À LA RECHERCHE DES ESTAMPES PERDUES DE MARCEL PROUST

par

Adrien Goetz

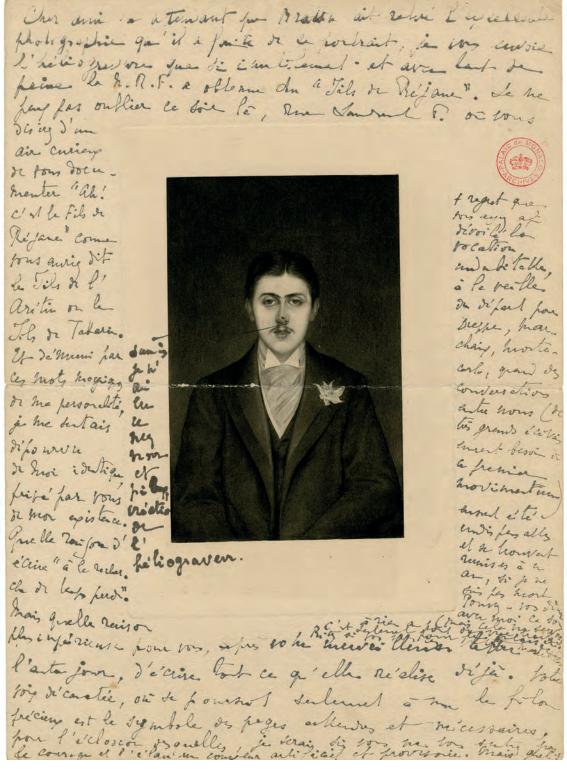
« Jamais je n'ai eu ce nez noir et pileux, création de l'héliograveur¹. » Cette mention manuscrite, sur le ton de la farce, s'accompagne d'un trait et d'un point d'encre placé par Proust sur le bout de son nez avec autant de précision que le jour où il annonça fièrement à Céleste qu'il avait mis le mot « Fin ».

Ce sont des « remarques », au sens que les collectionneurs d'estampes donnent à ce mot, des marginalia comme diraient les éditeurs de Stendhal, tracées dans les blancs d'une reproduction mécanique du célèbre portrait de Jacques-Émile Blanche, aujourd'hui conservé au musée d'Orsay. Proust plaisante, sachant qu'il s'adresse à Pierre de Polignac, amateur de choses anciennes et connaisseur des éditions illustrées du $XVIII^e$ siècle : l'héliograveur n'a rien pu « créer », puisqu'il s'agit ici d'un procédé d'impression sur un cylindre de cuivre, probablement aciéré, permettant de diffuser en un grand nombre d'exemplaires une image de sa plus célèbre effigie, destinée à accompagner une édition de luxe de À *l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Proust précise, pour son ami, qu'il lui envoie cette image « en attendant que Braun ait retiré l'excellente photographie qu'il a faite de ce portrait ».

Cette estampe devenue lettre, longtemps ignorée car conservée par les descendants de Pierre de Polignac aux archives du palais princier de Monaco, est un document qui pose incidemment, sur le ton de la conversation, la question des rapports de Proust à la gravure, aux techniques de l'estampe, et l'évidente et apparente préférence qui était la sienne pour la photographie. Brassaï, dans un essai lumineux, *Proust sous l'emprise de la photographie*², a insisté sur le rôle que joua la photographie dans la formation artistique de l'écrivain, et sur l'importance que les collections de portraits photographiques ont eue dans la construction de son œuvre. Les études sur Proust et la photographie sont nombreuses, Proust et la gravure semblent au contraire un sujet jusqu'à présent mésestimé. Dans le catalogue fondateur, *Marcel Proust. L'écriture et les arts*, publié sous la direction du professeur Jean-Yves Tadié lors de l'exposition de la BnF de 1999, Jérôme Picon a été le premier à s'intéresser à ce sujet oublié. Il a démontré, en établissant une liste minutieuse, que c'était grâce

^{1.} Lettre reproduite dans Jean-Marc Quaranta et Jean-Yves Tadié, « Une amitié interrompue. Marcel Proust et Pierre de Monaco », *Annales monégasques*, nº 39, 2015, p. 193-244.

^{2.} Brassaï, Proust sous l'emprise de la photographie, Paris, Gallimard, 1997.



Archives du Palais princier de Monaco

aux reproductions que Proust trouvait dans la *Gazette des beaux-arts* et dans la série des « Villes d'art célèbres » publiées par l'éditeur Laurens que Proust avait puisé une très large part de ses références artistiques.

