

Jean-Yves Pouilloux

## Proust devant Chardin

La rencontre de la littérature et de la peinture ne date assurément pas de l'époque moderne, toute une tradition en a formulé le dispositif et les préceptes en même temps qu'elle fixait des ordres de préséance, des hiérarchies. On a pris l'habitude de désigner cet ensemble par la citation d'Horace « *Ut pictura poesis* », qui convient en effet très bien pour une période précise, schématiquement de 1500 à 1750, au cours de laquelle semble avoir prévalu une conception qui faisait de la poésie une peinture douée de la parole, et de la peinture une poésie muette. Cette équivalence, ou plutôt cette réversibilité, trouve sans doute son fondement dans l'autorité de la *Poétique* d'Aristote (II, 48 et VI, 50 en particulier), et l'*Art poétique* d'Horace (v. 361-365), qui ont codifié en termes de langage ce qui convenait pour le domaine pictural ; cette autorité fut d'un tel prestige que pendant longtemps l'assimilation des deux domaines parut aller de soi et que le seul enjeu parut de conférer à la peinture la même dignité qu'à la poésie — ou même, comme chez Léonard, une dignité supérieure. Ce n'est pas ici le lieu de développer une analyse de l'esthétique humaniste — qui a été remarquablement présentée par Rensselaer W. Lee<sup>1</sup>, dont on peut simplement noter que les chapitres suivent les éléments essentiels de la rhétorique (imitation, invention, expression, instruction et délectation). Pour des raisons complexes, ce système d'équivalences perdit de son autorité, de sa force de conviction vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, et on date habituellement ce changement du *Laocoon* de Lessing (1766) qui distingua avec fermeté les arts qui relèvent du temps (littérature, musique) et ceux qui relèvent de l'espace (notamment la peinture). La vigueur de pensée dans le *Laocoon* est très remarquable, et cet ouvrage eut une influence considérable.

Il est non moins remarquable qu'il soit constitué pour l'essentiel d'analyses littéraires, fines, précises, érudites, en particulier d'Homère et Virgile, mais que la peinture contemporaine n'y apparaisse pas, et que, par exemple, la hiérarchie traditionnelle des genres picturaux ne soit pas évoquée. Or, à peu près au même moment, Diderot entreprend de rédiger ses *Salons* ; il semble au commencement baigner confortablement, heureusement, dans l'esthétique humaniste, jusqu'au moment où il rencontre des tableaux qui dérangent la hiérarchie acceptée et ébranlent ses idées « poétiques » sur la peinture : ce sont les natures mortes de Chardin. Devant elles, soudain, le rapport qui semblait aller de soi entre poésie et peinture se trouve moins clair, et du même coup apparaît dans le texte même de Diderot comme la trace d'une hésitation, d'un balbutiement, comme si ces

---

1. *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture xv<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle*, Macula, 1991.

tableaux imposaient silence d'une certaine façon, répondant ainsi parfaitement à leur dénomination (*vie coye, still life*). Loin de susciter des récits, des scènes, voici qu'ils donnent lieu à des tautologies (« C'est la nature même », 1768 p. 269, « C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine », p. 220), à des énumérations (« L'artiste a placé sur une table, un vase de vieille porcelaine de la Chine, deux biscuits, un bocal rempli d'olives, une corbeille de fruits, deux verres à moitié pleins de vin, une bigarade, avec un pâté », *ibid.*), privant en quelque sorte le langage de ses pouvoirs magiques. Il n'est pas faux de dire que les natures mortes de Chardin ont fait découvrir à Diderot que le « *ut pictura poesis* » n'avait pas une application universelle et que la peinture pouvait être l'occasion pour la poésie de rencontrer ses limites propres. Ces vacillements ne sont pas moins importants à mes yeux que le *Laocoon*, même si par leur nature même ils sont moins nettement visibles. D'autant moins visibles d'ailleurs que de grands textes venus par la suite comme les *Salons* de Baudelaire, *L'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle* des Goncourt, ou *Les Maîtres d'autrefois* de Fromentin ne semblent pas ou peu affectés par de telles hésitations. Pourtant elles sont le symptôme d'une difficulté qui semble aujourd'hui aussi normale qu'elle semblait peu concevable à l'époque classique ; difficulté qu'on peut essayer de formuler ainsi : dire ce qu'on voit, ce qu'on a sous les yeux, ne va pas de soi ; énoncer, nommer, décrire, c'est prélever sur une totalité encore indistincte des éléments privilégiés et donc opérer un choix ; tant qu'on cherche à atteindre un « beau idéal », ce choix paraît légitime, mais dès que l'on a pour projet de dire les choses comme elles sont, ce choix devient source de perplexités et d'erreurs possibles. Dire le tableau redouble la difficulté, puisque il faut évoquer un « visuel » au second degré, rejoindre une réalisation individuelle qui cherchait déjà elle-même à restituer une expérience sensible, en d'autres termes *et* le regard d'un autre *et* son œuvre, autrement dit une esthétique. Cela soulève un ensemble de questions complexes, en particulier parce que les termes auxquels on a communément recours (termes d'espace, de couleur, d'harmonie, de nature, de beauté, par exemple) se révèlent rapidement moins stables et univoques qu'on l'aurait souhaité ou pensé. Et, du coup, la rencontre avec le tableau risque de remettre en cause au moins deux assurances : que nos yeux ne nous trompent pas (nous voyons l'espace réel), que notre expression langagière est fidèle (le mot que j'utilise est adéquat à la réalité et à mon expérience). S'aventurer à « parler peinture » conduit à éprouver la précarité de ces deux postulats. Il me semble que c'est à une expérience de cet ordre que s'est prêté Marcel Proust en écrivant un long article consacré à ce même peintre, qui fut pour Diderot un initiateur : Chardin.

