

PROUST ET RUSKIN : AUTOUR DU PASTICHE GONCOURT DANS *LE TEMPS RETROUVÉ*

KAZUKO MAYA

Nul doute que le pastiche Goncourt du *Temps retrouvé* occupe une place importante dans *A la recherche du temps perdu*¹ du point de vue de l'intrigue comme de l'esthétique. Roland Barthes nous indique que le thème de l'impuissance à écrire du jeune narrateur s'articule en trois détresses dont la deuxième est causée par son expérience de la lecture d'un passage retrouvé du *Journal* des Goncourt. Et Jean Milly nous montre très clairement l'intérêt littéraire et théorique que présente le pastiche Goncourt². Mais, comme l'observe Milly, ce qui éveille d'abord notre attention, c'est que le pastiche «a toutes les apparences d'un hors-d'œuvre dans le roman»³. Ces apparences d'«une croissance gratuite» du roman qui nous laissent une impression énigmatique ne sont-elles pas voulues par l'auteur? Cette énigme étant une sorte d'ellipse sujette à diverses interprétations, je me propose d'en présenter une.

L'anti-réalisme

On reconnaît d'abord dans l'œuvre de Proust beaucoup de peintures réelles qui servent à donner une apparence de réalité contemporaine à Elstir. Ensuite nous avons les peintures fictives d'Elstir qui servent de guide au héros pour son initiation d'artiste. A ces peintures viendront s'ajouter la «peinture» qu'est le texte lui-même, un peu différente des précédentes, mais qui joue le même rôle essentiel que les autres malgré son aspect marginal. Si on respecte l'impression d'un hors-d'œuvre, le pastiche littéralement mis en relief pourra être considéré comme une «peinture» encadrée, appartenant à cette dernière catégorie. C'est en s'appuyant sur ces trois sortes de peintures que l'auteur de la *Recherche* déploie une partie de son esthétique et de sa conception de l'art.

Certes, Proust illustre par l'exemple la vision du monde des «Goncourt» dans le but de la comparer à celle du narrateur ou à la sienne propre. La comparaison entre deux peintures de différents peintres pour faire valoir l'une et dévaloriser l'autre est un procédé très familier chez

¹ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (en abrégé, la *Recherche*), t.I-IV, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987–1989. Pour les citations ultérieures, nous ne mentionnerons que le tome et la page. *Contre Sainte-Beuve* (en abrégé, *C.S.B.*), précédé de *Pastiches et mélanges*, et suivi de *Essais et articles* (en abrégé, *E.A.*), Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1971.

² Voir Roland Barthes, «Proust et les noms» dans *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Seuil, coll. Points, 1972. Texte écrit en hommage à R. Jakobson et paru dans *To honour Roman Jakobson, essays on the occasion of his seventieth birthday*, Mouton, La Haye, 1967, pp.121–122. Jean Milly, *Les pastiches de Proust*, Armand Colin, 1970, pp.153–157. Voir aussi Annick Bouillaguet, *Proust et les Goncourt*, le pastiche du *Journal* dans *Le Temps retrouvé*, Minard, Archives des Lettres modernes, 1997.

³ Jean Milly, «Le pastiche Goncourt dans *Le Temps retrouvé*» in *Histoire littéraire de la France*, n°5–6, 1971, pp.815–835, repris dans *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Flammarion, 1985, pp.185–211.

Ruskin. Proust devait le connaître, car il possédait les volumes de la Library Edition de Ruskin, et prétend reconnaître les traits caractéristiques qui apparaissent dans ses œuvres. Surtout dans les *Modern Painters*⁴, qu'il «écrit pour faire comprendre Turner⁵» comme l'indique Proust, on peut aisément constater qu'il vante à maintes reprises l'œuvre de Turner par comparaison avec d'autres. Considérer le pastiche Goncourt comme une peinture n'est peut-être pas une démarche incongrue et sans fondement, car on peut reconnaître des ressemblances frappantes entre ce passage et celui des *Modern Painters* concernant la conception de l'art.

Tout le chapitre X du troisième volume de l'œuvre est consacré à des observations sur l'intérêt de la peinture. Ruskin nous y montre ce que c'est que l'art en prenant l'exemple de Turner comparé à Constable⁶. George Eliot qui a exercé une influence sur Proust, chante d'ailleurs les louanges des troisième et quatrième volumes des *Modern Painters*. Dans une lettre du 8 novembre 1908 à Georges de Lauris, Proust écrit : «Il [=Ruskin] était vous le savez très admiré de George Eliot [...]» Et d'après une note de Philip Kolb, «Proust a pu lire les louanges de Ruskin par George Eliot que citent Cook et Wedderburn dans leur introduction à la *Library Edition* de l'œuvre de Ruskin.»⁷ Reste à tenter de comparer le chapitre de Ruskin (Turner–Constable) avec «deux peintures» du texte proustien pour mettre en lumière la ressemblance de leurs théories de l'art. Il est préférable de citer d'entrée de jeu le passage de Ruskin qui remet le réalisme en question :

[...]the reader may perhaps be saying to himself : «[...]Turner does *not* give me the idea of nature ; I do not feel before one of his pictures as I should in a real scene. Constable takes me out into the shower, and Claude into the sun [...]» [...] If you want to feel as if you were in a shower, cannot you go and get wet without help from Constable? (*M.P.*, III, pp.169–170)

Ruskin lève les yeux en réfléchissant sur ce sujet, et il voit six peintures fixées sur le mur : «first, Turner's drawing of the chain of the Alps [...] ; then a study of a block of gneiss at Chamouni [*sic*], [...] ; then another Turner, Isola Bella, with the blue opening to the St. Gothard in the distance ; [...]»⁸ Toutes ces peintures plaisent à Ruskin. Mais, selon lui, s'il y avait six fenêtres par lesquelles on verrait les mêmes paysages que ce que représentent ces peintures, il les remplacerait sans hésitation par les fenêtres. Il s'agit toujours du problème du réalisme et de l'essence de l'art. Ce passage se poursuit sous forme de dialogue : «—«Well, then,» the reader goes on to question me, «the more closely the picture resembles such a window, the better it must be?» —Yes. — «Then, if Turner does not give me the impression of such a window, that is, of Nature, there must be something wrong in Turner?» —Yes. —

⁴ John Ruskin, *Modern Painters*, (en abrégé, *M.P.*), t.III, *The Works of John Ruskin* V, Edited by E.T. Cook and Alexander Wedderburn, Library Edition, George Allen, Londres, 1904. cf. *Correspondance de Marcel Proust* (abréviation : *Cor.*), texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, t.III, p.429. *Ibid.*, t.VI, pp.103–104. *Ibid.*, t.VII, pp.260–261. Voir *Pastiches et mélanges*, pp.75, 103.

