

Proust au musée

En 1913, Proust confie à Louis de Robert que sa mauvaise santé lui a interdit de se rendre plus de deux fois au Louvre depuis quinze ans¹. Depuis 1897, il a mentionné dans ses lettres une seule visite, en avril 1904, pour aller voir une exposition des Primitifs français qui l'a « tué à moitié » et lui a fait craindre le « coup de grâce » d'une visite au Luxembourg, où se tenait une exposition des impressionnistes². Le Louvre devait bientôt fermer ses portes, à cause de la guerre: « Le Louvre, tous les musées étaient fermés », observe Proust dans *Le Temps retrouvé*³. En octobre 1919, il écrit à Paul Souday, toujours à propos de sa santé, qu'il y a vingt ans qu'il n'a pas été au Louvre⁴, ce qu'il redit à Jacques Boulenger en janvier 1920⁵. C'est une idée fixe, et le narrateur de la *Recherche* sera lui aussi contraint par la maladie à « renoncer au voyage, aux musées⁶ ». Mais Proust pense alors tant au Louvre parce qu'on y reclasse les collections de peintures. Le président de la République, Raymond Poincaré, inaugure le nouvel accrochage le 16 janvier 1920. À Jean-Louis Vaudoyer, qui lui envoie en février un questionnaire sur les huit tableaux qui mériteraient de figurer dans une « Tribune française », Proust avoue qu'il a « très envie de répondre », même s'il n'a pas été au Louvre « depuis plus de quinze ans », mais il se promet d'y aller prochainement, « dès que je pourrai me lever le jour »⁷. Suit son palmarès. Comme Vaudoyer lui rappellera, dans une lettre de décembre 1920, une visite au Louvre « l'an dernier »⁸, Proust a vraisemblablement revu le musée depuis le mois de février, sans doute pour la dernière fois.

Proust n'aurait donc pas été plus de trois fois au Louvre entre 1897, pour admirer la tiare de Saïtapharnès⁹, et sa mort en 1922. Ce n'est pas beaucoup pour un bourgeois cultivé et amateur d'art, même malade, et ce désintérêt pourrait dissuader de s'intéresser à Proust au musée. Mais sa vie fut contemporaine de l'essor du musée comme espace public au tournant des deux siècles, comme premier lieu de culture, rival triomphant du théâtre, de la bibliothèque et de l'église, et comme truchement indispensable entre le public et la peinture, cadre moderne de l'accès à l'art. On a beaucoup écrit sur Proust et les peintres, mais sans assez insister sur cette médiation nouvelle du musée et des expositions, à côté des dernières grandes collections privées parisiennes qu'il a pu encore fréquenter avant-guerre.

Le Louvre et la vie

Proust, s'il s'est tenu éloigné du musée durant sa vie adulte, l'avait fréquenté avec assiduité durant sa jeunesse. Pour lui, le musée par excellence, même s'il y en a d'autres comme le Luxembourg¹⁰ ou le Trocadéro¹¹, c'est le Louvre, parce que le

¹ Lettre du 30 janvier 1913, *Correspondance*, t. XII, p. 43.

² Lettre du 17 ou 24 avril 1904 à Marie Nordlinger, *Correspondance*, t. IV, p. 111.

³ *RTP*, t. IV, p. 302.

⁴ Lettre du 2 octobre 1919, *Correspondance*, t. XVIII, p. 408.

⁵ Lettre du 10 ou 11 janvier 1920, *Correspondance*, t. XIX, p. 60.

⁶ *RTP*, t. IV, p. 301.

⁷ Lettre des premiers jours de février 1920, *Correspondance*, t. XIX, p. 107.

⁸ Lettre du 29 décembre 1920, *Correspondance*, t. XIX, p. 694-695.

⁹ Voir *Correspondance*, t. II, p. 15, et t. III, p. 289, n. 4. Sur cette mésaventure célèbre, voir Alain Pasquier, « La tiare de Saïtapharnès », dans Chantal Georgel éd., *La Jeunesse des musées*, Paris, Éd. de la réunion des musées nationaux, 1994.

¹⁰ *RTP*, t. III, p. 905.

¹¹ *RTP*, t. II, p. 20.

musée capital est pour chacun celui où son goût s'est formé, celui qui lui a fourni le canon auquel toutes les autres collections sont mesurées. Et le Louvre – cela est significatif d'une inflexion historique achevée à la fin du XIX^e siècle – est pour Proust une collection de peintures, non de sculptures antiques. Le Louvre où Proust a appris la peinture était un musée figé qui a peu évolué entre les débuts du Second Empire et la Première Guerre mondiale. Sa fréquentation faisait partie de la vie bourgeoise. En 1887, racontant à sa mère le détail de son hygiène corporelle durant un séjour chez son oncle Louis Weil à Auteuil, Proust note que sa seule nuit de sommeil réparateur a suivi une journée où il avait évité le bois de Boulogne, « puisque j'avais pris mon oncle au sortir du Louvre non aux Acacias¹² ». Cette alternative – le Louvre ou l'allée des Acacias – désigne une complémentarité inhérente à l'enfance des beaux quartiers et annonce les deux côtés fréquentés par la famille Swann: Odette deviendra une habituée du bois pendant que son mari se rendra au musée, dans les galeries ou au Salon. Le musée, comme collection et comme institution, fait partie de l'univers familial de Swann et de Proust; il est devenu le lieu privilégié d'une nouvelle pratique du loisir.

Les dernières classes du lycée, les études de droit et de lettres, la fin des années 1880 et le début des années 1890 sont l'époque durant laquelle Proust a vécu au musée. Lucien Daudet, avec qui il était lié depuis 1895 et qui étudiait le dessin à l'académie Julian, rappellera leurs visites presque quotidiennes au Louvre¹³. Celles-ci avaient un prétexte pédagogique, puisque Proust servait de guide à son jeune ami, mais le Louvre a toujours été un lieu de rendez-vous, et l'assiduité avec laquelle Proust le fréquenta en compagnie des jeunes gens – Reynaldo Hahn, Robert de Billy, Pierre Lavallée – semble un indice du statut acquis par l'art non seulement comme sanctuaire de culture, au sens de l'ancienne *cultura animi* de l'honnête homme, mais aussi comme haut lieu d'une culture homosexuelle naissante, au sens sociologique du mot. Le Louvre a servi d'alibi culturel aux affections de Proust, l'amour de l'art justifiant auprès de ses parents qu'il y passât tant d'après-midi avec ses amis.

Lucien Daudet observe, « dans la salle des Primitifs (la salle en longueur, autrefois, à droite dans la grande galerie), son admiration pour Fra Angelico ». La salle en question était la salle des Sept Mètres, où les Primitifs italiens furent exposés à partir de 1874, et sa désignation atteste le lien puissant qui se crée dans la mémoire de l'habitué entre une œuvre et la collection à laquelle elle appartient, la salle où elle est exposée, les décisions de classement et d'accrochage des conservateurs. Daudet parle de l'« étonnement » de Proust devant Uccello, « qu'il comparait si justement à certains Japonais ». Mais leur conversation, illustrant la double culture à laquelle le musée appartient, passait vite au jeu mondain de la comparaison: « Et puis il tombait en arrêt devant le monsieur au nez rouge et à la robe rouge, qui sourit à un enfant, et s'écriait: “Mais c'est le portrait vivant de M. du Lau! C'est d'une ressemblance incroyable!...” » Dans la *Recherche*, Swann héritera de la même manie de « retrouver dans la peinture des maîtres [...] les traits individuels des visages que nous connaissons »; il reconnaîtra, « sous les couleurs d'un Ghirlandajo, le nez de M. de Palancy »¹⁴. Or les trois œuvres auxquelles Daudet fait allusion, *Le Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico, la *Bataille* d'Uccello, et le *Portrait d'un vieillard avec un enfant* de Ghirlandajo, n'étaient pas réunies depuis longtemps dans la salle des Sept Mètres: le Fra Angelico avait été placé sous *Le Repas chez Simon* de Véronèse, en face des *Noces de Cana*, dans les débuts du Salon carré comme « Tribune » du

¹² Lettre du 24 septembre 1887, *Correspondance*, t. I, p. 102.

¹³ Lucien Daudet, *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1928, p. 18.

¹⁴ *RTP*, t. I, p. 219

Louvre après 1851¹⁵, et le Ghirlandajo fut acquis par le Louvre en 1880¹⁶. Leur regroupement témoigne de l'évolution du goût au cours de l'enfance de Proust: l'un des rares changements que le Louvre ait alors connus fut le reclassement des Primitifs italiens dans une salle à part, car il était devenu criant qu'une œuvre du quattrocento pâtissait du voisinage avec une œuvre plus tardive. L'intérêt durable de Proust pour des peintres comme Fra Angelico et Ghirlandajo n'est pas indépendant de la création d'une salle réservée aux Primitifs italiens, autour de la collection Campana, au Louvre en 1874.

Un musée immobile

L'agencement du Louvre que Proust a hanté durant sa jeunesse avait été conçu à partir de 1848, sous la II^e République et le Second Empire: les œuvres étaient classées par écoles et par époques, et les ouvrages de chaque peintre étaient en principe réunis. Après la Commune, le musée réouvrit en juillet 1874 sans que l'accrochage des collections ait été bouleversé¹⁷, et la première partie de la III^e République fut une période de stabilité. Plusieurs documents d'époque montrent l'arrangement très serré des tableaux sur les parois: il n'est pas indifférent que Proust ait été initié à l'art dans un tel cadre muséographique. Jusqu'en 1914, le Salon carré, inauguré en 1851 sur le modèle de la « Tribune » des Offices comme un choix de chefs-d'œuvre de toutes les écoles, un Saint des Saints et un musée dans le musée suffisant pour le visiteur pressé, renfermait un nombre incroyable de tableaux, plus de cent vingt en 1855. Le lieu était populaire, comme l'illustre la scène de *L'Assommoir* où la noce visite le musée: avec le taureau ailé à tête d'homme des salles assyriennes, le Salon carré était le clou du musée, et lui-même un sujet familier de tableaux.

