent la technique impressionniste,

se situent dans le roman avant la *Vue de Delft*, et surtout dans les premiers volumes. Le tableau de Ver Meer nous ferait passer d'un art de la touche à un art plus global, faisant dépendre l'impression de la construction d'ensemble. Elstir lui-même, s'il survit à l'effacement général des modèles du narrateur, disparaît du récit. L'esthétique sous-jacente à la *Vue de Delft* se prolonge et se précise dans le roman par la longue évocation du septuor de Vinteuil, qui suit de près la mort de Bergotte (bien que ce thème du quatuor-septuor soit, génétiquement, le plus ancien) et va servir de modèle plus complet à toute œuvre artistique. C'est que, pour Proust, la musique l'emporte sur la peinture dans la hiérarchie des arts. Le septuor applique le principe d'intégration de la partie dans le tout : la merveilleuse petite phrase de l'ancienne sonate (« petite » comme le pan de mur jaune du tableau), qui dans *Du côté de chez Swann* avait une existence autonome, reparaît dans le septuor, récurrente et assimilée au vaste morceau orchestral. De même, le pan de mur jaune, admiré pour son fini, ne peut prendre sens et valeur que dans l'ensemble du tableau. Le septuor est, dans le roman, la principale illustration de l'esthétique du romancier, et il devait, à ce titre, primitivement figurer dans *Le Temps retrouvé*, lieu de la théorie générale. Cette esthétique est celle du déploiement, de la reprise d'éléments fragmentaires préexistants dans un tout au fonctionnement très complexe⁶³. Elle n'est pas réservée à la musique,

⁶³ Voir notre *Phrase de Proust, des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Slatkine-Reprints, 1983, chap. III.

puisque le narrateur la retrouve dans la nature (l'épine rose est, par son surcroît de couleur, comme la perfection de la blanche aubépine) et dans ses propres situations amoureuses (son amour pour Gilberte, puis celui pour Albertine, sont des parties intégrantes de sa vie sentimentale tout entière.) Dans le domaine du style, le roman décrit et met en pratique, à ses débuts, un « style Bergotte », puis englobe par la suite celui-ci dans des procédés d'expansion propres à un « style Vinteuil », plus ample et synthétique.

De la même façon que la sonate, ou la petite phrase, s'intègre dans le septuor, la mort de Bergotte, comme morceau littéraire, s'intègre à l'ensemble du volume de *La Prisonnière*. Celui-ci, à la suite de remaniements importants effectués dans les cahiers et les dactylographies, devient une sorte de chapitre funèbre de la *Recherche*. On y trouve réunies les morts de Bergotte, de Swann⁶⁴, de madame de Villeparisis, la prémonition de celle d'Albertine, et, variante prémonitoire également, l'exécution mondaine de monsieur de Charlus. Proust lui-même, au moment où il effectue ces révisions, et notamment pendant la période qui précède sa visite au musée⁶⁵, se plaint particulièrement de ses troubles de santé et de leur aggravation par l'excès de médicaments ; il songe probablement à sa propre

⁶⁴ Celle-ci d'abord prévue pour *Le Temps retrouvé*.

⁶⁵ Dans sa correspondance de janvier à mai 1921, il se plaint d'une longue bronchite, de fièvre rhumatismale, de crise d'asthme, de troubles de la parole.

mort : son narrateur semble s'accrocher à l'idée de survie aussi désespérément que Bergotte s'accroche au petit pan. Le tableau de Ver Meer, peintre mort depuis longtemps et dont le corps est « mangé par les vers », participe à ce deuil général par l'aspect sombre, déserté et silencieux de son paysage. À la suite de toutes ces morts, on assiste dans le volume à un bon nombre de tournants et de rebondissements concernant les personnages survivants, le plus considérable étant l'autonomie que prend désormais le héros-narrateur par rapport à ses guides anciens. C'est dans cette partie, notamment au cours de la très dense troisième journée, que sont proposées plusieurs illustrations d'un changement qui le rapproche de la position d'écrivain : un pastiche de lui-même dans l'éloge des glaces qu'il prête à Albertine⁶⁶, (et où il se moque quelque peu de son « futur » style fleuri), et les éléments d'une théorie esthétique lors de la mort de Bergotte, dans l'analyse du septuor, et dans la conversation littéraire avec Albertine. Si l'on se rappelle que Proust a réuni *La Prisonnière* et *Albertine disparue* au sein d'un unique tome *Sodome et Gomorrhe III*, le tableau de Ver Meer s'intègre encore dans cet ensemble de deux manières : d'abord par son côté « vénitien », comme nous l'avons vu, qui présente des analogies avec certains aspects de la Venise d'*Albertine disparue*. Et d'autre part par une atmosphère de profondeur

