



Perspective

Actualité en histoire de l'art

1 | 2013

Période moderne/Époque contemporaine

Proust et les arts visuels : peinture, arts décoratifs et ornement

Proust and the visual arts: painting, decorative arts, and ornament

Julie Ramos



Édition électronique

URL : <http://perspective.revues.org/1949>

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2013

Pagination : 153-160

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Julie Ramos, « Proust et les arts visuels : peinture, arts décoratifs et ornement », *Perspective* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2014, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://perspective.revues.org/1949>

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Proust et les arts visuels : peinture, arts décoratifs et ornement

Julie Ramos

– Boris Roman GIBHARDT, *Das Auge der Sprache: Ornament und Lineatur bei Marcel Proust, (Passagen/Passages, 40)*, Berlin/Munich, Deutscher Kunstverlag, 2011. 371 p., 8 fig. en coul. ISBN : 978-3-42207-065-3 ; 38 €.

– Eric KARPELES, *Le Musée imaginaire de Marcel Proust : tous les tableaux de À la Recherche du temps perdu*, traduit de l'anglais par Pierre Saint-Jean, Paris, Thames & Hudson, 2009 [éd. orig. : *Paintings in Proust – A Visual Companion to In Search of Lost Time*, Londres, 2008]. 352 p., 10 fig. en n. et b. et 196 fig. en coul. ISBN : 978-2-87811-326-6 ; 34 €.

– Kazuyoshi YOSHIKAWA, *Proust et l'art pictural*, préface de Jean-Yves Tadié, (*Recherches proustiennes*, 14), Paris, Honoré Champion, 2010. 414 p., fig. en n. et b. ISBN : 978-2-74531-851-0 ; 88 €.

« Grâce à l'art, est-il écrit dans *À la recherche du temps perdu*, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont ils émanaient, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial »¹. Les rapports entre l'art et la vie constituent un thème central du roman proustien, qu'il s'agisse de la vocation d'écrivain du narrateur, des artistes fictifs qu'il met en scène (l'écrivain Bergotte, le musicien Vinteuil et le peintre Elstir) ou des références et des réflexions sur l'art qui se mêlent au récit et aux impressions du narrateur. Cette constellation a déjà donné lieu à de nombreux travaux, depuis les ouvrages pionniers

de Jean Autret et de Juliette Monnin-Hornung² jusqu'à une multitude d'articles particuliers³. Jean-Yves Tadié, préfacier de la récente étude de Kazuyoshi Yoshikawa sur *Proust et l'art pictural* (YOSHIKAWA, 2010), donnait déjà une large place à la question dans l'édition de la Pléiade qu'il avait dirigée, tout en marquant, par l'apposition des termes de l'intitulé de l'exposition qu'il consacrait en 1999-2000 à *Proust, l'écriture et les arts*⁴, la difficulté à laquelle est confronté celui qui s'y intéresse : mobiliser les ressources d'une autre discipline pour l'examen d'une littérature qui les utilise de manière singulière. Deux constats s'imposent face aux travaux sur Proust et les arts visuels. Les historiens de l'art se sont en proportion moins occupés de cette question que les spécialistes de la littérature. En outre, l'épisode de l'écrivain Bergotte mourant devant la *Vue de Delft* de Vermeer, le modèle des *Nymphéas* de Claude Monet dans la description des paysages de Combray, ou les rapprochements entre le peintre Elstir et Whistler (dont l'anagramme a pu former le nom) ont eu tendance à occulter la richesse des connaissances de Proust en matière artistique.

Une enquête génétique et historique

Éminent représentant d'une recherche proustienne singulièrement active au Japon, Yoshikawa rouvre ce dossier en ancrant la méthode génétique, à l'origine de sa thèse de 1976 sur les brouillons de *La Prisonnière* et de ses articles sur Proust et l'art⁵, dans le contexte historique, la biographie et les réseaux de l'écrivain. Les trois premières parties de l'ouvrage sont ordonnées par écoles nationales (italienne, hollandaise, flamande, espagnole et française) et subdivisées par artistes. Ce choix semble avoir été motivé par l'accent mis dans cette étude sur le