Les reproductions lui servent, d'une manière très classique dans sa génération, à connaître les œuvres qu'il n'a pas vues, et sont pour lui des aide-mémoire, qui lui permettent d'avoir sous les yeux des œuvres aimées, comme les Carpaccio vus à Venise ou les fresques de Giotto de Padoue. Alors que de nombreux témoignages attestent de sa passion pour la collection des portraits-cartes photographiques, seuls des propos rapportés de Jean-Louis Vaudoyer témoignent de l'usage que Proust pouvait faire des estampes qu'il possédait et qui, hélas, n'ont pas été conservées. Philip Kolb, cité par Jérôme Picon, note qu'« il avait accumulé une collection de gravures et de reproductions de toutes sortes qu'il faisait apporter près de son lit lorsqu'il voulait les consulter³ ».

Proust n'a pas l'esprit collectionneur, si ce n'est dans son œuvre. Il admire son cher Charles Ephrussi, mais n'a ni les moyens ni l'envie de devenir, à son exemple, collectionneur d'estampes. Parmi ses proches, Robert de Montesquiou est sans doute le modèle de ces grands amateurs et collectionneurs d'épreuves avant la lettre et de tirages de tête, qui utilisent leur collection pour écrire des livres. L'essai de Montesquiou sur Rodolphe Bresdin, *L'Inextricable Graveur*, en 1904, est à ce titre un modèle de cette passion pour l'estampe dans les années 1900. Le texte s'attache avec science et gourmandise aux états successifs des pièces de Bresdin que Montesquiou possède – ces planches qui furent offertes à l'Art Institute de Chicago, où elles sont aujourd'hui conservées, par Walter S. Brewster, en 1922, un an après la mort de l'auteur des *Hortensias bleus*.

Montesquiou abonde en commentaires techniques, il regarde à la loupe les retouches, les transformations d'un état à un autre, il cite bien sûr les descriptions de Théodore de Banville, celles de Huysmans, morceaux littéraires, modèles de transpositions d'art, mais s'appuie sur l'ouvrage de référence d'Henri Béraldi consacré aux graveurs du XIX° siècle pour saluer dans le misérable « Chien-Caillou » dont Champfleury fit la figure centrale de l'une de ses nouvelles, ce pauvre homme qui ressemblait à un balayeur et vivait avec un lapin qu'il finit par manger, si pauvre qu'il imprimait ses cuivres avec le cirage de ses chaussures, l'égal de Rembrandt et des anciens maîtres. Montesquiou se montre capable de distinguer ce qui appartient à l'eau-forte, ce qui vient de l'utilisation de la pointe sèche et les effets dus à l'usage de la lithographie : on ne trouve rien de tel chez Proust, pour qui les estampes ne sont que de la documentation, des reproductions.

Quand il prononce le mot gravure, c'est souvent dans un sens dépréciatif :

Je n'osai pas lui dire que ce qui eût pu m'intéresser, ce n'était pas le médiocre d'une argenterie bourgeoise, même la plus riche, mais quelque spécimen, fût-ce seulement sur une belle gravure, de celle de M^{me} Du Barry⁴.

^{3.} Jérôme Picon et Jean-Yves Tadié (sous la dir. de), « Un degré d'art en plus », *Marcel Proust. L'écriture et les arts*, Paris, BnF, 1999, p. 81-88.

^{4.} Marcel Proust, *La Prisonnière*, dans À *la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1989, p. 787.

La gravure, pour lui, est-elle une forme artistique à part entière ? On pourrait presque en douter. L'estampe est un simple document. Ou alors, il renvoie à une autre époque de l'appréciation des chefs-d'œuvre, ce dont témoigne la grand-mère, dans ce très célèbre passage, dont Jérôme Picon a souligné l'importance :

Elle eût aimé que j'eusse dans ma chambre des photographies des monuments ou des paysages les plus beaux. Mais au moment d'en faire l'emplette, et bien que la chose représentée eût une valeur esthétique, elle trouvait que la vulgarité, l'utilité reprenaient trop vite leur place dans le mode mécanique de représentation, la photographie. Elle essayait de ruser et, sinon d'éliminer entièrement la banalité commerciale, du moins de la réduire, d'y substituer, pour la plus grande partie, de l'art encore, d'y introduire comme plusieurs « épaisseurs » d'art : au lieu de photographies de la Cathédrale de Chartres, des Grandes Eaux de Saint-Cloud, du Vésuve, elle se renseignait auprès de Swann si quelque grand peintre ne les avait pas représentés, et préférait me donner des photographies de la Cathédrale de Chartres par Corot, des Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert, du Vésuve par Turner, ce qui faisait un degré d'art de plus. Mais si le photographe avait été écarté de la représentation du chefd'œuvre ou de la nature et remplacé par un grand artiste, il reprenait ses droits pour reproduire cette interprétation même. Arrivée à l'échéance de la vulgarité, ma grand'mère tâchait de la reculer encore. Elle demandait à Swann si l'œuvre n'avait pas été gravée, préférant, quand c'était possible, des gravures anciennes et avant encore un intérêt au-delà d'elles-mêmes, par exemple celles qui représentent un chef-d'œuvre dans un état où nous ne pouvons plus le voir aujourd'hui (comme la gravure de la Cène de Léonard avant sa dégradation, par Morghen). Il faut dire que les résultats de cette manière de comprendre l'art de faire un cadeau ne furent pas toujours très brillants. L'idée que je pris de Venise d'après un dessin du Titien qui est censé avoir pour fond la lagune, était certainement beaucoup moins exacte que celle que m'eussent donnée de simples photographies⁵.

