



**HAL**  
open science

# Proust et la poétique de la collection : l'ombre des Goncourt

Dominique Pety

► **To cite this version:**

Dominique Pety. Proust et la poétique de la collection : l'ombre des Goncourt. *Revue d'études proustiennes*, 2020, " Proust et les célibataires de l'art ", sous la direction de Thomas Carrier-Lafleur, Guillaume Pinson, Mélodie Simard-Houde, 2 (12). hal-04151029

**HAL Id: hal-04151029**

**<https://hal.science/hal-04151029v1>**

Submitted on 15 Aug 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

## Proust et la poétique de la collection : l'ombre des Goncourt

Publié dans *Revue d'études proustiennes*, « Proust et les célibataires de l'art », sous la direction de Thomas Carrier-Lafleur, Guillaume Pinson, Mélodie Simard-Houde, 2020-2, n° 12, p. 47-69.

D'un bout à l'autre de la *Recherche*, Proust, ainsi que son héros-narrateur, se confrontent à la figure du collectionneur-écrivain (et particulièrement à celle des Goncourt, romanciers réalistes, historiens et diaristes), et bien plus à la collection elle-même comme pratique mais surtout comme structure esthétique, et comme schème mental<sup>1</sup>. Le motif de la collection rejoint d'abord son questionnement sur la façon dont un être, un objet, une image intègrent en eux le temps : l'approche historique, généalogique, suffit-elle à inscrire quelque chose dans le temps ? Un objet peut-il être véritablement porteur d'un héritage et permettre une résurrection du passé ? La collection rencontre aussi la réflexion de Proust sur la création littéraire, ce qu'elle est, et ce qui la rend possible : son questionnement d'ordre ontologique (qu'est-ce que la réalité ?) et métaphysique (où est la vérité ?) amène à discuter la démarche d'observation qui est celle de l'écrivain réaliste et celle du collectionneur. Dans cette perspective, les Goncourt apparaissent certes comme des contre-modèles, comme les analyses du pastiche Goncourt dans *Le Temps retrouvé* l'ont souvent montré<sup>2</sup>. Mais nous voudrions suggérer qu'ils constituent aussi une référence profonde de l'écriture proustienne, en tant, précisément, qu'écrivains collectionneurs. Si c'est bien les collectionneurs qui sont raillés au premier chef dans le pastiche, comme nous l'analyserons d'abord, il nous semble que Proust a également trouvé en la collection, telle que l'ont transposée et théorisée les Goncourt dans leurs textes, une structure mentale et esthétique essentielle au déploiement de la réminiscence, et un principe unitaire de composition de l'œuvre, même si, dans cet héritage littéraire des Goncourt, d'autres proximités thématiques et affectives essentielles se font également jour. De la sorte, les emprunts aux Goncourt dessinent dans la *Recherche* une intertextualité complexe : les références littérales ou explicites, et souvent très critiques, aux deux écrivains, y forment un vernis de surface qui dissimule des emprunts moins facilement décelables mais plus essentiels, aux moments décisifs où la lecture, devenue « l'incitatrice dont les clefs magiques nous ouvre au fond de nous-mêmes la porte des demeures où nous n'aurions pas su pénétrer<sup>3</sup> », se convertit en écriture. À la différence de ces collectionneurs toujours lancés dans la quête du document historique (tel un Sainte-Beuve) et comme dépossédés d'eux-mêmes au profit d'une vérité extérieure<sup>4</sup>, plus proches à l'inverse d'un Ruskin en sa vision totalisante de la beauté, les Goncourt et leur collection si finement pensée dans sa structuration savante et esthétique, si suggestive aussi au niveau des œuvres rassemblées, ont accompagné Proust dans l'élaboration d'une pensée du déploiement de la sensation à l'essence.

---

<sup>1</sup> Nous renvoyons à nos deux ouvrages : *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, 2003, et *Poétique de la collection au XIX<sup>e</sup> siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2010.

<sup>2</sup> Voir notamment Jean Milly, « Le pastiche Goncourt dans *Le Temps retrouvé* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, septembre-décembre 1971, p. 815-835, puis dans *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Flammarion, 1985, p. 185-211 ; Annick Bouillaguet, *Proust et les Goncourt : le pastiche du Journal dans Le Temps retrouvé*, Paris, Minard, coll. « Archives des lettres modernes », 1997 (A. Bouillaguet voit quant à elle dans le pastiche « une mise en abyme de la *Recherche*, aussi distanciée soit-elle », p. 5) ; Paul Aron, « Les pastiches littéraires dans *À la recherche du temps perdu* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2012/1 (vol. 112), p. 51-61.

<sup>3</sup> « Journées de lecture », dans *Pastiches et mélanges*, éd. Pierre Clarac, collab. Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 180.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 181-182

## La collection, enlèvement et oubli

Le pastiche du *Journal* des Goncourt est aussi en dialogue avec ce texte capital, mais jamais nommé dans la *Recherche*, qu'est *La Maison d'un artiste*, inventaire que le seul Edmond réalise, dix ans après le décès de son frère, des collections constituées conjointement<sup>5</sup>. C'est pourquoi tous les traits essentiels de la pratique de la collection chez les Goncourt sont synthétisés dans le pastiche : la formation au contact de la tante Nephtalie de Courmont, les lieux où s'est constituée leur collection de dessins, la fréquentation des boutiques et des ventes publiques, l'alliance de l'objet d'art et de la vie quotidienne, le stéréotype du collectionneur maniaque, la dépréciation des autres collectionneurs (quant à elle présente près tôt dans le *Journal*<sup>6</sup>), mais également, au travers d'une anecdote, le primat donné aux objets sur les êtres. Dans le pastiche, Swann devient un commensal d'Edmond de Goncourt et rapporte l'histoire des perles noircies dans un incendie (empruntée au véritable *Journal*). Mais il ajoute :

« Et je connais leur portrait, de ces perles, aux épaules mêmes de Mme de La Fayette, oui, parfaitement, leur portrait, insiste Swann devant les exclamations des convives un brin ébahis, leur portrait authentique, dans la collection du duc de Guermantes »<sup>7</sup>.

La surprise des convives tient moins à l'érudition de Swann qu'au fait qu'on parle ici du portrait d'un bijou plutôt que de celui d'une femme : Proust fabrique, avec ce « portrait de chose », le double analogique (bien mis en exergue dans la syntaxe emphatique : « leur portrait, de ces perles, [...] oui, parfaitement, leur portrait »), de l'expression « mémoires de choses » forgée par Goncourt en préface de *La Maison d'un artiste*<sup>8</sup>, tout en rappelant qu'elle prend son sens dans l'univers de la collection (ici celle du duc de Guermantes donnée comme localisation du portrait en question). D'où l'on retient que le destin des choses fascine plus les collectionneurs que celui des hommes, et le narrateur prendra à maintes reprises ses distances par rapport à ce matérialisme qui reconfigure les catégories esthétiques<sup>9</sup>.

