

Jan Baetens, *Illustrer Proust*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2022.

Par Dominique Vaugeois

L'étude de l'illustration d'une œuvre relève souvent de l'enquête sur sa vie éditoriale. C'est donc à une biographie de *La Recherche* que nous convie l'ouvrage de Jan Baetens en mobilisant l'histoire économique du marché du livre, l'histoire technologique de la reproduction et du médium, enfin l'histoire culturelle, celle des acteurs institutionnels (collectionneurs, éditeurs) et des modes esthétiques. L'essai se place au croisement des recherches sur la patrimonialisation des œuvres littéraires (illustrer : contribuer au renom et l'éterniser) et des travaux sur l'intermédialité ou, plus largement, sur l'histoire croisée des sensibilités littéraires et visuelles. L'illustration ne serait plus seulement l'un des pôles d'un binôme mais le moyen terme d'une relation entre la logosphère à laquelle appartient le texte et l'iconosphère dont elle se nourrit également.

Des illustrations qui n'en sont pas

Illustrer Proust est le titre d'un autre ouvrage paru la même année et dont la quatrième de couverture propose, elle aussi, d'explorer les éditions qui ont « relevé le défi¹ ». Si l'enjeu de l'acte annoncé par le verbe est bien le même, la sentence par laquelle Jan Baetens ouvre son livre, « On n'illustre pas Proust », constitue véritablement la ligne directrice de la réflexion. Elle désigne à la fois le point de vue, celui des lecteurs et éditeurs, et l'atmosphère générale de mise en garde qui accompagne ces réalisations sur lesquelles portera le soupçon de naïveté ou de présomption (p. 7). Le premier chapitre, « Pour ou contre l'illustration », replace l'interdit qui pèse sur l'iconographie proustienne dans l'histoire de l'iconophobie du XIX^e siècle² et plus généralement des lieux communs de la perception culturelle des livres illustrés. L'auteur en profite pour préciser qu'il ne prendra en compte que le médium livre, tout en signalant la proximité de notions telles que l'illustration, l'adaptation et la transposition et en reconnaissant que toutes les formes d'extension visuelle (films, musée d'écrivain) conditionnent par la suite les choix faits pour le livre.

¹ Emilie Eells et Elyane Dezon-Jones, *Illustrer Proust. L'art du peintre*, Sorbonne Université Presses, 2022. Le livre comporte en annexe une chronologie des éditions illustrées et un index des illustrateurs.

² Voir Anna Arnar, « Je ne suis pour... aucune illustration : le phénomène de rejet de l'illustration en France au XIX^e siècle », dans *L'illustration. Essais d'iconologie*, Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men (dir.), Paris, Klincksieck, 1999, p. 342.

Les raisons de ne pas illustrer Proust sont nombreuses : style littéraire, métaphores évolutives, critique proustienne de la littérature « réaliste », sacralisation de *La Recherche*. Toutefois, la place de la référence picturale conduit naturellement à des ouvrages comme *Le Musée imaginaire* de Marcel Proust de Karpeles (Londres, 2017) et la force de la représentation socio-historique de la vie mondaine parisienne appelle portraits et photographies. Au-delà de la crainte d'une altération de la spécificité de l'expérience de lecture que représente la médiation iconique, la difficulté n'est-elle pas de trouver des images à la hauteur du pouvoir que Proust leur accorde et le risque, celui de tomber dans ces « images livresques et sans force qu'affectionnent les bibliophiles » (*Le Temps retrouvé*) ? Se pencher sur les images qui accompagnent l'univers proustien, c'est alors très souvent avoir affaire à ce qui se donne comme « non-illustration » (p. 172). Car l'essai interroge aussi le constat selon lequel ne seraient acceptables que les illustrations qui n'en sont pas. Ce sont précisément ces entreprises anti-illustratives qui accomplissent le mieux la mission qu'Eugène Pelletan définit ainsi en 1896 : « d'abord traduire plastiquement l'idée d'un écrivain sans trahison, comme sans platitude » avec l'aide de « l'esprit, la fantaisie, l'imagination des détails, la verve³ ».

