

Marcelin Pleynet

**Les modernes  
et la tradition**

**L'INFINI**

*nrf*

GALLIMARD













« ... il réfléchissait à l'agrément que procure la littérature instructive mieux que la récréative, lui-même s'étant adressé plus d'une fois aux œuvres de William Shakespeare pour y trouver la solution de quelque difficile problème de sa vie imaginative ou réelle. »

J. Joyce, *Ulysse*



*Les tableaux qui, dans ce livre, font l'objet d'une analyse détaillée sont pour la plupart bien connus et reproduits dans de nombreux ouvrages et catalogues. Nous renvoyons donc le lecteur, confronté à la description d'une œuvre qu'il connaîtrait mal, aux albums de reproductions qui se trouvent déjà certainement dans sa bibliothèque et qui tous sont cités en note ou dans le corps du texte.*

## *Regarder l'art moderne* (la Recherche)

Je commencerai, si vous le voulez bien, par prendre quelques précautions quant aux malentendus que peut produire un titre comme : « Regarder l'art moderne ». Ce titre est évidemment à situer dans le cadre de l'ensemble de conférences programmé ici sous la rubrique : « Art de voir, art de décrire<sup>1</sup> ». Et je dirais que, dans le détournement que j'en fais, il tend à répondre à ce qui m'a immédiatement frappé lorsque Yvès Michaud m'a proposé de participer à cet ensemble de conférences ; je veux parler de l'accent qu'un tel programme met sur le caractère explicitement littéraire, et même romanesque, de l'activité du « voir »... Décrire ne s'oppose-t-il pas à définir ? Et l'art de décrire n'est-il pas d'abord entendu comme l'art du romancier ?

Aussi retiendrai-je en partie, et en fonction même des questions que soulève ce générique « Art de voir, art de décrire », le titre au nom duquel je suis censé institutionnellement me trouver autorisé à prendre la parole devant vous ce soir. Le programme porte, en effet : « Marcelin Pleynet, Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris. » Je

1. Conférence donnée en octobre 1987 au musée national d'Art moderne de Paris, à l'occasion d'un cycle de conférences placées sous le titre « Art de voir, art de décrire ».

constate, par ailleurs, que sur ce programme le nom de chacun des participants se trouve sous-titré de son appartenance à une institution universitaire ou para-universitaire... Ce qui me semble témoigner d'un point de vue extrêmement optimiste quant à ce qui donnerait dimension à l'« art de décrire » — j'entends l'art du romancier, qui se trouverait ainsi aujourd'hui en situation de faire communauté. Devrions-nous alors nous séparer du point de vue de Montesquieu qui, dans *Les Lettres persanes*, déclare « que les têtes des plus grands hommes s'étrécissent lorsqu'elles sont assemblées » ? Ou bien, au contraire, le suivre, lorsqu'il constate que « l'Université de Paris est la fille aînée des rois de France et très aînée : car elle a plus de neuf cents ans, aussi rêve-t-elle quelquefois ». N'est-ce pas, en fait, ce rêve, aujourd'hui vieux de plus de onze cents ans, qui se poursuit et que l'on nous propose une fois encore de considérer ? Au demeurant — et ce n'est pas là le moindre intérêt de ce que peut supposer un programme établi sous la rubrique « Art de voir, art de décrire » — le débat qui associe et divise l'individu et la communauté est aujourd'hui plus actuel que jamais. Reste à préciser la position à partir de laquelle nous le considérons. Aborderai-je l'« art de décrire » au nom d'une communauté ? Serai-je d'abord le représentant d'une communauté rendant visite au romancier ou à l'artiste ? Ou serai-je d'abord le romancier, l'artiste en visite (comme disent si bien les Américains) sur le campus universitaire ? « Art de voir, art de décrire », nous entendons bien qu'il y faut aussi de l'hétérogène. Je pense, par exemple, à la conférence qui fut donnée ici même par Norman Bryson sous le titre « Herméneutique de la perception » et dont l'analyse consistait, entre autres, à révéler dans leur hétérogénéité le regard occidental et le regard oriental. Position révélatrice, et ô combien troublante si on la situe dans le cadre de l'art moderne (d'un regard de l'art moderne), du regard d'un art