Le commentaire de ce célèbre passage a été fait cent fois, il marque bien ce décalage de génération, entre l'amateur d'art qui juge d'après photographie et la grand-mère qui attache un prix plus grand à la gravure d'interprétation. La mention du sujet gravé vient donc ici « en creux », mais un point étonne, dans ce domaine qui intéresse peu Proust, c'est la mention de Raphaël Morghen, ce Florentin qui fut considéré dans la première moitié du XIXº siècle comme le prince des graveurs d'interprétation, qui, s'il s'intéressa à la gravure sur bois, resta aux yeux de la postérité comme l'un des maîtres du burin le plus pur. Les proustiens ont relevé depuis longtemps la référence à Morghen faite par Ruskin, comme explication plausible de cette soudaine érudition de Proust dans un domaine qui semble ne l'intéresser qu'assez peu — puisque à la lenteur des vieux burinistes, il substitue l'immédiateté des photographes. Peut-être peut-on tenter, pour ajouter un degré d'art, de superposer à cette référence une réminiscence balzacienne, le fameux passage où César Birotteau, pour remercier son maître Vauquelin, fait rechercher une épreuve avant la lettre du plus beau de tous les burins, la gravure de Johann Friedrich Müller d'après *La Madone Sixtine* de Raphaël. Müller, rival de Morghen, avec ce morceau si parfait qu'il le conduisit au suicide, semble pour

^{5.} M. Proust, *Du côté de chez Swann*, dans À la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1987, p. 39-40.

Birotteau le seul digne de célébrer celui à qui il doit l'idée de la *Double Pâte des Sultanes* et de l'*Eau Carminative*, ses inventions qu'il célèbre par le moyen de gravures publicitaires dont Balzac a glissé l'image commerciale et prosaïque entre les pages du roman.

Cette dimension mercantile de la gravure de reproduction est bien présente chez Proust, on en trouve mention dans cette scène qui met au premier plan M. de Norpois :

Il n'hésita pas à féliciter mon père de la « composition » de son portefeuille « d'un goût très sûr, très délicat, très fin ». On aurait dit qu'il attribuait aux relations des valeurs de bourse entre elles, et même aux valeurs de bourse en elles-mêmes, quelque chose comme un mérite esthétique. [...] Pour certaines valeurs anciennes au contraire, mon père ne se rappelant plus exactement les noms, faciles à confondre avec ceux d'actions similaires, ouvrit un tiroir et montra les titres eux-mêmes à l'Ambassadeur. Leur vue me charma ; ils étaient enjolivés de flèches de cathédrales et de figures allégoriques comme certaines vieilles publications romantiques que j'avais feuilletées autrefois. Tout ce qui est d'un même temps se ressemble ; les artistes qui illustrent les poèmes d'une époque sont les mêmes que font travailler pour elles les Sociétés financières. Et rien ne fait mieux penser à certaines livraisons de *Notre-Dame de Paris* et d'œuvres de Gérard de Nerval, telles qu'elles étaient accrochées à la devanture de l'épicerie de Combray, que, dans son encadrement rectangulaire et fleuri que supportaient des divinités fluviales, une action nominative de la Compagnie des Eaux⁶.

Norpois et le père devant un portefeuille d'actions ressemblent aux collectionneurs d'estampes de Daumier, cédant à cette passion artistique qui ne se montre jamais à la lumière, celle des tiroirs, des cartons, des passe-partout — à l'opposé de ces collections encadrées de riches bordures dorées, faites pour signifier que l'on collectionne :

Certes, il est plus raisonnable de sacrifier sa vie aux femmes qu'aux timbres-poste, aux vieilles tabatières, même aux tableaux et aux statues. Seulement l'exemple des autres collections devrait nous avertir de changer, de n'avoir pas une seule femme, mais beaucoup. Ces mélanges charmants qu'une jeune fille fait avec une plage, avec la chevelure tressée d'une statue d'église, avec une estampe, avec tout ce à cause de quoi on aime en l'une d'elles, chaque fois qu'elle entre, un tableau charmant, ces mélanges ne sont pas très stables⁷.