lien entre les connaissances artistiques de Proust et ses voyages. Il permet aussi à Yoshikawa d'embrasser les diverses occurrences d'un artiste ou de ses œuvres disséminées dans le roman, la correspondance, les essais et les cahiers de l'écrivain. Ainsi, l'auteur identifie dans le voyage de 1900 en Italie la connaissance directe du *Patriarche di Grado exorcisant un possédé* de Vittore Carpaccio, que l'on retrouve dans l'épisode vénitien d'*Albertine disparue*, lorsque le narrateur croit reconnaître le manteau Fortuny d'Albertine sur le dos d'une figure de la fresque (RTP, IV, p. 226 ; fig. 1). Il en est de même des œuvres de Giotto dans la chapelle Scrovegni de Padoue, dont les allégories des Vertus et des Vices servent dans la *Recherche* à caractériser certains personnages (YOSHIKAWA, 2010, p. 40-42). La même méthode de reconstitution biographique est adoptée pour les chapitres consacrés à Johannes Vermeer, Frans Hals et les primitifs flamands, que l'auteur rattache au voyage effectué aux Pays-Bas en 1902. À La Haye, Proust découvre la *Vue de Delft* de Vermeer, à Haarlem les *Régentes de l'hospice*

des vieillards de Hals – notamment cité par Elstir dans une conversation avec Madame Verdurin (RTP, I, p. 250) – et à Bruges *La Châsse de sainte Ursule* de Hans Memling, que l'écrivain mêlera aux panneaux de Carpaccio sur la vie de sainte Ursule conservés à l'Académie de Venise et aux *Mémoires* de la comtesse de Boigne pour évoquer le mariage de la princesse Marie-Christine et du duc de Wurtemberg dans *Le Côté de Guermantes* (YOSHIKAWA, 2010, p. 124).

Yoshikawa insiste toutefois sur le fait que les voyages de Proust furent préparés par ses lectures. Il revient sur l'importance des ouvrages de John Ruskin, dont la popularité est replacée dans le contexte éditorial de l'époque et dont les pages consacrées à Carpaccio ont accompagné Proust à Venise. À propos des passages de la *Recherche* comparant la *Charité* de Giotto à la fille de cuisine de Combray (RTP, I, 79-80), Yoshikawa dévoile le mélange opéré par Proust entre son voyage de 1900, les sources ruskiniennes, sa propre traduction de la *Bible d'Amiens* (1904) et ses essais sur l'auteur anglais, ou encore avec sa lecture de *L'Art religieux du XIII^e siècle en France* d'Émile Mâle (1899 ; YOSHIKAWA, 2010, p. 44-45). L'enquête éclaire également des sources moins connues, qui inscrivent la culture visuelle et historique de Proust dans la Belle Époque. Parmi les études spécialisées du début du siècle, se détache la collection des « Grands artistes » éditée à Paris par Henri Laurens. S'il était déjà avéré que la description par le narrateur de la fresque vénitienne est reprise du *Carpaccio, biographie critique* de Léon et Gabrielle Rosenthal (1906)⁶, Yoshikawa met les références à Mantegna (RTP, I, p. 318 et III, p. 765) en relation avec la monographie de l'artiste publiée par André Blum en 1911. Il montre en outre que la reproduction d'une feuille d'études de Watteau mentionnée à propos des visages multiples d'Odette de Crécy (RTP, I, p. 236) se trouve dans le *Watteau* de Gabriel Séailles (1901) ou encore que la gravure de la *Cène* de Léonard de Vinci par Raphaël Morghen offerte au narrateur par sa grand-mère, qui affirme y trouver « un degré d'art de plus » (I, 40), est reproduite dans *Léonard de Vinci, biographie critique* du même auteur (1892) – autant d'ouvrages parus dans la même collection chez H. Laurens. L'une des thèses de Yoshikawa est en effet que,

1. Planche illustrant le chapitre « La mère et l'amie dans Carpaccio », dans YOSHIKAWA, 2010, p. 38, avec Carpaccio, *Patriarche di Grado exorcisant un possédé* (1494-1500, Venise, Accademia) et deux comparaisons.