La collection et particulièrement la bibliophilie vont apparaître plus encore comme des contre-modèles de la création littéraire<sup>10</sup> après l'épisode des pavés inégaux dans la cour de l'hôtel de Guermantes, et la révélation qui s'ensuit de l'accès à l'essence des choses et de la nécessité d'en rendre compte. À la suite de la brusque réminiscence qui vient de faire resurgir, dans la cour de l'hôtel parisien, le baptistère de Saint-Marc de Venise, Proust propose une comparaison négative, pour faire comprendre ce que *n'est pas* cette expérience du heurt entre deux temporalités et deux lieux distincts, réunis par le miracle d'une sensation analogue :

---

<sup>5</sup> Jean Milly (art. cit.) avait bien repéré les principaux emprunts (le pastiche figure au début du *Temps retrouvé*, *Recherche*, t. IV, p. 287-295).

<sup>6</sup> Voir mon relevé dans *Les Goncourt et la collection*, op. cit., p. 77 sq. Nous renvoyons à l'édition suivante de *La Maison d'un artiste* : introductions de D. Pety et C. Galantaris, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2003. Elle respecte la pagination de l'édition originale de 1881, et n'opère aucune coupe dans les inventaires.

<sup>7</sup> *Recherche*, t. IV, p. 293.

<sup>8</sup> « En ce temps où les choses, dont le poète latin a signalé la mélancolique vie latente, sont associées si largement par la description littéraire moderne à l'Histoire de l'Humanité, pourquoi n'écrirait-on pas les mémoires des choses, au milieu desquelles s'est écoulée une existence d'homme ? » (*La Maison d'un artiste*, op. cit., t. I, préface du 26 juin 1880).

<sup>9</sup> Voir notamment la manière dont il réplique à Charlus, lui aussi collectionneur : « Ne sacrifiez pas des hommes à des pierres dont la beauté vient justement d'avoir un moment fixé des vérités humaines. » (*Recherche*, t. IV, p. 374). La personnification des choses à laquelle procède le collectionneur qui veut en écrire les « mémoires » ou le « portrait » est sans doute une étape (mais une étape à dépasser) dans un processus de sublimation de la matérialité dont procède aussi la réminiscence proustienne.

<sup>10</sup> Autour de la découverte d'un exemplaire précis de *François le Champi* dans la bibliothèque des Guermantes, Proust redéfinit radicalement les critères traditionnels de la bibliophilie, comme nous allons le voir.

Certes, on peut prolonger les spectacles de la mémoire volontaire qui n'engage pas plus des forces de nous-mêmes que feuilleter un livre d'images. Ainsi jadis [...] j'avais paresseusement regardé, à mon choix, tantôt la place de l'église à Combray, ou la plage de Balbec, comme j'aurais illustré le jour qu'il faisait en feuilletant un cahier d'aquarelles prises dans les divers lieux où j'avais été ; et, avec un plaisir égoïste de collectionneur, je m'étais dit en cataloguant ainsi les illustrations de ma mémoire : « j'ai tout de même vu de belles choses dans ma vie<sup>11</sup>. »

Cette comparaison montre une posture de collectionneur, qui regarde de façon détachée une série d'images homogènes, déjà réunies en livre ou en album. À la différence de la « contemplation de l'essence des choses », issue de la juxtaposition incontrôlée de sensations disjointes, en un moment presque extatique où l'être vacille<sup>12</sup>, cette expérience n'atteint pas fondamentalement le moi. Il en reste, tel un collectionneur, à la perception de surface d'un ensemble de décors passés.

La réflexion va s'approfondir à l'aide d'autres comparants appartenant à l'univers du livre et de la bibliophilie, quand le narrateur décrit son attente dans la bibliothèque de l'hôtel de Guermantes<sup>13</sup>. La référence aux Goncourt est alors explicite : « en entrant dans cette bibliothèque, je m'étais souvenu de ce que les Goncourt disent des belles éditions originales qu'elle contient<sup>14</sup> ». Avec cette évocation des Goncourt bibliophiles, c'est particulièrement le chapitre « Cabinet de travail » de *La Maison d'un artiste* qui se trouve convoqué<sup>15</sup>. Mais alors qu'Edmond y procède d'abord au minutieux inventaire de sa bibliothèque, agrémenté de longs extraits de ses livres du XVIII<sup>e</sup> siècle, le narrateur décrit un tout autre rapport aux livres, qui pervertit tous les codes de la bibliophilie, et propose surtout une nouvelle illustration du tremplin que les objets doivent fournir vers des réalités plus profondes. Le narrateur récuse d'abord ce qui est le sens même de l'érudition attachée à toute collection, la conscience des divers regards qui se sont portés, au cours des siècles, sur le même objet :

Certains esprits qui aiment le mystère veulent croire que les objets conservent quelque chose des yeux qui les regardèrent, que les monuments et les tableaux ne nous apparaissent que sous le voile sensible que leur ont tissé l'amour et la contemplation de tant d'adorateurs pendant des siècles<sup>16</sup>.

Or cette conscience, souvent minutieusement documentée par les connaisseurs, est ici dévaluée et renvoyée au rang de « chimère » (ce que suggérait déjà le vocabulaire du « mystère », du « voile » et de la « croyance ») :

Cette chimère deviendrait vraie s'ils la transposaient dans le domaine de la seule réalité pour chacun, dans le domaine de sa propre sensibilité. Oui, en ce sens-là, en ce sens-là seulement (mais il est bien plus grand), une chose que nous avons regardée autrefois, si nous la revoyons, nous rapporte, avec le regard que nous y avons posé, toutes les images qui le remplissaient alors<sup>17</sup>.

Ce qui relève dès lors du vrai, ce ne sont pas les données historiques objectives qui vont par exemple attester du pedigree d'un objet et suggérer les multiples regards dont il fut le foyer, c'est au contraire l'expérience sensible et subjective du temps, conservée dans la sensation toute personnelle associée à l'objet :

---

<sup>11</sup> *Recherche*, t. IV, p. 452.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 454.

<sup>13</sup> Un passage antérieur (la contemplation d'une collection particulière, celle des tableaux d'Elstir chez le duc de Guermantes, avant que le héros ne rejoigne l'ensemble des invités, *Recherche*, t. II, p. 712-715) repose sur un contrepoint similaire : le dédain pour Elstir des gens du monde figure un aveuglement (que dissipera le Temps), que souligne le héros, quant à lui sensible à la représentation de l'Instant (de même les critères collectifs de la bibliophilie vont être réformés au profit d'une perception personnelle du livre, laquelle restitue l'instant précis de la lecture).

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 461.

<sup>15</sup> *La Maison d'un artiste*, *op. cit.*, t. I, p. 238-357, et t. II, p. 1-188.

<sup>16</sup> *Recherche*, t. IV, p. 463. Ces propos rejoignent ceux que formule le conservateur Georges Salles quelques années après : « Sur le même objet s'entrecroisent les rayons venus d'innombrables regards, proches ou lointains, qui lui prêtent vie » (*Le Regard* (1939), Paris, RMN, 1992, p. 48).

<sup>17</sup> *Recherche*, t. IV, p. 463.

C'est que les choses – un livre sous sa couverture rouge comme les autres – sitôt qu'elles sont perçues par nous, deviennent en nous quelque chose d'immatériel, de même nature que toutes nos préoccupations ou nos sensations de ce temps-là, et se mêlent indissolublement à elles<sup>18</sup>.