qui assimile par analogie les éléments apparemment les plus différents les uns des autres. Que se passe-t-il dans une semblable situation, si ce n'est d'abord l'impossibilité de comprendre ce regard en dehors de l'homogénéité qu'il produit et par laquelle il tend à faire communauté, société autonome... on disait, en un autre temps, Académie ? Et c'est là justement, me semble-t-il, que se pose et que s'actualise aujourd'hui une réflexion susceptible de penser le « voir » dans la dimension du « décrire »... Je veux dire susceptible de confronter l'homogénéité internationale de l'art moderne à l'hétérogénéité des langues. On peut se demander ce qu'il en est aujourd'hui de l'art moderne, et contemporain, japonais, américain, anglais, français, espagnol, italien, allemand, dans la sorte de regard quasi homogène qu'il porte sur lui-même, et dans la forme des récits qu'il produit en ces diverses langues étrangères les unes aux autres et qui n'ont d'intelligences que de traduction. Mais, pour être encore plus précis, et dans la mesure où justement ces langues nationales sont des langues communautaires (ce qui situerait celui qui s'en réclamerait dans le cadre commun d'une doctrine nationaliste), nous pouvons nous demander ce qu'il en est de l'« art de voir » dans un « art de décrire » toujours à son mieux « autre », étranger, hétérogène à la langue nationale à l'intérieur, dans l'espace de laquelle, il s'inscrit : j'entends l'art du romancier... J'entends justement quelque chose qui par principe en tant que tel ne fait jamais fonction, et qui participe sans en être au rêve communautaire.

C'est pourquoi, si vous le permettez, avant de me réclamer de mon appartenance à une communauté, je me réclamerai ici, ce soir, de ce que je ne peux évidemment pas déclarer sans malaise ma « qualité de romancier »... et, qui plus est, de romancier assez mal reçu dans le consensus communautaire. Et, pour tenter d'éclairer comment se constitue l'« art de voir » dans le jeu hétérogène de la langue, je vous proposerai

de suivre sa mise en place dans l'œuvre d'un moderne qui, comme on dit curieusement, « tombe » aujourd'hui dans le domaine public. J'entends « Art de voir, art de décrire » dans l'œuvre de Marcel Proust.

L'écart entre le titre donné à mon intervention, « Regarder l'art moderne », et ce que nous allons maintenant aborder semblerait-il trop grand que la note de Proust sur Picasso, dans la préface que Proust a donnée aux *Propos de peintre* de Jacques-Emile Blanche, publiés en 1919, devrait, ne serait-ce que superficiellement, suggérer le lien que j'ai l'intention de mettre en évidence. Marcel Proust écrit alors : « Certainement, comme Jean Cocteau, Jacques-Emile Blanche rendrait justice au grand, à l'admirable Picasso, lequel a précisément concentré tous les traits de Jean Cocteau en une image d'une rigidité si noble qu'à côté d'elle se dégradent un peu dans mon souvenir les plus charmants Carpaccio de Venise<sup>1</sup>. » Notation de Proust qui est là pour rappeler que, si Eugène Fromentin oublie de citer Vermeer dans *Les Maîtres d'autrefois*, Jacques-Emile Blanche, lui, ne devrait pas oublier Picasso, et où, comme l'on voit, Proust établit l'admirable grandeur de Picasso à la mesure de celle de Carpaccio et de celle de Vermeer. Ce qui, en 1919, n'est pas peu dire lorsque l'on sait l'importance, entre autres, de Vermeer pour l'auteur de *A la recherche du temps perdu*.