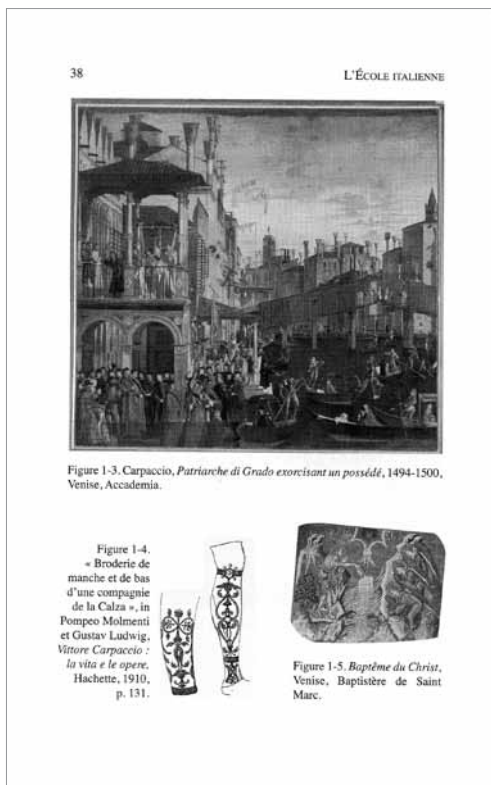


Figure 1-3. Carpaccio, *Patriarche di Grado exorcisant un possédé*, 1494-1500, Venise, Accademia.

Figure 1-4. « Broderie de manche et de bus d'une compagnie de la Calza », in Pompeo Molmenti et Gustav Ludwig, *Vittore Carpaccio : la vita e le opere*, Hachette, 1910, p. 131.

Figure 1-5. *Baptême du Christ*, Venise, Baptistère de Saint Marc.

en dehors du contact direct des œuvres, Proust a bénéficié de la multiplication des reproductions photomécaniques autour de 1900. Les illustrations jointes à cette étude en rendent compte, même si leur piètre qualité, due vraisemblablement à des contraintes éditoriales, nous prive des couleurs réellement vues par Proust.

La littérature critique est un autre filtre important de la culture artistique de Proust. Si la découverte à La Haye de la *Vue de Delft* fut décisive, elle fut relayée par le commentaire que son ami le critique Jean-Louis Vaudoyer fait de « sa matière si précieuse, si massive, si pleine » dans un article de *L'Opinion* sur l'« Exposition hollandaise » du Jeu de Paume en 1921 (YOSHIKAWA, 2010, p. 88-90). Yoshikawa s'arme de la chronologie et de sa connaissance des cahiers et de la correspondance de Proust pour distinguer, plus qu'il n'a été fait jusqu'ici, les expositions de Monet vues entre 1890 et 1909 chez Durand-Ruel et Georges Petit, ainsi que pour rattacher les sources de Proust aux commentaires de l'époque. L'intérêt du chapitre sur Monet, mais aussi de l'ensemble de l'étude, est enfin de pointer la fréquentation des collections privées (Charles Ephrussi, Monsieur et Madame Émile Straus, Charles Haas, Robert de Montesquiou, Charles Hayem, Robert de Madrazo, René Gimpel ou encore Rodolphe Kann). À l'issue du chapitre consacré aux collections de Georges Charpentier et d'Isaac de Camondo, Yoshikawa souligne à juste titre que ce champ de recherche est encore trop peu exploré.

Si le travail d'enquête, exemplaire, fait de l'ouvrage un outil de référence, la structuration par écoles et par artistes tend à minorer un aspect important des évocations picturales de la *Recherche*, pourtant envisagé à plusieurs reprises par Yoshikawa : leur participation à une réflexion sur le style et au processus même de l'écriture proustienne, à ses potentialités imaginaires et figurales. Dans un essai sur « Chardin et Rembrandt »⁷, Proust indiquait lui-même ce fil interprétatif, qui n'apparaît qu'intermittent dans les commentaires de Yoshikawa. Ce dernier le sait, contraint qu'il est parfois d'associer des peintres que son plan sépare, tels que Léonard et Chardin, Chardin et Vermeer ou Rembrandt et Gustave Moreau. Le chapitre consacré à

Rembrandt est ainsi représentatif d'une disproportion entre les résultats de la méthode génétique adoptée – qui permet d'identifier précisément les œuvres et les expositions que l'écrivain a vues – et l'interprétation. Celle-ci relève pour l'essentiel de la thèse de la survie des œuvres d'art par-delà la mort physique de l'artiste, certes judicieusement mise en relation avec les propos de Proust sur Ruskin et sur Moreau, ainsi qu'avec la mort de Bergotte, mais elle n'éclaire pas assez fortement les liens entre la conception proustienne de la mimesis picturale et son écriture.