Et dans le sillage de la condamnation associée à la collection, qui valorise les objets pour eux-mêmes et le savoir objectif qui leur est attaché, c'est la littérature réaliste qui est à son tour visée (et les Goncourt particulièrement<sup>19</sup>) :

De sorte que la littérature qui se contente de « décrire les choses », d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité, [...] car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence, et l'avenir où elles nous incitent à la goûter de nouveau<sup>20</sup>.

Dès lors, revenant à l'objet premier qui a fait naître ces réflexions, la découverte dans la bibliothèque Guermantes du modeste et néanmoins extraordinaire *François le Champi* de l'enfance, le narrateur s'engage dans la subversion de tous les codes bibliophiles<sup>21</sup>. Tel un bibliophile, il valorise certes de prime abord le livre dans sa condition matérielle, mais c'est pour greffer aussitôt à ses dimensions visuelles, sonores<sup>22</sup>, tactiles, les souvenirs intimes qu'elles appellent :

les livres se comportent en cela comme des choses, la manière dont leur dos s'ouvrait, le grain du papier peut avoir gardé en lui un souvenir aussi vif de la façon dont j'imaginai alors Venise et du désir que j'avais d'y aller, que les phrases mêmes des livres<sup>23</sup>.

De même, l'érudition du bibliophile est également déviée vers un autre but, tout personnel :

cette beauté indépendante de la valeur propre d'un livre et qui lui vient pour les amateurs de connaître les bibliothèques par où il a passé, de savoir qu'il fut donné à l'occasion de tel événement, par tel souverain à tel homme célèbre, de l'avoir suivi, de vente en vente, à travers sa vie ; cette beauté, historique en quelque sorte, d'un livre ne serait pas perdue pour moi. Mais c'est plus volontiers de l'histoire de ma propre vie, c'est-à-dire non pas en simple curieux, que je la dégagerais<sup>24</sup>.

D'autres usages bibliophiles sont également détournés : la recherche d'éditions originales (« La première édition d'un ouvrage m'eût été plus précieuse que les autres, mais j'aurais entendu par elle l'édition où je le lus pour la première fois<sup>25</sup>. »), la recherche de reliures anciennes (« Je collectionnerais pour les romans les reliures d'autrefois, celles du temps où je lus mes premiers romans et qui entendaient tant de fois papa me dire : “Tiens-toi droit<sup>26</sup> !” »), l'insert d'illustrations<sup>27</sup> :

les livres que je lus jadis à Combray, à Venise, enrichis maintenant par ma mémoire de vastes enluminures représentant l'église Saint-Hilaire, la gondole amarrée au pied de Saint-Georges le Majeur sur le Grand Canal incrusté de scintillants saphirs, seraient devenus dignes de ces « livres à images », bibles historiées, que l'amateur n'ouvre jamais pour lire le texte mais pour s'enchanter une fois de plus des couleurs qu'y a ajoutées quelque émule de Fouquet et qui font tout le prix de l'ouvrage<sup>28</sup>.

Or, même sur ce mode dévié, le narrateur récuse finalement toute bibliophilie, en lui déniait ce pouvoir qu'on attribue d'ordinaire à la collection, dans le sillage de l'histoire (ce qui

---

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Rappelons cette formule de la préface de *La Maison d'un artiste*, que nous avons donnée plus haut : « En ce temps où les choses [...] sont associées si largement par la description littéraire moderne à l'Histoire de l'Humanité [...] ».

<sup>20</sup> *Recherche*, t. IV, p. 463-464.

<sup>21</sup> Dans les *Journées de lecture*, Proust a déjà mis en scène l'opposition entre « les dangers de l'érudition, presque de la bibliophilie » et l'approche plus subjective qui se souvient moins du livre que des circonstances, des perceptions et des émotions associées à sa lecture (*Pastiches et mélanges*, *op. cit.*, p. 184).

<sup>22</sup> Le dos d'un livre qui s'ouvre peut rendre un son que certains bibliophiles jugent caractéristique du relieur.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 464.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 465.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Toutes ces pratiques caractéristiques de la bibliophilie sont notamment détaillées par Edmond de Goncourt à la fin de la première section du chapitre « Cabinet de travail » de *La Maison d'un artiste* (*op. cit.*, t. I, p. 346-347).

<sup>28</sup> *Recherche*, t. IV, p. 466.

rappelle particulièrement Edmond de Goncourt, émule de Michelet<sup>29</sup>), c'est-à-dire la capacité à faire revivre le passé :

Je sais trop combien ces images laissées par l'esprit sont aisément effacées par l'esprit. Aux anciennes il en substitue de nouvelles qui n'ont plus le même pouvoir de résurrection<sup>30</sup>.

Des bibliophiles, le discrédit s'étend ensuite à tous les types d'amateurs en général. En effet, c'est la dimension toute personnelle et intérieure de l'expérience esthétique, et non plus l'érudition ou le respect de conventions savantes<sup>31</sup>, qui sert ensuite de pierre de touche pour distinguer l'amateur du véritable créateur. L'amateur se définit par défaut comme celui qui se détourne de la tâche la plus difficile, celle d'approfondir les impressions personnelles, pour se rabattre sur ce qui se laisse plus aisément formuler et partager :

Même dans les joies artistiques, qu'on recherche pourtant en vue de l'impression qu'elles donnent, nous nous arrangeons le plus vite possible à laisser de côté comme inexprimable ce qui est précisément cette impression même, et à nous attacher à ce qui nous permet d'en éprouver le plaisir sans le connaître jusqu'au fond et de croire le communiquer à d'autres amateurs avec qui la conversation sera possible, parce que nous leur parlerons d'une chose qui est la même pour eux et pour nous, la racine personnelle de notre propre impression étant supprimée<sup>32</sup>.

De ce fait, l'érudition, d'ordinaire décrite comme le résultat d'un minutieux labeur d'historien<sup>33</sup>, est une nouvelle fois condamnée comme laissant échapper l'essentiel, à la manière du divertissement pascalien qui nous évite de nous confronter à nous-même :

Mais nous rejouons la symphonie, nous retournons voir l'église jusqu'à ce que – dans cette fuite loin de notre propre vie que nous n'avons pas le courage de regarder, et qui s'appelle l'érudition – nous les connaissions aussi bien, de la même manière, que le plus savant amateur de musique ou d'archéologie<sup>34</sup>.

Suit alors une série de portraits-charges de l'amateur. Dans le sillage des critiques qui entourent le collectionneur fin-de-siècle, érudit pointu ou exclusif, moqué par Paul Bourget ou Robert de Montesquiou, mais aussi d'une veine caricaturale qui existe depuis le début du siècle pour moquer le collectionneur maniaque<sup>35</sup>, Proust brocarde non les seuls collectionneurs, mais plus largement les amateurs dont il exhibe plaisamment l'ethos (leur grandiloquence, leur contemplation répétitive et ostentatoire de l'œuvre d'art...), et dont il a donné auparavant dans la *Recherche* plusieurs exemples, notamment dans le clan Verdurin. Certes, sa critique, d'abord violente, se nuance, et l'image des premiers avions, comme plus haut celle de l'oison, file la métaphore de l'envol impossible, pour inscrire l'amateur dans la trajectoire d'un élan, avorté mais néanmoins esquissé, vers la création :

Ces amateurs velléitaires et stériles doivent nous toucher comme ces premiers appareils qui ne purent quitter la terre mais où résidait, non encore le moyen secret et qui restait à découvrir, mais le désir du vol<sup>36</sup>.