On s'est souvent demandé si Proust s'intéressait vraiment à la peinture. Et récemment encore dans son livre *Le Petit Pan de mur jaune*, Philippe Boyer écrit : « Il n'est pas du tout sûr que Proust ait jamais véritablement compris quelque chose à la peinture<sup>2</sup>. » Convenir d'une semblable déclaration

1. Jacques-Emile Blanche, *Propos de peintre ; de David à Degas*, préface de Marcel Proust, Paris, Emile-Paul Frères éd., 1919.

2. Philippe Boyer, *Le Petit Pan de mur jaune*, Paris, Seuil, coll. Fiction & Cie, 1987.

supposerait évidemment que nous puissions dire ce qu'il en est d'un intérêt et d'une compréhension « véritable » de la peinture ; or, c'est précisément ce qui nous arrête ici. Et, puisque l'œuvre de Marcel Proust prête à une semblable question, pourquoi ne pas aller y regarder de plus près ?

Ce que l'on peut, en tout cas, constater immédiatement, c'est que, pour quelqu'un dont on n'est pas certain qu'il ait véritablement compris quelque chose à la peinture, Marcel Proust a objectivement consacré un temps considérable, et un nombre de pages non moins important, à la peinture. Pour ne pas oublier cet « art de décrire » et cet « art de voir » qui font de lui ce que la poétique classique disait « un grand peintre », il faut citer, en dehors des pages de la *Recherche* explicitement consacrées aux arts plastiques, la préface (16 pages) aux propos de J.-E. Blanche, les articles, entre autres, sur Rembrandt, Watteau, Chardin, Gustave Moreau, Monet, les préfaces aux livres de Ruskin : *Sésame et les lys* et *La Bible d'Amiens* qu'il traduit et annote... Et l'on sait, par ailleurs, les multiples étagements qui distribuent l'œuvre de Vermeer dans l'espace biographique et romanesque de Proust. En 1921, il écrit à Jean-Louis Vaudoyer : « Depuis que j'ai vu au musée de La Haye une *Vue de Delft*, j'ai su que j'avais vu le plus beau tableau du monde<sup>1</sup>... » La place de Vermeer dans *A la recherche du temps perdu* a été de nombreuses fois commentée, et très récemment, donc, dans le livre de P. Boyer.

Vermeer apparaît pour la première fois dans la *Recherche* au moment où Swann rencontre Odette de Crécy, et il occupera tous les volumes du roman dans ce qui en trame et en organise le récit. On se souvient que le héros, le narrateur de *A la recherche du temps perdu* est, d'une part, motivé par son désir de devenir écrivain et non moins motivé par ses difficultés, voire son impossibilité à écrire. C'est ce que

1. M. Proust, lettre à J.-L. Vaudoyer, 1921.

développe Marcel Proust et c'est ce qui engage la quête du narrateur à travers une société où Swann se distingue, entre autres, comme travaillant à un essai sur Vermeer qu'il ne parviendra finalement pas à écrire... Je ne m'avancerai pas plus sur cet aspect bien connu de l'œuvre de Proust, mais je retiendrai que, de tout ce qui dans *A la recherche du temps perdu* établit, en quasi-parallèle, le narrateur et Swann (dont, on s'en souvient, la fille, Gilberte détermine l'étonnante symétrie entre la jalousie de Swann dans *Un amour de Swann*, et la jalousie du très jeune narrateur dans le premier volume de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*)... je retiendrai, dis-je, qu'en cette disposition proprement structurale Marcel Proust a cru devoir placer cet autre quasi-parallélisme de l'impossible, de la difficile description romanesque, à laquelle aspire le narrateur ; et de la tout à fait impossible description d'un art pictural qui passionne et inhibe Swann. Il nous faut retenir que, dans l'œuvre de Marcel Proust, le tableau de Vermeer a aussi cette connotation d'un « décrire » impossible hors de la description romanesque qui nous le représente. Et cette position apparaît encore plus nettement lorsque Marcel Proust rapproche le romancier Bergotte du tableau de Vermeer, la *Vue de Delft* : « C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes 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. » Où Proust nous montre Bergotte regrettant de n'avoir pas su faire passer le tableau, la qualité picturale du tableau, dans la phrase romanesque ; et où, comme l'on sait, et peut-être pour la raison que je viens de dire, Proust fait mourir Bergotte littéralement dans ce face-à-face avec le tableau de Vermeer<sup>1</sup>.