Dès lors qu'on s'interroge sur la manière dont Proust invente la peinture plutôt qu'il ne s'en inspire, les parties que Yoshikawa consacre aux « goûts artistiques de Charles Swann » et à « Elstir et ses tableaux » peuvent décevoir. Les difficultés de Yoshikawa à analyser la singularité de l'esthétique qui se dégage des commentaires du narrateur sur « l'impressionnisme » d'Elstir viennent-elles du fait que ses notes et sa bibliographie rassemblent pour l'essentiel des catalogues raisonnés et des catalogues d'expositions ? Sa seule source sur l'impressionnisme est le dictionnaire que Sophie Monneret a consacré à ce mouvement⁸. Des lectures plus spécialisées, telles que des monographies plus récentes sur chaque artiste ou des travaux d'esthétique – à l'exemple de *Nus et paysages* d'Alain Roger qui comporte des passages sur la *Recherche*⁹ – auraient sans doute permis de dépasser la simple identification des sources de Proust dans le réel de l'écrivain. À aucun moment ne sont évoqués les écrits d'Oscar Wilde, alors que l'inversion de l'imitation entre l'art et la vie est repérée à plusieurs reprises et que Yoshikawa met au jour, sans le commenter en tant que tel, un dessin de l'écrivain envoyé à Reynaldo Hahn qui figure une imaginaire « Entrée du port de Dulwich par Turner » que Proust a ironiquement légendée « insvasions et bensonge [sic] » (YOSHIKAWA, 2010, p. 334).

L'idolâtrie et le livre-musée

Ces limites de l'analyse apparaissent encore dans les explications que donne Yoshikawa des différences entre les « tableaux désignés » dans la *Recherche*, ceux uniquement « suggérés »

par le nom d'un artiste, et ceux « cachés » dans les descriptions. Selon lui, la première catégorie témoignerait d'un désir d'objectivité (YOSHIKAWA, 2010, p. 256) et la deuxième d'un procédé de « projection » sur la narration d'une culture artistique commune à l'écrivain et au lecteur (YOSHIKAWA, 2010, p. 260), tandis que la troisième conduirait à l'« autonomie » des « tableau[x] littéraire[s] indépendant[s] et chargé[s] de comparaisons typiquement proustiennes » (YOSHIKAWA, p. 266). Ces arguments semblent insuffisants. Car s'il faut bien reconnaître « la vie profonde des 'natures mortes' » de Chardin dans la description que le narrateur fait de la table du restaurant du Grand-Hôtel de Balbec (*RTP*, II, p. 224), ce dernier associe sa vision à celle des aquarelles du peintre fictif Elstir, et donc plus implicitement à une réflexion sur la mimesis picturale (et littéraire). L'occultation par Proust du nom des peintres évoqués n'est-ce pas aussi une façon d'exemplifier la thèse du *Contre Sainte-Beuve* selon laquelle ce n'est pas le moi social de l'artiste qui fait l'œuvre ? On pourrait dès lors y relier l'engouement de Proust pour « le mystérieux Vermeer » (Vaudoyer) et l'intérêt scientifique que lui porte le personnage de Swann dans la *Recherche*. Or, ce dernier repousse un voyage d'étude à La Haye sur l'artiste en raison de son amour pour Odette de Crécy, né au moment où il reconnaît sur son visage les traits de la *Zéphora* de Sandro Botticelli dans la Chapelle Sixtine (fig. 2)¹⁰. Comme le remarque Yoshikawa, le combat entre l'art et l'amour s'allie dans la *Recherche* à la question de l'idolâtrie. Or, si Proust l'a souvent dénoncée chez ses contemporains et ses auteurs favoris,



2. Sandro Botticelli, *Les Épreuves de Moïse*, détail avec Zéphora, 1481-1482, Vatican, Chapelle Sixtine.

il est à se demander si l'étude de Yoshikawa n'en est pas encore légèrement empreinte. Passe-t-il trop rapidement sur les « peintres mondains » de la Belle Époque – à l'exception d'un examen très éclairant de la *Léda* de Giovanni Boldini – pour ne pas écorner l'image d'un « panthéon des maîtres » proustien ?