---

<sup>29</sup> Proust a assisté au banquet Goncourt de 1895 où Montesquiou, dans son « Offrande » au vieil écrivain, propose notamment ce quatrain : « Michelet délicat, résurrectionniste / De l'histoire aux mots fins, au gracieux détail / Et qui faites parler chaque objet qui persiste : / Un meuble, un dé de Saxe, un vase, un éventail. » Voir la section « Le bibelot, monument intime » dans mon ouvrage *Poétique de la collection, op. cit.*, p. 86.

<sup>30</sup> *Recherche*, t. IV, p. 466.

<sup>31</sup> Ces deux pôles sont cependant parfois associés, comme lors du voyage à Venise, dans l'examen du tableau de Carpaccio *Le Patriarche di Grado exorcisant un possédé*, dont la description minutieuse relève beaucoup d'éléments historiques (empruntés par Proust à l'ouvrage *Carpaccio, biographie critique* de Gabrielle et Léon Rosenthal), mais qui touche vraiment le héros lorsqu'il y reconnaît le modèle d'une robe de Fortuny portée par Albertine (*Recherche*, t. IV, p. 225-226 et n. 3, p. 1122-1124).

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 469-470.

<sup>33</sup> Cette érudition stérile est d'ailleurs fréquemment moquée en la personne de Brichot, professeur à la Sorbonne, dont le savoir déployé auprès des Verdurin semble se réduire à un vernis mondain.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 470.

<sup>35</sup> Voir mon ouvrage *Les Goncourt et la collection, op. cit.*, chap. II, « Collections et collectionneurs », p. 45 sq.

<sup>36</sup> *Recherche*, t. IV, p. 471.

Les Goncourt écrivains et collectionneurs sont bien visés dans cette longue critique de la bibliophilie et de l'érudition (et plus loin, de la « littérature de notations »), mais non véritablement dans cette condamnation si cinglante des amateurs<sup>37</sup>. Sans doute faut-il les inclure dans les formules qui peuvent aussi faire allusion au caractère compulsif de tout collectionneur<sup>38</sup>, mais on ne les retrouve pas dans ces amateurs qui hurlent leurs bravos « à se casser la voix » ou qui vont « applaudir longtemps de suite la même œuvre<sup>39</sup> », et peut-être est-ce à dessein que ces caricatures sont particulièrement empruntées au monde de la musique ou du théâtre. Mais leur tour revient lorsque Proust finalement renouvelle sa critique de la littérature réaliste :

Comment la littérature de notations aurait-elle une valeur quelconque, puisque c'est sous de petites choses comme celles qu'elle note que la réalité est contenue (la grandeur dans le bruit lointain d'un aéroplane, dans la ligne du clocher de Saint-Hilaire, le passé dans la saveur d'une madeleine, etc.) et qu'elles sont sans signification par elles-mêmes si on ne l'en dégage pas<sup>40</sup> ?

Nous nous sommes attachés ici à analyser dans l'ordre de leur apparition les diverses critiques formulées à l'encontre de la collection, de la bibliophilie, du dilettantisme, de la littérature réaliste, pour montrer combien elles sont enchevêtrées, et combien Proust vise à travers elles une posture de collectionneur et/ou d'écrivain à la fois suffisamment générale pour proposer, en creux, une première formulation de son esthétique, et quelquefois si singulière qu'elle suggère une discussion serrée avec certains représentants précis, et particulièrement les Goncourt. De la sorte, on pourrait penser que derrière ce nom de *Guermantes*, si riche de suggestions dans la *Recherche*, et lieu des révélations les plus essentielles dans la dernière partie, il y a aussi celui des Goncourt, collectionneurs de livres mais aussi *d'estampes* : dans « Combray », le côté de Guermantes, si coloré et aquatique, c'est aussi le côté des estampes japonaises de la collection Goncourt dans *La Maison d'un artiste*.

## La collection, concentration et expansion : le bol et l'album japonais

Comme nous l'avons analysé ailleurs<sup>41</sup>, une dynamique de concentration et d'expansion, associée à une logique d'emboîtement et d'inclusion, est souvent essentielle dans la structuration de la collection privée au XIX<sup>e</sup> siècle. Or une telle dynamique fonctionne à plein dans la *Recherche*, d'abord à partir du motif originel et récurrent du dormeur au centre d'un « cercle des années et des mondes » (toutes les chambres seront autant de boîtes, closes par le sommeil ou les rideaux joints, et d'où se redéplient temporalités et espaces<sup>42</sup>), ensuite à partir de l'épisode de la madeleine. On voudrait ici montrer comment cet épisode s'inspire de la description de la collection d'albums japonais dans *La Maison d'un artiste*<sup>43</sup>.

---

<sup>37</sup> Françoise Gaillard, dans son excellent article « Les célibataires de l'art » (*Les Frères Goncourt : art et écriture*, dir. J.-L. Cabanès, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, p. 324-337), a bien mis en lumière l'apport philosophique du « phénoménisme » des Goncourt, mais nous ne la suivrons pas dans la radicalité qu'elle suggère du rejet des Goncourt par Proust.

<sup>38</sup> « Comme ils n'assimilent pas ce qui dans l'art est vraiment nourricier, ils ont tout le temps besoin des joies artistiques, en proie à une boulimie qui ne les rassasie jamais. » (*Recherche*, t. IV, p. 471).

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 470-471.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 473.

<sup>41</sup> Voir la section « Structure et esthétique de la maison d'art » dans mon ouvrage *Les Goncourt et la collection*, op. cit., chap. III, p. 136-157, ainsi que mon article « *La Maison d'un artiste* : fabrication textuelle d'une boîte à images », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 11, 2004, « Les Goncourt et l'image », sous la direction de Philippe Ortel, p. 145-158.

<sup>42</sup> Voir mon article « Collectionner l'histoire : des *Mémoires d'outre-tombe* à la *Recherche du temps perdu* », *Romantisme*, « L'œuvre-monde », 2007-2, sous la direction de Marie-Ève Thérenty, p. 55-67. Dans *La Maison d'un artiste*, la chambre à coucher, entre autres espaces clos de la demeure, est aussi particulièrement une chambre à images.

<sup>43</sup> Voir le chapitre « Escalier », *La Maison d'un artiste*, op. cit., t. I, p. 194 sq.