Dans ce musée confus et contrariant, la circulation était inextricable. La « distribution des différentes salles », notait Émile Michel en 1904, manquait d'« ordre logique » et constituait « un véritable chaos où l'on comprend que [le public] ait peine à se débrouiller »¹⁸. L'ornementation du Salon carré et de la salle des États, consacrée à l'école française du XIX^e siècle depuis 1886, était chargée; les « saillies multipliées, niches, compartiments, médaillons, lourdes guirlandes, figures dorées, projetées sur le vide », étaient « menaçantes pour les visiteurs » et « sollicit[ai]ent indiscretement leurs regards, en restreignant encore la quantité de jour disponible »¹⁹. De plus, les galeries étaient envahies l'hiver et les jours de pluie par une « foule de vagabonds, de gens sans aveu dont les vêtements sordides et les faces patibulaires dénotent les habitudes vicieuses bien plus encore que la pauvreté », par une quantité de « loqueteux qui accaparent tous les divans », se pressent autour des bouches de chaleur et « exhalent dans les galeries des miasmes pernicious », ou

¹⁵ Christiane Aulanier, *Histoire du palais et du musée du Louvre*, t. II, *Le Salon carré*, Paris, Éd. des musées nationaux, 1950, p. 71 et fig. 55. *L'Immaculée Conception* de Murillo avait remplacé *Le Couronnement de la Vierge* en 1861 (*ibid.*, fig. 54 et 56).

¹⁶ Voir *Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du musée du Louvre*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1903, 7^e éd.; *Musée national du Louvre. Catalogue sommaire des peintures. École française*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1909; *Catalogue des peintures exposées dans les galeries du musée national du Louvre*, Paris, Éd. des musées nationaux, 1922-1926, 3 vol.

¹⁷ Voir Ch. Timbal, « La réorganisation du musée de peinture au Louvre », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} décembre 1874.

¹⁸ Émile Michel, « Le musée du Louvre », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juin 1904, p. 652.

¹⁹ *Ibid.*, p. 654.

entourent et bousculent les copistes²⁰ (Émile Michel, on l'aura compris, était partisan de l'établissement d'un droit d'entrée).

L'agglutination des œuvres rendait leur perception individuelle difficile, et l'attention aux détails de chaque tableau était encore entravée par l'obscurité. La visite au musée exige un apprentissage du regard, ainsi que le note Saint-Loup par cette comparaison: « Si tu sais lire l'histoire militaire, ce qui est récit confus pour le commun des lecteurs est pour toi un enchaînement aussi rationnel qu'un tableau pour l'amateur qui sait regarder ce que le personnage porte sur lui, tient dans les mains, tandis que le visiteur ahuri des musées se laisse engourdir et migrainer par des vagues couleurs²¹. » Cela n'est pas encore assez: un savoir iconologique est aussi indispensable, car « il ne suffit pas de remarquer que tel personnage tient un calice », « il faut savoir pourquoi le peintre lui a mis dans les mains un calice, ce qu'il symbolise par là ». Or, sur un mur entièrement tapissé de tableaux, c'est déjà beaucoup si l'œil identifie chaque œuvre et reconnaît son sujet grâce au livret dont le visiteur faisait l'emplette. C'est dans ce décor défavorable que Proust a reçu son éducation artistique, a appris à regarder la peinture, et c'est là, ainsi que dans *Les Phares* de Baudelaire et *Les Maîtres d'autrefois* de Fromentin, qu'il a trouvé l'inspiration de certains de ses premiers textes, comme « Portraits de peintres », poèmes mis en musique par Reynaldo Hahn en 1895 et recueillis dans *Les Plaisirs et les jours* en 1896 avec des aquarelles de Madeleine Lemaire²². La complicité des vers de Proust et des mélodies de Reynaldo Hahn, comme une promenade au Louvre entre amis, fait de cette publication précieuse un produit symptomatique de la culture fin-de-siècle du musée.

Tous les tableaux alors célébrés par Proust étaient exposés au Louvre, mais un seul dans le Salon carré, comme si en 1895 – contrairement à 1892 où Proust pouvait encore donner Vinci et Rembrandt pour ses peintres favoris²³ – il eût été trop banal de louer des chefs-d'œuvre aussi rebattus. Proust évoque *Le Départ pour la promenade à cheval* d'Albert Cuyp, dans la travée hollandaise de la Grande Galerie. En 1921, il dira à Vaudoyer que ces vers avaient été « écrits avant une classe à Condorcet, en sortant du Louvre où je venais de voir les cavaliers qui ont une plume rose au chapeau²⁴ ». Ce récit confirme la familiarité de l'adolescent avec le musée ainsi que son statut d'annexe du lycée dans une enfance bourgeoise. Puis, de Paulus Potter, Proust décrit *Deux chevaux de trait devant une chaumière*, également dans la travée hollandaise; de Watteau, *L'Embarquement pour Cythère*, alors dans la salle Daru consacrée à l'école française du XVIII^e siècle, et *L'Indifférent*, exposé dans la salle La Caze; de Van Dyck enfin, lequel n'avait pas encore de salle à lui, *Charles Ier, roi d'Angleterre*, le seul tableau du Salon carré, et le *Portrait du duc de Richmond*, de la travée flamande. Proust date aussi les vers sur Van Dyck du lycée, dans sa lettre à Vaudoyer de 1921: « On m'a assuré depuis que le vêtement du duc de Richmond était non bleu pâle, mais rose. » Mais il a vu souvent ces tableaux entre le lycée et 1895: Robert de Billy se souviendra d'une visite de la travée hollandaise de la Grande Galerie en 1891²⁵.

L'alibi esthétique permettait à Mme Proust de fermer les yeux sur les amitiés de son fils. Elle fait signe à Marcel et à Reynaldo, partis en vacances en Bretagne

²⁰ *Ibid.*, p. 649.

²¹ *RTP*, t. II, p. 410.

²² *Jean Santeuil*, p. 80-82.

²³ « Marcel Proust par lui-même », *CSB*, p. 337.

²⁴ Lettre du 24 mai 1921, *Correspondance*, t. XX, p. 292.

²⁵ Cité dans *Jean Santeuil*, p. 80, n. 1.

durant l'été de 1895, après les succès de leurs « Portraits de peintres ». Sa lettre, décrivant avec humour une visite au Louvre en plein mois d'août, est un témoignage parfait sur la pratique et la signification de la visite au musée à la fin du XIX^e siècle:

Au Louvre?? J'ai vu Watteau de ta part et de celle de Hahn puis suis allée me jeter au pieds de Vinci et du Titien (et le reste et le reste!!!) Les salles en cette saison, et le matin, sont presque désertes. Les occupants sont la plupart, de pauvres débris de vieilles femmes à lunettes, qui bien que juchées sur le haut de leur échelle pour voir de plus près leur modèle, n'arrivent pas à leur voler le feu céleste.

Puis dans le public quelques Anglaises préoccupées surtout de rester d'accord avec leur catalogue.

Tout à coup cette atmosphère calme a été troublée par un bruit de voix retentissante et de parole non interrompue.

Je m'inquiète et je vois alors émerger un groupe d'Anglais, gentlemen et ladies tous jumelles en bandoulière (dont la courroie coupe singulièrement en hémisphère ouest et est les blouses légères des ladies), suivant les pas d'un guide qui les mène tambour battant [...]. Ils écoutaient extasiés et couraient toujours pour ne pas le perdre. Au moment de quitter le salon carré et d'entrer dans la longue galerie, l'homme sans se retourner, a allongé le doigt derrière lui négligemment: « This, Charles the first, by Van Dyck ». Comme le ton voulait dire: ceci secondaire, ils ont à peine levé la tête en disant: « Des rois anglais, il y en a chez nous » et se sont précipités à toute vitesse pour rattraper le guide qui déjà enjambait la galerie suivante²⁶.

Mme Proust a commencé par revoir Watteau, peut-être *L'Embarquement pour Cythère* dans la salle Daru, à moins – c'était l'itinéraire normal – que ses pas ne l'aient d'abord menée à la salle La Caze, l'ancienne salle royale des États²⁷, où se trouvaient tous les autres Watteau, dont *L'Indifférent* (le Louvre était pauvre en œuvres du XVIII^e siècle jusqu'à la donation de 1869 du Docteur La Caze). Puis elle s'est retirée dans le Saint des Saints: deux Vinci, *La Joconde* et *La Vierge, l'Enfant-Jésus et sainte Anne*, étaient accrochés dans le Salon carré, ainsi que quatre Titien, *La Mise au tombeau*, *Le Christ couronné d'épines*, *L'Homme au gant*, et *Alphonse de Ferrare et Laura de Dianti* (connu comme *La Maîtresse de Titien*). Quant au « reste », il n'y a que l'embarras du choix, mais l'école vénitienne triomphait, avec *Suzanne au bain* de Tintoret et le *Concert champêtre* de Giorgione, plus les grands Véronèse.

Le tableau de la vie du Louvre un matin d'été est fidèle, avec les copistes, toutes des femmes, juchées sur leurs escabeaux pour discerner les couleurs d'œuvres mal éclairées et accrochées trop haut, plus quelques anglaises un livret à la main. Tous les témoins notent la féminisation des copistes du Louvre à la fin du XIX^e siècle; ils signalent le livret comme un appendice obligé du visiteur de musée, avec les jumelles pour observer les tableaux trop haut placés, ou pour apercevoir leurs numéros et vérifier leurs sujets dans le livret. Mais l'irruption des Anglais menés par un guide illustre la montée de l'industrie du tourisme international désormais collectif et organisé. Le signe du changement de régime touristique est la vitesse.

Quant au Van Dyck qui les arrête à peine, *Charles I^{er}, roi d'Angleterre*, il a été accroché dans le Salon carré jusqu'en 1900, où il rejoignit la Grande Galerie. Proust mentionnera dans la *Recherche* le prix que « le tableau de Charles I^{er} par Van Dyck,

²⁶ Lettre du 25 août 1895, *Correspondance*, t. I, p. 424.

²⁷ Christiane Aulanier, *Histoire du palais et du musée du Louvre*, t. III, *Les Trois Salles des États*, Paris, Éd. des musées nationaux, 1952, p. 72-75.

déjà si beau par lui-même, acquiert encore de plus, du fait qu'il soit entré dans les collections nationales par la volonté de Mme du Barry d'impressionner le roi²⁸ », la favorite de Louis XV ayant tenu à ce qu'il ait toujours sous les yeux le souvenir d'un monarque que sa faiblesse avait perdu. Cette information, glanée dans *La Du Barry* des Goncourt (1860, 1878), confirme la curiosité de Proust pour l'histoire des collections, pour le musée comme archive.