C'est dans l'introduction du livre d'Eric Karpeles que l'expression est revendiquée (KARPELES, 2009, p. 14), parti pris que la traduction française du titre original *Paintings in Proust* en *Le Musée imaginaire de Marcel Proust* ne fait que renforcer¹¹. À l'inverse de l'étude de Yoshikawa, deux cents tableaux somptueusement reproduits et ordonnés selon la chronologie du roman illustrent et même dominent les passages de la *Recherche*. Non seulement aucun commentaire n'accompagne les images, mais, alors que Yoshikawa ne traite que de celles que Proust a pu voir, Karpeles identifie subjectivement certaines œuvres uniquement « suggérées » dans la *Recherche*. Ainsi, l'évocation d'un clair de lune « comme Hubert Robert » dans *Du côté de chez Swann* se retrouve assortie sans raison du *Cénotaphe de Jean-Jacques Rousseau aux Tuileries* de l'artiste. Peintre lui-même, Karpeles assume sans doute une certaine liberté à l'égard de la recherche savante, et ses intuitions touchent parfois juste. Mais l'on est plus convaincu par l'identification par Yoshikawa des œuvres de Moreau figurant dans les collections Hayem, Straus et Decazeville que par la reproduction par Karpeles de la célèbre *Apparition* du même peintre ; plus persuadé par les dessins de *Violettes* de Léonard identifiés par le premier à partir de la correspondance de Proust avec Montesquiou que par l'*Étoile de Bethléem* utilisée par le second au sujet des nattes de Gilberte (fig. 3). L'explication de ces approximations se trouve dans l'introduction de l'ouvrage. Karpeles appuie son projet sur l'épisode du voyage en train de Paris à Balbec, où le narrateur court « d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposés de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu » (*RTP*, II, 16). Cette volonté de totalisation, appliquée abusivement par Karpeles à l'ensemble du roman, s'assortit d'un autre *a priori* : selon Karpeles, laisser dans



l'incertain certaines évocations picturales ferait perdre l'intensité de l'impact « que l'auteur souhaitait leur donner » (KARPELES, 2009, p. 11). Rien n'est moins sûr. De même, sa conclusion d'une supériorité de l'art sur la vie, exemplifiée pour lui, comme pour Yoshikawa, par la mort de Bergotte devant « le petit pan de mur jaune » de Vermeer, peut laisser perplexé.

L'ornement au fondement d'une écriture de la perception

C'est une thèse en partie inverse que défend Boris Gibhardt dans *Das Auge der Sprache: Ornament und Lineatur bei Marcel Proust* (GIBHARDT, 2011). Aux supposées lacunes d'une lecture non éclairée avancées par Karpeles, il oppose la coproduction d'un sens toujours instable par l'écrivain et le lecteur. Plutôt que de monumentaliser le texte et d'en « illuminer les corridors sinueux » (KARPELES, 2009, p. 11), Gibhardt prend au sérieux l'affirmation du narrateur de la *Recherche* de vouloir bâtir son livre non pas « ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe » (RTP, IV, p. 610). Au lieu d'affirmer un « credo de Proust, brutal et sans équivoque, selon lequel la vie n'est rien et l'art est tout » (KARPELES, 2009, p. 16), il met en avant l'entrelacement des deux dans une « poétique de la perception », préférée à une « mémoire de la perception » souvent agitée à propos de la *Recherche* (GIBHARDT, 2011, p. 9). La thèse principale de l'essai est que la perception a besoin pour se formuler du potentiel d'imagination du langage, et plus précisément d'un langage figural et imageant. Et Gibhardt démontre que l'ornement et sa forme élémentaire, le linéament, constituent, par leurs résonances sensibles et réflexives,

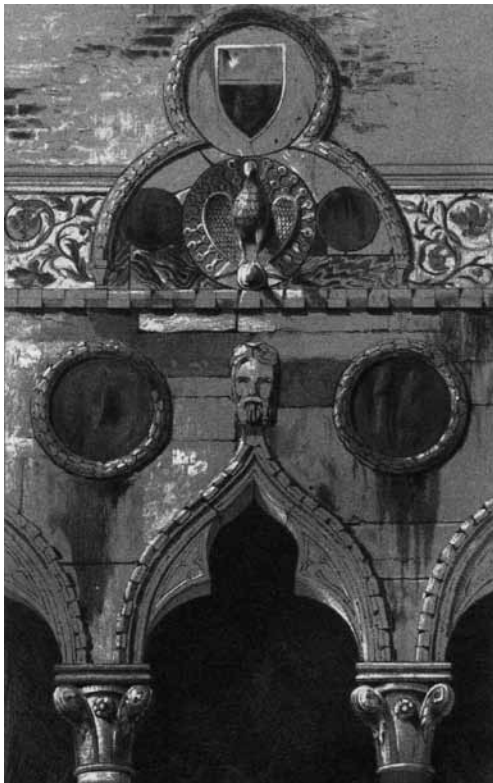
des figures trop peu étudiées de la tentative proustienne, au regard non seulement d'un style d'écriture¹² mais d'une écriture de la perception (GIBHARDT, 2011, p. 10). Dès lors, les hiérarchies peuvent tomber entre les arts majeurs et mineurs comme entre l'art, la vie et la nature, au profit d'un examen du détail, du filigrane, du diaphane, de « l'infini dans l'infinitesimal » (Montesquiou cité dans GIBHARDT, 2011, p. 139). Gibhardt en tire notamment une attention aux arts décoratifs, préconisée d'ailleurs par Yoshikawa en conclusion de son étude (YOSHIKAWA, 2010, p. 364) : à la théorie de l'ornement chez Ruskin et aux dessins ornementaux de Mâle, à l'Art nouveau d'Émile Gallé, à la poésie du décoratif de Montesquiou ou à « l'art de l'arabesque » du couturier Mariano Fortuny (GIBHARDT, 2011, p. 18).