Cet article, resté inédit jusqu'en 1954, est rangé par Clarac dans les « Débuts littéraires », et une lettre à Pierre Mainguet, directeur de la *Revue hebdomadaire*, datée de novembre 1895 semble bien y faire allusion : « Je viens d'écrire une petite étude de philosophie de l'art, si le terme n'est pas trop prétentieux, où j'essaie de montrer comment les grands peintres nous initient à la connaissance et à l'amour du monde extérieur, comment ils sont ceux "par qui nos yeux sont déclos" et ouverts en effet sur le monde. C'est l'œuvre de Chardin que je prends dans cette étude comme exemple [...] » (*Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Pléiade, p. 885). Tel serait donc le propos du texte, et on entend immédiatement là un écho de thèmes que

Proust vient de rencontrer dans les œuvres de Ruskin, tout récemment traduites, et qui vont marquer si fortement son apprentissage d'écrivain. Plus encore que l'empreinte de Ruskin, l'article de Proust subit l'influence des Goncourt, et du fascicule « Chardin » dans *L'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle*, influence si précise et marquée qu'on pourrait aisément montrer que Proust récrit Goncourt. Or on se souvient que dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur lit un extrait inédit du journal des Goncourt, qu'il y découvre un type d'écriture dont il se sent tout à fait incapable (il se sent alors en défaut par rapport à la « littérature »), mais sitôt survenue l'illumination dans l'hôtel de Guermantes, la « littérature » de style Goncourt est fermement écartée. L'article « Chardin » se tient dans une position non clairement définie encore — et justement pour cette raison il vaut qu'on y lise les interrogations qu'il porte déjà.

Les dix pages Pléiade, bien que marquées par l'inachèvement, sont organisées sur un schéma en trois parties, où l'on peut percevoir quelque chose de l'exercice scolaire, et où l'ensemble de l'œuvre de Chardin est présenté : d'abord les natures mortes (372-376), puis les portraits au pastel (376-379), enfin les « scènes de genre » (379-382). Cette architecture académique reprend exactement les trois ensembles qui avaient été définis et étudiés par Goncourt, à une différence près : chez Goncourt on suit l'ordre chronologique et l'étude se termine par les portraits, ce qui semble dans la logique d'une étude d'histoire de l'art. En modifiant l'ordre dans lequel sont présentées les œuvres de Chardin, Proust nous suggère qu'il ne cherche probablement pas à faire de l'histoire de l'art, mais autre chose qu'il appelle « philosophie de l'art » et qui demande à être approché de plus près.

La composition académique s'accorde bien avec la tonalité convenue et les thèmes classiques de la première partie du texte. Avec une autorité affichée, l'auteur commence en effet par une sorte d'apologue, que j'appellerai la parabole du jeune homme dégoûté, où l'on ne peut manquer de ressentir un certain artifice, en même temps qu'une certaine naïveté dans l'usage oratoire de l'impératif : « Prenez un jeune homme [...] », et un didactisme un peu désarmant dans la conduite de cette expérience de physique amusante au cours de laquelle la description d'une table « pas encore complètement desservie » subit une transmutation magique : « [...] je ne le détournerais pas d'aller au Louvre et je l'y accompagnerais plutôt [...] je l'arrêteraï devant les Chardin ». C'est alors que s'opère la métamorphose, cela même qui provoquait « malaise et ennui », « une sensation proche de l'écoeurement, un sentiment voisin du spleen », paraissait « médiocre » et « insipide », « spectacle inesthétique », se révèle soudain dans sa gloire, son opulence, sa saveur et sa grandeur. Il y a en effet eu un magicien (Diderot appelle Chardin « grand magicien » — *Salon de 1765*, p. 117) dont l'opération a accompli la transmutation qui se trouve être une révélation : le jeune homme ne voyait pas, Chardin lui ouvre les yeux. Ce motif n'est pas nouveau, il appartient à ce qu'on pourrait appeler le « mythe Chardin », et cela dès le début puisque La Font de Saint-Yenne écrit « J'aurais dû parler du sieur Chardin dans le rang des peintres compositeurs et originaux. On admire dans celui-ci le talent de rendre avec un vrai qui lui est propre, et singulièrement naïf, certains moments dans les actions de la vie, nullement intéressants, qui ne méritent par eux-mêmes aucune attention, et dont quelques-uns n'étaient dignes ni du choix de l'auteur ni des beautés qu'on y admire » (*Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, 1747, p. 109,