À l'origine de la comparaison proustienne<sup>44</sup>, il y a certes le modèle précis, dûment documenté dans la correspondance, des papiers japonais comprimés qui reprennent forme<sup>45</sup>. Mais l'omniprésence des références à l'estampe japonaise dans la *Recherche* ainsi que la stylistique spécifique de l'épisode de la madeleine incitent à prêter attention au chapitre de *La Maison d'un artiste* qui apparaît dès lors comme un intertexte matriciel. Comme nous l'avions montré<sup>46</sup>, ce chapitre décrit le déploiement des estampes japonaises à partir d'une série d'écrins : lieu tapissé d'étoffe, coffre aux panneaux de laque, couvertures luxueuses :

Ces albums ouverts et parcourus de l'œil, il vous apparaît, baignée des méandres azurés des mers, des fleuves, des rivières, des lacs, une terre, aux rivages semés d'écueils baroques [...] ; des plages [...] ; des villages [...] ; des rizières [...] ; des campagnes [...] ; des villes [...] ; des jardins [...] ; des intérieurs [...], –cette terre enfin composée de trois mille huit cents îles ou rochers : le Japon<sup>47</sup>.

L'énumération des diverses composantes offertes à la vue, largement sollicitée (« albums ouverts », « parcourus de l'œil », « il vous apparaît »), se replie finalement sous une formule générique englobante, la périphrase qui rappelle bien la multiplicité contenue dans l'unité (« cette terre enfin composée de trois mille huit cents îles ou rochers »), et, en un rythme décroissant, la clause est fournie par le bref toponyme, en outre isolé par la ponctuation : « le Japon ». De même, dans la conclusion de l'épisode de la madeleine, la sensation, cette fois gustative, est le sésame qui lance le déploiement, lequel se replie ensuite progressivement et réintègre son lieu d'origine, la tasse de thé :

Et dès que j'eus reconnu le goût [...], aussitôt la vieille maison grise [...] ; et avec la maison, la ville [...], la place [...], les rues [...], les chemins [...]. Et comme dans ce jeu [...], de même maintenant, toutes les fleurs de notre jardin [...] et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé<sup>48</sup>.

La deuxième partie de *Du côté de chez Swann*, qui s'ouvre directement après la citation précédente, relance, en l'amplifiant, la dynamique d'expansion à partir du nom propre, Combray, soutenu par une figure symbolique, le clocher :

Combray de loin, à dix lieues à la ronde, vu du chemin de fer quand nous y arrivions la dernière semaine avant Pâques, ce n'était qu'une église résumant la ville<sup>49</sup> [...].

De même, dans le texte d'Edmond de Goncourt, des formules jouent un rôle charnière pour relancer le déploiement, à partir du toponyme ou de sa reprise nominale : « Et dans ce pays, toute une vie qui paraît remplie<sup>50</sup> » ; « Tout le Japon est présent, vivant, dans ces albums<sup>51</sup>. » Le mont Fuji joue un rôle structurant dans cette énumération : « Et de la mer, et des fleuves, et des rivières, les images vous mènent à la Montagne sainte<sup>52</sup>. » Or on s'aperçoit que le clocher de Saint-Hilaire va aussi, comme les séries d'estampes sur le mont Fuji, donner lieu à des séries de vues le présentant dans tous ses états, et jouant de façon virtuose, comme les artistes japonais, sur ses proportions, sa consistance, sa mise en place dans des décors changeants et sous des ciels variés. Le clocher est par exemple ramené aux proportions d'une brioche ou

---

<sup>44</sup> « Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés, s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient » (*Recherche*, t. I, p. 47). Luc Fraisse a bien montré tout ce que doivent les descriptions proustiennes aux estampes japonaises, et l'esthétique proustienne dans son ensemble au japonisme et aux collections d'objets japonais à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (*Proust et le japonisme*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997). Nous voudrions étudier ici la médiation spécifique qu'a pu représenter le chapitre de *La Maison d'un artiste* consacré aux estampes.

<sup>45</sup> Voir L. Fraisse, *Proust et le japonisme*, op. cit., p. 14.

<sup>46</sup> *Les Goncourt et la collection*, op. cit., p. 129-130.

<sup>47</sup> *La Maison d'un artiste*, op. cit., t. I, p. 194-195.

<sup>48</sup> *Recherche*, t. I, p. 47.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *La Maison d'un artiste*, op. cit., t. I, p. 195.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 197.

d'un coquillage<sup>53</sup>, de même que le Fuji vu de loin semble intégré aux préoccupations du quotidien : si Goncourt s'étend peu sur ces estampes dans *La Maison d'un artiste*, en revanche il les détaille dans la monographie qu'il consacre quelques années plus tard à Hokusai, où il signale « un motif tout à fait joli » : « Un Japonais qui va boire une coupe d'eau s'arrête un moment étonné et charmé devant le microscopique cône de la montagne reflété dans l'eau qu'il porte à ses lèvres<sup>54</sup>. »

Enfin, on peut repérer que la bipartition entre les extérieurs et les intérieurs qui structure l'évocation des estampes japonaises chez Goncourt<sup>55</sup> est peut-être reprise en ordre inversé dans « Combray », dont la deuxième partie s'ouvre sur la chambre de la tante Léonie, et de là s'étend aux lieux qu'elle jouxte, avant de donner accès aux longues promenades dans la campagne, avec une thématique très prégnante de l'eau pour le côté de Guermantes marqué par la Vivonne, qui peut faire écho à « la joie de l'eau<sup>56</sup> » que Goncourt décrit pour le Japon.

On voudrait également souligner comment les dispositifs d'ouverture et de clôture de cette description des « deux côtés » de Combray reprennent des motifs qui préludent, chez Goncourt, à la contemplation des estampes. Ce dernier évoque, à l'intérieur d'un « petit meuble en forme de coffre, aux panneaux de laque rouge, dans lesquels sont incrustées une branche de pivoine fleurie, une branche de pêcher en fleur, toutes deux en porcelaine blanche et bleue », les « couvertures de papier de toutes les nuances, et gaufrés, et sablés d'or, et lardés de petits carrés d'argent<sup>57</sup> ». Or la description des promenades autour de Combray est lancée, à rebours, en commençant par la fin, c'est-à-dire par la visite à la tante Léonie sur quoi elles se concluent toujours (comme les albums japonais parcourus « de la dernière à la première page<sup>58</sup> »), et les reflets rouges vitrifiés ou d'opale fendillée semblent l'écho des panneaux de laque rouge et des branches de porcelaine de *La Maison d'un artiste* :

Au commencement de la saison où le jour finit tôt, [...] il y avait encore un reflet du couchant sur les vitres de la maison et un bandeau de pourpre au fond des bois du Calvaire qui se reflétait plus loin dans l'étang<sup>59</sup> [...].

En outre le motif de l'incrustation revient par deux fois, associé au compartimentage précieux de la fenêtre et de la commode :

Dans l'été au contraire, quand nous rentrions, le soleil ne se couchait pas encore ; et pendant la visite que nous faisons chez ma tante Léonie, sa lumière qui s'abaissait et touchait la fenêtre était arrêtée entre les grands rideaux et les embrasses, divisée, ramifiée, filtrée, et incrustant de petits morceaux d'or le bois de citronnier de la commode, illuminait obliquement la chambre avec la délicatesse qu'elle prend dans les sous-bois. Mais certains jours fort rares, quand nous rentrions, il y avait bien longtemps que la commode avait perdu ses incrustations momentanées, il n'y avait plus quand nous arrivions rue du Saint-Esprit nul reflet de couchant étendu sur les vitres et l'étang au pied du calvaire avait perdu sa rougeur, quelquefois il était déjà couleur d'opale et un long rayon de lune qui allait en s'élargissant et se fendillait de toutes les rides de l'eau le traversait tout entier<sup>60</sup>.