⁶⁶ Voir notre « Cris de Paris et désir des glaces dans *La Prisonnière* », in *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Flammarion, 1985.

et de retrait, grâce au calme et à la concentration étonnants qui se dégagent de la peinture : les rares personnages, minuscules, sont immobiles et comme en attente, la cité semble repliée sur elle-même et sur son mystère ; Léon Daudet l'avait bien senti, en parlant d'un « art de la confidence et du secret ». Or, les préalables qu'exige l'art, pour Proust, sont précisément le retour sur soi et le silence. « Les livres sont l'œuvre de la solitude et les enfants du silence », écrivait-il dans *Contre Sainte-Beuve*⁶⁷, et le narrateur reprend à son compte cette affirmation à propos de son propre article du *Figaro* dans *Albertine disparue*. Silence et mystère émanent du tableau de Ver Meer, et peuvent recouvrir un pressentiment de la mort ; ils n'affichent pas le secret du peintre, mais ils nous font éprouver son existence. De son côté, Vinteuil, dans son septuor, laisse affleurer ses émotions les plus personnelles, sa « patrie intérieure », laquelle se traduit « par une altération générale des sonorités chez le musicien comme de la couleur chez le peintre⁶⁸ » : le parallèle que le narrateur établit entre les deux arts, et par voie de conséquence avec la littérature, est remarquable. De même, Proust auteur nous livre à travers son œuvre des pans de son intimité profonde, sans les formuler en clair, et en les faisant passer par toute une série de filtres, à travers les objets, les personnages, le narrateur, la modalisation du

⁶⁷ Édition de Fallois, Gallimard, 1954, p. 309.

⁶⁸ III, 761.

discours. Quant à l'intégration dans la structure générale d'*À la recherche du temps perdu*, considéré comme roman d'apprentissage et comme mise en récit d'une réflexion théorique, elle consiste en ce que la mort de Bergotte devant le tableau constitue une des étapes importantes du parcours du héros-narrateur : elle lui rappelle la nécessité du contact avec les œuvres d'art, le pouvoir de surprise et de fascination de celles-ci, l'importance de l'institution des musées (« des maisons qui abritent seulement des pensées ⁶⁹ »), l'intercommunication des arts ; elle le libère de deux de ses modèles esthétiques, dont Elstir, après le parcours sinueux que celui-ci a accompli en subissant les influences de Gustave Moreau, du japonisme, de Turner, de Whistler et des impressionnistes ; elle lui suggère un nécessaire élargissement de l'inspiration, par l'extension du champ des objets de contemplation et, simultanément, par l'approfondissement de l'auto-analyse.

Une dernière question se pose, à propos de l'insertion tardive de la *Vue de Delft* dans la *Recherche* : en quoi participe-t-elle aux modifications ⁷⁰ que Proust fait subir à son roman en 1921-1922 ? En particulier, il transfère nombre d'éléments destinés d'abord à *Albertine disparue* vers *La Prisonnière*, qui s'enrichit en

⁶⁹ Contre Sainte-Beuve, *Ibid.*, p. 378.