Des illusions d'estampes surgissent ainsi, sans crier gare, parmi les visions proustiennes. Ainsi, après l'épisode célèbre de la dernière photographie de la grand-mère, la description d'un paysage devient une estampe digne de celles que Monet a accrochées chez lui à Giverny, comme en hommage modernisé à celle qui voulait toujours obtenir « un degré d'art en plus » :

Là où je n'avais vu, avec ma grand'mère, au mois d'août, que les feuilles et comme l'emplacement des pommiers, à perte de vue ils étaient en pleine floraison, d'un luxe inouï, les pieds dans la boue et en toilette de bal, ne prenant pas de précautions pour ne pas gâter le plus merveilleux satin rose qu'on eût

^{6.} M. Proust, À l'ombre des jeunes filles en fleur, dans À la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1987, p. 446.

^{7.} M. Proust, Le Côté de Guermantes, dans À la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1988, p. 647.

jamais vu et que faisait briller le soleil ; l'horizon lointain de la mer fournissait aux pommiers comme un arrière-plan d'estampe japonaise ; si je levais la tête pour regarder le ciel entre les fleurs, qui faisaient paraître son bleu rasséréné, presque violent, elles semblaient s'écarter pour montrer la profondeur de ce paradis⁸.

Ailleurs, c'est l'illusion d'une gravure de Rembrandt qui est suggérée, comme si le mot même de gravure, employé dans le début du passage, mais comme synonyme de médiocre reproduction, communiquait à tout le paragraphe son aura artistique :

Dans un petit magasin de bric-à-brac, une bougie à demi consumée, en projetant sa lueur rouge sur une gravure, la transformait en sanguine, pendant que, luttant contre l'ombre, la clarté de la grosse lampe basanait un morceau de cuir, niellait un poignard de paillettes étincelantes, sur des tableaux qui n'étaient que de mauvaises copies déposait une dorure précieuse comme la patine du passé ou le vernis d'un maître, et faisait enfin de ce taudis où il n'y avait que du toc et des croûtes, un inestimable Rembrandt⁹.

La gravure est toujours l'indice du renvoi aux balbutiements des goûts artistiques du narrateur :

Il [mon père] était encore devant nous, grand, dans sa robe de nuit blanche sous le cachemire de l'Inde violet et rose qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait des névralgies, avec le geste d'Abraham dans la gravure d'après Benozzo Gozzoli que m'avait donnée M. Swann [...]. Il y a bien des années de cela¹⁰.

Ou encore:

Mais les yeux enfoncés d'Aimé, auxquels une légère myopie donnait une sorte de profondeur dissimulée, ne trahirent aucune impression au milieu de sa figure immobile. Dans l'hôtel de province où il avait servi bien des années avant de venir à Balbec, le joli dessin, un peu jauni et fatigué maintenant, qu'était sa figure, et que pendant tant d'années, comme telle gravure représentant le prince Eugène, on avait vu toujours à la même place, au fond de la salle à manger presque toujours vide, n'avait pas dû attirer de regards bien curieux¹¹.

L'estampe renvoie au charme des vieilles personnes, au talent de M^{me} de Villeparisis quand elle se met à ressembler à Madeleine Lemaire :

M^{me} de Villeparisis, [...] était assise à un petit bureau, où devant elle, à côté de ses pinceaux, de sa palette et d'une aquarelle de fleurs commencée, il y avait dans des verres, dans des soucoupes, dans des tasses, des roses mousseuses, des zinnias, des cheveux de Vénus, qu'à cause de l'affluence à ce

^{8.} M. Proust, Sodome et Gomorrhe, dans À la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1988, p. 177.

^{9.} M. Proust, Le Côté de Guermantes, op. cit., p. 395.

^{10.} M. Proust, Du côté de chez Swann, op. cit., p. 36.

^{11.} M. Proust, Le Côté de Guermantes, op. cit., p. 464.

moment-là des visites elle s'était arrêtée de peindre, et qui avaient l'air d'achalander le comptoir d'une fleuriste dans quelque estampe du XVIII^e siècle¹².

Le monde de l'estampe est toujours vieux rose, il appartient au passé, c'est ainsi qu'il est par exemple utilisé, comme une métaphore, par Norpois, cherchant à qualifier le talent de Bergotte :

Ah! ne dites pas de mal de Bergotte, s'écria la duchesse. — Je ne conteste pas son talent de peintre, nul ne s'en aviserait, duchesse. Il sait graver au burin ou à l'eau-forte, sinon brosser, comme M. Cherbuliez, une grande composition. Mais il me semble que notre temps fait une confusion de genres et que le propre du romancier est plutôt de nouer une intrigue et d'élever les cœurs que de fignoler à la pointe sèche un frontispice ou un cul-de-lampe¹³.