Peu après « Portraits de peintres », Proust s'est inspiré du Louvre dans un second texte de jeunesse, un article sur Chardin qu'il envoya au directeur de la *Revue hebdomadaire*, Pierre Mainguet, à la fin de 1895: « Je viens d'écrire une petite étude de philosophie de l'art si le terme n'est pas trop prétentieux²⁹. » L'article, inachevé et inédit du vivant de Proust³⁰, fut manifestement écrit après une visite au Louvre. Reynaldo Hahn se rappelait y avoir escorté Proust devant les pastels de Chardin et de La Tour³¹, et le musée est au cœur de ces quelques pages qui commencent par exprimer la mélancolie d'un « jeune homme de fortune modeste » mais « de goûts artistes », dont l'imagination est « pleine de la gloire des musées » mais qui est réduit au spectacle de la table desservie chez ses parents³². Le musée représente pour ce jeune homme à la fois un idéal et un refuge contre la laideur du monde: « Il se lève et, s'il ne peut pas prendre le train pour la Hollande ou pour l'Italie, va chercher au Louvre des visions de palais à la Véronèse, de princes à la Van Dyck, de ports à la Claude Lorrain³³. » Faisant irruption à la première personne, un narrateur prend alors le jeune homme sous sa protection, comme Proust Lucien Daudet: « Si je connaissais ce jeune homme, je ne le détournerais pas d'aller au Louvre et je l'y accompagnerais plutôt; mais le menant dans la galerie Lacaze et dans la galerie des peintres français du XVIII^e siècle, ou dans telle autre galerie française, je l'arrêteraï devant les Chardin. » La phrase suit avec précision l'itinéraire d'un visiteur au Louvre, par la salle La Caze, qui regroupait plus de la moitié des Chardin. Devant *La Mère laborieuse*, *La Pourvoyeuse* et *Le Bénédicité*, chefs-d'œuvre de la salle Daru, ainsi que devant des natures mortes comme *La Raie* et *Le Buffet*, exposées dans la même salle, Proust et son jeune homme découvrent, transposé en beau, ce qui leur semblait si médiocre dans la salle à manger familiale. Le musée rachète la vie. De même, si « vous n'aimiez pas voir les vieilles gens », le remède est à portée de main: « Allez voir, dans la galerie des Pastels, les portraits que Chardin fit de lui-même à soixante-dix ans³⁴ », et vous serez réconcilié avec l'âge et avec la réalité. Pour dépasser cette leçon de réalisme, pour comprendre que « la beauté n'est pas dans les objets » mais dans le regard qui se porte sur eux, le narrateur conduit ensuite le jeune homme devant les Rembrandt, *Le Bon Samaritain* (attribué aujourd'hui à l'école de Rembrandt) et *Les Deux Philosophes*, c'est-à-dire les deux versions du *Philosophe en méditation* devant lesquelles Lucien Daudet se souviendra qu'il s'arrêtait avec Proust (l'un des deux est attribué aujourd'hui à Salomon Koninck)³⁵. Les trois œuvres étaient alors accrochées dans la travée hollandaise de la Grande Galerie, et ce petit récit d'une visite au Louvre témoigne du rôle dévolu par Proust et sa génération au musée comme substitut de l'église et rédemption de la vie.

²⁸ RTP, t. IV, p. 140.

²⁹ Lettre de la fin novembre 1895, *Correspondance*, t. I, p. 446.

³⁰ « [Chardin et Rembrandt] », *CSB*, p. 372-382.

³¹ Voir *Correspondance*, t. I, p. 446, n. 2.

³² *CSB*, p. 372.

³³ *CSB*, p. 373.

³⁴ *CSB*, p. 376.

³⁵ Lucien Daudet, *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 18.

Dans la *Recherche*, le Louvre est présent à travers certains tableaux, comme le portrait d'un vieillard au gros nez par Ghirlandajo, déjà cité, ou, pour une autre période, *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* de Prud'hon³⁶, accroché dans la salle des Sept Cheminées. Mais ces références sont moins nombreuses qu'il ne paraît. Ainsi *La Cathédrale de Chartres* de Corot et *Le Jet d'eau* d'Hubert Robert sont aujourd'hui exposés au Louvre, et la grand-mère du héros, renseignée par Swann, lui en donnait des reproductions de préférence à des photographies des lieux eux-mêmes, afin d'ajouter une « épaisseur » d'art³⁷. Mais le Corot, entré au Louvre dans la donation Moreau-Nélaton en 1906, fut exposé au musée des Arts décoratifs jusqu'en 1934: il n'était donc pas au Louvre ni en fait ni même en droit à l'époque de « Combray », suivant la chronologie interne de la *Recherche*. Et *Le Jet d'eau* d'Hubert Robert n'était pas exposé dans la salle Daru, consacrée à l'école française du XVIII^e siècle, mais ornait une salle excentrée de mobilier de cette période³⁸. La référence au Louvre est illusoire dans les deux cas. Les tableaux cités par Proust, et non seulement évoqués par allusion, comme Fra Angelico, Rubens, ou Ingres, n'étaient pas, ou pas encore, des chefs-d'œuvre incontestés – par exemple l'*Olympia* de Manet, offerte à l'État en 1890 par une réunion d'amateurs ayant à sa tête Monet mais déposée longtemps au Luxembourg (elle ne fut accrochée dans la salle des États qu'en 1908)³⁹.

De plus, il y a dans la chronologie interne de la *Recherche*, comme dans l'histoire de sa genèse, une discontinuité dans la référence au Louvre conforme à la distance qui en a éloigné Proust entre 1897 et 1920. Le Louvre est dans le roman un lieu de l'origine, grâce à Swann notamment: dans « Combray », quand les sœurs de la grand-mère le provoquaient à donner son avis sur des sujets artistiques, « à exprimer son admiration pour un tableau, il gardait un silence presque désobligeant et se rattrapait en revanche s'il pouvait fournir sur le musée où il se trouvait, sur la date où il avait été peint, un renseignement matériel⁴⁰ ». L'idolâtrie de Swann passe par la manie du musée, par l'obsession de l'institution, du contexte de l'œuvre, de l'histoire de la collection, et par la réticence au jugement de valeur, comme chez les conservateurs contemporains qui refusaient de choisir et tapissaient les murs de tableaux médiocres. Puis, après un long délai correspondant à peu près à la composition de la *Recherche*, les nouvelles allusions du roman au Louvre appartiennent pour la plupart à des campagnes d'additions des années 1920 et font référence à un autre état du musée.

La naissance du tourisme culturel

Dans l'entre-deux, le Louvre est dans la *Recherche* moins une collection qu'un fantasme – ambivalent comme tout fantasme: une visite au Louvre vaut bien (ou ne vaut pas) un voyage à Venise. « Je voulais aller à Venise, je voulais, en attendant, aller au Louvre voir des tableaux vénitiens », s'écrie le narrateur à un moment où Albertine le prive de loisirs culturels⁴¹. Le Louvre est une préparation à la vie de touriste. Mais cette analogie entre le musée et la ville d'art, si elle éveille le désir, peut aussi signifier le manque. Ainsi, une fois Albertine disparue, le narrateur compare le

³⁶ RTP, t. II, p. 655.

³⁷ RTP, t. I, p. 40.

³⁸ Suivant les catalogues mentionnés à la note 16, si Proust fait bien allusion à *Vue d'un parc. Le Jet d'eau* (1783), haute et étroite peinture d'entre-panneaux où le jet d'eau se dresse seul derrière un sapin.

³⁹ RTP, t. II, p. 812.

⁴⁰ RTP, t. I, p. 17.

⁴¹ RTP, t. III, p. 905.

plaisir dégradé que lui donne Andrée au plaisir, lui aussi substitutif, « d'aller voir au Louvre un Titien qui y fut jadis, [ce qui] console de ne pouvoir aller à Venise⁴² ». Le musée de Paris suscite un désir d'Italie, mais ce désir est fatalement nostalgique. Dès les *Jeunes filles en fleurs*, l'ambivalence du Louvre était impliquée par le rêve de Venise: « Un Carpaccio à Venise, la Berma dans *Phèdre*, chefs-d'œuvre d'art pictural ou dramatique que le prestige qui s'attachait à eux rendait en moi si vivants, c'est-à-dire si indivisibles, que si j'avais été voir des Carpaccio dans une salle du Louvre ou la Berma dans quelque pièce dont je n'aurais jamais entendu parler, je n'aurais plus éprouvé le même étonnement délicieux d'avoir enfin les yeux ouverts devant l'objet inconcevable et unique de tant de milliers de mes rêves⁴³. »

Entre le Louvre de l'origine et celui des années 1920, le musée parisien a pâli aux yeux du narrateur auprès du désir des villes d'art étrangères. Voyage et musée sont alors indissociables dans son rêve de culture, au point que le musée peut aussi racheter la ville étrangère pour le voyageur qui, « déçu par le premier aspect d'une ville, se dit qu'il en pénétrera peut-être le charme en en visitant les musées⁴⁴ ». Dans la vie de Proust, les rares excursions hors des frontières eurent pour but des collections de peintures dans les années où il cessa de fréquenter le Louvre. Il se rendit en octobre 1898 à Amsterdam – on ignore avec qui et dans quelles conditions⁴⁵ –, pour une exposition Rembrandt qui rassembla cent vingt tableaux et plus de deux cents dessins du 8 septembre au 31 octobre au Stedelijk Museum, à l'occasion des fêtes du couronnement de la reine Wilhelmine⁴⁶. La reine Victoria et l'empereur Guillaume, en prêtant leurs tableaux, avaient emporté l'adhésion de nombreux musées et collectionneurs pour une rétrospective qui couronnait une cinquantaine d'années d'études et réhabilitait définitivement le peintre. Cette exposition temporaire connut un succès prodigieux auprès du public européen cultivé, qui s'y précipita: « C'est bien la première fois, croyons-nous », note Marcel Nicolle dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, « que pour des œuvres de peinture on vit se déplacer et accourir une semblable légion d'admirateurs, et le privilège n'est plus maintenant aux seules solennités musicales de provoquer des pèlerinages et d'attirer ensemble au même endroit une telle foule et une telle élite. Et ce succès a été grandissant tant qu'a duré l'exposition. [...] le souvenir de cette fête d'art n'est pas près de s'éteindre⁴⁷. » Sous la plume des critiques, la comparaison allait de soi avec le festival de Bayreuth qui, depuis 1882, entraînait un tourisme international sans exemple jusqu'alors. Proust n'a pas fait le pèlerinage de Bayreuth, mais son expédition de 1898 à Amsterdam est symptomatique d'un nouvel appétit culturel des élites que le musée national ne suffit plus à assouvir.