Enfin, à la fin de « Combray », avant de conclure sur les deux côtés, Proust rend explicite le modèle de l'estampe japonaise en des termes qui avaient servi à Goncourt à lancer sa

---

<sup>53</sup> *Recherche*, t. I, p. 62-67.

<sup>54</sup> E. de Goncourt, *Hokusai* (1896), postface de Léon Hennique, Paris, Flammarion-Fasquelle, s.d. [1922].

<sup>55</sup> « Jusqu'ici ces images nous donnent la campagne, la montagne, la grand route, la rue, la vie extérieure, mais il en est d'autres qui nous introduisent dans l'habitation particulière, nous ouvrent l'intérieur fermé [...], nous font pénétrer dans l'intimité de l'existence secrète des femmes et des hommes du pays. » (*La Maison d'un artiste*, op. cit., t. I, p. 201).

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 195-197.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>59</sup> *Recherche*, t. I, p. 131-132.

<sup>60</sup> *Ibid.*

présentation<sup>61</sup>, en soulignant les dégradés de couleur traversés d'oiseaux, ou les jeux d'ombres de motifs végétaux :

il n'y avait plus qu'à prendre une allée de chênes bordée d'un côté de prés [...] plantés à intervalles égaux de pommiers qui y portaient, quand ils étaient éclairés par le soleil couchant, le dessin japonais de leurs ombres. [...] La zone de tristesse où je venais d'entrer était aussi distincte de la zone où je m'élançais avec joie il y avait un moment encore, que dans certains ciels une bande rose est séparée comme par une ligne d'une bande verte ou d'une bande noire. On voit un oiseau voler dans le rose, il va en atteindre la fin, il touche presque au noir, puis il y est entré<sup>62</sup>.

On voit ainsi que les emprunts thématiques à l'estampe japonaise sont indissociables de principes structurants qui commandent à la dynamique de la collection chez Goncourt, et qui informent chez Proust le déploiement des images issues du processus de réminiscence. Le chapitre de *La Maison d'un artiste* sur les albums japonais a ainsi joué à plusieurs titres un rôle prégnant dans l'écriture de l'épisode de la madeleine et dans l'architecture de « Combray ».

## La collection, principe de composition : le fil, la robe, la table

À l'hôtel de Guermantes, qui réunit une collection de tableaux et une bibliothèque de collection, se déroule toute la scène finale du cycle romanesque proustien, qui constitue la part essentielle du *Temps retrouvé*. Nous avons longuement analysé, au début de cette étude, les distances que prend d'abord le narrateur à l'égard du modèle de la collection, qui lui sert de repoussoir pour définir son propre projet de création, alors qu'il est seul dans la bibliothèque. Mais après l'épisode du « bal des têtes », quand, entré au salon, il retrouve la plupart de ceux qu'il a côtoyés métamorphosés par la vieillesse, l'image de la collection fait abondamment retour comme série des apparences successives d'un même être dans le temps. Cela avait déjà été le cas à divers moments du cycle<sup>63</sup>, mais à ce moment du récit, les références se multiplient. Elles renvoient à la collection d'histoire naturelle (l'analogie se fait avec des mues d'insectes : « j'avais l'impression de regarder derrière le vitrage instructif d'un muséum d'histoire naturelle<sup>64</sup> ») ; à la collection d'œuvres d'art (avec des visages vieillis qui semblent tour à tour des tableaux encrassés, des peintures cubistes, des statues effritées, des gisants, des masques de plâtre<sup>65</sup>), à une exposition botanique, voire aux poupées mécaniques des expositions universelles<sup>66</sup>. Ces rapprochements avec différentes formes de collection évoquent les apparences successives d'un même être, qui se juxtaposent dans le souvenir. Mais Proust va ensuite s'appuyer sur une autre conception de la collection, qui ne sera plus juxtaposition sérielle d'éléments disjoints, mais composition élaborée d'un ensemble unifié. À partir de la métaphore du fil, à la fois unitaire et multiple (fil d'une vie qui s'entremêle aux fils d'autres vies<sup>67</sup>), s'opère une dynamique de rassemblement qui va emprunter à la collection le modèle de sa structuration par association de parties qui forment un tout :

---

<sup>61</sup> « Il y a au Japon des ciels absolument roses [...], des ciels pourpres où les oiseaux ont l'air de voler dans du sang, des ciels jaune d'or se dégradant en merveilleuses teintes nankin au-dessus du blanc des lagunes, de l'outremer intense de la mer, des tortils bruns des cryptomerias de premier plan ! » (*La Maison d'un artiste*, op. cit., t. I, p. 196).

<sup>62</sup> *Recherche*, t. I, p. 180.

<sup>63</sup> Voir notamment, dans *Albertine disparue* : « Grande faiblesse sans doute pour un être, de consister en une simple collection de moments ; grande force aussi [...]. Et puis cet émiettement ne fait pas seulement vivre la morte, il la multiplie. Pour me consoler, ce n'est pas une, c'est d'innombrables Albertine que j'aurais dû oublier. » (*Recherche*, t. IV, p. 60).

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 501.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 514, 520, 521, 524, 525.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 528.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 550 (« la diversité des points de ma vie par où avait passé le fil de celle de chacun de ces personnages avait fini par mêler ceux qui semblaient le plus éloignés, comme si la vie ne possédait qu'un nombre limité de fils pour exécuter les dessins les plus différents »).

Ainsi un amateur d'art à qui on montre le volet d'un retable se rappelle dans quelle église, dans quels musées, dans quelle collection particulière les autres sont dispersés (de même qu'en suivant les catalogues des ventes ou en fréquentant les antiquaires il finit par trouver l'objet jumeau de celui qu'il possède et qui fait avec lui la paire) ; il peut reconstituer dans sa tête la prédelle, l'autel tout entier<sup>68</sup>.

Revient ensuite, amplifiée, complexifiée, mais aussi tout à la fois prosaïsée et magnifiée, la métaphore du fil, devenu corde diversement frôlée par le seau d'un puits qui remonte des profondeurs :

Comme un seau, montant le long d'un treuil, vient toucher la corde à diverses reprises et sur des côtés opposés, il n'y avait pas de personnage, presque pas même de choses ayant eu place dans ma vie, qui n'y eût joué tour à tour des rôles différents<sup>69</sup>.

Et l'entrecroisement des regards, auparavant disqualifié comme accordant trop de prestige aux seuls objets, devient maintenant faisceau de liens qui l'attachent au sujet tout en lui constituant un écrin splendide :

Une simple relation mondaine, même un objet matériel, si je le retrouvais au bout de quelques années dans mon souvenir, je voyais que la vie n'avait pas cessé de tisser autour de lui des fils différents qui finissaient par le feutrer de ce beau velours pareil à celui qui, dans les vieux parcs, enveloppe une simple conduite d'eau d'un fourreau d'émeraude<sup>70</sup>.