⁵ *E.A.*, p.429. cf. *Pastiches et mélanges*, pp.75–76.

⁶ Dans la *Recherche*, le nom de «Turner» apparaît 6 fois, et 12 fois dans la *Correspondance de Marcel Proust*. Quant à Constable, il n'est mentionné ni dans la *Recherche*, ni dans la correspondance. Concernant l'influence indirecte de Turner sur Proust, voir Jean Autret, *L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*, Librairie Droz, Genève, 1955. Kazuko Maya «Proust et Turner : Nouvelle perspective» in *Etudes de Langue et Littérature Françaises*, N° 66, Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, Tokyo 1995.

⁷ *Cor.*, t.VIII, pp.286–287 et note 8.

⁸ *M.P.*, III, pp.170–171. Dans les citations, c'est Ruskin qui souligne. cf. II, p.861.

«And if Constable [...] give me the impression of such a window, there must be something right in Constable [...]?» —Yes. — «And something more right than in Turner?» —No.⁹»

Ruskin pense ici à deux sortes de réalités différentes : réalité superficielle et réalité plus profonde. C'est cette dualité qui correspond à celle qu'on retrouve dans le passage du pastiche Goncourt. Dans le commentaire du narrateur suscité par la lecture des «Goncourt», on reconnaît d'abord la confirmation de son impuissance à transformer la sensation en mots, mais tout de suite après, apparaît sa conviction profonde concernant la question du style, et la conception de la littérature ou de l'art. La seconde, en supplantant la première, l'emporte sur la dépression du narrateur et sur son admiration pour l'esprit d'observation des Goncourt : le regret du manque de don littéraire n'est qu'une apparence. Et dans le commentaire qui suit le pastiche, il reproche en premier lieu aux «Goncourt» de ne reproduire que la surface des choses. Au contraire, ce que le narrateur poursuit, au salon Verdurin par exemple, se situe «à mi-profondeur, au delà de l'apparence elle-même». Il ne s'intéresse pas à la réalité superficielle ou à l'art des apparences qui s'oppose à l'art des relations profondes : «le charme apparent, copiable, des êtres m'échappait parce que je n'avais pas la faculté de m'arrêter à lui». Et quand le narrateur dîne en ville, il ne voit pas les convives ; quand il croyait les regarder, il les «radiographiait». Il voit au delà de la surface de l'être et de l'objet¹⁰.

La suite du passage de Ruskin nous donne cette explication des réalités ou «vérités» différentes : «There are some truths, easily obtained, which give a deceptive resemblance to Nature ; others only to be obtained with difficulty, which cause no deception, but give inner and deeper resemblance¹¹.» Comme Proust, Ruskin demande à l'artiste de saisir l'âme des choses et leur essence cachées derrière la réalité trompeuse du daguerréotype. D'ailleurs, Proust reproche à Edmond de Goncourt de s'occuper trop de la minutie de la note : «Cette subordination de tous les devoirs, mondains, affectueux, familiaux, au devoir d'être le serviteur du vrai, aurait pu faire la grandeur de M. de Goncourt, s'il avait pris le mot de vrai dans un sens plus profond et plus large, [...]» (*E.A.*, 641). Ce passage témoigne que Proust pense aussi à différentes sortes de vérités. Et, après s'en être pris à Constable pour sa vision superficielle, Ruskin fait l'éloge du don de Turner qui peut appréhender une réalité plus profonde et plus intellectuelle : «Constable perceives in a landscape that the grass is wet, the meadows flat, and the boughs shady [...] Turner perceives at a glance the whole sum of visible truth open to human intelligence. [...] Constable and Berghem may imitate windows ; Turner and Michael Angelo can by no means imitate windows.» (*M.P.*, III, 172)

Alors se pose une autre question : «Well, but you said you would change your Turners for windows ; why not, therefore, for Constables?», et la réponse est la suivante : «I would not change them for Constables, to have a small piece of truth which is not in Turner, and none of the mighty truth which there is.» (*M.P.*, III, 172-173) C'est par cette comparaison du tableau avec la fenêtre que Ruskin exprime très nettement son idée du réalisme et son point de

⁹ *M.P.*, III, p.171. Ruskin nous renvoie à «Part I. Sec.1. Chap.v., and Part II. Sec.1.Chap.vii.» dans *M.P.*, I (III).

¹⁰ IV, pp.296-297. cf. Reynaldo Hahn, «Promenade» in *La Nouvelle Revue Française*, Gallimard, 1923, p.40 : «Que de fois j'ai observé Marcel en ces moments mystérieux où il communiait totalement avec la nature, avec l'art, avec la vie, en ces «minutes profondes» où son être entier, concentré dans un travail transcendant de pénétration et d'aspiration alternées, entrait, pour ainsi dire, en état de transe, [...]»

¹¹ *M.P.*, III, p.172. Voir *Ibid.*, I(III), p.468. cf. *Cor.*, t.XX, p.497 : «Ce qui semble extérieur, c'est en nous que nous le découvrons. «*Cosa mentale*» dit par Léonard de Vinci de la peinture peut s'appliquer à toute œuvre d'art.» Voir aussi *Ibid.*, t.XIX, p.290. I, p.491.

vue sur l'art.