⁷⁰ Sur ce point voir l'important travail de Chizu Nakano : « Le destin en éclipse de l'avant-dernier volume d'*À la recherche du temps perdu* », in *Bulletin Marcel Proust*, n° 40, 1990, p. 108-116.

outre de nombreuses additions nouvelles ; ce volume voit se produire des changements importants : une plus grande prédilection du héros pour une clôture méditative dans sa chambre, la fin du triomphe de l'aristocratie (la déchéance de Charlus), la disparition des maîtres en art, la culpabilité croissante d'Albertine, les annonces du primat de l'art sur la vie. Le dernier bouleversement textuel et le plus intrigant, survenu quelques jours avant la mort de Proust, et donc bien après l'insertion de la mort de Bergotte, fait périr Albertine (c'est une mort de plus dans *Sodome et Gomorrhe III*) au bord de la Vivonne et surtout ampute de près de trois cents pages la dactylographie d'*Albertine disparue*. Sur ce bouleversement, l'investigation a été poussée aussi loin que possible par Nathalie Mauriac Dyer dans son *Proust inachevé. Le dossier d'Albertine disparue*⁷¹. Elle explique cette déconstruction-reconstruction de la deuxième partie de *Sodome et Gomorrhe III* par le choix de montrer Albertine coupable aux yeux du héros, ce qui entraîne l'inutilité des longues enquêtes sur la culpabilité de la jeune fille, et un projet, à peine esquissé, de réutilisation de certains passages enlevés dans de nouvelles parties. Elle se fonde, pour étayer ses hypothèses, sur ce qu'elle appelle les « intentions textualisées » de Proust, c'est-à-dire manifestées dans son texte et dont on peut dégager des « horizons

⁷¹ Champion, 2005.

intentionnels ⁷². » Peut-on, dans cette perspective, considérer que l'introduction de la *Vue de Delft* dans *La Prisonnière* prépare le tout dernier avatar d'*Albertine disparue*? En partie oui – et en fait ce rapport existe dès l'insertion de la mort de Bergotte dans la troisième dactylographie de *La Prisonnière* vers septembre 1922 – en raison de la parenté qui unit le Delft du tableau et Venise (ainsi peut s'expliquer le maintien, paradoxal en apparence, du chapitre vénitien dans la version abrégée d'*Albertine disparue*), et en raison de la prégnance du thème de l'eau mystérieuse qui réunit Delft, Venise et la Vivonne près de laquelle meurt Albertine. Mais cette explication ne semble pas fonctionner à plein, car dans ce cas l'importante scène du baptistère de Saint-Marc, qui réunit en un faisceau serré ce thème aquatique, celui de la mère et celui de l'art aurait dû être aussi maintenue par Proust dans la dernière version, et ne l'a pas été.

La vie de Bergotte s'achève par un accident brutal – celui dont Proust rêvait peut-être pour lui-même – dans la gloire de la contemplation d'une œuvre prestigieuse, bientôt par le succès « aux vitrines des libraires », mais aussi dans le regret d'un itinéraire inabouti et dans l'ultime erreur d'une vision « au microscope » d'un détail trop particulier. Ce à quoi semble nous inviter au contraire l'introduction à cette place de la *Vue de Delft*, c'est à la considérer elle-même sous tous ses

⁷² p. 126.

aspects, et principalement dans sa finalité littéraire. D'abord offert au regard des visiteurs du musée et des expositions, y compris au regard esthète et amoureux du Marcel Proust voyageur, le tableau est dans le roman exposé au regard fictif de Bergotte, compétent en ce qu'il reconnaît l'autonomie du matériau pictural et l'intermédialité des arts, mais victime de sa fixation critique ; puis au regard décalé du narrateur, préoccupé de l'insérer dans un récit exemplaire, à la fois « moraliste » au sens classique et moralisant. De là nous avons pu remonter, à travers le texte, au regard *pratique* de Proust écrivain : celui-ci prend appui sur des événements de sa vie et sur sa sensibilité, sur la partie déjà rédigée de son roman et sur l'orientation qu'il veut lui donner, et il insère ce fragment à la place qui illustre le mieux cette étape dans l'histoire de la vocation du héros. Ces pages nous apparaissent alors comme un point de convergence de la plupart des thèmes de l'œuvre, et comme un des lieux cruciaux de son évolution.

Proust et Ver Meer : voir, écrire, lire la Vue de Delft

de Jean Milly

composé en Utopia corps 20

a été mis en ligne en juin 2013

Cette publication constitue la nouvelle version d'un article
d'abord paru dans le numéro 58 (2008) du *Bulletin Marcel Proust*

ISSN : 1249-674X

ISBN : 978-2-89668-401-4

© Vertiges éditeur, 2013

– 0402 –