Les raisons pour lesquelles on n'illustre pas Proust déterminent la manière dont on l'illustre. C'est ainsi que, comme le rappelle Jan Baetens, le statut documentaire des photographies, peu compatible encore dans les premières décennies du XX^e siècle avec l'originalité et la créativité attachées à l'idée d'illustration, permet paradoxalement à celles-ci de ne pas tomber sous le coup de la suspicion. Autre exemple : la place des images en hors texte, sous forme de cahier autonome « détourne le lecteur de toute envie de chercher à quel passage du texte environnant se réfèrent ou non les images », comme dans le numéro d'hommage de *La NRF* en 1923 (p. 67). Le terme d'illustration associé au corpus proustien est utilisé d'ailleurs pour la première fois par l'essai pionnier que publie Pierre Abraham sur Proust en 1930 : « les planches qui suivent sont conçues comme une illustration du texte de Proust aux moyens de documents authentiques » (cit. p. 70). Baetens s'interroge alors sur la valeur illustrative (établissement d'un lien entre un texte et des images) ou documentaire (implantation de l'œuvre dans le réel) d'un tel ouvrage et y répond par la voix d'Abraham lui-même qui présente ainsi la fonction de ses illustrations : « ni exactitude épisodique », « ni révélation anecdotique » mais création d'une « atmosphère » (*ibid.*, p. 70) qui renforce le pouvoir de l'imagination. L'étude du cas proustien permet à Jan Baetens de faire apparaître, plus clairement que ne le pourrait un exposé théorique et en maintenant son ancrage historique, l'éventail des modalités de l'expérience

³ Édouard, Pelletan, *Le Livre suivi du catalogue illustré des éditions Pelletan*, Paris, Pelletan, 1896, p. 9.

intermédiaire et les différents rythmes de l'échange entre le verbal et l'iconique : correspondance ponctuelle souvent peu satisfaisante, va-et-vient constant entre texte et image qui instaure une lecture tabulaire venant modifier l'expérience de lecture, dédoublement de la linéarité entre sérialité du texte et sérialité des images réunies en un tout autonome (l'exemple de l'album *Pléiade*) venant constituer son propre récit parallèle (p. 127).

Illustrer Proust : quand, pourquoi ?

« [C]es illustrations ne peuvent être comprises qu'en référence à la vie plus large des livres et de la lecture » (p. 188). Illustrer Proust est un verbe qui va de pair avec vendre Proust, commenter Proust, exposer Proust, citer Proust, rééditer Proust. L'illustration participe des métamorphoses de *La Recherche* au sens que donne Malraux au terme, à savoir l'instabilité ontologique, dans le temps, de ce qui appartient à la sphère artistique et qui est la condition de sa survie. Le manipuler même, comme le montre le dernier chapitre (p. 187-199) consacré à la transformation matérielle du livre à travers des créations contemporaines où le texte apparaît gommé, réduit ou encore redoublé par une superposition calligraphique de l'artiste. Le lecteur est ainsi convié à une histoire de la valeur de l'illustration dans le système littéraire, en lien avec le développement des marchés du livre au XX^e siècle, celui destiné au grand public et celui, restreint, de la bibliophilie, jusqu'aux expérimentations citées ci-dessus où le texte dans sa matérialité devient la base d'une création visuelle.

L'histoire du livre de Proust vue à travers ses éditions illustrées coïncide, après 1945, avec l'essor du marché de la librairie, avec le nouvel élan donné au beau livre par la volonté de reconstitution des collections du patrimoine littéraire et le nouveau graphique français. La première édition illustrée complète de la *Recherche* paraît en 1947 chez Gallimard en édition de semi-luxe : aquarelles de Van Dongen en couleurs mais tirage relativement large (9 250 exemplaires). La canonisation de la *Recherche* retarde de quelques années sa parution en livre de poche (1965). Jan Baetens met en avant le rôle crucial joué par le typographe et maquettiste Pierre Faucheux dans le cadre des clubs du livre, où il invente une mise en page des images fondée sur le « déroulement⁴ » cinématographique (reprise par les éditions du Seuil dans des ouvrages comme *Proust par lui-même*). L'essai consacre un chapitre à la modernisation des couvertures du Livre de poche : des premiers « Folio » de Massin à la multiplication des collections à partir de l'entrée de Proust dans le domaine public en 1987. Cet « élitisme pour tous » (p. 166), Baetens en retrouve la trace dans la réalisation contemporaine d'*Un Amour de Swann*, « orné » par Pierre Alechinski – le terme est de l'artiste. L'essai repère aussi les constantes et les réappropriations d'une version illustrée

⁴ Voir Pierre Faucheux, *Écrire l'espace*, cité par Jan Baetens, p. 109-110.