De retour à Paris, Proust entreprit un article sur Rembrandt resté inédit de son vivant⁴⁸: « Étant à Amsterdam à une exposition de Rembrandt, je vis [...] »⁴⁹. Il s'agit à nouveau d'une méditation sur le musée, commençant ainsi: « Les musées sont des maisons qui abritent seulement des pensées. Ceux qui sont le moins capables de

⁴² RTP, t. IV, p. 133.

⁴³ RTP, t. I, p. 433.

⁴⁴ RTP, t. II, p. 329.

⁴⁵ Voir *Correspondance*, t. II, p. 260.

⁴⁶ *Rembrandt. Collection des œuvres du maître réunies à l'occasion de l'inauguration de S.M. la Reine Wilhelmine*, Amsterdam, 1898.

⁴⁷ *Revue de l'art ancien et moderne*, novembre et décembre 1898, p. 414. Voir aussi le compte rendu d'É. Michel, « L'Exposition Rembrandt à Amsterdam », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre et décembre 1898.

⁴⁸ « [Rembrandt] », CSB, p. 659-664.

⁴⁹ CSB, p. 662.

pénétrer ces pensées savent que ce sont des pensées qu'ils regardent, dans ces tableaux placés les uns après les autres⁵⁰. » Devant *Le Bœuf écorché*, dont le Louvre possède une version, *La Femme adultère*⁵¹, ou *Esther*⁵², le visiteur se rend compte « que ce ne sont pas des choses que Rembrandt a peintes, ce sont les goûts de Rembrandt ». Tous les tableaux d'un grand peintre, toutes les œuvres d'un grand artiste, suivant une thèse centrale de la future *Recherche*, n'en font qu'une; ils expriment la même idée originale éternellement répétée. C'est pourquoi une visite au musée est la recherche d'une idée: « une promenade dans un musée n'aura d'intérêt véritable pour un penseur que quand en aura tout d'un coup jailli une de ces idées, qui aussitôt lui paraissent riches et susceptibles d'en engendrer d'autres précieuses! » Proust cite encore *Les Pèlerins d'Emmaüs* et *Le Bon Samaritain*, sans doute les deux tableaux du Louvre (où le second est attribué aujourd'hui à l'école de Rembrandt), mais aussi *Homère*, tableau du Mauritshuis exposé à Amsterdam⁵³. Le manuscrit se termine par l'entrée d'« un vieillard aux longs cheveux bouclés, à la démarche cassée » dans une salle de l'exposition Rembrandt: **ce serait Ruskin, que Proust pense donc avoir vu une fois en chair et en os avant de se passionner pour son œuvre et de la traduire (Ruskin, malade depuis longtemps, ne s'est pas rendu à Amsterdam)**. Comme à l'opéra, le spectacle est aussi dans la salle: le musée prolonge la vie de salon; l'exposition l'étend aux villes d'art européennes.

Dans des notes sur Gustave Moreau restées elles aussi à l'état de brouillon, Proust laisse entendre que le voyage d'Amsterdam ne se passa pas bien. Évoquant un tableau de Moreau qu'il nomme *Le Chanteur persan* ou *Le Chanteur indien*, il ajoute en effet cette comparaison: « Ce Gustave Moreau vu un jour de dépaysement, de disposition à écouter les voix intérieures m'a valu tout le voyage en Hollande fait vite, le cœur attentif mais fermé⁵⁴. » *Le Poète persan*, qui a appartenu à Émile Straus dans les années 1890 et que Proust voyait donc dans le salon de Geneviève Straus⁵⁵, lui a fait plus de bien que tous les Rembrandt. Cela n'indique pas avec qui Proust était allé à Amsterdam, même si la mention de son « cœur attentif mais fermé », sur laquelle le fragment s'interrompt brusquement, semble encore faire de la visite au musée une étape de la vie sentimentale.

⁵⁰ CSB, p. 659.

⁵¹ Il doit s'agir de *La Femme adultère* qui, venant de la collection du duc de Malborough à Blenheim, est passée chez le marchand parisien Charles Sedelmeyer (1837-1925) dans les années 1890, suivant É. Michel, *Rembrandt, sa vie, son œuvre et son temps*, Paris, Hachette, 1893, p. 564: voir *Illustrated Catalogue of the Second Hundred of Paintings by Old Masters [...] Belonging to the Sedelmeyer Gallery*, Paris, 1895, n° 32, p. 38. Exposé à Amsterdam en 1898 sous le n° 62 comme appartenant à la collection de M. Ed. F. Weber, de Hambourg, son attribution fut contestée (Nicolle, art. cité, p. 548; Michel, art. cité, p. 472).

⁵² Il doit s'agir de la *Jeune femme à sa toilette*, aujourd'hui à la National Gallery of Canada, à Ottawa, qui a porté plusieurs titres au XIX^e *Toilette de Bethsabée*, *Toilette d'Esther*, *Fiancée juive*, *Femme juive*, *La Sœur de Rembrandt*. Ce tableau est également passé chez Ch. Sedelmeyer: voir É. Michel, *Rembrandt, op. cit.*, p. 564; Wilhelm Bode, *L'Œuvre complet de Rembrandt*, Paris, Ch. Sedelmeyer, 1897, t. I, n° 69, p. 170; *Illustrated Catalogue of 300 Paintings by Old Masters which Have, at Various Times, Formed Part of the Sedelmeyer Gallery*, Paris, 1898, n° 120, p. 136 (suivant l'exemplaire annoté de S. de Ricci déposé aux Estampes de la BNF, Sedelmeyer a détenu ce tableau entre 1888 et 1890). Exposé à Amsterdam en 1898 sous le n° 21, il appartenait alors à la collection du prince de Liechtenstein, à Vienne.

⁵³ Acheté en 1894 en Angleterre par le collectionneur et historien d'art A. Bredius, qui le déposa au Mauritshuis, il fut exposé en 1898 à Amsterdam (n° 117).

⁵⁴ « [Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau] », CSB, p. 674.

⁵⁵ Les Straus ne possédaient plus *Le Poète persan* en 1906, quand il fut exposé à la galerie Georges-Petit, au mois de mai, *Correspondance*, t. XIV, p. 344.

Proust reprit le chemin de l'Europe du Nord à l'automne de 1902, avec Bertrand de Fénelon, pour l'exposition « Les Primitifs flamands et l'Art ancien » ouverte à Bruges du milieu de juin au milieu de septembre, et prolongée de trois semaines: Proust la visita à la veille de sa fermeture définitive le 5 octobre. Cette exposition, qui faisait la part belle à Van Eyck, Memling et Gérard David, stimula la recherche sur la Renaissance septentrionale, mais elle rencontra elle aussi un succès inespéré, sans doute accru par les polémiques que provoquèrent certaines attributions: en trois mois et demi, elle draina dans la petite ville incapable de contenter leurs exigences de confort plus de 35.000 visiteurs venus de l'Europe entière⁵⁶. À l'instar de l'exposition Rembrandt, ce fut un rendez-vous de l'élite internationale: l'engouement du public cultivé pour les expositions temporaires date du tournant des siècles, signalant la naissance d'un tourisme culturel destiné à connaître un développement accéléré au XX^e siècle. Le fait que Proust, si sédentaire par ailleurs, soit allé à Amsterdam en 1898 et à Bruges en 1902, pour deux expositions qui firent date, illustre bien le statut symbolique alors acquis par le musée et par l'exposition temporaire qui accompagne et assure sa montée en puissance.

Ce voyage mena ensuite Proust à Anvers, Dordrecht, Rotterdam, Delft, Amsterdam, où il retrouva Fénelon, puis, de nouveau seul, à Haarlem, La Haye, Amsterdam encore, d'où il revint à Paris après une absence d'une quinzaine de jours qui représente ce qu'il a connu de plus proche du Grand Tour. Muni du volume sur les Pays-Bas de la *Philosophie de l'art* de Taine et des *Maîtres d'autrefois* de Fromentin⁵⁷, il incarna le touriste moderne courant de ville d'art à ville d'art, sautant de train en train, visitant à la hâte le musée de Haarlem et le Rijksmuseum pour apercevoir *Les Régents* et *Les Régentes de l'hôpital* de Franz Hals⁵⁸, et *La Ronde de nuit* de Rembrandt. Dans la *Recherche*, ces tableaux resteront emblématiques de l'art comme activité mondaine. « Plus fort que *La Ronde* ou *Les Régentes* », c'est ainsi que, dans « Un amour de Swann », le peintre Biche, futur Elstir, se moque d'un de ses rivaux⁵⁹. Aux yeux de la Patronne, qui ne plaisante pas avec l'Art, cette comparaison est un blasphème, mais Proust ironise aussi sur ses propres sacrifices de jeunesse à la religion de l'art comme snobisme bourgeois.

Dans *Le Côté de Guermantes II*, *Les Régentes*, qualifiées de « sublimité » par la duchesse de Guermantes, donnent lieu à un développement cocasse et curieux sur la pratique de la visite au musée, car le narrateur y désavoue l'auteur: « Je dis que j'étais allé autrefois à Amsterdam et à La Haye, mais que, pour ne pas tout mêler, comme mon temps était limité, j'avais laissé de côté Haarlem⁶⁰. » Le narrateur marque ainsi ses distances par rapport au genre de tourisme pratiqué par Proust en 1902. Mais le duc est insensible à une telle pudeur: « “Ah! La Haye, quel musée!” s'écria M. de Guermantes. Je lui dis qu'il y avait sans doute admiré la *Vue de Delft* de Vermeer. Mais le duc était moins instruit qu'orgueilleux. Aussi se contenta-t-il de me répondre d'un air de suffisance, comme chaque fois qu'on lui parlait d'une œuvre d'un musée, ou bien du Salon, et qu'il ne se rappelait pas: “Si c'est à voir, je l'ai vu!” » L'orgueil auquel le narrateur fait appel pour expliquer la réaction du duc est moins celui de

⁵⁶ Voir les comptes rendus d'Henry Hymans, *Gazette des Beaux-Arts*, août, septembre et octobre 1902, et de H. Fiérens-Gevaert, « L'exposition des primitifs flamands à Bruges », *La Revue de l'art ancien et moderne*, août, septembre et décembre 1902. Francis Haskell a étudié la place de l'exposition de Bruges dans la recherche sur la Renaissance septentrionale: voir le dernier chapitre de *L'Historien et les images* (1993), trad. fr., Paris, Gallimard, 1995.