Il ne faut pas oublier que le nom de Bergotte, dans *Jean Santeuil*, était attribué au personnage du peintre. Une seule fois, une gravure joue un rôle central, dans l'une des scènes les plus importantes de À la recherche du temps perdu. C'est dans Un amour de Swann:

Une seconde visite qu'il lui fit eut plus d'importance peut-être. En se rendant chez elle ce jour-là comme chaque fois qu'il devait la voir, d'avance il se la représentait ; et la nécessité où il était pour trouver jolie sa figure de limiter aux seules pommettes roses et fraîches, les joues qu'elle avait si souvent jaunes, languissantes, parfois piquées de petits points rouges, l'affligeait comme une preuve que l'idéal est inaccessible et le bonheur médiocre. Il lui apportait une gravure qu'elle désirait voir. 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, de ses grands yeux, si fatigués et maussades quand elle ne s'animait pas, elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine¹⁴.

La gravure apportée par Swann n'est pas uniquement un accessoire utile à l'action, elle est la métaphore de ce qu'il éprouve. De même que le narrateur peut se faire une idée d'une œuvre d'art par la gravure avant de l'avoir vue, de même d'« avance il se la représentait ». Odette est une image, et son image crée le désir de la voir, de lui apporter « cette gravure qu'elle désirait voir » mais qui dévoile à Swann sa ressemblance avec la fille de Jéthro. En regardant une gravure, elle est devenue elle-même image d'un chef-d'œuvre. Elle existe à son tour, dans les yeux de Swann, avec « un degré d'art en plus ». Odette n'est pas pour autant devenue une gravure, elle s'est transformée en une photographie.

Cette vague sympathie qui nous porte vers un chef-d'œuvre que nous regardons, maintenant qu'il connaissait l'original charnel de la fille de Jéthro, elle devenait un désir qui suppléa désormais à celui que le corps d'Odette ne lui avait pas d'abord inspiré. Quand il avait regardé longtemps ce Botticelli,

^{12.} M. Proust, Le Côté de Guermantes, op. cit., p. 487.

^{13.} *Ibid.*, p. 519.

^{14.} M. Proust, Du côté de chez Swann, op. cit., p. 219.

il pensait à son Botticelli à lui qu'il trouvait plus beau encore et approchant de lui la photographie de Zéphora, il croyait serrer Odette contre son cœur¹⁵.

Comme si Swann, arrivé avec une gravure, repartait avec le désir de posséder une photographie, témoin du passage du monde du passé à celui de l'avenir, du passage de l'œuvre d'art devenue être de chair bien réel et possédée, avant d'être transformée à nouveau en une image différente mais nouvelle.

Est-ce à dire que l'art de la gravure soit, pour Proust, totalement révolu ? Il serait plus exact de dire qu'il est intégré aux strates anciennes et enfantines de sa culture. Si Odette devient œuvre d'art, il est possible que le réel se mette à ressembler à l'épreuve – Proust met le mot entre guillemets pour lui donner son sens technique – d'une estampe :

Même à Paris, dans un des quartiers les plus laids de la ville, je sais une fenêtre où on voit après un premier, un second et même un troisième plan fait des toits amoncelés de plusieurs rues, une cloche violette, parfois rougeâtre, parfois aussi, dans les plus nobles « épreuves » qu'en tire l'atmosphère, d'un noir décanté de cendres, laquelle n'est autre que le dôme Saint-Augustin et qui donne à cette vue de Paris le caractère de certaines vues de Rome par Piranesi¹⁶.

2

Y aurait-il des estampes cachées dans À la recherche du temps perdu, qui ne seraient pas explicitement identifiées ? L'exemple le plus célèbre de ces transpositions d'art dans le réel, est la description des trois arbres d'Hudimesnil. Emmanuel Berl, dans Sylvia, a mis en scène cette superposition entre la page de Proust et la célèbre gravure de Rembrandt, qui n'est jamais citée dans la page de description :

Le printemps revenu, je prenais en sortant du Louvre la terrasse des Tuileries qui surplombe la Seine. Un jour, devant l'Orangerie, je remarquai un petit écriteau qui, avec une orgueilleuse modestie, annonçait l'exposition des eaux-fortes de Rembrandt de la collection Rothschild. J'entrai. Il était encore tôt dans l'après-midi. Je me trouvai seul dans la salle déserte. Les eaux-fortes étonnaient par leur petitesse, sur ce mur fait pour les grandes toiles.

[...] J'examinais alors l'eau-forte devant laquelle j'étais arrêté. C'était Les Trois Arbres. Je les trouvais très beaux. La niaiserie des idées qu'ils me suggéraient m'irrita d'autant plus. Je pensais : « On les croirait gravés de ce matin », et me sentais tout pareil à ces visiteurs qui, traînant leur ennui parmi les Tintoret et les Vermeer, soudain sont arrachés à leur froideur par la ressemblance inespérée d'un portrait avec une personne de leur famille, et qui enfin enthousiastes crient : « Viens vite voir ! Exactement la tante Aglaé! »

Mon idée, comme la leur, était tenace autant que sotte. Le pire, c'est qu'elle n'était même pas fausse : ces *Trois Arbres* auraient pu figurer dans une exposition de gravures modernes. Ils auraient pu illustrer, ils illustraient admirablement les passages des *Jeunes filles en fleurs* où Proust, sur la route de Balbec,

^{15.} M. Proust, Du côté de chez Swann, op. cit., p. 222.