Le tableau et la fenêtre proustiens

Proust aussi compare la fenêtre à la peinture, non pour traiter directement le problème du réalisme, mais pour suggérer son point de vue à travers la jouissance visuelle du narrateur. Ce dernier qui attend le retour du duc et de la duchesse de Guermantes à Paris, «guette» l'arrivée de la voiture et décrit ainsi ce qu'il voit : «l'extrême proximité des maisons aux fenêtres opposées sur une même cour y fait de chaque croisée le cadre [...] ; ainsi chaque cour fait pour le voisin de la maison, [...] en laissant voir les gestes silencieux dans un rectangle placé sous verre par la clôture des fenêtres, une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés¹²». La suite de ce passage évoque celui de Ruskin devant ses peintures juxtaposées. Le narrateur de la *Recherche* retrouve dans ce spectacle très parisien un «paysage alpestre» :

Quand ses larges fenêtres carrées, éblouies de soleil comme des feuilles de cristal de roche, étaient ouvertes pour faire le ménage, on avait, à suivre aux différents étages les valets de pied [...] qui battaient des tapis [...], le même plaisir qu' à voir, dans un paysage de Turner ou d'Elstir, un voyageur [...] à différents degrés d'altitude du Saint-Gothard. (II, p.861)

Proust fait allusion au *St. Gothard* de Turner, et Ruskin regarde des paysages, dont le *St. Gothard* peint par Turner. Ruskin se trouve dans une maison ; il est impossible de remplacer les peintures par les fenêtres pour voir les différents lieux réels correspondant à ce que représentent les peintures sur le mur. Le narrateur de la *Recherche* est au dehors ; Proust rend possible ce qui est irréalisable chez Ruskin par ce changement de point de vue. Le fait qu'il considère les fenêtres des maisons comme des tableaux juxtaposés témoigne déjà en faveur d'un anti-réalisme mis en pratique dans le roman. Les choses sont vues avec les yeux du narrateur instruit, en particulier, par Elstir.

Pour s'inspirer de quelques phrases de Ruskin, la vision proustienne de ce paysage parisien le dépasse cependant par son développement des idées de fenêtre et de cadre à l'intérieur d'un univers romanesque. Outre le changement de point de vue qui lui permet de réaliser ce qui semblait d'abord impossible, il trouve d'autres moyens qui lui évitent de placer le héros au dehors pour lui faire voir des paysages «juxtaposés». Ce dernier se trouve dans sa chambre de l'hôtel de Balbec, et il assiste à une double «exposition» de tableaux. D'abord, il s'agit des paysages cadrés par la fenêtre : «Au fur et à mesure que la saison s'avança, changea le tableau que j'y trouvais dans la fenêtre» ; «Bientôt les jours [diminuent]», il voit un autre aspect du paysage ; «Quelques semaines plus tard», quand il remonte, le soleil est déjà couché, et «une fois c'était une exposition d'estampes japonaises : [...]» (II, 160-162). Ainsi intervient la dimension du temps, qui appelle un renversement : au lieu de voir différents sites en même temps, il regarde le même site au fil du temps, ou saisi en différents moments. Mais, de même

¹² II, p.860. Georges Poulet écrit : «Les cent tableaux hollandais perçus dans le cadre de toutes les fenêtres qui s'ouvrent sur l'hôtel de Guermantes, sont une figuration des cent autres tableaux juxtaposés, qui, lorsque le lecteur arrive, lui aussi, à se hisser jusqu' à un certain point de vue, se découvrent à lui, non moins simultanément disposés, dans l'ensemble du roman proustien.» (*L'espace proustien*, Gallimard, 1982 (1^{re} éd. 1963), coll. Tel., p.126.)

que le présent de Proust n'est nullement fondé sur la mort du passé, le rassemblement des «tableaux» auparavant disséminés dans le temps est possible pour le héros à l'aide de l'imagination. L'autre «exposition» se tient synchroniquement dans la même chambre d'hôtel à Balbec. Elle est plus concrète dans la mesure où les «tableaux» juxtaposés se situent alors dans l'espace. Ils se disposent le long d'une surface, faisant écho au tableau cadré par la fenêtre de l'exposition «temporelle». Cette seconde exposition est cependant moins directe, car le héros ne voit pas l'objet lui-même, mais son reflet. Dans les vitres de la bibliothèque, les couleurs du ciel sont reflétées dans une série de tableaux tous différents :

le ciel violet, [...] s'inclinait vers la mer [...] comme un tableau religieux au-dessus du maître-autel, tandis que les parties différentes du couchant, exposées dans les glaces des bibliothèques [...] que je rapportais par la pensée à la merveilleuse peinture dont elles étaient détachées, semblaient comme ces scènes différentes que quelque maître ancien exécuta jadis pour une confrérie sur une châsse et dont on exhibe à côté les uns des autres dans une salle de musée les volets séparés [...] (II, pp.160-161)

Grâce à l'intervention des dimensions du temps et du reflet, l'univers proustien acquiert la pleine originalité de sa vision du monde. La simultanéité qu'exprime ici la locution conjonctive «tandis que» est très importante. Le paysage marin considéré comme un tableau est encadré par la fenêtre, il n'en reste pas moins que c'est un paysage réel qui reste à l'extérieur de la chambre. Mais en même temps, le héros voit les paysages juxtaposés dans les vitres de la bibliothèque comme s'il voyait des tableaux, ce qui est impossible dans le cas de Ruskin. Un peu plus loin, on reconnaît le même schéma : «Un autre jour, [...] les carreaux avaient l'air, [...] de présenter une «étude de nuages», cependant que les différentes vitrines de la bibliothèque montrant des nuages semblables mais dans une autre partie de l'horizon et diversement colorés par la lumière, paraissaient offrir comme la répétition, chère à certains maîtres contemporains, d'un seul et même effet, pris toujours à des heures différentes mais qui maintenant avec l'immobilité de l'art pouvaient être tous vus ensemble dans une même pièce, [...]»¹³ La locution conjonctive «cependant que» signifie la même simultanéité que celle déjà relevée plus haut. L'étude de nuages est un tableau encadré par le châssis de la fenêtre, mais il s'agit toujours d'un paysage réel. Les images qui se reflètent dans les vitrines ressemblent peut-être mieux aux tableaux qu'à la scène réelle à cause des contours vagues des images et de la suppression de la profondeur réelle.