cité par Pierre Rosenberg dans son catalogue sur Chardin, R.M.N., 1979, p. 280), et Diderot (à propos de la *Raie dépouillée*) : « Monsieur Pierre, regardez bien ce morceau, quand vous irez à l'Académie, et apprenez, si vous le pouvez, le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures » (*Salon de 1763*, p. 220). Proust a bien lu ses classiques, et le jeune homme de son apologue ressemble comme un frère à un autre jeune homme qu'on voit apprendre à regarder les objets du monde à l'école d'un peintre : c'est ce qui se produit dans la vie du narrateur au contact d'Elstir grâce à qui le dégoût pour « ce moment sordide où les couteaux traînent sur la nappe à côté des serviettes défaits » (*Jeunes Filles en fleurs*, p. 694) se dissipe et laisse place à la beauté inaperçue.

*« Je restais maintenant volontiers à table pendant qu'on desservait et, si ce n'était pas un moment où les jeunes filles de la petite bande pouvaient passer, ce n'était plus uniquement du côté de la mer que je regardais. Depuis que j'en avais vu dans des aquarelles d'Elstir, je cherchais à retrouver dans la réalité, j'aimais comme quelque chose de poétique, le geste interrompu des couteaux encore de travers, la rondeur bombée d'une serviette défectueuse où le soleil intercale un morceau de velours jaune, le verre à demi vidé qui montre mieux ainsi le noble évitement de ses formes et, au fond de son vitrage translucide et pareil à une condensation du jour, un reste de vin sombre mais scintillant de lumières, le déplacement des volumes, la transmutation des liquides par l'éclairage, l'altération des prunes qui passent du vert au bleu et du bleu à l'or dans le compotier déjà à demi dépouillé, la promenade des chaises vieillottes qui deux fois par jour viennent s'installer autour de la nappe, dressée sur la table ainsi que sur un autel où sont célébrées les fêtes de la gourmandise, et sur laquelle au fond des huîtres quelques gouttes d'eau lustrale restent comme dans de petits bénitiers de pierre ; j'essayais de trouver la beauté là où je ne m'étais jamais figuré qu'elle fût, dans les choses les plus usuelles, dans la vie profonde des "natures mortes" ».*

(*Jeunes Filles en fleurs*, p. 869)

Or dans cette métamorphose du jeune homme, ou plus exactement de son regard, il est très remarquable qu'on pose une équivalence entre la réalité telle qu'elle est perçue au commencement et le tableau. Équivalence n'est pas assez dire sans doute : si nous relisons les quelques lignes qui évoquent le spectacle écoeurant, du début, il me semble difficile de n'y pas sentir une équivoque insistante ; assurément elles prétendent désigner la pièce réelle où vit le jeune esthète, mais c'est en faisant usage de termes dans lesquels nous pressentons déjà les natures mortes (le couteau, la nappe relevée n° 14, la côtelette n° 39, le buffet n° 14, — Catalogue Rosenberg) soit par la désignation de certains éléments topiques, soit par le titre même de l'œuvre. Cette équivoque nous présente comme « réel » ce qui déjà incline à être tableau mais que nous ne voyons pas encore comme tel. Dès lors, il suffit de dire « Louvre », « Galerie Lacaze », pour que la métamorphose ait lieu. Nous n'avions pas reconnu le tableau, le voici tout à coup. La petite scène initiale de l'apologue était déjà tableau : le même est devenu autre.

Comment cela ? Il a fallu un initiateur (un magicien) pour passer et faire passer d'un monde à un autre. Ou plutôt, et c'est là qu'un certain trouble survient, deux initiateurs. D'abord Proust reprend le thème du regard du peintre qui fait « voir » ce que sans lui nous n'aurions pas vu — thème classique car on n'a aucune peine