⁵⁷ *Correspondance*, t. II, p. 154.

⁵⁸ *CSB*, p. 572.

⁵⁹ *RTP*, t. I, p. 250-251.

⁶⁰ *RTP*, t. II, p. 813.

l'aristocrate d'ancienne souche que celui du touriste dernier cri à qui une ignorance muséographique ferait honte et qui ne supporte pas l'idée d'être passé à côté d'un chef-d'œuvre. C'est bien cet état d'esprit que la réplique de la duchesse de Guermantes vérifie aussitôt: « Comment! Vous avez fait le voyage de Hollande et vous n'êtes pas allé à Haarlem? s'écria la duchesse. Mais quand même vous n'auriez qu'un quart d'heure, c'est une chose extraordinaire à avoir vue que les Hals. Je dirais volontiers que quelqu'un qui ne pourrait les voir que du haut d'une impériale de tramway sans s'arrêter, s'ils étaient exposés dehors, devrait ouvrir les yeux tout grand. » Ce rapprochement incongru entre un musée et un tramway, s'il choque le narrateur, illustre à merveille la progression, dans le monde moderne, de la contemplation esthétique vers la consommation de biens culturels. Et Proust se moque de sa propre course effrénée à travers l'art hollandais en 1902.

Il courait aussi derrière Bertrand de Fénelon, car leurs relations furent tendues durant ce voyage qui, comme les visites au Louvre avec Reynaldo Hahn et Lucien Daudet, révèle la confusion de l'esthétique et du sentimental dans la mode muséographique et le tourisme culturel nouveau. L'exposition des Primitifs flamands à Bruges a elle aussi été pour Proust un alibi – aucune œuvre ne semble l'avoir marqué –, comme l'avait été en 1900 un des deux voyages à Venise. Lors du premier, avec sa mère en mai, il retrouva Marie Nordlinger et Reynaldo Hahn. Ils déambulèrent d'église en église et de palais en palais avec Ruskin à la main, visitèrent l'Académie et virent les fresques de Giotto à Padoue. Le second voyage, en octobre, reste plus mystérieux.

Les musées européens et leurs expositions temporaires prirent ainsi le relais du Louvre durant la vie adulte de Proust. La *Gazette des Beaux-Arts* de Charles Ephrussi leur consacrait d'importants comptes rendus autour de 1900, année où Proust y publia deux articles sur Ruskin⁶¹. L'écrivain appartenait à la nouvelle culture du musée, et dans la *Recherche* la géographie de l'art s'internationalise comme dans sa vie. Presque tous les grands musées européens sont cités: outre le Mauritshuis⁶², l'Académie de Venise bien sûr⁶³, mais aussi le British Museum – « Elle m'a raconté qu'elle était allée à Londres, elle m'a énuméré tous les tableaux du British », dit la duchesse de Guermantes de la jeune Mme de Cambremer née Legrandin, modèle du bas-bleu malade de culture⁶⁴ –, la Nationalgalerie de Berlin, dirigée par Hugo von Tschudi de 1896 à 1907, partisan de l'impressionnisme qui fut contraint de réunir des fonds privés pour acheter des Manet, Renoir et Degas, en raison de l'hostilité de Guillaume II⁶⁵, ou encore le Prado⁶⁶. Seul l'Ermitage manque à l'appel. Mais un musée européen semble avoir représenté un mythe particulièrement fort dans l'imaginaire proustien: la Galerie royale de Dresde, souvent citée dans une liste de lieux désirables. Pour son étude sur Vermeer, par exemple, Swann « aurait eu besoin de retourner au moins quelques jours à La Haye, à Dresde, à Brunswick⁶⁷ ». La galerie de peintures des électeurs de Saxe, magnifique collection constituée dans la première moitié du XVIII^e siècle, fut le modèle des musées européens. Quand le directeur du Grand-Hôtel de Balbec se désole que le narrateur ne l'ait jamais vu découper des dindonneaux, celui-ci décrit ainsi sa réaction: « Je lui répondis que

⁶¹ *Gazette des Beaux-Arts*, avril et août 1900.

⁶² Voir aussi *RTP*, t. I, p. 348.

⁶³ *RTP*, t. IV, p. 266.

⁶⁴ *RTP*, t. II, p. 500.

⁶⁵ *RTP*, t. III, p. 337.

⁶⁶ *RTP*, t. III, p. 470.

⁶⁷ *RTP*, t. I, p. 347.

n'ayant pu voir jusqu'ici Rome, Venise, Sienne, le Prado, le musée de Dresde, les Indes, Sarah dans *Phèdre*, je connaissais la résignation⁶⁸. » Dresde incarne auprès de Venise, qui est en elle-même un musée et même « le plus complet musée de l'architecture domestique du moyen âge⁶⁹ », le lieu de désir. Pour caractériser leur impatience qu'Albertine ait de belles robes, le narrateur écrit qu'ils étaient « comme ces étudiants connaissant tout d'avance des tableaux qu'ils sont avides d'aller voir à Dresde ou à Vienne⁷⁰ ».

L'une des dernières visites au Louvre de Proust, après Amsterdam, Venise et Bruges, et avant une longue pause prolongée par la guerre, date apparemment de 1904, pour l'exposition des « Primitifs français » ouverte du 15 avril au 14 juillet au Pavillon de Marsan (et à la Bibliothèque nationale). Proust s'y rendit dès l'ouverture avec Marie Nordlinger. Leur intérêt pour le Moyen Âge et pour Ruskin, qu'ils traduisaient alors, justifiait cette sortie exceptionnelle, mais l'exposition des Primitifs français était aussi une riposte à l'exposition des Primitifs flamands que Proust avait vue à Bruges deux ans plus tôt. « L'invitation, fournie par l'admirable Exposition des Primitifs flamands, à Bruges, en 1902, à une comparaison méthodique et scientifique de deux arts contemporains, fraternels et jumeaux, était trop séduisante pour qu'on s'y dérobat⁷¹ », écrivait Georges Lafenestre, conservateur des peintures au Louvre, dans la préface du catalogue. Dans l'esprit du maître d'œuvre, Henri Bouchot, conservateur des estampes à la Bibliothèque nationale, il s'agissait de montrer que la France avait eu des peintres qui valaient bien les Primitifs italiens et flamands, quitte à récupérer Roger van der Weyden sous le nom de Roger de la Pasture⁷². L'invention des « Primitifs français » répondait à un projet patriotique: Lafenestre proposait de « réparer l'injustice d'un long oubli⁷³ » et présentait Jean Fouquet, dont tout l'œuvre connu était présenté, comme « notre peintre le plus national au XV^e siècle⁷⁴ ». De nombreux articles dans la *Gazette des Beaux-Arts* et *La Revue de l'art ancien et moderne* confirment le propos de cette exposition: on y exalte l'art français avant que les Renaissances italienne et flamande ne l'emportent sur lui dans la définition de l'art européen, mais la « Querelle des Primitifs français » devait durer jusqu'à la Seconde Guerre mondiale.

Il est difficile de dire si Proust fut sensible à l'enjeu historiographique que comportèrent les deux grandes expositions de Bruges et de Paris, ou aux conséquences durables qu'elles eurent sur la définition du passage du Moyen Âge à la Renaissance dans l'art européen. Dans *Le Côté de Guermantes II*, on apprend toutefois que le narrateur a le plus grand mépris pour les opinions sur l'art d'un certain Georges Lafenestre et qu'il les met « comme eût dit Françoise, “plus bas que terre”⁷⁵ ». Tout choix muséographique a un sens idéologique ou même politique: cela ne semble pas échapper au narrateur, qui signale les difficultés de Tschudi avec Guillaume II.

⁶⁸ RTP, t. III, p. 470.

⁶⁹ RTP, t. I, p. 384.

⁷⁰ RTP, t. III, p. 572.

⁷¹ Georges Lafenestre, *Les Primitifs à Bruges et à Paris, 1900-1902-1904*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904, p. 176.

⁷² *Exposition des Primitifs français au palais du Louvre (pavillon de Marsan) et à la Bibliothèque nationale. Catalogue*, H. Bouchot et alii, Paris, Palais du Louvre et Bibliothèque nationale, 1904; H. Bouchot, *Les Primitifs français, 1292-1500. Complément documentaire au catalogue officiel de l'exposition*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904.

⁷³ Georges Lafenestre, *Les Primitifs à Bruges et à Paris*, op. cit., p. 151.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 168.

⁷⁵ RTP, t. II, p. 814.

Le nouveau Louvre

Si Proust cessa de fréquenter le Louvre vers 1898, sans doute fut-ce en raison, non seulement de son asthme, lequel ne l'empêcha pas de se rendre à Amsterdam, Venise et Bruges dont les musées l'attiraient, mais aussi de ses traductions de Ruskin, puis de la mort de son père en 1903, suivie de celle de sa mère en 1905, enfin du début de la *Recherche* en 1908. Mais le Louvre, outre l'intérêt de ses collections, lui avait également servi de lieu de rendez-vous depuis le lycée; le musée avait été un but et un alibi. Aussi est-il légitime de se demander si ce ne fut pas, dans la vie de Proust, le prétexte plutôt que la finalité avouée de la visite au Louvre qui perdit son objet. Proust n'était plus un jeune homme, ses parents ne le surveillaient plus, ses fréquentations n'étaient plus les mêmes. Lorsqu'il revint au Louvre en 1920, non seulement le musée avait profondément changé mais lui-même était devenu un auteur consacré que les journaux consultaient. S'il invitait encore des amis à l'accompagner, tel Paul Morand ou Jean-Louis Vaudoyer, la proposition n'avait plus rien d'ambigu.