^{16.} *Ibid.*, p. 65.



 $Rembrandt, \ Les \ Trois \ Arbres, \ 1643$ Eau-forte, pointe sèche, burin et morsure à la fleur de soufre, 212 × 283 mm

dans le landau de M^{me} de Villeparisis, se sent hélé par trois arbres dont il ne parvient pas à capter le message.

[...] Mais je n'eusse pas trouvé moins beaux les *Trois Chênes* si j'avais appris qu'ils étaient gravés de la veille et glissés frauduleusement parmi les Rembrandt. Ils échappaient à l'histoire. [...] Je rêvais de tout cela, et j'avais cessé de regarder les eaux-fortes. L'Orangerie s'était peu à peu remplie de visiteurs. Je ne m'en étais pas aperçu ; mais je m'étais éloigné du mur machinalement, pour ne pas les gêner. Quand je voulus les regarder de nouveau, entre moi et *Les Trois Arbres*, je reconnus Sylvia [...]. Elle regarda, elle aussi, *Les Trois Arbres*. Je l'abordai. Elle me dit qu'ils la faisaient penser aux *Trois Chênes* de Balbec¹⁷!

Ce qui est frappant dans cette page, outre la référence à l'Orangerie, lieu proustien depuis la fameuse visite à Vermeer, et la scène de la mort de Bergotte, et l'amusement digne de Swann qu'il y a à reconnaître dans la vie réelle les figures de l'art, c'est que la page de Proust auquel renvoie Emmanuel Berl est une sorte de gravure en hors-texte dans son roman, un morceau imprimable à part, comme celui que le Narrateur avait envoyé au *Figaro*.

^{17.} Emmanuel Berl, Sylvia, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1952, p. 195-199.

Nous descendîmes sur Hudimesnil; tout d'un coup je fus rempli de ce bonheur profond que je n'avais pas souvent ressenti depuis Combray, un bonheur analogue à celui que m'avaient donné, entre autres, les clochers de Martainville. Mais cette fois il resta incomplet. Je venais d'apercevoir, en retrait de la route en dos d'âne que nous suivions, trois arbres qui devaient servir d'entrée à une allée couverte et formaient un dessin que je ne voyais pas pour la première fois, je ne pouvais arriver à reconnaître le lieu dont ils étaient comme détachés, mais je sentais qu'il m'avait été familier autrefois; de sorte que mon esprit ayant trébuché entre quelque année lointaine et le moment présent, les environs de Balbec vacillèrent et je me demandai si toute cette promenade n'était pas une fiction, Balbec un endroit où je n'étais jamais allé que par l'imagination, M^{me} de Villeparisis un personnage de roman et les trois vieux arbres la réalité qu'on retrouve en levant les yeux de dessus le livre qu'on était en train de lire et qui vous décrivait un milieu dans lequel on avait fini par se croire effectivement transporté.

[...] Où les avais-je déjà regardés ? Il n'y avait aucun lieu autour de Combray où une allée s'ouvrît ainsi. Le site qu'ils me rappelaient il n'y avait pas de place pour lui davantage dans la campagne allemande où j'étais allé une année avec ma grand'mère prendre les eaux. Fallait-il croire qu'ils venaient d'années déjà si lointaines de ma vie que le paysage qui les entourait avait été entièrement aboli dans ma mémoire et que, comme ces pages qu'on est tout d'un coup ému de retrouver dans un ouvrage qu'on s'imaginait n'avoir jamais lu, ils surnageaient seuls du livre oublié de ma première enfance ? [...] Je crus plutôt que c'étaient des fantômes du passé, de chers compagnons de mon enfance, des amis disparus qui invoquaient nos communs souvenirs. [...] Et quand, la voiture ayant bifurqué, je leur tournai le dos et cessai de les voir, tandis que M^{me} de Villeparisis me demandait pourquoi j'avais l'air rêveur, j'étais triste comme si je venais de perdre un ami, de mourir moi-même, de renier un mort ou de méconnaître un Dieu¹⁸.

Il est tentant de saisir alors une loupe pour distinguer, dans la gravure de Rembrandt, la figure du dessinateur qui, lui aussi, tourne le dos au paysage.