1. *La Prisonnière*, Pléiade, t. III. Les références de *A la recherche du temps perdu* renvoient ici à l'édition Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade (3 vol.), Paris, 1954.

Il est, bien entendu, aussi difficile d'ignorer le rôle que joue l'œuvre de Vermeer dans *A la recherche du temps perdu* que d'ignorer la fonction qu'y occupe le peintre Elstir, personnage dont la création, sur le modèle de Paul Helleu ami de Monet, permet à Marcel Proust de traiter en un seul phrasé romanesque (l'art de la description, celui de la création et celui du voir) une étonnante et singulière synthèse (curieusement ignorée des spécialistes et des historiens) de l'art moderne tel qu'il se pensait au début du XX<sup>e</sup> siècle. Mais, si l'étonnante synthèse et la précision de la vision de Proust ne passe pas dans les généralités du discours sur l'art, n'est-ce pas justement parce que la justesse de cette vision établit, dans sa singularité, non pas la reconnaissance d'un lieu commun, mais ce que je dirais les éléments disjonctifs de l'espace communautaire. Elstir, apparaissant pour la première fois dans *Un amour de Swann*, se présente lui-même en déclarant : « Rien ne m'amuse comme de faire des mariages... J'en ai déjà réussi beaucoup, même entre femmes<sup>1</sup> ! » Déclaration que j'assimile à une proposition disjonctive. Au demeurant, cette déclaration serait-elle insuffisamment explicite que, dans la continuité, Marcel Proust révèle le surnom que Mme Verdurin a donné à Elstir : « Monsieur Biche ». Biche, un mot que le Littré définit pudiquement comme « terme d'amitié qui se dit entre jeunes filles », mais qui avait, on le sait, un sens beaucoup plus précis, par exemple, pour Baudelaire ou Courbet. Proudhon ne stigmatise-t-il pas, en parlant des *Demoiselles du bord de Seine*, les mœurs faciles des « biches »... Et n'est-ce pas encore dans l'atelier d'Elstir que le narrateur découvrira le portrait d'Odette de Crécy (qui devient, on le sait, Mme Swann) en demi-travesti, et portant pour titre *Miss Sacripant*. Ainsi, Proust établit un rapport étroit entre le peintre moderne et les « biches » — constatation toujours inexploitée et pourtant riche de virtualités analytiques.

1. C'est moi qui souligne.



Evidemment, Elstir est à la fois un peintre et beaucoup plus qu'un peintre... il est, pour Proust, une occasion de découvrir la peinture comme fiction peinte. Par l'intermédiaire d'Elstir, Proust transforme les références naturalistes de l'impressionnisme (voir les diverses histoires de l'impressionnisme et, à un moment donné, la référence quasi obligée des peintres à Zola). Par l'intermédiaire d'Elstir l'impressionnisme, et ce qui lui fait suite, se trouve réinterprété dans le cadre de la poétique proustienne. Que se passe-t-il pour nous lorsque dans *Sodome et Gomorrhe* nous entendons Mme Cottard déclarer du portrait qu'Elstir a fait de son mari : « Il avait fait au professeur des cheveux mauves... » ? N'est-ce pas alors tout un pan de l'art moderne qui pénètre dans le roman de Proust et trouve justement, dans cet espace romanesque, la dimension des fables et fictions diverses qui le constituent<sup>1</sup> ?

Cette opération tout à fait particulière à l'œuvre de Marcel Proust paraît se dérouler en plusieurs épisodes, que l'on doit suivre si l'on veut entendre ce qu'il en est pour le romancier de l'art moderne.