à retrouver, précisément à propos de Chardin, des formules très proches dans les *Salons* de Diderot : « garder les yeux que la nature m'a donnés, et m'en bien servir » (1763, p. 220) ; « Tous voient la nature, mais Chardin la voit bien et s'épuise à la rendre comme il la voit » (1769, Sez nec, p. 82) ou dans l'article des Goncourt : « Sa science de peindre vient de cette science de voir à laquelle Diderot ira puiser le meilleur et le plus sûr de son éducation artistique » (Bouillon, p. 92, *Œuvres complètes*, pp. 93, 95). Il est très probable aussi que Proust ait rencontré une notation de Ruskin à propos de Turner, notation reprise et commentée dans *En mémoire des églises assassinées*, sous une formulation nettement plus lyrique : « Mort, il [Ruskin] continue à nous éclairer, comme ces étoiles éteintes dont la lumière nous arrive encore, et on peut dire de lui ce qu'il disait à la mort de Turner : « C'est par ces yeux, fermés à jamais au fond du tombeau, que des générations qui ne sont pas encore nées verront la nature » (*Contre Sainte-Beuve*, p. 129). Dans ce premier moment de l'article « Chardin », le rôle d'initiateur dévolu au peintre prend la forme — un peu raide et simpliste — d'un système d'équivalences à quatre termes repris des Goncourt : « vous », « Chardin », « beau à voir », « beau à peindre » ; agencement rhétorique qui engendre pour ainsi dire mécaniquement un système clos sur lui-même, non sans obscurité d'expression parfois et reprend l'antique raisonnement dit de la quatrième proportionnelle (« s'il n'a pu s'en tenir au premier et qu'il a voulu se donner et donner aux autres le second, vous ne pourrez pas vous en tenir au second et vous reviendrez forcément au premier »). Or cette obscurité ne vient pas, je crois, d'une simple maladresse juvénile, mais plutôt de la rigidité de l'augmentation où l'on perçoit un bouclage volontariste (« forcément ») autour du terme médiateur qui est énoncé : « beau » et dont le partage par tous, la valeur universelle, sont ici postulés comme si cela allait de soi. Ce « forçage » dut être perceptible à Proust lui-même qui passe de l'argumentation logique à la persuasion (« vous l'éprouviez déjà inconsciemment, ce plaisir que donne le spectacle de la vie humble et de la nature morte, sans cela il ne se serait pas levé dans votre cœur »), quittant l'ordre du raisonnement pour celui de l'affectivité. Mais là encore l'impression de « forçage » nous effleure, lorsque par magie une métamorphose s'opère, qui assimile celui qui s'est laissé initier par le regard du peintre et le peintre lui-même :

*« Vous serez Chardin, moins grand sans doute, grand dans la mesure où vous l'aimerez, où vous redeviendrez lui-même, mais pour qui, comme pour lui, les métaux et le grès s'animeront et les fruits parleront »* (p. 374).

Le « vous redeviendrez lui-même » dans son étrangeté syntaxique mériterait amples commentaires. Je ne peux ici que le relever.

Une certaine gêne vient aussi, me semble-t-il, de ce que l'auteur de l'apologue s'adressant au « jeune homme dégoûté » se place lui-même en position d'initiateur, et que son discours à la 2<sup>e</sup> personne (« vous ») laisse entendre que lui-même a déjà fait l'expérience d'une telle transmutation et que c'est au nom d'un « savoir » de la peinture qu'il parle sans compter que nous, lecteurs, avons toute chance de nous sentir englobés dans ce « vous », et ainsi de nous retrouver dans la position du « jeune homme », nous-mêmes aveugles à la beauté du monde. Il suffit de relire côte à côte le début de l'article « Chardin » et le passage des *Jeunes Filles en fleurs*

cité plus haut pour être frappé, au-delà des similitudes évidentes, par la différence d'accent : d'une part ce que j'ai appelé une expérience de physique amusante où « un jeune homme [...] de goûts artistes » est soumis à un traitement qui lui ouvre les yeux grâce à une recette infaillible ; d'autre part la découverte inattendue d'une mutation intime devant les objets du monde. Dans le premier cas, le sujet dispose d'un savoir sur la représentation, la sienne et celle de la peinture ; dans le second, il est exposé à un apprentissage qui lui révèle sa cécité antérieure et le lance dans un mouvement de dévoilement des apparences, dont la réussite n'est en rien assurée (« je cherchais à retrouver dans la réalité [...] »). Il s'agit en fait de bien plus qu'une différence d'accent ; non seulement le maître devient élève, mais encore la relation au langage change : dans l'article, la désignation des objets se fait dans une transparence des signes dont la validité ne semble pas prêter au moindre doute, un couteau est un couteau, un verre d'eau n'est rien d'autre qu'un verre d'eau ; dans les *Jeunes Filles en fleurs* on assiste à un ébranlement général qui fait trembler les frontières de la nomination. Le vin est à la fois sombre et scintillant de lumière, les volumes se déplacent, les chaises vieillottes se promènent et les huîtres se transforment en bénitiers. Comme si une position de savoir supposé, de maîtrise, était liée à un langage assuré, tandis que l'apprentissage du regard impliquait en même temps une interrogation sur le langage.

Est-ce dire que, dans l'article, Proust se pose en maître de son regard, de son langage, expert en peinture — ce qui laisserait supposer une juvénile présomption et une cécité étonnante ? Si l'on s'en tient à ce que j'ai appelé « apologue », c'est bien en effet ce qu'on pourrait redouter, et, je crois, la raison profonde de la gêne diffuse qu'on éprouve devant ce petit théâtre de marionnettes mis en place pour démontrer une idée somme toute banale. Mais l'article ne s'arrête heureusement pas là.