Ainsi Proust peut-il condenser l'idée du réel et le rêve de l'imagination. C'est là que réside l'essence de son art. Le miracle de l'analogie consiste en effet à joindre les «rêves de l'imagination» et l'«idée d'existence» (IV, 451) et c'est tout l'impressionnisme proustien qui découle de cette union.

Deux «tableaux» descriptifs

Ruskin propose en particulier sa conception de l'art au moyen d'une comparaison entre Turner et Constable. Il semble probable que Proust nous livre la sienne en adoptant à son tour

¹³ II, p.163. cf. *Ibid.*, pp.15-16. Sur l'«étude de nuages», voir *M.P.*, I, Part II. Sec.iii. Chap.iii : «Of Truth of Clouds».

ce procédé efficace. Il est à noter d'ailleurs qu'au lieu d'orthographe «Chamonix», Proust écrit «Chamouni» dans une lettre à Louisa de Mornand datée d'octobre 1903 : «J'ai été pris d'une crise encore bien plus forte que celle que vous avez si gentiment soignée à notre retour de Chamouni [...]»¹⁴ Et une note de Philip Kolb nous indique : «Peut-être est-ce Ruskin qui avait incité Proust à aller à Chamonix.» Cette remarque est fondée sur l'orthographe «Chamouni» : «En écrivant ce nom «Chamouni», il semble du reste suivre Ruskin, car il cite l'Épilogue de *Modern Painters*, où ce nom s'écrit Chamounix». Ici, pourtant, à la différence de la lettre de Proust, le nom est écrit avec un «x». Rappelons-nous maintenant qu'un des tableaux juxtaposés dans le cabinet de travail de Ruskin, c'est «a study of a block of gneiss at Chamouni». «Chamouni» est écrit ici sans «x», exactement comme dans la lettre de 1903. Si Proust ne nous donne pas confirmation d'une adoption consciente, du moins a-t-il pu lire le passage de Ruskin dont il s'agit.

Mais si Proust montre la vision des «Goncourt» pour l'opposer à celle du narrateur ou à la sienne, quelle est donc l'autre «peinture» comparée avec celle du pastiche Goncourt? Le pastiche du *Journal* n'a-t-il pas pour répondant le passage des clochers de Martinville dans la mesure où ils prennent tous deux l'allure d'une insertion? Dans les deux cas, Proust profite de ces «peintures» pour illustrer deux théories esthétiques tout à fait opposées et affirmer sa vision anti-réaliste et impressionniste. Voir ce qui est caché derrière les choses, c'est ce que nous avons vu chez Proust ainsi que chez Ruskin. Les deux passages se rapportent d'ailleurs à la vocation du narrateur. La vue des clochers provoque en lui un «plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre», et il se concentre alors sur son impression. Le mouvement de la pensée commence à se formuler en phrases, et il finit par rédiger un morceau transformant son impression pure en mots.

Comme la *Recherche* se dénoue par l'annonce de la création littéraire du narrateur, nous n'assistons pas à la naissance du livre qu'il va écrire. Pourtant nous connaissons au moins une partie de ce livre : ce morceau des clochers. Car on lit dans ce passage : «le petit morceau [...] que j'ai retrouvé depuis et auquel je n'ai eu à faire subir que peu de changements» (I, 179). On sait que ce morceau vient de l'article de Proust intitulé «Impressions de route en automobile» paru dans *Le Figaro* du 19 novembre 1907. Il est à noter que dans cet article apparaît le nom de «Turner» et que la description des clochers est étroitement liée à un paysage turnérien¹⁵.

Le pseudo-Journal est en réalité l'œuvre de Proust qui pastiche les Goncourt. Le pastiche est certes présenté dans le roman comme un extrait d'«un volume du *journal* inédit des Goncourt» (IV, 287), mais Proust en avait déjà écrit un autre intitulé «Dans le «Journal des Goncourt»»¹⁶. Paru dans *Le Figaro* du 22 février 1908, il fut repris avec des suppressions et des additions dans *Pastiches et mélanges*. Le fragment des clochers et celui du pseudo-Journal ont la même particularité de permettre d'identifier Proust et le scripteur. Proust écrit : «Par la synthèse j'en ai fait du reste la critique — critique laudative en somme — dans mes *Pastiches et Mélanges* et surtout dans un des volumes à paraître de *La Recherche du temps perdu*, [...]» (E.A., 642) Proust a obtenu le prix Goncourt le 10 décembre 1919 pour *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, et il a répondu en 1922 au *Gaulois* qui lui demandait ce qu'il pensait

¹⁴ *Cor.*, t.III, p.426 et note 2. cf. *Ibid.*, t.VI, p.188.

¹⁵ Voir Maya, *op.cit.*, pp.123-124.

¹⁶ *Pastiches et mélanges*, pp.24-27. Voir Milly, «Le Pastiche Goncourt dans *Le Temps retrouvé*» in *Histoire littéraire de la France*, p.816.

des Goncourt. Est-ce une «critique laudative»? Dans un sens oui, mais il faut peut-être tenir compte de la datation de la rédaction du pastiche. Jean Milly a daté sa première ébauche comme postérieure à novembre 1917¹⁷. Selon Kazuyoshi Yoshikawa le pastiche date de 1915. La rédaction du pastiche précède donc l'attribution du prix Goncourt.