à l'autre. Cette inter picturalité est ce qui fait d'ailleurs l'argument d'Emily Eells et Elyane Dezon-Jone, dont *L'Art repeint* « s'attache à décoder les strates d'images superposées entre les premières illustrations du texte proustien et les plus récentes » (quatrième de couverture). Jan Baetens en conclut, d'une part, au recul actuel de l'illustration des éditions grand public devant le développement des adaptations (passage du régime intermédiaire dont relève l'illustration au régime transmédia) et, d'autre part, dans le cas de l'édition du luxe, à la prévalence d'un système de dialogue, égalitaire, entre lisible et visible où la notion d'illustration perd sa pertinence (passage de l'intermédia à l'hybridation).

Qu'est-ce qu'on illustre ?

L'essai invite à réfléchir à une autre question, fondamentale : qu'est-ce qu'on illustre quand on illustre Proust ? Le texte, la vie de l'auteur, l'époque, une iconosphère c'est-à-dire des motifs déjà visuellement présents à l'esprit ? Et si l'on illustre le texte, est-ce son contenu (éléments référentiels – lieux réels, tableaux, pilotis des personnages –, fictifs – une scène, une ambiance...), son style (ainsi l'image littéraire non fixe se prête mieux à l'illustration cinématographique) ? Ce *quoi* a aussi son histoire. La représentation du milieu mondain de la Belle Époque et des Années folles lancée par l'édition Van Dongen chez Gallimard en 1947 se prolonge dans le premier format poche d'*Un Amour de Swann* en 1951 et jusqu'en 1969 avec les gravures en noir et blanc de Philippe Jullian pour la collection « La Gerbe illustrée » chez le même éditeur (p. 97). L'esprit de continuité thématique a d'ailleurs pu déterminer le choix de ce spécialiste de la chronique mondaine à *La Revue des deux mondes* et auteur d'un *Dictionnaire du snobisme*. L'une des nombreuses qualités de l'étude de Jan Baetens tient à cette capacité à constamment tenir ensemble tous les fils de son sujet (ici « qui illustre ? »). L'exemple de l'édition Jullian ajoute celui de l'histoire de la réception puisque le relatif échec de la série ne tient pas, selon Baetens, à son éventuel statut de redite ou de « repeint » des éditions illustrées ultérieures. En effet, Jullian ajouterait une dimension satirique tout à fait proustienne en mettant en avant dans ses dessins la théâtralité de la haute société ; mais cette critique tomberait à plat dans le climat de 1968 (p. 100).

L'essai a également pour particularité de mettre en avant le rôle déterminant des illustrations produites par le métatexte critique. Ainsi, le numéro de 1923 de *La NRF* (12 pages de hors-texte pour 340 pages de texte) présente, à côté des photographies de Proust et de son entourage (histoire de l'homme), des reproductions des cahiers (histoire d'une œuvre) qui vont instituer les manuscrits comme valeur illustrative sûre, en accord avec l'idée d'une vie faite littérature. La parution posthume du *Contre Sainte-Beuve* en 1954 ne fera que confirmer que la