Le cadre de mon propos aujourd'hui m'a contraint à un montage de certains passages et donc à omettre la majeure partie du texte de Proust. J'évoquerai d'un mot les descriptions des natures mortes qui suivent l'apologue, descriptions où l'on retrouve les termes mêmes des Goncourt, où les quelques lignes consacrées à la Raie mériteraient à elles seules un minutieux commentaire (voir l'article de Lecercle, in *Nouvelle Revue de Paris*, « Destins de l'image »). En revanche, il semble important de lire même brièvement ce qui constitue la « deuxième partie » (au sens scolaire) du texte de Proust : les portraits au pastel présentés par Chardin en 1771 et 1775. Dans l'étude des Goncourt, ils viennent logiquement clore le développement, ici ils interviennent d'une façon surprenante pour mettre en question le terme médiateur dont nous avons parlé : « beau ». « C'est un petit esprit, un artiste qui en a tout au plus le langage et l'habit, qui cherche seulement dans la nature les êtres en qui il reconnaît l'harmonieuse proportion des figures allégoriques. Pour l'artiste véritable, comme pour le naturaliste, chaque genre est intéressant, et le plus petit muscle a son importance » (p. 376). On est placé à la fois dans la continuité avec la question du voir ou ne pas voir la beauté et dans une inflexion plus mystérieuse qui écarte des notions reçues, l'harmonie, la proportion, le « canon », au nom de la fidélité à la réalité. Or ce léger déplacement provoque des conséquences essentielles : ce qui était évident, à condition de subir une initiation, se trouble maintenant devant les autoportraits. Il ne s'agit plus d'accéder avec l'aide de la peinture à la beauté inaperçue des objets du monde, mais de rencontrer une

apparence énigmatique du visage humain. Ici encore Proust reprend et remodèle le texte des Goncourt (Bouillon, pp. 88-99, *Œuvres complètes*, pp. 126-128), il part des couleurs (« rouille », « tons roses », « une sorte de nacre dorée », etc.) et des traits (« le plissement de la bouche est exactement commandé par l'ouverture de l'œil à laquelle obéit aussi le froncement du nez » [p. 377], réminiscence de Diderot soit dit en passant), et il rencontre assez vite un point d'incertitude qui contraste fortement avec le monde à disposition de la première partie ; cherchant à déchiffrer les autoportraits, il hésite et réunit dans une même séquence des qualificatifs opposés ou discordants (le « ton » est à la fois fanfaron et attendri, la peau s'est en même temps avivée et a passé, le vieillard est « si intelligent, si fou », moqueur et docile à accepter la raillerie, sa toilette est « formidable et négligée »). Ce ne sont pas au sens strict des oxymores mais peu s'en faut, et cette figure me semble le signe d'une incertitude essentielle (plus que d'une préciosité), incertitude qui affecte la capacité à identifier et nommer ce qu'on voit, à décider de ce qui est beau et de ce qui ne l'est pas (« [...] semble autant qu'un défi à la correction un indice de goût », p. 377). Proust insiste sur cette perplexité (« on s'étonne en regardant », « l'étrangeté cocasse », « la mise surprenante ») et au premier abord on pourrait n'y voir que la marque d'une originalité insolite sans gravité, comme une lubie de vieillard. Mais en fait c'est de la lisibilité même des signes qu'il est question (et non plus, comme au début de la capacité du lecteur, de l'interprète), et la perplexité ne se présente pas tant comme une disposition du spectateur que comme une composante des pastels. D'où cette interrogation :

*« Chardin nous regarde-t-il ici avec la fanfaronnade d'un vieillard qui ne se prend pas au sérieux, exagérant, pour nous amuser ou montrer qu'il n'en est pas dupe, la gaillardise de sa bonne santé encore alerte, de son humeur encore brouillonne (...) ? Ou bien notre jeunesse a-t-elle blessé son impuissance, se révolte-t-il dans un défi passionné, inutile et qui fait mal à voir ? » (p. 378)*

Interrogation certes marquée par un grand nombre de termes psychologiques relativement conventionnels, qui transcriraient le dispositif pictural, mais justement la transcription se trouve douteuse, et l'incertitude affecte la convertibilité d'un élément visuel en élément langagier. Chardin qui enseignait à voir les choses est ici l'occasion de découvrir qu'on peut ne pas savoir ce qu'on voit, que le « visuel » peut présenter une résistance, une opacité. Au-delà d'une simple perplexité, l'auteur semble éprouver lui-même un malaise devant l'énigme qu'il a sous les yeux, un « nous » apparaît (« Chardin nous regarde-t-il », « notre jeunesse ») ou un peu plus loin « Combien d'entre nous » ou « Nous sourions quelquefois [...] quelquefois aussi nous avons peur [...] » (p. 378), « nous » oratoire peut-être en ce qu'il incite le lecteur à partager un sentiment, mais bien davantage puisque Proust y fait part d'une incertitude propre : « Il arrive souvent [...] de ne pas comprendre clairement ce langage, figuré comme une image, mais rapide, direct et surprenant comme une réplique [...] », et un peu plus loin : « combien d'entre nous sont ainsi restés incertains sur le sens et sur l'intention de certaines paroles de vieillard, et surtout certains regards d'yeux de vieillard, certain frémissement du nez, certain plissement de la bouche ! » (p. 378). Assurément, on pourrait dire que ici nous ne sommes pas vraiment devant des tableaux, mais plutôt dans la reconstitution