La mention des clochers de Martainville, parallèle aux arbres d'Hudismesnil, dans le début de la description n'est pas anodine. Proust avait publié dans *Le Figaro* en 1907 ce morceau, qu'il reprit ensuite en volume, « Impressions de route en automobile » :

Nous avions déjà quitté Caen depuis longtemps et la ville, après nous avoir accompagnés quelques secondes, avait disparu que, restés seuls à l'horizon à nous regarder fuir, les deux clochers de Saint-Étienne et le clocher de Saint-Pierre agitaient encore, en signe d'adieu leurs cimes ensoleillées. [...] Et tandis que je m'éloignais je les voyais timidement chercher leur chemin et, après quelques gauches essais et trébuchements maladroits de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire délicieuse et résignée, et s'effacer dans la nuit¹⁹.

^{18.} M. Proust, À l'ombre des jeunes filles en fleurs, op. cit., II, p. 76-77.

^{19.} M. Proust, « Les églises sauvées. Les clochers de Caen. La cathédrale de Lisieux. Journées en automobile », *Pastiches et mélanges*, dans *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 65.

Dans la *Recherche*, la publication de l'article, dont la concordance avec la gravure de Rembrandt relève d'un jeu complexe mais lisible de superpositions, est l'occasion d'une réflexion sur l'un et le multiple, qu'on ne peut pas lire dans ce contexte sans y voir une méditation sur la multiplicité de l'œuvre d'art, sa multiplication numérique par la gravure, et qui fait de cette page d'écriture l'équivalent d'un Rembrandt, composé, construit, mystérieux, moderne car observé depuis une automobile :

Ce que je tenais en main, ce n'est pas un certain exemplaire du journal, c'est l'un quelconque des dix mille; ce n'est pas seulement ce qui a été écrit pour moi, c'est ce qui a été écrit pour moi et pour tous²⁰.

La description-œuvre d'art a donc bien été imprimée comme une gravure, et Proust, aussi sûrement que le pauvre Bresdin, a rivalisé avec Rembrandt.

À peine eus-je fini cette lecture réconfortante, que moi, qui n'avais pas eu le courage de relire mon manuscrit, je souhaitai de la recommencer immédiatement, car il n'y a rien comme un vieil article de soi dont on puisse dire que « quand on l'a lu on peut le relire ». Je me promis d'en faire acheter d'autres exemplaires par Françoise, pour donner à des amis, lui dirais-je, en réalité pour toucher du doigt le miracle de la multiplication de ma pensée, et lire, comme si j'étais un autre Monsieur qui vient d'ouvrir le *Figaro*, dans un autre numéro les mêmes phrases²¹.

L'opposition avec la page manuscrite est plus complexe qu'il n'y paraît. Car parmi les techniques de l'estampe qui ont alors le plus de prix parmi les grands collectionneurs, il en est une qui n'est ni gravure ni lithographie, et dont le prix vient de son impossibilité à se faire multiple, c'est le monotype. Henri Loyrette a démontré de manière brillante l'écart entre les scènes de maisons closes dessinées par Degas et l'usage qu'il fait du monotype pour les représenter, choix qui interdit de penser que La Fête de la patronne ou autres chefs-d'œuvre de cette série ont été réalisés sur place, sur le vif. La technique du monotype exige une presse, du matériel intransportable, un atelier : le choix de la technique du monotype équivaut à l'affirmation par Degas qu'il ne s'est peut-être pas rendu dans les lieux qu'il montre, et qu'il les recrée chez lui, pour le plaisir des amateurs d'estampes. Proust n'évoque pas directement Degas dans ses descriptions de la maison de rendez-vous de Jupien, mais il le cite à propos de Nissim Bernard, cherchant la compagnie des garcons d'hôtel :

Depuis ce jour-là, M. Nissim Bernard n'avait jamais manqué de venir occuper sa place au déjeuner (comme l'eût fait à l'orchestre quelqu'un qui entretient une figurante, une figurante celle-là d'un genre fortement caractérisé, et qui attend encore son Degas)²².

^{20.} M. Proust, Albertine disparue, dans À la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989, p. 151.

^{21.} *Ibid.*, p. 151.

^{22.} M. Proust, Sodome et Gomorrhe, op. cit., p. 237-238.

Proust a-t-il voulu être le Degas de l'hôtel de Jupien, et donner un équivalent à certaines de ses scènes les plus connues, avec autant d'humour, de distance, le même vocabulaire – « la patronne » est un « patron » –, les mêmes accessoires comme la fameuse et indispensable banquette :

« Entrez un moment dans le vestibule où mes jeunes gens font banquette, pendant que je monte fermer la chambre ; puisque vous êtes locataire, c'est tout naturel. » Le patron y était, je le payai. À ce moment un jeune homme en smoking entra et demanda d'un air d'autorité au patron : « Pourrai-je avoir Léon demain matin à onze heures moins le quart au lieu de onze heures parce que je déjeune en ville ? – Cela dépend, répondit le patron, du temps que le gardera l'abbé²³. »