« La robe de Fortuny que portait ce soir-là Albertine me semblait comme l'ombre tentatrice de cette invisible Venise. Elle était envahie d'ornementation arabe comme Venise, comme les palais de Venise dissimulés à la façon des sultanes derrière un voile ajouré de pierre, comme les reliures de la bibliothèque Ambrosienne, comme les colonnes desquelles les oiseaux orientaux qui signifient alternativement la mort et la vie, se répétaient dans le miroitement de l'étoffe, d'un bleu profond qui au fur et à mesure que mon regard s'y avançait se changeait en or malléable, par ces mêmes transmutations qui, devant la gondole qui s'avance, changent en métal flamboyant l'azur du Grand Canal » (RTP, III, p. 896).

Il est possible de discerner l'évocation d'un Turner à la fin de ce passage, mais la dimension ornementale n'en relie pas moins de manière contiguë le vêtement, l'architecture, le livre et les linéaments du regard et de la gondole. Le processus métonymique relevé par Gérard Genette¹³ permet aussi l'élaboration de ce que Proust qualifie de « leitmotiv Fortuny »¹⁴. Il apparaît dès *Du côté de chez Swann* dans la description du tapis sur lequel s'avance la duchesse de Guermantes, comparé à un épiderme proche de « certaines peintures de Carpaccio » (RTP, I, 176), puis il ressurgit plusieurs fois jusqu'à *Albertine disparue*, lorsque le narrateur croit reconnaître dans la fresque de Carpaccio le manteau d'Albertine porté le soir de sa fuite.

3. Rapprochement proposé dans KARPELES, 2009, p. 88-89, entre les nattes de Gilberte et *L'Étoile de Bethléem* de Léonard de Vinci (1505, Windsor, Royal Library).

Ce sont des variations de ce type que Boris Gihardt traque dans son étude. Elles relient la description du « sourire » de l’ogive vénitienne du Palazzo dei Badoari Partecipazzi à Venise (fig. 4) au plaisir que ressent le narrateur du *Contre Sainte-Beuve* en voyant un rayon de soleil sur la volute d’un balcon parisien (GIBHARDT, 2011, p. 29). On la retrouve dans « le plissage sévère et dévot » de la fameuse madeleine, que Gihardt met en relation (formelle et sensuelle) avec le « gâteau architectural » du thé de Madame Swann ou (érotique et religieuse) avec les plis du corps d’Albertine endormie et la courbure de sa jambe en « col de cygne » (p. 33-45). On pourrait multiplier les exemples de la virtuosité avec laquelle l’auteur examine ornements et linéaments dans la *Recherche* – dans le mélange d’immobilité et de mouvement de la description du *Jet d’eau de Saint-Cloud* d’Hubert Robert, dans les « tapisseries de verres » des vitraux de l’église de Combray, dans la « veine de neige durcie » sur la vitre de la chambre de Balbec que le narrateur compare à une verrerie



4. John Ruskin, aquarelle du Palazzo Baroari Prateceipazzi, dans *The Stones of Venice* (Londres, 1851, pl. 1), dans GIBHARDT, 2011, p. 223.

de Gallé, etc. C’est plutôt sur la méthode que je souhaite conclure. Issu d’une thèse de doctorat soutenue au Peter-Szondi Institut de la Freie Universität de Berlin, sous la direction conjointe d’un spécialiste de la littérature comparée, Gert Mattenklott, et d’un historien de l’art, Werner Busch, le livre de Gihardt reprend d’une part la question de la « critique thématique » développée dans les travaux de Jean-Pierre Richard¹⁵, et se donne d’autre part pour projet de l’étayer par un examen des arts décoratifs plutôt que par une approche psychanalytique et sémiotique. Concernant le premier point, le choix de l’ornement permet à Gihardt de plaider pour le double mouvement d’un rapport sensible au monde réinvesti dans l’élaboration d’une esthétique. Sans contenu déterminé, l’ornement serait par excellence la figure d’une « variation sans thème » déjà relevée par Roland Barthes¹⁶. Le second point le conduit à mobiliser le contexte artistique de Proust, documenté dans un appareil de notes d’une rare densité. Ainsi en est-il par exemple du japonisme déjà étudié par Luc Fraisse¹⁷, au sein duquel Gihardt distingue ce qui caractérise de manière historique et sociale *Un amour de Swann* de son réinvestissement dans une écriture « japonisante » de la perception – par exemple dans le déploiement des feuilles de la tisane de la tante du narrateur, comparé au jeu japonais des papiers plongés dans l’eau, dans les plantes de la Vivonne et dans les effets de cloisonnés et de cernes des paysages de la *Recherche*.