d'une expérience commune : il reste que c'est à l'occasion des pastels que Proust se trouve confronté à l'inquiétante étrangeté des visages de vieillard, c'est devant eux que se brouillent la « lisibilité » de la peinture et la transparence heureuse des signes qui semblait aller de soi au début. Une manière d'écrire la peinture rencontre ainsi sa limite : nommer ou décrire les objets ou les figures dans ce qu'on pensait être leur immédiateté, leur évidence ne suffit pas à rendre compte ni de ce qui compose le visible — ni de ce qui constitue la « manière » de Chardin. Nous voici devant la nécessité d'un déplacement dans l'expression, il faudrait inventer une nouvelle façon de dire.

Peut-être cet achoppement explique-t-il pourquoi Proust a modifié la disposition des éléments par rapport aux Goncourt : ceux-ci faisaient des pastels le couronnement d'une œuvre (« Jamais la main du peintre n'eut plus de génie que dans ce pastel, plus d'audace, plus de bonheur, plus d'éclairs », Bouillon, pp. 89-90, *Œuvres complètes*, p. 127), Proust fait devant eux l'expérience qu'une façon d'écrire est inadéquate — je le suppose en tous cas, à lire le troisième temps de son article.

Dans ces dernières pages en effet, Proust, me semble-t-il, tente de dépasser la pure et simple description. Il s'agit, on le comprend peu à peu, car il ne le mentionne pas explicitement, d'évoquer les tableaux de Chardin regroupés sous l'appellation « scènes de genre », compositions à figures réalisées entre 1737 et 1773 qui ont fait sa célébrité et sont pour beaucoup de critiques le sommet de son art. Pierre Rosenberg, commissaire de la grande exposition de 1979, écrit ainsi : « [...] comment ne pas regretter que l'artiste y ait renoncé si rapidement pour ne plus, hélas, se consacrer qu'à la nature morte, au trompe-l'œil et au pastel » (p. 281). C'est apparemment l'avis de Proust<sup>1</sup>.

On peut difficilement éviter d'être sensible à la tonalité affective des phrases de Proust quand il cherche à évoquer les scènes d'intérieur. Il peut même arriver que nous éprouvions une certaine gêne devant ce qui risque de nous paraître mièvre, ou même « kitsch » — ou tout simplement conventionnel et daté : les êtres et les choses vivent ensemble « goûtant [...] des plaisirs obscurs à se trouver les uns avec les autres », les vieux chenêts montrent un orgueil qui « s'attendrit quand les regarde la flamme d'une douceur cordiale », une « amitié [...] règne entre cette pelote et le vieux chien [...] », la « femme distraite » a des « pieds mignons », la lumière entre gaiement, « si tendrement depuis tant d'années ». Il n'y aurait là rien de plus qu'un usage légèrement excessif de la personnification, pour restituer leur âme aux objets inanimés dans un climat d'effusion sentimentale où la douceur et la tendresse seraient la note dominante, et l'on peut en effet concevoir que cela provoque quelque agacement, voire des réactions critiques abruptes. Deux extraits du *Journal* des Goncourt (Edmond seul, Jules est mort en 1870) semblent par anticipation une condamnation acerbe de cette façon de réagir face à la peinture : « Un tableau donne-t-il jamais à un être organisé pour apprécier la peinture, une sensation intellectuelle, spirituelle ? jamais ! Il lui donne la joie matérielle de l'œil, voilà tout [...] »

---

1. Il est remarquable que l'une des analyses récentes les plus aiguës de l'œuvre de Chardin se fonde essentiellement sur les scènes de genre : M. Fried, *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne*, Gallimard, 1990, dont le terme essentiel est « Absorption », (absorbement), soit ce qui désigne une intimité refermée sur elle-même et excluant tout appel vers un spectateur extérieur. Quelques critiques ont abordé Chardin par ce biais, G. May, R. Démoris notamment. On peut aussi mentionner S. Alpers, à propos de la peinture du Caravage, Velázquez, et surtout Rembrandt et Vermeer, cf. en particulier, « Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation », *New Literary History*, 8 (1976-1977).