photographie des avant-textes n'est pas seulement une image du texte mais une métonymie du « moi profond » de l'homme qui écrit. L'illustration « référentielle » risque toujours, quant à elle, de retrouver la conclusion que tire Barthes, examinant les photographies des pilotis de *La Recherche* par Nadar à l'occasion de son dernier séminaire⁵, à savoir que le livre est un « vêtement somptueux, ample, trop grand pour le petit réel de la photographie » (cité par Baetens, p. 37). Sans oublier que ce qui compte est moins le référent principal en soi, par exemple le spectacle nocturne du ballet des fusées et des aviateurs une nuit de 1916, que le contrepoint, au balcon voisin, en ces soirées d'apocalypse, du « duc de Guermantes inénarrable en pyjama rose et peignoir de bain » (*Le Temps retrouvé*). Mais il faudrait, pour illustrer cette conjonction, la musique de Wagner et la scène du vaudeville, dans une transposition plurimédiale. Improbable équivalence d'ailleurs au regard de l'économie de l'évocation verbale ! Les auteurs de *l'Album Proust* de la Pléiade paru en 1965 ne renoncent pas à faire des images de la vie de l'auteur le moyen d'une entrée dans l'œuvre, mais ils adoptent une autre perspective que celle offerte par la reproduction des manuscrits. Ils proposent au lecteur de voir dans les photographies la possibilité d'expérimenter le procédé proustien par excellence, la comparaison, et de *voir* littéralement le produit des épiphanies mémorielles : « En comparant Illiers à Combray, le Loir à la Vivonne, le Pré Catelan au parc de Tansonville, on entreverra le mystère de transfiguration et d'enrichissement dont s'accompagnent les résurgences de la mémoire involontaire » (P. Clarac et A. Ferré, cité p. 126).

Jan Baetens consacre en outre un chapitre à deux réponses illustratives remarquables publiées dans les trente dernières années par Gallimard, celle, à mi-chemin de la BD et du beau livre, offerte par l'illustrateur Yan Nascimbene (*Du côté de chez Swann*, Futuropolis/ Gallimard, 1990) et, du côté du livre d'artiste, celle d'Alechinsky dans la collection « Blanche » (2013). Chaque artiste a fait sien le tabou constitutif : « Illustrer n'ajoute rien à la compréhension d'un texte. Je n'ai donc pas illustré *Un Amour de Swann*, je me suis permis d'en décorer les marges. » (Alechinsky cité p. 165) « L'illustration de Proust m'a toujours paru inconcevable » déclare Nascimbene. Ce qu'illustre alors ce dernier, c'est la posture narrative de *La Recherche*, celle du voyeur ; plus précisément, il intègre le problème du point de vue en soulignant l'angle et la distance du regard dans des images qui, comme l'analyse Jan Baetens, pointent vers un témoin en retrait qui se trouve coïncider avec l'œil du lecteur sur la page (p. 161-162).

⁵ Roland Barthes, « Proust et la photographie », dans *La Préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil, 2003, p. 385-457.

De la photographie

Les analyses les plus fouillées, en ce qui concerne l'apport de l'intermédialité à la lecture de Proust promis par la quatrième de couverture de l'essai, sont consacrées à l'image photographique. L'avant-dernier chapitre du livre s'attache à montrer qu'« il y a place aujourd'hui pour les approches non documentaires du médium photographique dans la critique proustienne comme dans l'iconographie autour de *La Recherche* » (p. 169). L'ouvrage de Brassäi, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* (Gallimard, 1997) part, comme l'indique la quatrième de couverture, du « fait notoire que Proust était dans la vie un [...] fou de photographie » comme le fait aussi l'étude de Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie* (édition de l'Etoile, 1982) qu'accompagnent des images de photographes contemporains. Brassäi comme Chevrier illustrent leur lecture « photographique » du processus d'écriture proustien, c'est-à-dire une poétique de la *révélation* par l'image et la mémoire. L'exemple du livre de François-Xavier Bouchard, *Marcel Proust. La figure des pays* (Colonna, 1982, Flammarion, 1999) est tout aussi intéressant. Baetens montre qu'avec cet artiste la photographie des lieux vus par Proust n'obéit plus à une logique d'attestation mais à une esthétique dont le double enjeu, « nous faire sortir de nos habitudes » et « nous faire rentrer en nous-mêmes en nous rappelant une impression » (cité p. 182) colle aux métamorphoses proustiennes. L'illustration photographique réussie prend appui sur sa puissance de projection réaliste pour excéder paradoxalement le visible de l'image. Ce qui est illustré, alors, est la sensibilité de l'illustrateur-lecteur en son point de rencontre avec celle du romancier. Nous rejoignons là en définitive ce qui apparaît comme une évidence, mais ce n'est pas le moindre des mérites de cet essai de nous avoir fait prendre conscience des obstacles de tous ordres à sa réalisation.