Le pastiche s'oppose aussi à l'œuvre de Proust tout entière car la *Recherche* est pour ainsi dire une mise en pratique de la théorie littéraire de Proust. Peut-être ne faut-il pas trop insister sur cette opposition. Comme l'observe Jean Milly, le pastiche Goncourt «met en scène, sous un jour nouveau, des personnages du roman déjà bien connus, et s'intègre par là à l'ensemble de l'œuvre¹⁸». Certes, le pastiche se différencie du reste du roman par le procédé d'écriture, et par la vision du monde exposée, mais si on ne limite pas l'affinité à une relation analogique, le rapport d'opposition lui-même tient de l'affinité. Bref, le pastiche du *Journal* est dans l'œuvre de Proust comme la mise en abyme dans le macrocosme, ou comme le miroir convexe qui, dans le tableau de Van Eyck, *The Arnolfini Marriage*, reflète tout le contenu du tableau sous un angle différent. De tels effets ne sont guère possibles que grâce à cette invention de Proust d'avoir sauvegardé ce microcosme qu'est le pastiche.

Enfin, compte tenu du fait que le *Contre Sainte-Beuve* est à l'origine du roman, on pourrait dire aussi que le pastiche est opposé non seulement au morceau des clochers et à la *Recherche*, mais aussi au *Contre Sainte-Beuve*. Ayant donc à élargir la sphère de notre examen, continuons d'étudier la ressemblance entre Proust et Ruskin concernant leur notion clef de l'art.

L'imagination et la surabondance de détails

Outre le reproche adressé à l'art des apparences, il existe un autre élément critiqué dans le commentaire qui suit le pastiche du *Journal*. C'est la surabondance de détails et d'explications, que l'on retrouve dans le pastiche. Un «extraordinaire défilé d'assiettes» est le symbole de cette surabondance : «—des assiettes des Yung-Tsching à la couleur capucine de leurs rebords, au bleuâtre, à l'effeuillé turgide de leurs iris d'eau, à la traversée, vraiment décoratoire, par l'aurore d'un vol de martins-pêcheurs et de grues, aurore ayant tout à fait ces tons matutinaux qu'entre-regarde quotidiennement, boulevard Montmorency, mon réveil — des assiettes de Saxe, [...]—des assiettes de Sèvres, [...]—enfin toute une argenterie[...]»¹⁹ Les assiettes et les plats servis sont si minutieusement détaillés qu'il est difficile de suivre la description entière et de se les figurer.

Or, Ruskin donne son point de vue sur la surcharge dans la suite du passage cité plus haut : «But the only conclusion which occurred to me [...] was, that I was an exceedingly small creature, [...] ; for whom a blade of grass, or a wreath of foam, was quite food enough and to spare, and that if I tried to take any more, I should make myself ill» (*M.P.*, III, 184). Un jour, Ruskin marchait sur un chemin de montagne ; il voyait s'élever derrière lui la chaîne de montagnes du Réposoir, et au delà de la vallée, le pic de l'Aiguille de Varens dépassant des nuages ; au pied du pic, il voyait aussi la chute du Nant d'Arpenaz. Les monts blancs brillaient

¹⁷ Milly, *Proust dans le texte et l'avant-texte*, p.186 et note 6. cf. Kazuyoshi Yoshikawa, «Etudes sur la genèse de *La Prisonnière* d'après des brouillons inédits», thèse de Paris-IV 1976. Voir Bouillaguet, *op.cit.*, pp.7-8.

¹⁸ Milly, *Les pastiches de Proust*, p.156.

¹⁹ IV, pp.289-290. Les Goncourt écrivent pourtant : «La science du romancier, —et de l'écrivain, —n'est pas de tout écrire, mais de tout choisir.» *Journal*, t.VIII, Fasquelle et Flammarion, 1956, p.154.

devant ses yeux comme une flamme argentée ... Malgré toutes ces vues merveilleuses et leur richesse, il n'éprouvait aucun plaisir, et longtemps il ignora pourquoi. Mais il finit par comprendre :

[...] at last I discovered that if I confined myself to one thing, —and that a little thing, —a tuft of moss or a single crag at the top of the Varens, [...] I began to enjoy it directly, because then I had mind enough to put into the thing, and the enjoyment arose from the quantity of the imaginative energy I could bring to bear upon it [...] (*M.P.*, III, pp.183–184)

Ainsi donne-t-il comme raison l'exigence de l'imagination. Quand Proust écrit dans «Sainte-Beuve et Balzac» : le style de Balzac «ne suggère pas, ne reflète pas : il explique» (*C.S.B.*, 269), il s'agit certainement aussi de l'imagination, étroitement liée au silence. Il écrit un peu plus loin : «il a des résumés où il affirme tout ce que nous devons savoir, sans donner d'air, de place [...]» (*C.S.B.*, 271). Ruskin aussi insiste sur la nécessité d'un espace laissé ou d'une place vacante dans l'œuvre d'art : «[...] it is a great advantage to the picture that it need not present too much at once, and that what it does present may be so chosen and ordered as not only to be more easily seized, but to give the imagination rest, and, as it were, places to lie down and stretch its limbs in [...]» (*M.P.*, III, 186)

En ce qui concerne l'imagination, nous retrouvons encore quelques points communs entre Proust et Ruskin. Selon ce dernier, «a little thing» suffit pour stimuler l'imagination. Il écrit, toujours dans son éloge de Turner : «he had been taught sympathy with whatever grace or refinement the garden or mansion could display, and [...] could enjoy the delicacy of trellis and parterre, as well as the wildness of the wood and the moorland» (*M.P.*, III, 391) Proust non plus ne néglige pas les petites choses terre-à-terre ; il s'arrête en effet sur une vieille cuisinière, une chambre provinciale, une odeur de moisi ou un buisson d'aubépines. Dramatisant les épisodes d'une petite madeleine, d'une tasse de thé, d'un petit pan de mur jaune et d'une phrase de Vinteuil, il nous fait observer que sous les formes simples se cachent les secrets du monde. C'est A. Maurois qui remarque : «Il [=Proust] sait, grâce à Ruskin, que la matière de l'œuvre n'a aucune importance et qu'il pourra écrire un chef-d'œuvre en peignant simplement le jardin de son enfance, la chambre, le village, la famille²⁰.» Peu importants les paysages, les objets et les personnages décrits ; cette manière de penser est aux antipodes de celle qu'on reconnaît dans le pastiche du *Journal*. Les objets rares et précieux y sont décrits en détail, et les personnages distingués, dont le pasticheur qui dit «je» a entendu parler, y sont mis en relief.