Ces scènes, qui semblent d'esprit très XVIII^e siècle, ne sont qu'en apparence éloignées de l'art et de l'esthétique. Lorsqu'il surprend Charlus, le Narrateur superpose à cette vision théâtrale une théorie qui, inconsciemment, renvoie à la pratique de Degas :

« J'ai justement là le tueur de bœufs, l'homme des abattoirs qui lui ressemble ; il a passé par hasard. Voulez-vous en essayer ? — Ah! oui, volontiers. » Je vis entrer l'homme des abattoirs, il ressemblait, en effet, un peu à « Maurice », mais, chose plus curieuse, tous deux avaient quelque chose d'un type que personnellement je n'avais jamais dégagé, mais qu'à ce moment je me rendis très bien compte exister dans la figure de Morel [...]. Dès que je me fus fait intérieurement, avec des traits empruntés à mes souvenirs de Morel, cette maquette de ce qu'il pouvait représenter à un autre, je me rendis compte que ces deux jeunes gens, dont l'un était un garçon bijoutier et l'autre un employé d'hôtel, étaient de vagues succédanés de Morel. Fallait-il en conclure que M. de Charlus, au moins en une certaine forme de ses amours, était toujours fidèle à un même type et que le désir qui lui avait fait choisir l'un après l'autre ces deux jeunes gens était le même que celui qui lui avait fait arrêter Morel sur le quai de la gare de Doncières [...] ? Ou que son amour pour Morel ayant modifié le type qu'il cherchait, pour se consoler de son absence il cherchait des hommes qui lui ressemblassent²⁴ ?

C'est la recherche monomaniaque d'un « type » qui conduit ainsi Charlus dans le monde des « monotypes » de Degas transposés par Proust avec une audace égale et une réserve non moins prudente, des saynètes qui comme la gravure de Rembrandt n'ont pas besoin d'être explicitement mentionnées pour se trouver identifiables au milieu de ces descriptions cruelles et burlesques à la fois. Proust, dans ces Degas inversés, fait même intervenir, provocation et profanation suprême, la sainte figure de Ruskin à propos de ces ébats qui ne sont qu'une reconstitution des scènes de la vie, plaçant ici encore comme « un degré d'art en plus » :

« En attendant, dis-je à Jupien, cette maison est tout autre chose, plus qu'une maison de fous, puisque la folie des aliénés qui y habitent est mise en scène, reconstituée, visible, c'est un vrai pandémonium. J'avais cru, comme le calife des *Mille et Une Nuits*, arriver à point au secours d'un homme qu'on frappait, et c'est un autre conte des *Mille et Une Nuits* que j'ai vu réaliser devant moi, celui où une femme, transformée en chienne, se fait frapper volontairement pour retrouver sa forme première. »

^{23.} M. Proust, *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989, p. 408.

^{24.} Ibid., p. 396.

Jupien paraissait fort troublé par mes paroles, car il comprenait que j'avais vu frapper le baron. Il resta un moment silencieux, puis tout d'un coup, avec le joli esprit qui m'avait si souvent frappé chez cet homme qui s'était fait lui-même [...]: « Vous parlez de bien des contes des *Mille et Une Nuits*, me dit-il. Mais j'en connais un qui n'est pas sans rapport avec le titre d'un livre que je crois avoir aperçu chez le baron (il faisait allusion à une traduction de *Sésame et les Lys*, de Ruskin, que j'avais envoyée à M. de Charlus). Si jamais vous étiez curieux, un soir, de voir, je ne dis pas quarante, mais une dizaine de voleurs, vous n'avez qu'à venir ici ; pour savoir si je suis là, vous n'avez qu'à regarder là-haut, je laisse ma petite fenêtre ouverte et éclairée, cela veut dire que je suis venu, qu'on peut entrer ; c'est mon Sésame à moi. Je dis seulement Sésame. Car pour les Lys, si c'est eux que vous voulez, je vous conseille d'aller les chercher ailleurs. » Et me saluant assez cavalièrement, car une clientèle aristocratique et une clique de jeunes gens, qu'il menait comme un pirate, lui avaient donné une certaine familiarité, il prit congé de moi²⁵.

Cette dernière image, qui semble sortie d'une édition pirate, ornée de gravures, des *Contes* de La Fontaine ou d'un volume d'Horace Walpole, peut-elle être rangée dans le portefeuille d'estampes imaginaires que contient À la recherche du temps perdu? Je le crois, et il est plus tentant, au terme de cette enquête à la recherche des estampes perdues de Marcel Proust, de retrouver dans ces pages non relues – où la figure fictive du Narrateur rejoint explicitement la figure réelle de l'auteur, traducteur de Ruskin – la vraie collection qu'il se faisait apporter « près de son lit, quand il voulait les consulter », prince de cet empire en noir et blanc sur lequel le soleil ne semble jamais se lever.



^{25.} M. Proust, Le Temps retrouvé, op. cit., p. 411.