(t. VII, 29 avril 1886), ou encore « Et quant à la peinture, c'est de la blague : le sentiment, l'ingénuité, l'honnêteté, toutes ces qualités inventées par les Thiers, les Guizot, les Taine [...] Il n'y a en peinture que la tonalité et la beauté de la pâte » (t. VIII, 1891). A confronter ces deux attitudes, on voit se dessiner une opposition radicale : d'un côté la peinture donne accès à un monde spirituel dont elle porte la trace, dont elle livre une « icône » (pour prendre le terme grec) qui seule ouvre une voie vers l'essence même, de l'autre la peinture n'est rien d'autre que la surface matérielle sur laquelle sont déposées des taches colorées qui n'ont d'autre effet que de procurer à qui les regarde une jouissance sensuelle (ce serait l'*eidôlon*, simulacre des apparences). Et au premier abord, indéniablement, Proust semble relever de la première esthétique — c'est dans le courant spiritualiste qu'on le range traditionnellement, et l'on pourrait sans peine convoquer de nombreux textes dans ce sens.

A y regarder plus attentivement, les choses sont moins simples, et la traditionnelle opposition — récemment réactivée par l'ouvrage de J.-M. Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne* — entre idéalisme et réalisme ne peut convenir à Proust que de façon approximative sinon caricaturale. Il semble en effet que, dès le texte sur Chardin, Proust fait l'expérience que ce que nous voyons dans un tableau n'est pas uniquement et simplement une apparence qui évoquerait une profondeur (une apparence phénoménale qui ouvrirait à une essence), mais quelque chose de beaucoup plus complexe et qu'une opération de traduction ne saurait épuiser ni même atteindre.

Il est ainsi remarquable que les objets ou les personnes interviennent peu dans leur singularité propre (à la différence de ce que nous lisions au début, un couteau, un reste de côtelette, etc.), c'est-à-dire dans le contour qui les constitue comme nommables en les isolant de ce qui les entoure et en établissant ainsi une hiérarchie selon les désignations, on voit le « titre » du tableau. Ce qui semble désormais importer est un ensemble qu'il s'agit de restituer comme tel : ensemble que Proust évoque d'un terme qui lui est cher et qu'on voit scander la *Recherche* du commencement à la fin : « dans ces *chambres* », mot littéralement impropre si l'on pense aux tableaux de Chardin qui présentent des pièces communes jusque dans *Les Amusements de la vie privée* (Rosenberg, n° 90) ou *La Serinette* (Rosenberg, n° 93), et pourtant mot juste si l'on tient compte du moment intime qui est saisi à l'écart de toute intrusion extérieure et dans la suspension mélancolique et rêveuse d'un geste familier. Dans cet ensemble où sont abolies les frontières entre les genres animé et inanimé, entre les sujets et les objets, le regard découvre tout un réseau de relations (« la loi de leurs affinités ou de leurs contrastes ») que Proust caractérise d'un mot, affectif certes : « amitié », mais où je ne crois pas excessif d'entendre un écho de la critique picturale qui parle, avec Diderot ou Goncourt parmi d'autres, de couleurs amies ou ennemies. Ce réseau de relations, nous le voyons surgir par le moyen de deux prépositions : « avec » et surtout « entre » qui organise la majeure partie de l'évocation (« entre être et choses », « entre cette pelote et le vieux chien », « entre les couleurs [...] et [...] », « entre le corps penché, les mains heureuses [...] », « entre le clair et l'obscur »). Et soudain nous percevons qu'en effet ce qui nous frappe ou nous arrête dans ces tableaux de Chardin, ce n'est pas tant tel ou tel détail, fût-il aussi remarquable que le château de cartes, la raquette, le toton ou le dévidoir, mais l'espace dans lequel nous percevons une

disposition et un lien entre différentes surfaces, et du même coup, la relation que nous-mêmes entretenons avec cet espace qui est sous nos yeux et pourtant nous englobe à la façon d'une chambre. Si nous pouvons avec quelque probabilité identifier *La Mère laborieuse* (Rosenberg, n° 84) à partir des « couleurs de la pelote », ou *Le Bénédicité* (*ibid.*, nos 86, 87, 89) dans « les mains heureuses de la femme qui prépare la table, la nappe antique et les assiettes encore intactes dont depuis tant d'années elle sent la fermeté douce résister toujours à la même place entre ses mains soigneuses », nous sentons bien aussi que ce n'est pas là essentiellement ce à quoi tendent ces lignes, mais qu'elles cherchent plutôt à retrouver dans la surface matérielle ce qui ne relève pas de ce qu'on appelle habituellement le visible et pourtant le constitue, à savoir une relation dans laquelle nous nous trouvons pris dès que nous ouvrons les yeux, et qui est plus diffuse, plus confuse aussi que ne le souhaitait par exemple Goncourt.