Le Louvre que Proust revit en 1920 était méconnaissable. Cette fois, on avait procédé à un reclassement général des peintures. Dans le Salon carré, on était passé de plus de cent tableaux, collés bord à bord des plinthes aux corniches, à vingt et un tableaux généreusement espacés sur deux rangées au plus. Autrefois consacrée à une anthologie de chefs-d'œuvre de toutes les écoles et époques, cette salle ne renfermait plus que des tableaux vénitiens de grandes dimensions. La Grande Galerie s'ouvrait sur les écoles italiennes, puis s'interrompait dans un petit « Salon carré », une « Tribune » réservée aux chefs-d'œuvre de Vinci, Giorgione, Corrège, Titien, Raphaël⁷⁶. Ensuite, jusqu'à la salle Van Dyck, se succédaient la fin des écoles italiennes, puis les écoles espagnole, flamande et hollandaise.

Dans *L'Opinion* du 24 janvier 1920, Vaudoyer consacra à ces réaménagements un article intitulé « La Leçon du Louvre »: « Il suffit de séjourner dix minutes dans le nouveau Salon carré, jugeait-il, pour renoncer aux exigences et aux manies de la mémoire. Bien plus, les toiles que nous y retrouvons nous apparaissent rajeunies, ranimées, plus fortes et plus vivantes, et composant, dans un échange mystérieux qui ressemble à l'amour, une harmonie heureuse qui est proprement le secret de leur pouvoir⁷⁷. » Vaudoyer approuvait l'accrochage plus sélectif et spacieux du Louvre, mais, au lendemain de la guerre, le nationalisme français restait sensible. La tribune italienne irrita, comme l'enquête que Vaudoyer adressa aussitôt à Proust l'établit: « Le musée du Louvre vient de dédier une "Tribune" à quelques chefs-d'œuvre de la peinture italienne. Ne croyez-vous pas qu'on pourrait imaginer dans ce musée un pendant à cette tribune? Cette deuxième tribune serait consacrée à l'art français. Voulez-vous nous adresser une liste de huit tableaux français, choisis parmi les toiles que possède le Louvre, sans limitation d'époque, qui pourraient, selon vous, trouver place dans cette tribune idéale⁷⁸? »

La réponse de Proust parut dans *L'Opinion* du 28 février 1920, avec d'autres: « Puis-je répondre que, sans apprécier des tribunes que je n'ai pas vues [...], je ne suis pas, en principe, très partisan de l'Art allant au-devant des commodités de celui qui l'aime, plutôt que d'exiger qu'on aille à lui. [...] Tout en louant le maniement, je conseillerais d'éviter le musée devenant un hôtel Porgès quelconque⁷⁹. » Il concédait

⁷⁶ Aulanier, *Histoire du palais et du musée du Louvre*, t. I, *La Grande Galerie au bord de l'eau*, Paris, Éd. des musées nationaux, 1948, p. 37-38.

⁷⁷ *L'Opinion*, 24 janvier 1920, p. 105-106, cité dans *Correspondance*, t. XIX, p. 109.

⁷⁸ *L'Opinion*, 28 février 1920, p. 243.

⁷⁹ *Correspondance*, t. XIX, p. 107-108.

que son opinion était peu fondée, puisqu'il n'avait pas vu la tribune italienne, mais il n'était pas séduit a priori par le nouveau style d'accrochage. Il préférait les murs entièrement recouverts de tableaux parmi lesquels il revenait à chacun de trouver son bien. Les mots qu'il emploie (« commodités », « maniement ») disent assez la confusion de l'art et de la marchandise, de la contemplation esthétique et de la consommation matérielle (le Louvre comme grand magasin) qu'il croit discerner dans le Salon carré et la tribune italienne nouvelle manière. Quant à sa mise en garde contre l'alignement du Louvre sur l'hôtel Porgès, elle fait allusion à la collection de Jules Porgès, fameuse entre 1880 et 1914, dans son hôtel de l'avenue Montaigne⁸⁰. Elle reste énigmatique, à moins de l'expliquer comme suit.

Dans les *Jeunes filles en fleurs*, publié en 1918, le narrateur s'élevait en effet contre la mode de la mise en scène pseudo-érudite chez les collectionneurs: « On "présente" un tableau au milieu de meubles, de bibelots, de tentures de la même époque », disait-il, alors qu'une « salle de musée [...] symbolise bien mieux par sa nudité et son dépouillement de toutes particularités, les espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer »⁸¹. La comparaison surprend, car les murs des musées dont Proust était familier n'étaient ni « nus » ni « dépouillés », et les tableaux y étaient présentés dans des salons factices du Second Empire. Pourtant, faisant abstraction des stucs et des dorures, Proust voyait apparemment les galeries du Louvre où il avait grandi comme des espaces neutres, tandis qu'il était horripilé par « le fade décor qu'excelle à composer dans les hôtels d'aujourd'hui la maîtresse de maison la plus ignorante la veille, passant maintenant ses journées dans les archives et les

⁸⁰ Plusieurs Rembrandt de la collection de Jules Porgès avaient été exposés à Amsterdam en 1898: *Rabbin, en noir* (n° 53), *Vieille femme méditant sur sa lecture* (n° 71), *Étude d'homme d'après le frère de Rembrandt* (n° 73), *Étude de femme tenant un livre à la main* (n° 74), *Le Bon Samaritain, pansant le blessé* (n° 77). Après la mort de Jules Porgès il fallut trois ventes, à New York, Paris et Berlin, pour disperser sa collection. À New York, « Eight important ancient masterpieces from the famous Jules Porgès Collection, Paris » furent annexées à la vente de la collection Dury, par The American Art Galleries, les 19 et 20 avril 1923 (cat. 146-153), dont un Cuyt, *Cavalier dans un paysage*, un Pieter de Hooch, *Intérieur avec des personnages*, et *Le Bon Samaritain*, signalé comme « exhibited at the Rembrandt exhibition, Amsterdam, 1898 »; suivant le catalogue annoté conservé au Metropolitan Museum de New York, seul le Rembrandt, marqué « Passed », ne fut pas vendu; ce *Bon Samaritain* avait appartenu à Ch. Sedelmeyer dans les années 1890, suivant É. Michel, *Rembrandt, op. cit.*, p. 564: voir *One Hundred Paintings of Old Masters Belonging to the Sedelmeyer Gallery*, Paris, 1894, n° 30, p. 36. À Paris, des tableaux (cat. 1-132), dont plusieurs attribués à l'atelier et à l'école de Rembrandt (cat. 103-107), et des objets (cat. 133-245) furent mis en vente les 17 et 18 juin 1924 par F. Lair-Dubreuil aux galeries Georges-Petit (*Tableaux anciens / Objets d'art et de curiosité / Sièges, meubles / Tapisseries / provenant de la collection de feu Monsieur P****); suivant le catalogue annoté conservé au Metropolitan Museum, le produit de la vente dépassa deux millions de francs, et le plus beau lot, adjugé pour 400.000 francs, fut un canapé et neuf fauteuils recouverts d'anciennes tapisseries de la Manufacture royale de Beauvais, les dossiers d'après Huet et Boucher, les sièges d'après Oudry (cat. 203). À Berlin, 143 tableaux furent mis en vente le 7 décembre 1926 par Paul Cassirer et Hugo Helbing: voir *Holländische Meister des XVII. Jahrhunderts, aus der Sammlung Jules Porgès, Paris*, [Berlin], Paul Cassirer und Hugo Helbing, [1926]; il y avait des van Dyck, van Uden, Fyt, van Ostade, Cuyt, Hals, Metsu, Potter. La collection d'Henri Porgès avait été mise en vente le 22 mars 1907 à l'Hôtel Drouot par F. Lair-Dubreuil; y figurait notamment un Nattier, *Portrait de la duchesse de Châteauroux*, qui, suivant le catalogue annoté conservé au Metropolitan Museum, partit pour le Japon: sur Mme de Châteauroux par Nattier, voir *RTP*, t. III, p. 105 et n. 2.

Dans une esquisse des *Jeunes filles* pour Elstir (Cahier 28), un *Bon Samaritain* de Rembrandt est comparé à *La Raie* de Chardin, et opposé aux *Noces de Cana*, probablement de Véronèse, et à « certains Gustave Moreau », car il « fait consister tout le prix de la matière dans un éclairage qui rend divine la corde du puits et l'ombre de la porte » (*RTP*, t. II, p. 975). *Le Bon Samaritain* le plus voisin de cette description est celui de la collection Wallace à Londres, récemment retiré à Rembrandt par le Rembrandt Research Project (C 48).

⁸¹ *RTP*, t. II, p. 5-6.

bibliothèques ». Ce sont donc ces ambiances d'époque qu'il qualifie en 1920 d'« hôtel Porgès quelconque », et il redoute que les musées ne succombent à « la manie de vouloir ne montrer les choses qu'avec ce qui les entoure dans la réalité, et par là de supprimer l'essentiel, l'acte de l'esprit qui les isole d'elle ». Le propos est conforme aux textes de jeunesse sur Chardin et Rembrandt, puis à la *Recherche*, mettant l'accent sur la vision unique et idéale de l'artiste. Proust jugeait que le musée du XIX^e siècle, où les tableaux s'agglutinaient dans une ornementation de faux marbre, de poirier déguisé en ébène et de tissu écarlate ou violet, favorisait mieux l'accès à l'idée qu'un salon bourgeois reconstituant un décor historique approprié à chaque tableau. Sa méfiance à l'égard du nouveau Louvre tenait au fait qu'on ne s'était pas contenté d'exposer chaque tableau de la tribune italienne sur un panneau isolé de ses voisins par des pilastres de stuc rose, mais qu'on avait encore trouvé bon d'ajouter des bustes de marbre et des statues de bronze devant ces pilastres. Le conservateur des peintures avait même rêvé de placer, « à droite et à gauche de *La Joconde* les esclaves de Michel-Ange » et « au milieu de la "Tribune", devant une draperie, la *Vénus de Milo* »⁸². Mais les essais furent décevants, et le chef-d'œuvre de Vinci trôna en définitive au-dessus d'un coffre Renaissance entouré de deux bustes, dans une mise en scène bourgeoise qui rappelait à Proust l'hôtel Porgès. Ce décor d'époque lui semblait de mauvais goût et plus gênant encore que l'encombrement de l'ancien Salon carré pour percevoir une œuvre dans sa singularité, identifier son « espace intérieur », comprendre la vision de l'artiste. Proust aurait évidemment préféré le mur « nu » et « dépouillé » qui n'apparaîtra qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale⁸³.