L'absence de l'objet

Une autre chose que Ruskin trouve nécessaire pour stimuler l'imagination, c'est l'absence de l'objet. La réalité, la présence des objets ou leur substance peuvent faire obstacle à l'imagination :

The imagination would on the whole rather have it *not* there ; —the reality and substance are rather in the imagination's way ; it would think a good deal more of the thing if it could not see it.

²⁰ André Maurois, *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, 1949, p.111.

Hence, that strange and sometimes fatal charm, which there is in all things as long as which fades while we possess them ; —that sweet bloom of all that is far away, which perishes under our touch. (*M.P.*, III, pp.181–182)

Ce passage de Ruskin évoque le dilemme qu'on retrouve dans l'épisode d'Albertine : «seul, je pouvais penser à elle, mais elle me manquait, je ne la possédais pas. Présente, je lui parlais, mais étais trop absent de moi-même pour pouvoir penser» (III, 578). On lit plus loin : «quand je commençais à regarder Albertine [...] et que je me félicitais de posséder, elle ne tardait pas à me devenir indifférente, [...] On n'aime que ce en quoi on poursuit quelque chose d'inaccessible, on n'aime que ce qu'on ne possède pas, [...]»²¹. Ruskin remarque à ce propos comme s'il dialoguait avec l'auteur de la *Recherche* : «the substantial presence even of the things which we love the best, will inevitably and for ever be found wanting in one strange and tender charm, which belonged to the dreams of them» (*M.P.*, 182). Cette phrase fait écho à celle de Proust : «Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce qu'au moment où je la percevais mon imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent.» (IV, 450–451) Pour les deux artistes, il s'agit donc d'une loi «inévitable». L'intelligence éminente de Proust a pourtant trouvé une solution à cette antinomie : c'est Albertine endormie qui permet au narrateur de rêver à elle sans perdre l'idée d'existence, tant que son sommeil continue.

Ruskin développe son idée en disant que suivant cette loi inévitable, l'éternité du futur et l'immortalité du passé deviennent pour nous beaucoup plus précieuses que la fugacité du présent qui n'est pas fait pour satisfaire les hommes. Cela revient aussi à dire, selon Ruskin, qu'on ne doit pas négliger le présent car celui-ci contribue à retrouver le temps perdu et à relier le passé et le présent au bel avenir. Tant que Proust ne s'attache qu'à la mémoire involontaire, son esthétique manque d'originalité, mais une fois l'importance du présent retrouvée, sa conception littéraire et artistique s'épanouit. Proust brise la linéarité du passage du passé au présent : tout en sachant qu'on ne peut imaginer que ce qui est absent, le narrateur finit par connaître grâce au miracle de l'analogie une sensation «à la fois dans le passé, ce qui permettait à [son] imagination de la goûter, et dans le présent où l'ébranlement effectif de [ses] sens par le bruit, le contact du linge, etc. avait ajouté aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence» (IV, 451). Cette esthétique correspond à ce que Proust appelle dans le commentaire du pastiche du *Journal*, l'«essence générale, commune à plusieurs choses».

L'absence de l'objet ou le silence constituent un espace auquel peut prendre part autrui ; de là le charme du croquis et du tableau inachevé. Voilà le troisième point de rencontre entre les deux auteurs sur l'imagination. Ruskin observe : «[...] imperfect sketches, engravings, outlines, [...] possess a charm which the most finished picture frequently wants. For not only does the finished picture excite the imagination less, but, like nature itself, it taxes it more.» (*M.P.*, 186) Dans l'œuvre de Proust, on retrouve la même notion d'«imperfect sketches» : «Et mes regards s'arrêtant à ses cheveux blonds, à ses yeux bleus, [...] et omettant les traits qui eussent pu me rappeler d'autres visages, je m'écriais devant ce croquis volontairement

²¹ III, pp.885–886. cf. II, p.156. Voir Kazuko Maya, «L'«art caché» ou le style de Proust», thèse de doctorat, Université Keio 1997, pp. 253–257.

incomplet : «Qu'elle est belle![...]»²²). De même que Ruskin commence à jouir de la nature en cessant de tout regarder, le héros de la *Recherche* finit par penser que Mme de Guermantes est belle à partir du moment où il borne l'observation à quelques traits de son visage. La prédilection de la grand-mère du narrateur pour les gravures découle au fond de la même idée d'imperfection. Elle préfère donner au héros des reproductions ou des gravures de la Cathédrale de Chartres par Corot, du Vésuve par Turner au lieu des photographies. Plus le hiatus entre le réel et sa représentation est important, plus l'imagination est en éveil : «Et, bien que mon exaltation eût pour motif un désir de jouissances artistiques, les guides l'entretenaient encore plus que les livres d'esthétique et, plus que les guides, l'indicateur des chemins de fer» (I, 384). Cette indicateur est peut-être pour le narrateur une sorte de peinture abstraite qui ne représente que la quintessence des objets. L'esthétique de Proust, comme celle de Ruskin, est en quelque sorte fondée sur les idées d'inachèvement, d'incomplétude et d'ambiguïté. Il suffit de s'imaginer l'air et la brume de Turner dont parle souvent Ruskin dans son œuvre. La brume provoque chez Proust le mystère et l'élément poétique qui donnent à l'objet tant de nuances et d'imprécision.