La démonstration est convaincante et les résultats féconds. On regrette toutefois que la question du décoratif et de l’ornement ne soit pas également examinée dans un élan esthétique autant qu’historique. D’autant plus que l’appel au décroisement des arts au profit d’une unité *via* les sciences de la perception – deux procédés que Gihardt thématise dans sa lecture de la *Recherche* – est au fondement des débats sur le décoratif dans le dernier tiers du XIX^e siècle¹⁸. La prise en compte des « grammaires » de l’époque, qui ont largement contribué au processus conjoint d’une rationalisation de l’ornement, aurait pu permettre de comprendre en quoi la « langue » proustienne de l’ornement se distingue de leur tentation linguistique, dématérialisée et aniconique, voire met au jour

leurs apories. Chez Proust, écrit Gibhardt, le linéament « n'est ni iconique (car il n'existe en effet pas visuellement), ni seulement de nature linguistique (car il utilise néanmoins l'imagination visuelle), mais une forme de signe hybride : il médiatise non seulement les contrastes du monde de la perception, mais encore ceux du langage et du dessin »¹⁹. Il serait alors intéressant de suivre Rémi Labrusse dans l'hypothèse que la multiplication des grammaires fut une manière de conjurer ce qui était vécu comme une époque potentiellement vouée au chaos, pour tenter d'éclairer la position de l'écriture proustienne face à cette période « d'inversion des valeurs »²⁰. C'est d'ailleurs à l'idée d'un « roman de l'inversion » qu'aboutit la réflexion de Gibhardt. Il examine d'une part le rôle de l'héraldique chez Charlus et les Guermantes comme symbole d'une homosexualité cryptée ou d'une aristocratie qui se veut garante de la convenance attachée à l'ornement (GIBHARDT, p. 151-221) ; il décèle d'autre part dans l'« apprentissage de signes »²¹ du narrateur un potentiel d'avenir (« das Schreiben für die Zukunft », GIBHARDT, 2011, p. 263-289). Celui-ci lui permet de relier *in fine* les deux mondes séparés de l'enfance en une boucle furtivement ornementale, comme l'affirme son amie Gilberte, fille du bourgeois Swann devenue Madame de Saint-Loup : « nous pourrons aller à Guermantes, en prenant par Méséglise, c'est la plus jolie façon » (IV, 268).

On ressort de la lecture des trois ouvrages avec la conviction de la fécondité de l'interdisciplinarité, tant pour l'examen du texte proustien, souvent maintenu dans un sanctuaire renforcé par sa postérité, que pour celui des questions esthétiques et historiques qu'il partage avec son temps. La question de l'identification des sources artistiques est traitée avec rigueur par Yoshikawa et celle de leur participation à l'écriture proustienne par Gibhardt. L'histoire de l'art y gagne une attention nouvelle à la manière dont la définition des arts a trait à la langue et à la fiction. En retour, il serait bénéfique que les chercheurs en littérature s'arment plus fortement des outils de l'histoire et des sciences de l'art afin d'affiner leurs thèses. Par ailleurs, alors que Yoshikawa et Karpeles s'en tiennent à la peinture, Gibhardt

suggère une extension aux arts décoratifs, dont la *Recherche* démontre les liens avec le « grand art ». On peut dès lors envisager appliquer la démarche à d'autres œuvres littéraires et à d'autres époques, afin d'y puiser un examen renouvelé de la peinture, des objets d'art et du quotidien, qui considérerait leur « matérialité » dans ses résonances intellectuelles, affectives, esthétiques et imaginaires, ainsi que dans l'entrelacement d'une appropriation individuelle et collective.

1. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, 4 vol., Jean-Yves Tadié éd., (*Bibliothèque de la Pléiade*, 100), 1987-1989 [désormais abrégé RTP suivi du volume et de la pagination], IV, p. 474.