Malgré le scepticisme que suscitait en lui l'esthétique bâtarde du nouveau Louvre, Proust indiquait quand même à Vaudoyer huit œuvres qu'il aurait bien vues dans une tribune française, « *Portrait de Chardin* par lui-même. *Portrait de M^{lle} Chardin* par Chardin. *Nature morte* de Chardin. *Le Printemps* de Millet. *L'Olympia* de Manet. *Les Falaises d'Étretat* de Monet (si c'est au Louvre). Un Renoir ou la *Barque de Dante* ou la *Cathédrale de Chartres* de Corot. *L'Indifférent* de Watteau ou *l'Embarquement*⁸⁴. » Watteau, Millet, Chardin, Corot et Manet étaient aussi cités par son ami le peintre Jacques-Émile Blanche dans sa réponse à *L'Opinion*, comme Proust le lui fera remarquer⁸⁵, mais la liste de Proust n'est pas moins déconcertante: trois œuvres pour le seul Chardin, dont deux portraits au pastel alors que Vaudoyer demandait des toiles, et une *Nature morte*, sans préciser laquelle; un Manet, *Olympia*, au Louvre depuis 1908, mais Proust ne l'y avait pas encore vue; pour le Monet, *Grosse mer à Étretat*, de la collection Moreau-Nélaton, aurait pu faire l'affaire, même si la toile n'appartient pas à la série des falaises, mais Proust avait raison d'hésiter car les Monet de cette donation, les premiers à entrer au Louvre en 1906, furent exposés jusqu'en 1934 au musée des Arts décoratifs; puis, avec une curieuse incertitude, un Renoir, un Delacroix (*Dante et Virgile*, dont Proust mêle le titre avec *La Barque de Don Juan*), ou un Corot (*La Cathédrale de Chartres* de la donation Moreau-Nélaton, que Proust n'a donc jamais dû voir au Louvre); un Watteau enfin, l'un des deux qu'il évoquait dès 1895 dans ses « Portraits de peintres ». Même si ces choix ne contredisent pas les préférences exprimées par Proust depuis longtemps, quelques absences sont notables, comme celle de Poussin. Quand Mme de Cambremer née Legrandin, dans *Sodome et Gomorrhe II*, traite celui-ci de « vieux poncif sans talent » et de « plus barbifiant des raseurs » indigne d'être cité auprès de Manet, Monet et

⁸² Aulanier, *La Grande Galerie*, op. cit., p. 37, fig. 59 et 60.

⁸³ Aulanier, *Le Salon carré*, op. cit., fig. 66.

⁸⁴ *Correspondance*, t. XIX, p. 108.

⁸⁵ *Correspondance*, t. XIX, p. 271.

Degas, le narrateur prend sa défense. Il fait remarquer que Degas « ne connaît rien de plus beau que les Poussin de Chantilly », s'attirant cette concession: « Je peux parler de ceux du Louvre qui sont des horreurs. » Mais lorsque le narrateur ajoute que Degas « les admire aussi énormément », la jeune Cambremer bat en retraite: « Il faudra que je les revoie. Tout cela est un peu ancien dans ma tête⁸⁶. » Proust partageant en principe les idées du narrateur plutôt que celles de Mme de Cambremer, un Poussin n'aurait pas défiguré sa tribune française du Louvre.

Proust concluait sa réponse à Vaudoier par une allusion à Vermeer, que Vaudoier ne reproduisit pas: « Puis-je dire que *si* on demande aux Austro Allemands des tableaux, je préférerais à quelque Watteau de plus le Ver Meer de Dresde et le Ver Meer de Vienne (?). Par la même occasion je demanderais si *La Dentellière* de Ver Meer est placée non avec les peintres du même pays, mais comme un chef-d'œuvre à part⁸⁷. » L'écrivain verrait bien ces Vermeer rejoindre le Louvre au titre des réparations. Quant à la seconde phrase, qui, en dépit de la tournure, paraît exprimer un vœu plutôt que poser une question (« demander *que* » *La Dentellière* soit exposée à part, et non « demander *si* » elle l'est), elle montre que Proust n'a pas bien compris, ou pas bien accepté, la mutation muséographique en cours. Le principe du classement par écoles, époques et peintres ne souffre quasiment plus d'exceptions (sauf la tribune italienne), mais Proust aimerait que *La Dentellière*, puisque le Louvre ne possède qu'un Vermeer, ait droit à une tribune pour elle toute seule, sans décor de grand magasin.

Après l'enquête de *L'Opinion*, entre février 1920, où Proust propose à Morand un après-midi au Louvre, et décembre 1920, où Vaudoier lui rappelle une visite au Louvre « l'an dernier », Proust a revu le musée au moins une fois, sans doute la dernière. Puisqu'il n'y était plus venu depuis qu'*Olympia* était exposée dans la salle des États, l'a-t-il vue au Louvre? Pour démontrer que le public a besoin de temps pour s'habituer aux artistes vraiment nouveaux, il fera dire bientôt à la duchesse de Guermantes: « L'autre jour j'ai été avec la grande-duchesse au Louvre, nous avons passé devant l'*Olympia* de Manet. Maintenant personne ne s'en étonne plus. Ç'a l'air d'une chose d'Ingres! Et pourtant Dieu sait ce que j'ai eu à rompre de lances pour ce tableau où je n'aime pas tout, mais qui est sûrement de quelqu'un. Sa place n'est peut-être pas tout à fait au Louvre⁸⁸. » Ce passage du *Côté de Guermantes II*, publié au printemps de 1921, figurait toutefois dans le manuscrit du dîner chez les Guermantes rédigé durant la guerre: Proust ne l'a pas ajouté après s'être arrêté devant *Olympia* au Louvre en 1920. Mais il n'avait pas besoin de constater qu'*Olympia* était enfin accrochée dans le « Salon carré de l'école française du XIX^e siècle » pour faire rappeler par la duchesse l'une des résistances célèbres du Louvre, qui remisa longtemps le tableau au Luxembourg. « Les tableaux anarchistes de ma jeunesse sont devenus des tableaux *centre-gauche* », écrivait Henry Cochin lors de l'exposition des impressionnistes au Luxembourg que Proust rata en 1904, épuisé par la visite des Primitifs français⁸⁹. Alors qu'en 1897 l'ouverture au Luxembourg d'une salle réservée au legs Caillebotte avait encore fait scandale, en avril et mai 1904 l'« Exposition

⁸⁶ RTP, t. III, p. 207-208.

⁸⁷ *Correspondance*, t. XIX, p. 108. Il y avait en fait, et il y a toujours, deux Vermeer à Dresde, *L'Entremetteuse* et *La Liseuse*. Quant au Vermeer de Vienne, Proust avait raison d'ajouter un point d'interrogation car *L'Atelier du peintre* n'appartenait pas au Musée impérial, mais à la collection Czernin; emporté par Hitler à Berchtesgaden, il fut acheté par le Kunsthistorisches Museum en 1946.

⁸⁸ RTP, t. II, p. 812. La même idée est exprimée dans une lettre à Émile Henriot du 2 décembre 1920, *Correspondance*, t. XIX, p. 644.

⁸⁹ Henry Cochin, « À propos de quelques tableaux impressionnistes », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} août 1904, p. 106.

temporaire de quelques chefs-d'œuvre de maîtres contemporains » avait démontré la thèse du narrateur et de la duchesse: Manet était désormais accepté par le public.

Le canapé circulaire

Rien ne témoigne mieux, dans les dernières années de la vie de Proust, de son intérêt renouvelé pour le musée comme collection mais aussi comme lieu – lieu de vie et de mort – que la mise en scène de la mort de Bergotte au Jeu de Paume, conçue en 1921. Cette promotion du musée comme lieu romanesque est unique dans la littérature française. Malgré l'importance que le musée prit dans la société et la culture à partir de la Révolution, peu de romans y situent une scène entre 1800 et 1920⁹⁰. Le mot *musée* figure souvent dans une liste d'édifices culturels, comme *bibliothèque*, *château* ou *église* – la conjonction figée « Bibliothèque nationale et Louvre » est attestée plusieurs fois dans la *Recherche*⁹¹ –, mais, sauf dans *L'Assommoir*, le musée n'est un décor romanesque chez aucun écrivain majeur jusqu'à Proust. Et *L'Assommoir*, par sa satire du peuple, a lié pour longtemps le musée à la distinction sociale: en 1922, Proust ironise encore sur Céleste qui se plonge dans un livre d'art avec la « curiosité touchante d'une femme qui depuis qu'elle est à Paris ne connaît qu'un seul Louvre, pas celui où est *La Dentellière* mais celui où on vend tant de fausses dentelles⁹² ». La confusion entre les magasins du Louvre et le musée du Louvre, un motif évident de plaisanterie de classe, était exploitée par la direction des grands magasins, qui publia vers 1900 un catalogue des chefs-d'œuvre du Louvre précédé de l'histoire juxtaposée du musée et du magasin⁹³.

L'« Exposition hollandaise de tableaux anciens et modernes » ouvrit du 21 avril au 31 mai 1921 dans la salle du Jeu de Paume, puis fut prolongée jusqu'au 12 juin. Morand exagérait sans doute son pouvoir lorsque, sachant le goût de Proust pour la *Vue de Delft*, il lui écrivait: « J'ai insisté auprès des organisateurs hollandais pour qu'ils l'envoient afin que vous puissiez le voir⁹⁴. » Le tableau vint en tout cas, et Vaudoier publia un compte rendu de l'exposition dans *L'Opinion*⁹⁵. Proust le lut et, remerciant l'auteur, lui rappela: « Depuis que j'ai vu au musée de La Haye la *Vue de Delft*, j'ai su que j'avais vu le plus beau tableau du monde. Dans *Du côté de chez Swann*, je n'ai pu m'empêcher de faire travailler Swann à une étude sur Ver Meer. Je n'osais espérer que vous rendriez une telle justice à ce maître inouï⁹⁶. » Après plusieurs contretemps, Proust visita enfin un matin, entre le 18 et 24 mai, sans s'être couché durant la nuit précédente, l'exposition hollandaise en compagnie de Vaudoier, puis il se rendit rue de la Ville-l'Évêque, ce qui prouve que le malaise dont il devait s'inspirer pour l'attaque de Bergotte n'avait pas trop affecté sa propre vitalité⁹⁷.