Pour Ruskin, changer les peintures pour des fenêtres n'est pas totalement un gain, mais un simple échange. Le paysage réel nous procure quelque chose de bon au détriment de quelque chose d'irremplaçable : c'est une perte sérieuse. Il compare cet échange avec la relation entre la jeunesse et la vieillesse : «something gone which the actual landscape could never restore, though it might give something better in its place, as age may give to the heart something better than its youthful delusion, but cannot give again the sweetness of that delusion». (*M.P.*, III, 175) La douceur de l'illusion ou du fantasme équivaut ici à quelque chose de précieux et de peu naturel, bref, à l'essence même de la peinture. Selon lui, le croquis peut être une fin en soi : «we have put ourselves to produce sketches as an end instead of a means.» Prenant un exemple, il montre ce que signifie le croquis de Turner représentant le lever du soleil à l'horizon, et nous indique qu'un simple croquis dépouillé de détails peut contenir et révéler des lois de la nature²³. Pour Proust et Ruskin, l'ellipse ou omission volontaire occupe donc une place primordiale dans le domaine de l'art.

L'illusion

L'absence de l'objet n'est pas pour autant un élément indispensable à l'imagination. Selon Ruskin, il arrive que la présence de l'objet ou la substance stimulent l'imagination quand opère une illusion d'optique. Par cette illusion s'explique une des particularités de la peinture. L'originalité de Ruskin sur l'imagination réside en partie dans cette conception de l'art. Ce n'est pas un hasard si l'illusion joue également un grand rôle chez Proust, et si le respect de l'illusion d'optique est un des traits caractéristiques d'Elstir. Voici l'expérience vécue par

²² I, p.174. cf. I, p.40. II, pp.67, 341. Voir Ruskin, *The Stones of Venice*, t.II, Library Edition X, Londres, 1904, p.202 : «[...] the demand for perfection is always a sign of a misunderstanding of the ends of art.» *Ibid.*, p.203 : «And in all things that live there are certain irregularities and deficiencies which are not only signs of life, but sources of beauty.» Voir aussi Akio Ushiba, «La notion de l'inachevé d'A la recherche du temps perdu» in *The Geibun-Kenkyu*, No.58, 1990.

²³ *M.P.*, V(VII), p.237. cf. *Ibid.*, pp.239-240. Voir *M.P.*, III, p.174 : «Note how he [= Turner] is praised in his rock drawing for [...] giving the whole truth, with all the relations of its parts.»

Ruskin en Suisse, qui fonde sa théorie à ce sujet : «I saw in the clouds behind the houses an Alp which I did not know[...] For a moment I received a sensation of as much sublimity as any natural object could possibly excite ; the next moment, I saw that my unknown Alp was the glass roof of one of the work-shops of the town [...] rendered aerial and indistinct by some pure blue wood smoke which rose from intervening chimneys.» (*M.P.*, III, 176) Le paysage sublime et grandiose, et le bâtiment mesquin, insignifiant sont pour lui «sur un pied d'égalité». Cette idée nous fait penser au tableau d'Elstir représentant le port de Carquethuit, où il n'emploie pour décrire la terre que «des termes marins» et que «des termes urbains» pour la mer. Si on prend une partie de la mer pour le ciel, c'est parce qu'en la voyant, on imagine le ciel en un instant où l'intelligence et le raisonnement n'ont pas leur place. A ces «rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement» tient la découverte de la «métaphore» proustienne²⁴. Soulignant l'importance de l'imagination dans la vie humaine, Ruskin poursuit : «the glass roof was here equal, or at least equal for a moment, to the Alp. Whether the power of the object over the heart was to be small or great, depended altogether upon what it was understood for, [...]» (*M.P.*, III, 176)

Un dîner chez les Guermentes permet au narrateur, avant d'accéder à cet univers tant de fois imaginé, de voir quelques tableaux d'Elstir conservés par eux. Le narrateur est parfaitement heureux d'être en tête-à-tête avec ces Elstir. Les tableaux qui l'intéressent le plus, ce sont ceux qui recréent une illusion d'optique prouvant que «nous n'identifierions pas les objets si nous ne faisons pas intervenir le raisonnement» (II, 712). La suite de cette phrase évoque d'ailleurs l'expérience de Ruskin que nous venons de rappeler : «Que de fois en voiture ne découvrons-nous pas une longue rue claire qui commence à quelques mètres de nous, alors que seul, devant nous un pan de mur violemment éclairé nous a donné le mirage de la profondeur! Dès lors n'est-il pas logique [...] de représenter une chose par cette autre que dans l'éclair d'une illusion première nous avons prise pour elle?» (II, 712) Ces expériences semblables signalent que Proust et Ruskin laissent à l'illusion d'optique une grande part dans l'imagination.

Ruskin commente ainsi l'illusion éprouvée en Suisse : «if the imagination can be excited to this its peculiar work, it matters comparatively little what it is excited by.» (*M.P.*, III, 178) Dans cette phrase se révèle le côté impressionniste de Ruskin. Prendre un objet pour un autre n'a pas d'importance ; ce qui compte, c'est le fonctionnement de l'imagination. A ce propos, Proust nous fournit un bon exemple en évoquant la lecture : «[...] dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux. Quand je lis le berger de *L'Enfermée*, je vois un homme à la Mantegna et de la couleur de la T... de Botticelli. Ce n'est peut-être pas du tout ce qu'a vu Barbey.» (*C.S.B.*, 305) Le degré du plaisir qu'on peut goûter dépend sans aucun doute des connaissances que l'on possède et de la finesse de la sensibilité, comme le remarque Ruskin. On ne peut certes pas mettre l'illusion d'optique et le contresens sur le même plan, mais il s'agit ici du même fonctionnement de l'imagination. L'affirmation pertinemment argumentée de Ruskin nous fait observer que le manque de ressemblance à la réalité chez Turner n'a aucune importance. Selon lui, même si c'est là un défaut ou une faiblesse de Turner, c'est dans ce défaut que réside la vérité de l'art. Bien que les termes employés soient différents, Proust et Ruskin expriment la même idée sur la fonction de l'imagination.