2. Jean Autret, *L'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*, Genève, 1955 ; Juliette Monnin-Hornung, *Proust et la peinture*, Genève, 1951. Voir également *Proust et les peintres*, Maïthé Vallès-Bled éd., (cat. expo., Chartres, Musée de Chartres, 1991), suivi de *Proust illustré*, Anne Borrel éd., (cat. expo., Illiers-Combray, Musée Marcel Proust/Maison de tante Léonie, 1991), Chartres, 1991.

3. On consultera notamment Sophie Bertho éd., *Proust et ses peintres*, Amsterdam/Atlanta, 2000.

4. *Proust, l'écriture et les arts*, Pierre-Yves Tadié éd., (cat. expo., Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999-2000), Paris, 1999.

5. Parmi les publications précédentes de Kazuyoshi Yoshikawa : *Études sur la genèse de La Prisonnière d'après les brouillons inédits*, 2 vol., thèse, université Paris 4, 1976 ; « Proust aux expositions », dans Annick Bouillaguet éd., *Proust et les moyens de la connaissance*, Strasbourg, 2008, p. 207-219 ; « Elstir : ses asperges et son chapeau haut-de-forme », dans Bertho, 2000, cité n. 3, p. 87-94 ; « Tableaux désignés, suggérés et cachés dans la Recherche », dans *Marcel Proust, 5 : Proust au tournant des siècles*, 2, Paris/Caen, 2005, p. 203-221.

6. Voir l'étude de Theodore J. Johnson, « La place de Vittore Carpaccio dans l'œuvre de Marcel Proust », dans *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*, 3. *France et Italie dans la culture européenne, III : XIX^e et XX^e siècles*, Genève, 1984, p. 673-687 ; et Annick Bouillaguet, « Entre Proust et Carpaccio. L'intertexte des livres d'art », dans Bertho, 2000, cité n. 3, p. 95-101.

7. Marcel Proust, « Chardin et Rembrandt », dans Pierre Clarac éd., *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, (*Bibliothèque de la Pléiade*), Paris, 1971, p. 372-382.

8. Sophie Monneret, *L'Impressionnisme et son époque : dictionnaire international*, 2 vol., Paris, 1987.

9. Alain Roger, *Nus et paysages : essai sur la fonction de l'art*, Paris, 1978.

10. Au sujet de cette identification et sur sa source chez Ruskin, voir Cynthia Gamble : « Ziporah: a Ruskinian enigma appropriated by Marcel Proust », dans Harold Bloom, *Marcel Proust*, New York, 2003, p. 63-81.

11. Signalons dans une même démarche Yann Le Pichon, *Le Musée retrouvé de Marcel Proust*, avec la collaboration d'Anne Borrel, Paris, 1990.

12. Voir à ce sujet Jean Milly, *Proust et le style*, (Paris, 1970) Genève, 1991.

13. Gérard Genette, « Métonymie chez Proust » (1970), dans Gérard Genette, *Figures III*, Paris, 1972, p. 41-63.

14. Lettre de Marcel Proust à Maria de Madrazo de 1916, dans Philippe Kolb éd., *Correspondance de Marcel Proust*, 21 vol., Paris, 1970-1993, XV, p. 57.

15. Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, 1974.

16. Roland Barthes, Gilles Deleuze, Gérard Genette *et al.*, *Table ronde*, dans *Études Proustiennes*, 2, 1975, p. 102.

17. Luc Fraisse, *Proust et le japonisme*, Strasbourg, 1997.

18. Voir Rossella Froissart Pezone, « Situations du décoratif en France au tournant du XIX^e siècle : norme, unité et suggestion », dans *Perspective*, 1, 2010, p. 157-164.

19. « Diese Lineatur ist weder ikonischer (da sie ja gar nicht visuell existiert) noch allein sprachlicher Natur (da sie gleichwohl das bildliche Vorstellungsvermögen braucht), sondern eine hybride Zeichenform: Sie vermittelt nicht nur die Gegensätze der Wahrnehmungswelt, sondern noch jene von Sprache und Zeichnung » (GIBHARDT, 2011, p. 78).

20. Rémi Labrusse, « Face au chaos : grammaires de l'ornement », dans *Perspective*, 1, 2010, cité p. 97-121, en particulier p. 97.

21. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, (1964) 2003, p. 51.

Julie Ramos, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
julie.ramos@inha.fr

Mots-clés

arts décoratifs, intermédialité, littérature,
ornement, peinture