D'autres métaphores, notamment liées au cheminement (« étoiles des carrefours où viennent converger [...] des routes venues de points différents<sup>71</sup> »), à l'étagement dans l'espace<sup>72</sup>, vont apparaître, jusqu'à celles, cette fois explicitement désignées non plus comme images d'une vie, mais comme comparants mêmes du roman : l'architecture d'une cathédrale, aussitôt associée, on le sait, sur un mode mineur, à la robe qu'on bâtit. À l'inverse de la vie qui diffracte les apparences d'un même être, l'écriture fond véritablement ensemble les diverses impressions reçues (« bien des sonates / une seule sonate », « bien des églises / une seule église<sup>73</sup> »), et la collection, dans sa démarche unitaire qui succède au sentiment premier de morcellement, est une des étapes dans cette construction.

La robe, apparue dans cet enchaînement métaphorique comme un comparant essentiel, suggère la présence d'autres intertextes des Goncourt, non nécessairement nommés mais jouant néanmoins un rôle clé.

Le pastiche Goncourt, dans un état antérieur, nommait explicitement le dernier roman d'Edmond de Goncourt, *Chérie*, aux côtés de l'avant-dernier, *La Faustin*<sup>74</sup>. Si seul ce dernier titre est mentionné dans la version définitive, le premier demeure présent de façon sous-jacente, par une série d'allusions : les propos rapportés de l'altesse invitée des Verdurin (qui loue « cette pénétration par un écrivain de l'intimité de la femme<sup>75</sup> ») renvoient à l'appel à témoignage qu'avait lancé Edmond dans la préface à *La Faustin* en vue de *Chérie*, où il disait vouloir dévoiler « l'inconnue *féminilité* du tréfond de la femme<sup>76</sup> » ; plus loin dans le pastiche, la conjonction du tulle rose et des sardinerias qui donnent des crises d'asthme évoquent aussi (par-delà l'auto-allusion moqueuse de Proust à ses propres difficultés respiratoires) la

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 551.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 551.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 551.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 606.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 608.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 612.

<sup>74</sup> Voir Jean Milly, « Le pastiche Goncourt dans *Le Temps retrouvé* », *art. cit.*, p. 818. (« Il y a là Cottard [...], une grande dame russe, une princesse [...] d'après qui j'aurais en Galicie et dans tout le nord de la Pologne, une situation absolument exceptionnelle, une jeune fille ne consentant jamais à promettre sa main sans savoir si son fiancé est un admirateur de Chérie et de la Faustin [...] », extrait de la première ébauche).

<sup>75</sup> *Recherche*, t. IV, p. 289.

<sup>76</sup> E. de Goncourt, *La Faustin* (1882), éd. Roberta De Felici, dans *Œuvres complètes. Œuvres romanesques*, dir. A. Montandon, t. X, Paris, Champion, 2018, Préface datée du 15 octobre 1881 ; E. de Goncourt, *Chérie*, éd. D. Pety, dans *Œuvres narratives complètes*, dir. J.-L. Cabanès, t. XII, Paris, Classiques Garnier, 2018.

dernière héroïne des Goncourt<sup>77</sup>. Plus tard, lors du « bal des têtes », lorsque la vieille Odette force le narrateur à entendre ses confessions, c'est la reprise inversée du dispositif documentaire et énonciatif de *Chérie*<sup>78</sup>. Plus fondamentalement, si *Chérie* joue un rôle central à l'arrière-plan de la *Recherche*, c'est sans doute parce que la robe était déjà, pour Goncourt, sinon une métaphore avouée, du moins une transposition minorée de la création artistique et littéraire<sup>79</sup>.

Dès l'origine de leur œuvre d'historiens et de romanciers, les frères Goncourt accordent à la mode un rôle important, qu'ils théorisent dans leur démarche documentaire<sup>80</sup>. Ils en donnent notamment l'exemple dès *l'Histoire de la société française pendant la Révolution* (1854) et *pendant le Directoire* (1855). Or il semble que l'on ait dans *Le Temps retrouvé* un pastiche de ce dernier texte, qui suit de près le pastiche du *Journal*. De retour à Paris en 1916, après une période passée dans une maison de santé, le narrateur rend visite à Mme Verdurin, « car elle était avec Mme Bontemps, une des reines de ce Paris de la guerre qui faisait penser au Directoire<sup>81</sup> ». L'intertexte des Goncourt est explicite avec une citation directe, comme cela a été relevé<sup>82</sup>, mais aussi avec la multiplication d'extraits de journaux de mode (vrais ou factices) que cite Proust, et dans l'attention aux dénominations du costume (comme la « robe-tonneau<sup>83</sup> »). La mention des expositions « non de tableaux, mais de robes », et des couturiers dotés d'une « orgueilleuse conscience d'artistes<sup>84</sup> » peut quant à elle également constituer une nouvelle allusion à *Chérie*<sup>85</sup>. En outre, Proust fait ici se rejoindre la conception goncourtienne de l'histoire, hostile aux grandes dates, et portée davantage vers une approche intimiste, avec des préoccupations qui lui sont propres : il évoque ainsi « ceux qui ont peu égard à l'importance des événements » :

Ce qui modifie profondément pour eux l'ordre des pensées c'est bien plutôt quelque chose qui semble en soi n'avoir aucune importance et qui renverse pour eux l'ordre du temps en les faisant contemporains d'un autre temps de leur vie. On peut s'en rendre compte pratiquement à la beauté des pages qu'il inspire : un chant d'oiseau dans le parc de Montboissier, ou une brise chargée de l'odeur du réséda, sont évidemment des événements de moindre conséquence que les plus grandes dates de la Révolution et de l'Empire. Ils ont cependant inspiré à Chateaubriand dans les *Mémoires d'outre-tombe* des pages d'une valeur infiniment plus grande<sup>86</sup>.

On peut entendre ici un écho du rejet des Goncourt de l'histoire événementielle et du primat accordé à des aspects mineurs de la vie quotidienne, même si l'expression

---

<sup>77</sup> La première robe de grand couturier du personnage est « entièrement en tulle » (chap. LIII, p. 135), mais Chérie, après des heures de « rêvasserie autour de toilettes idéales », est prise d'une furieuse envie de « manger des cornichons » (chap. LXXVIII, p. 184). L'extrême sensibilité de Chérie est par ailleurs révélée par sa « fièvre des foins » (chap. L, p. 125). Voir mon article « Le décoratif, emblème du malaise fin-de-siècle dans *Chérie* », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 16, 2009, p. 73-84.

<sup>78</sup> *Recherche*, t. IV, p. 597-598 (« Or, ayant entendu dire que les écrivains se plaisaient auprès des femmes pour se documenter [...] »).

<sup>79</sup> Voir les chapitres LXXIV à LXVII de *Chérie*. Le dernier roman d'Edmond de Goncourt, longtemps minoré par l'histoire littéraire, est un intertexte important pour nombre d'écrivains du tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, notamment Zola (voir mon article « *Chérie* et *Le Docteur Pascal* », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 20, « Le roman de la jeune fille », 2013, p. 105-118).