Plus complexe en tous cas. Car ce serait méconnaître l'intuition de Proust que de réduire son évocation à une personnification spritualiste un peu stéréotypée (voir les meubles Verdurin rue Montalivet dans *La Prisonnière*, III, p. 285, qui reprend le mot « amitié »), il pressent ici autre chose dans notre relation au tableau et notamment que cette préposition « entre » indique cela précisément qui constitue l'énigme de la toile et de notre rapport avec elle. Ce « entre », un passage très célèbre de la *Recherche* a tenté de le désigner, celui qui raconte Bergotte devant la *Vue de Delft* de Vermeer, sacrifiant sa vie pour contempler le fameux « petit pan de mur jaune » (III, p. 187). Il ne s'agit pas du tout, alors, de traverser des apparences peintes pour atteindre une essence cachée, mais au contraire de se laisser absorber par une surface de « précieuse matière », jusqu'à en mourir dans le cas de Bergotte. Cette notion de « pan » a été très justement reprise par G. Didi-Huberman dans un article repris en appendice de *Devant l'image* (Minuit, 1990, pp. 273-306), Minuit, 1990. Je souscris entièrement à son analyse, et voudrais seulement ajouter quelques remarques. On se rappelle que Bergotte s'arrête devant le Vermeer et en particulier devant « la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune », qui lui fait saisir tout à coup que ses « derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune » (III, p. 187). Or la formule figure déjà, à une lettre près mais qui change tout, dans l'article « Chardin » des Goncourt au sujet du tableau (perdu) *Les Tours de cartes* : « C'est un précieux petit morceau de cette manière chauffée, ardente, roussie de bitume et de terre de Sienne brûlée... » (Bouillon, pp. 87-88, *Œuvres complètes*, pp. 112-113), mais la phrase ici est ambiguë : « morceau » désigne-t-il une surface de peinture ou, au sens métaphorique, un exemple ? Dans le texte de Proust, pas d'équivoque en revanche, mais un tournant, peut-être faudrait-il dire une conversion, puisque c'est la texture matérielle du pan qui, faisant éprouver le travail de la peinture, oblige du même coup Bergotte à se retourner sur le travail de l'écriture, en même temps qu'elle oblige à reconsidérer ce qu'il en est de la vision.

Dès cet article de jeunesse, Proust pressent, me semble-t-il, que voir c'est se prêter à ce mouvement de retournement ; le texte en donne un indice frappant : au début, Chardin vient prendre en nous, dans notre conscience trop inerte, le plaisir de la beauté pour « l'élever » jusqu'à la nature morte. A la fin, l'œuvre d'un grand peintre, « expression de ce qu'il y avait de plus intime dans sa vie et

de ce qu'il y a de plus profond dans les choses », s'adresse à notre vie, « c'est notre vie qu'elle vient toucher, lentement *incline* vers les choses, rapproche du cœur des choses ». Ce qui est ressenti dans ce passage du « élever » (spiritualiste, théorie du beau) au verbe « incliner » (intériorité individuelle), ce pourrait bien être l'expérience que ce que nous voyons ne nous est pas seulement extérieur mais aussi et surtout intime, et que tenter de s'en approcher par la nomination ou la description est une entreprise stérile. En d'autres termes, le « visible » n'est pas au dehors (comme l'affirmait Goncourt) mais dans la relation qui se tisse entre dehors et dedans, relation que nous méconnaissions lorsque nous nous épuisons à qualifier les objets du monde. Cherchant à dire la peinture de Chardin, Proust fait ainsi une expérience décisive qui ébranle les deux postulats dont je parlais en commençant : nos yeux peuvent ne pas savoir ce qu'ils voient, notre expression langagière ne peut se fonder sur une supposition de transparence ; si elle veut rejoindre en nous-même l'empreinte inaperçue qui constitue le visible, il lui faut se lancer dans un travail de déchiffrement qui est d'abord une remise en mouvement du langage. C'est en écrivant que Proust apprend à voir.

Bien des années plus tard, il a formulé nettement la conviction née d'une telle expérience :

*« On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans un lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qui est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style »* (III, p. 889).

La phrase est très célèbre, et on peut comprendre en lisant l'article « Chardin » qu'elle n'est pas une révélation brusque du *Temps retrouvé* mais l'aboutissement d'une longue maturation qui a pris son départ essentiellement dans une réflexion sur la peinture. Ainsi la littérature qui se prétend « réaliste » en décrivant aussi minutieusement qu'elle pourra les apparences sensibles est condamnée à prendre pour la réalité ce qui n'est qu'un discours spontané et naïf (même s'il est très élaboré et raffiné comme le « style » Goncourt) ;

*« Peu à peu, conservée par la mémoire, c'est la chaîne de toutes ces expressions inexactes où ne reste rien de ce que nous avons réellement éprouvé, qui constitue pour nous notre pensée, notre vie, la réalité, et c'est ce mensonge-là que ne ferait que reproduire un art soi-disant "vécu" »* (III, p. 895).

Il faut donc rectifier cette « perception grossière et erronée » qui « place tout dans l'objet quand tout est dans l'esprit » (p. 912) (phrase reprise trois fois dans *Le Temps retrouvé*), en d'autres termes modifier radicalement le rapport à l'expression, pour tenter de rejoindre la vérité de la vision, ce que Proust appelle « nos impressions véritables ». L'article « Chardin » nous suggère que le face à face avec la peinture a joué un rôle essentiel dans cette « révolution » qui touche aussi bien la perception que l'entreprise d'écrire. A partir de là commence une nouvelle aventure.