Cette visite lui fournit aussitôt le cadre de la mort de Bergotte dans *La Prisonnière*: « Un critique ayant écrit que dans la *Vue de Delft* de Ver Meer (prêtée

⁹⁰ Voir Luce Abélès, « Roman, musée », dans Ch. Georgel éd., *La Jeunesse des musées*, op. cit., p. 316.

⁹¹ *RTP*, t. II, p. 500, et t. IV, p. 168.

⁹² Lettre du 6 janvier 1922 à Walter Berry, *Correspondance*, t. XXI, p. 28.

⁹³ *Les Chefs-d'œuvre du musée du Louvre*, Paris, Les Grands Magasins du Louvre, [s.d.].

⁹⁴ Lettre du 1^{er} mai 1921, *Correspondance*, t. XX, p. 222.

⁹⁵ « Le mystérieux Vermeer I », *L'Opinion*, 30 avril 1921.

⁹⁶ Lettre du 1^{er} mai 1921, *Correspondance*, t. XX, p. 226.

⁹⁷ Lettre à Vaudoier entre le 18 et le 24 mai 1921, *Correspondance*, t. XX, p. 289. Voir *Exposition Ingres... du 8 mai au 5 juin 1921, en l'hôtel de la Chambre syndicale de la Curiosité et des Beaux-Arts*, Paris, Georges Petit, 1921. L'initiative de cette exposition « au profit de l'assistance aux mutilés de la face » revenait à deux amis de Proust, Walter Berry, président de la Chambre de commerce américaine, et le comte Étienne de Beaumont.

par le musée de La Haye pour une exposition hollandaise), tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même, Bergotte mangea quelques pommes de terre, sortit et entra à l'exposition⁹⁸. » Sans reprendre l'analyse de ce passage abondamment commenté, il faut souligner que l'attention au détail dont il témoigne est désormais facilitée, ou même rendue possible, par l'esthétique muséographique de l'après-guerre. Les tableaux sont placés à la hauteur des yeux et la perception de chacun d'eux par le spectateur n'est plus entravée par la proximité de ses voisins. La concentration du regard sur une tache de couleur dans une toile devient plus aisément concevable, et ce n'est pas diminuer l'originalité de Proust que de mettre en rapport le « petit pan de mur jaune » avec l'agencement du musée moderne qui rend de tels détails visibles. Le musée est une école du regard. Si Bergotte ne se souvenait pas du détail qui lui saute maintenant aux yeux, c'est aussi parce qu'il avait vu autrefois le tableau à La Haye dans un autre cadre et sous un autre éclairage, collé à d'autres. À présent, au lieu que l'œil ait à dégager le chef-d'œuvre du puzzle mural, il peut se laisser solliciter par le détail et fragmenter le tableau. Au près du précieux « petit pan de mur jaune » qui absorbe à présent toute la toile et monopolise l'attention de Bergotte, sa propre manière d'écrire lui semble soudain bien sèche, faible et pauvre, et il est pris d'étourdissements de plus en plus violents. « Je ne voudrais pourtant pas, se dit-il, être pour les journaux du soir le fait divers de cette exposition. » Il se répétait: « Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune. » Cependant il s'abattit sur un canapé circulaire; aussi brusquement il cessa de penser que sa vie était en jeu et, revenant à l'optimisme, se dit: « C'est une simple indigestion que m'ont donnée ces pommes de terre pas assez cuites, ce n'est rien. » Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort. Mort à jamais? Qui peut le dire⁹⁹? »

Cette mort au musée a tout du mélodrame. Cela n'échappe pas à Bergotte qui, dans un dernier sursaut d'ironie, se compare à un « fait divers ». La petite scène qui suit a le pittoresque de la chose vue, comme quand Bergotte louait dans un livre « quelque scène faisant image », « une petite fille en châle orange », « un régiment qui traverse une ville »¹⁰⁰. Les visiteurs et les gardiens s'empresent soudain autour d'un vieil homme tombé à terre. Au mur, la *Vue de Delft*; éparpillés dans la salle comme des moineaux, les visiteurs; sur le seuil, les gardiens. Et trônant au milieu, l'emblème du musée, le meuble immanquable, la chose sans laquelle un musée ne serait pas un musée: le « canapé circulaire », comme dit le narrateur, probablement recouvert de peluche, de velours ou de cuir sombre. En 1849, Mérimée réclamait qu'on mît quelques chaises dans le Salon carré, comme cela se faisait en Angleterre: « C'est, disait-il, un perfectionnement qui a son prix pour les véritables amateurs, et que nous voudrions voir importer dans notre pays¹⁰¹. » Proust n'ignore pas ce débat ancien: le musée est à la fois un lieu de promenade et de recueillement, un espace public et privé. La chaise, le banquettes, le divan, le canapé symbolisent cette équivoque: jusqu'en 1922, juste avant la mort de Proust, quand le Louvre deviendra payant, les « vagabonds » les occuperont « pour la plus grande incommodité des copistes et des visiteurs studieux »¹⁰². La dernière preuve que Proust connaît bien son

⁹⁸ RTP, t. III, p. 692.

⁹⁹ RTP, t. III, p. 692-693.

¹⁰⁰ RTP, t. I, p. 546.

¹⁰¹ Mérimée, « Restauration du musée », *Revue des Deux Mondes*, mars 1849, p. 819.

¹⁰² É. Michel, « Le musée du Louvre », art. cité, p. 663.

musée, qu'il est pleinement une créature de la culture muséographique du tournant des siècles, et la signature qui authentifie la mort de Bergotte comme *la* scène de musée de la littérature française, c'est ce « canapé circulaire » qui, après le « pan de mur jaune », en devient l'autre foyer. Lorsque le Salon carré fut inauguré en 1851, suivant le vœu de Mérimée un immense pouf oblong et noir avait été placé au milieu. Sans attendre Proust, les copistes, rapporte Gustave Planche, y virent tout de suite un « catafalque »¹⁰³.

Antoine COMPAGNON

¹⁰³ G. Planche, « Le musée du Louvre », *Revue des Deux Mondes*, août 1851, p. 550.

Antoine Compagnon, « Proust au musée ».

Voici la liste presque complète des illustrations auxquelles l'article fait référence. Mais de combien puis-je disposer? L'astérisque désigne celles qui ne figurent très probablement dans aucun autre article. Les tableaux commentés par Proust sont peut-être demandés par d'autres. Il me faut au moins des Chardin, Rembrandt, un Watteau, le Ghirlandajo, Van Dyck,

- * La tiare de Saitapharnès, voir Ch. Georgel, *La Jeunesse de musées*, Éd. de la RMN, 1994.
- Jean Béraud, *La Sortie du lycée Condorcet*, Carnavalet, Photo Roger-Viollet.
- Ghirlandajo, *Vieillard avec un enfant*, Louvre.
- Fra Angelico, *Le Couronnement de la vierge*, Louvre.
- * Castiglione, *Le Salon carré en 1855*, Louvre.
- #* Ch. Aulanier, *La Grande Galerie*, Éd. des musées nationaux, 1948, fig. 54, ou 55, ou 56.
- * Ch. Aulanier, *Le Salon carré*, 1950, fig. 59.
- Louis Béroud, *Le Salon carré*, 1909.
- * Reynaldo Hahn, *Portraits de peintres*, 1896, Photo BN.
- Cuyp, *Le Départ pour la promenade à cheval*, Louvre.
- Potter, *Deux chevaux de trait devant une chaumière*, Louvre.
- Watteau, *L'Indifférent*, Louvre.
- , *L'Embarquement pour Cythère*, Louvre.
- Van Dyck, *Charles Ier*, Louvre.
- #* Degas, *Mary Cassatt at the Louvre: The Paintings Gallery*, 1879-1880, The Art Institute of Chicago, gift of Kate L. Brewster, 1949.515 (deux femmes visitant le musée, l'une un livret à la main).
- Chardin, *Le Bénédicité*, Louvre.
- , *La Mère laborieuse*, Louvre.
- , *La Raie*, Louvre.
- , *Le Buffet*, Louvre.
- , un *Autoportrait (au chevalet, aux bécicles, à l'abat-jour vert)*, Louvre.
- Rembrandt, *Philosophe en méditation*, Louvre.
- Corot, *La Cathédrale de Chartres*, Louvre.
- Robert, *Le Jet d'eau*, Louvre.
- * Rembrandt. *Collection des œuvres du maître réunies à l'occasion de l'inauguration de S.M. la Reine Wilhelmine*, Amsterdam, 1898 (photo du catalogue).
- #* Rembrandt, *Jeune femme à sa toilette*, Ottawa, National Gallery of Canada.
- , *La Femme adultère* (Sedelmeyer)...
- , *Le Boeuf écorché*, Louvre.
- , *Les Pèlerins d'Emmaüs*, Louvre.
- , (école de), *Le Bon Samaritain*, Louvre.
- , *Homère*, La Haye.
- * Gustave Moreau, *Le Poète persan* (P.-L. Mathieu, *GM. Catalogue raisonné*, 1976, cat. 403).
- * *Exposition des primitifs flamands et d'art ancien*, Bruges, Bruges, 1902 (photo du catalogue).
- Memling, *Annonciation*, Bruges.
- Hals, *Les Régentes*, Haarlem.
- * *Exposition des Primitifs français au palais du Louvre. Catalogue*, Paris, 1904 (photo du catalogue).
- * Rembrandt, *Le Bon Samaritain pansant le blessé (One Hundred Paintings of Old Masters Belonging to the Sedelmeyer Gallery*, Paris, 1894, n° 30, p. 36).
- #* « La tribune italienne », Aulanier, *La Grande Galerie*, fig. 59 et 60.
- Poussin de Chantilly...
- Ver Meer, *L'Entremetteuse* et *La Liseuse*, Dresde.
- , *L'Atelier du peintre*, Vienne.
- * *Exposition hollandaise de tableaux anciens et modernes. Catalogue*, Paris, 1921 (photo du catalogue).
- * *Exposition Ingres. Catalogue*, Paris, 1921 (photo du catalogue).
- * Proust au jardin des Tuileries le 24 mai 1921, Photo BN.
- #* Un « canapé circulaire », voir Ch. Georgel, *La Jeunesse de musées* (ou détail du tableau de Castiglione).