Le problème de l'imagination nous ramène ainsi à celui du réalisme. Dans la suite du

²⁴ II, pp.191-192. cf. IV, p.468.

passage cité plus haut, Ruskin va jusqu' à dire : «if, in a picture, the imagination can be once caught, [...]set to work in its own field, the imperfection of the historical details themselves is, to the spectator's enjoyment, of small consequence.» (*M.P.*, III, 178) Du point de vue artistique, même l'imperfection des détails de la réalité historique ne posera pas de problème. Cette idée ressemble à celle de Proust (du narrateur) dans le commentaire qui suit immédiatement le pastiche du *Journal*. Il s'agit de «deux peintures» : la première «met en évidence certaines vérités», mais omet des détails ; la deuxième qui traite le même modèle «relate» minutieusement mille détails. Proust écrit : «ce qui peut avoir une importance documentaire et même historique, mais n'est pas nécessairement une vérité d'art.» (IV, 297) Il est à noter d'ailleurs que Proust rapproche alors lui-même deux sortes d'écritures de ces deux types de peintures pour défendre sa conception de l'art.

Dans le chapitre de Ruskin dont nous traitons ici, toutes les réflexions sur l'art semblent converger vers le rôle de l'artiste. C'est avec les yeux d'un grand peintre qu'il nous propose de voir l'univers : «it is more desirable to be permitted to see them [=many things] with the eyes of others ; and although, to the small [...] painter [...], our only word may be, «Stand aside from between that nature and me : [sic.]» yet to the great imaginative painter [...] our word may wisely be, «Come between this nature and me [...] ; temper it for me, interpret it to me ; let me see with your eyes, and hear with your ears [...]»» (*M.P.*, III, 187) Cette phrase synthétise tous les problèmes du réalisme, de l'art et de la tâche de l'artiste. Le terme «interpréter» que Ruskin utilise ici est significatif. Ce verbe est en harmonie avec l'expression «let me hear with your ears», mais il a aussi le sens de «traduire»²⁵. Pour Proust aussi, il représente une notion clef du rôle de l'écrivain : «le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas [...] à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur»²⁶. Le narrateur de la *Recherche*, de fait, en écoutant le septuor de Vinteuil chez les Verdurin, s'interroge sur l'art, et il pense que l'art a une réalité supérieure et que chaque artiste révèle un univers inconnu, irréductible à tout autre. Il finit par comprendre : «qu'il s'agit d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences [...], il fallait tâcher d'interpréter les sensations». (IV, 457) Proust cite la phrase de Ruskin sur Turner dans *Pastiches et mélanges* : «C'est par ces yeux [...] que des générations qui ne sont pas encore nées verront la nature»²⁷.

Conclusion

Tout le chapitre X du troisième volume des *Modern Painters* est consacré à la définition de l'art, avec pour le point de départ la comparaison entre Turner et Constable qui soulève le problème du réalisme. On peut, estimons-nous la superposer à celle qui rapproche le pastiche

²⁵ Voir *The Oxford English Dictionary*, Volume V, The Clarendon Press, Oxford, 1978 (First Published 1933). *The Collins Robert French Dictionary*, Harper Collins, Glasgow, 1987.

²⁶ IV, p.469. cf. *Ibid.*, pp.817-819. I, pp.45-46. Dans une lettre à Marie Nordlinger de décembre 1906, Proust écrit : «Et quant aux traductions de moi-même je n'en ai plus le courage.» (*Cor.*, t.VI, p.308)

²⁷ *Pastiches et mélanges*, p.129. Voir Ruskin, *Lectures on Architecture and Painting*, Library Edition XII, Londres, 1904, p.128 : «But every day that he [=Turner] lies in his grave will bring some new acknowledgment of his power ; and through those eyes, now filled with dust, generations yet unborn will learn to behold the light of nature.» Proust prétend apprendre cet ouvrage de Ruskin «par cœur». (*Cor.*, t.II, p.387) cf. III, p.762.

du *Journal* et le morceau des clochers de Martinville, considéré comme une sorte de manifeste de l'impressionnisme proustien. Le pastiche n'est pas détaché du reste du roman, il s'y intègre par le procédé du «retour» des mêmes personnages vus sous des angles différents. Comme dans la *Lola de Valence* de Manet²⁸ où le peintre procède par taches, mais peint seulement le bras droit de Lola avec le coloris traditionnel du réalisme, les parties différentes sont organiquement liées, malgré l'opposition des manières dans le rendu. L'opposition des procédés sert à la fois à mettre en relief la nouveauté de l'artiste et à attester l'étendue de son registre et sa virtuosité.

L'anti-réalisme de Proust et de Ruskin s'établit aussi à travers le rôle donné à l'imagination. L'inachèvement, l'incomplet, l'ambiguïté et le mystère sont non seulement des lacunes nécessaires du point de vue esthétique, mais aussi des espaces que vient combler l'imagination. D'où l'importance de la collaboration, soulignée par Ruskin : «But truth so presented that it will need the help of the imagination to make it real. Between the painter and the beholder, each doing his proper part, the reality should be sustained [...]» (*M.P.*, III, 185) Comparant l'ouvrage de l'écrivain à un instrument optique, Proust n'écrit-il pas de son côté que l'auteur doit «laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant : «Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre.»²⁹»?

HITOTSUBASHI UNIVERSITY

²⁸ Cette œuvre est célèbre par le quatrain de Baudelaire. Voir Baudelaire, *Œuvres complètes* I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1975, p. 168.

²⁹ IV, p.490. cf. *Ibid.*, pp.150, 489 et 610.