En un premier temps, le narrateur évoque la façon dont son désir déporte la réalité dans la fiction : « J'avais à peine le temps d'apercevoir... une jeune fruitière, une crémère, debout devant sa porte, illuminée par le beau temps comme une héroïne que mon désir suffisait à engager dans des péripéties délicieuses, au seuil d'un *roman* que je ne connaîtrais pas<sup>2</sup>. »

En un premier temps le désir le conduit au seuil d'un

1. Dans cette phrase, mise dans la bouche de Mme Cottard, Marcel Proust évoquerait-il l'*Autoportrait* peint par Vuillard en 1892 (qui se trouve aujourd'hui dans la collection de Mr. et Mrs. Sydney F. Brody à Los Angeles) ? On sait que Proust connaissait Vuillard et qu'il le visita dans son atelier. La référence renvoie aussi implicitement certes, mais nettement, aux peintres dit « Fauves », et plus spécifiquement à Matisse.

2. *La Prisonnière*, *op. cit.* C'est moi qui souligne.

roman et, en un second temps, l'émotion que produit la vue de l'héroïne se trouve assimilée à l'émotion « qu'on a à reconnaître des déesses » : « L'émotion dont je me sentais saisi, en apercevant la fille d'un marchand de vin à sa caisse ou une blanchisseuse causant dans la rue, était l'émotion qu'on a à reconnaître des déesses. Depuis que l'Olympe n'existe plus, ses habitants vivent sur terre. » Ce qui explicitement donne au désir romanesque la résonance d'une théophanie et prend une très intéressante dimension lorsque Proust poursuit : « Et quand, faisant un tableau mythologique, les peintres ont fait poser pour Vénus ou Cérès des filles du peuple exerçant les plus vulgaires métiers, bien loin de commettre un sacrilège, ils n'ont fait que leur ajouter, que leur rendre la qualité, les attributs divers dont elles étaient dépouillées<sup>1</sup>. » Nous pouvons difficilement, en lisant ces lignes, ne pas retenir l'association d'une sensibilité moderne avec une culture classique, et constater que Proust tend ici à évoquer l'*Olympia* de Manet (Elstir est donné comme contemporain de Manet et de Whistler dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, et l'*Olympia* rapproché des chefs-d'œuvre d'Ingres dans *Du côté de Guermantes*).

Incontestablement, Marcel Proust témoigne d'une réelle connaissance de l'art moderne (en 1904, il souhaite acheter un dessin de Vuillard ; toujours en 1904, il voudrait que l'on nommât Degas, Monet, Rodin professeurs à l'École des beaux-arts ; en 1908, il écrit à Emmanuel Bibesco pour regretter le peu d'intérêt de son correspondant pour Cézanne<sup>2</sup>).

Incontestablement, Marcel Proust témoigne d'une réelle et profonde connaissance de l'art moderne ; connaissance à partir de laquelle il peut établir, si justement dans cette page,

1. *Ibid.*

2. Voir la *Correspondance* de Marcel Proust, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon.

le dispositif d'un désir permettant aux peintres, et à leurs œuvres, d'accéder à une position théophanique en empruntant la « réalité » d'un imaginaire romanesque, qui pour Proust est bien entendu d'abord celui de la *Recherche*.

Au demeurant, Proust ne manque pas d'être explicite sur ce point et, en lecteur attentif et passionné de Baudelaire, il reprend à sa façon la célèbre déclaration du poète : « Celui-là, disait Baudelaire, serait le peintre, le vrai peintre, qui saurait nous faire voir et comprendre combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies. » Il est difficile de ne pas penser à la peinture que fait Proust de ses contemporains en lisant cette phrase de Baudelaire, et Proust justement la reprend à sa façon (et à propos des artistes peintres) en lui donnant la dimension qui manque à l'interprétation baudelairienne, comme elle manquera, par la suite, à bien des interprétations de la peinture moderne (de celle de Manet, notamment... et je pense particulièrement à la plus riche d'entre elles, à l'interprétation de Georges Bataille). Proust donne à la phrase de Baudelaire la dimension romanesque qui lui manque. Et l'on remarquera que, reprenant à sa façon la réflexion de Baudelaire dans la dimension de *A la recherche du temps perdu*, il y ajoute un élément historique qui nous introduit au cœur de cet apprentissage qu'est la *Recherche*.