<sup>80</sup> « Un temps dont on n'a pas un échantillon de robe [...] est un temps mort, un temps ingalvanisable. L'histoire ne peut pas y revivre, la postérité ne peut pas le revivre. » (E. et J. de Goncourt, *Journal*, dir. J.-L. Cabanès, t. II, 1858-1860, Paris, Champion, 2008 ; extrait cité aux dates des 29 juin – 7 août 1859, p. 258) ; « Un siècle a [...] pour se témoigner au souvenir et durer au regard, le bois, le cuivre, la laine même et la soie [...] » (E. et J. de Goncourt, Préface datée de février 1860 aux *Maîtresses de Louis XV*, éd. R. Kopp, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 2003, p. 16).

<sup>81</sup> *Recherche*, t. IV, p. 301.

<sup>82</sup> Voir la note 3 de la page 302, dans *ibid.*, p. 1199.

<sup>83</sup> Cette dénomination fait écho aux « robes à la Flore, robes à la Diane, tuniques à la Cérès, tuniques à la Minerve [...] » dans E. et J. de Goncourt, *Histoire de la société française pendant le Directoire* (1855), éd. Lucien Descaves, Paris, Flammarion-Fasquelle, s.d. [1929], chap. XIII, p. 419.

<sup>84</sup> *Recherche*, t. IV, p. 302.

<sup>85</sup> Voir par exemple *Chérie*, *op. cit.*, chap. LIII, p. 134-135 (le grand couturier Gentillat, en discussion avec un artiste, sur le jaune dans la toilette et dans la peinture).

<sup>86</sup> *Recherche*, t. IV, p. 306.

« renversement de l'ordre du temps » et la mention de l'accès à « un autre temps de [sa propre] vie » renvoient quant à elles spécifiquement à la démarche proustienne. En outre, la référence au chant de la grive chez Chateaubriand apparaît à plusieurs reprises dans la *Recherche* comme une préfiguration de la réminiscence proustienne<sup>87</sup>. Mais dans la mention finale des *Mémoires d'outre-tombe*, les trois écrivains se rejoignent profondément, et Proust lecteur de *La Maison d'un artiste* (nous reviendrons ci-après sur la référence à Chateaubriand dans ce texte d'Edmond de Goncourt) en a très probablement conscience.

*Chérie* apparaît enfin comme un intertexte important lors d'un épisode fortement symbolique du « bal des têtes », lorsque le narrateur voit dans un petit salon Mme de Saint-Euverte dans une pause à la Récamier. Or, comme je l'ai montré ailleurs, ce n'est pas seulement le célèbre tableau de David et ses diverses déclinaisons que convoque alors Proust<sup>88</sup>. C'est aussi la transposition opérée par Goncourt avant lui dans *Chérie* qu'il réécrit, de sorte que cette figure qui « berce le Temps<sup>89</sup> », c'est un personnage proustien inspiré à la fois par Juliette Récamier, muse du vieux Chateaubriand, et par l'héroïne d'Edmond de Goncourt, jeune femme frappée au seuil de la vie, et figure romanesque qui veille sur les mânes du frère mort (Edmond lui attribue, dans toute son exactitude typographique, hormis l'âge et le nom, le même faire-part de décès<sup>90</sup>).

Nous voici conduits à ce moment de la *Recherche* où la proximité dans l'écriture, dans la collection et dans la mort de ces trois figures d'écrivains va se faire la plus grande. Nathalie Mauriac Deyer a très finement élucidé la mention problématique de la « grande table de bois blanc » qui apparaît dans le célèbre épisode, rappelé ci-dessus, de la comparaison du roman avec l'architecture d'une cathédrale et le bâti d'une robe<sup>91</sup>. Elle montre qu'il s'agit d'un emprunt à *La Maison d'un artiste*, lorsqu'Edmond évoque, en fin d'ouvrage, les pièces du second étage qui ne servent pas à l'exposition des collections, et dont l'une est la chambre mortuaire de son jeune frère. Dans cette chambre, Jules de Goncourt, peu à peu gagné par l'aphasie (comme la grand-mère du narrateur), et dépossédé de ses capacités de parole et d'écriture, est mort en lisant les *Mémoires d'outre-tombe*<sup>92</sup>. Or ce qui hante le narrateur, à la fin de la *Recherche*, c'est bien l'angoisse de ne pouvoir finir cette œuvre qu'il est sur le point d'entreprendre. Le corps est en effet plusieurs fois évoqué comme une forteresse assiégée<sup>93</sup>, et la vérité dont l'œuvre doit permettre le dévoilement semble fortement menacée par l'imminence de la mort<sup>94</sup>.

La dernière partie du *Temps retrouvé* revisite ainsi à la fois le « Cabinet de travail », bibliothèque et lieu de l'écriture, et la chambre mortuaire de la maison d'Auteuil. Un des enjeux essentiels de la référence aux Goncourt, c'est, de ce fait, par-delà la collection comme principe structurant ou, à l'inverse, mortifère, la confrontation finale de l'œuvre et de la mort. Se devine une proximité de cœur (dans la perte de l'être cher, dans l'imminence pour soi-même de la mort qui viendra suspendre l'écriture) qui résonne en sourdine derrière les voyantes mises à distance des différents pastiches. Sur un mode souvent mineur (celui de la robe préférée à la cathédrale ou à l'histoire monumentale), qu'on trouve aussi dans la modeste

---

<sup>87</sup> Voir notamment *Recherche*, t. IV, p. 498.

<sup>88</sup> Voir mon article « Mme Récamier et la décoration d'intérieur : évolution d'un réseau d'images (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) », p. 185-211 dans *Juliette Récamier dans les arts et la littérature. La fabrique des représentations*, sous la direction de Delphine Gleizes et Sarga Moussa, Paris, Hermann, 2011.

<sup>89</sup> *Recherche*, t. IV, p. 602.

<sup>90</sup> Voir la toute fin du roman *Chérie*, *op. cit.*, chap. CV, p. 131.

<sup>91</sup> *Recherche*, t. IV, p. 610. Voir Nathalie Mauriac Deyer, « Nouvelles "collections" Goncourt de Marcel Proust », p. 53-65 dans *Marcel Proust et les arts décoratifs*, dir. Boris Roman Gibhardt et Julie Ramos, Paris, INHA / Classiques Garnier, 2013.

<sup>92</sup> *La Maison d'un artiste*, *op. cit.*, t. II, p. 370.

<sup>93</sup> *Recherche*, t. IV, p. 613, 617, 620.

<sup>94</sup> *Recherche*, t. IV, p. 623-625.

immanence de certaines images<sup>95</sup>, Proust s'inscrit ainsi dans une filiation profonde avec ses aînés.

Dominique PETY  
Laboratoire LLSETI, Université Savoie Mont Blanc

---

<sup>95</sup> Voir par exemple la conclusion du chapitre « Escalier » de *La Maison d'un artiste* (« Un grand nombre de ces impressions ne sont que de surprenantes figurations d'objets de la vie intime et familière. [...] Cela est tout, et cette représentation d'art de si peu de choses suffit à l'artiste, comme suffisait à Chardin la peinture d'un verre à côté de deux prunes ! », *op. cit.*, t. I, p. 237). On sait dans quelle estime Proust a tenu aussi Chardin.