Au début de *La Prisonnière* le narrateur se trouve entraîné à méditer sur la peinture : « Pendant qu'Albertine allait ôter ses affaires, et pour aviser au plus vite, je me saisis du récepteur du téléphone, j'invoquai les divinités implacables, mais ne fis qu'exciter leur fureur qui se traduisit par ces mots : "Pas libre". Andrée était en train, en effet, de causer avec quelqu'un. En attendant qu'elle eût achevé sa communication, je me demandais comment, puisque tant de peintres

cherchent à renouveler les portraits féminins du XVIII<sup>e</sup> siècle, où l'ingénieuse mise en scène est un prétexte aux expressions de l'attente, de la bouderie, de l'intérêt, de la rêverie, comment aucun de nos modernes Boucher et ceux que Saniette appelait des Watteau à vapeur ne peignit, au lieu de *La Lettre* et du *Clavecin* [dans une autre version Proust cite, aussi, à juste titre puisque les tableaux qu'il évoque sont de lui, Fragonard], etc. cette scène qui pourrait s'appeler *Devant le téléphone*, et où naîtrait si spontanément sur les lèvres de l'écouteuse un sourire d'autant plus vrai qu'il sait n'être pas vu<sup>1</sup>. »

Passage de la *Recherche* où l'on constate que, des « déesses », des « divinités » de l'Olympe au monde moderne et des modernes à la tradition, il y va d'un problème de communication qui devrait, dans l'ordre des préoccupations propres aux contemporains, pouvoir se rétablir, par une sorte d'interprétation de la peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle, dès que, si je puis dire, la ligne ne sera plus occupée.

Loin de voir mis en question l'intérêt que Proust portait réellement à la peinture et à l'art de son temps, ce qui me frappe aujourd'hui, c'est la constance avec laquelle il se préoccupe des questions artistiques et picturales. De ses œuvres critiques à ses œuvres de création romanesque, il dessine un ensemble historique qui va des Primitifs italiens et flamands à Picasso, et témoigne d'une intelligence exceptionnelle mise au service de la volonté qui est la sienne de « comprendre le passé en fonction de l'avenir de la tradition » (pour reprendre ici une formulation de Matisse). Compréhension qui est toujours d'une éblouissante justesse d'analyse et d'expression. Il faut suivre, en effet, le parcours du peintre, contemporain de Marcel Proust, et représenté par

1. *La Prisonnière*, op. cit.. On sait que le mot « Watteau à vapeur » est un mot de Degas sur Paul Helleu.



MARCELIN PLEYNET

## Les modernes et la tradition

Qu'en est-il du vrai et du faux dans le regard plus ou moins informé que nous posons sur la peinture ? Courbet était-il socialiste ou incestueux ? Monet est-il un peintre naturaliste ou un nymphomane ? La dépendance de Cézanne vis-à-vis de son père est-elle constitutive de son génie ? Et la liberté de Picasso vis-à-vis du sien ? Matisse est-il plus grand quand il peint les *Odalisques*, ou quand il réalise la chapelle du Rosaire à Vence ? Pourquoi les œuvres de Giacometti tendent-elles à s'amenuiser jusqu'à disparaître ? Pollock peut-il être le fils de Picasso ?

Tout cela est-il vrai ou faux ?

Sans doute est-il important d'y revenir si l'on veut sortir du cliché des discours philosophiques et historicistes sur l'art ; et si, par exemple, avec Proust on considère l'aventure de l'art moderne comme un grand roman où, au moins, deux ou trois histoires intriguent pour faire l'Histoire. N'est-ce pas, en dernière instance, hier comme aujourd'hui, cette « intrigue » qui constitue, dans notre culture, ce que nous appelons la tradition ? En ce sens se trouverait alors justifiée la déclaration de Nietzsche : « Ce n'est pas la théorie qui pense l'art mais l'art qui englobe la théorie comme fiction. »

