

MARTINE BENJAMIN

Jacques-Émile Blanche et ses modèles : Proust et Gide

Un portrait ! Quoi de plus simple et de plus compliqué, de plus évident et de plus profond ?

Charles Baudelaire ¹.

D'ici cinquante ans, on verra dans les musées les portraits que j'aurai peints de tant de littérateurs, mes amis, et de l'auteur de ces portraits, il n'y aura trace dans aucun livre de son époque. Je suis peut-être le seul artiste de mon âge, dont il n'existe pas la moindre monographie.

Jacques-Émile Blanche ².

QUAND on pense à Gide et à Proust, ces deux écrivains qui ont dominé la scène littéraire de la première moitié du XX^e siècle, on voudrait les rapprocher plutôt que les différencier. Mais toutes les

¹ Charles Baudelaire, *Critique d'Art, Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, p. 655.

² Jacques-Émile Blanche, *Propos de peintre, I : De David à Degas*, Paris : Émile-Paul, 1919, p. 149.

³ Alain Buisine, « C'est la faute à Proust... », *Magazine littéraire*, n° 306 (janvier 1993), p. 56.

⁴ Voir dans le présent numéro l'article de Christine Cano : « Gide et Proust : lectures croisées ».

études qui leur sont consacrées, ne font que souligner leur différence et surtout leur incapacité mutuelle à se comprendre : « Rien à faire, Gide et Proust auront toujours été séparés par une incompatibilité d'imaginaires comme il en est d'humeurs ³. » Et même, comme le montre justement Christine Cano ⁴, quand Gide aura fait amende honorable et aura courageusement reconnu son erreur d'avoir refusé le manuscrit de *Du côté de chez Swann*, leur correspondance croisée, véritable échange « de lauriers et d'orties » restera toujours réticente et parsemée d'insinuations, et parfois même de perfidies. L'élaboration des grands thèmes qui leur sont chers, qu'ils partagent et qui auraient pu les réconcilier — que ce soit la réflexion sur la création romanesque et sur sa réception, l'art savant de la mise en abyme, l'admiration inconditionnelle pour la technique romanesque de Dostoïevski, la fascination mêlée d'effroi pour le brillant et sulfureux Oscar Wilde dont ils s'inspirèrent pour leurs personnages de Ménalque et de Charlus, la manière d'aborder le sujet délicat de l'homosexualité — ne fait que confirmer leurs divergences. « Le voudraient-ils, qu'ils ne pourraient se rencontrer ⁵. »

Et pourtant, ils se sont effectivement rencontrés. Au tout début de leur carrière littéraire, quand tous deux, soucieux de leur gloire, ont fréquenté les mêmes lieux, les mêmes amis, les mêmes salons, notamment ceux de la princesse Ouroussof et du portraitiste « mondain » Jacques-Émile Blanche. Et tous les deux, conformément à la mode de l'époque où le portrait, véritable glorification narcissiste du « moi » faisait fureur, ont éprouvé le désir de se faire peindre par ce même portraitiste, pratiquement en même temps, c'est à dire entre 1891 et 1892, alors qu'ils avaient respectivement vingt et vingt-deux ans. Mais ici encore, les démarches proustiennes et gidiennes, identiques au départ, empruntent des voies opposées et les deux écrivains adopteront vis-à-vis de leur portraitiste et de leur(s) portrait(s) une attitude totalement différente. Si Proust ne se fera portraiturer qu'une seule et unique fois, et gardera son portraitiste à distance, Gide par contre y reviendra trois fois et maintiendra jusqu'à la mort du peintre une correspondance régulière avec lui. Mon propos dans cet article est de comparer les portraits

³ Pierre Assouline, préface à Marcel Proust — André Gide, *Autour de « La Recherche »*. Lettres, Bruxelles : Éditions Complexe, 1988, p. XXVI.

⁶ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 655.

de Marcel Proust et d'André Gide tels qu'ils ont été perçus et captés par ce portraitiste à la mode, d'en dégager la singularité en les examinant à la lumière de l'idéal de lecture proposé par Baudelaire :

Le portrait, ce genre en apparence si modeste, nécessite une immense intelligence. Il faut sans doute que l'obéissance de l'artiste y soit grande, mais sa divination doit être égale. Quand je vois un bon portrait, je devine tous les efforts de l'artiste, qui a dû voir d'abord ce qui se faisait voir, mais aussi deviner ce qui se cachait ⁶.

Simultanément, étudier ces portraits et l'importance qu'y attachait chaque modèle amène à poser la question, puisqu'il s'agit de portraits littéraires, de l'influence probable de l'écriture sur la peinture ou encore — surtout en ce qui concerne l'œuvre de Proust — d'une éventuelle incidence du portrait sur la fonction romanesque, ce qui reviendrait à essayer de déchiffrer ce qui est lisible dans le visible.

Jacques-Émile Blanche, peintre « mondain »

Dans son atelier à Auteuil, le peintre Jacques-Émile Blanche (1861-1942) accueillait le dimanche toutes les célébrités les plus diverses de l'époque, artistes déjà consacrés aussi bien que jeunes artistes dont Blanche prophétisait la grandeur future. « C'est chez lui qu'on se renseignait sur le prochain Bayreuth ; chez lui qu'on apprenait que les préraphélites étaient démodés et qu'il y avait le mystérieux Whistler » ⁷, chez lui que se croisèrent Henri de Régnier, André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, Claude Debussy, Marcel Proust, Maurice Barrès et bien d'autres... Et c'est également chez lui que tous ces illustres modèles posèrent. Chacun de ces portraits, offre un témoignage éclairant sur son modèle, car atmosphère, composition, couleurs et traits rapides et fluides sont adaptés à chaque personnalité, et pour certains Blanche a décrit avec précision dans sa correspondance et dans ses souvenirs les circonstances dans lesquelles ces portraits ont été composés. Ceux de Proust et de Gide sont ses œuvres capitales, celles qu'il évoque le plus volontiers, celles aussi que l'on cite et reproduit le plus souvent. Blanche fut cependant, l'artiste sur lequel, selon François Mauriac, pesa « le plus injuste déni ⁸ ». Situé comme Proust et

⁷ Maurice Barrès, *Le Figaro illustré*, octobre 1902. Étude de Barrès sur Jacques-Émile Blanche.

⁸ François Mauriac, cité par Geoges-Paul Collet in *Correspondance Gide-Mauriac*, Paris : Gallimard, 1979, p. 12.

Gide « entre deux siècles ⁹ », très influencé par les grands portraitistes anglais, il ne fut guère apprécié de ses compatriotes et fut qualifié d'« anglo-mane » et de « mondain ». En 1910, lors d'une exposition au 20^e salon de la Nationale, Guillaume Apollinaire déplore « cette anglomanie qui a corrompu le goût de certains de nos contemporains », et tout en critiquant « la sèche autorité de M. Blanche », reconnaît tout de même qu'« au demeurant ses tableaux sont très propres à renseigner sur le goût raffiné de notre époque ¹⁰ ».

Quelles que soient les réticences de certains à l'égard du peintre, ils reconnaissent tous unanimement son rare don d'observation et de pénétration psychologique. Car, ayant été à bonne école chez son grand-père et son père, Esprit et Émile Blanche, célèbres aliénistes chez qui s'étaient réfugiés tous les illustres malades mentaux de la Belle Époque, Jacques-Émile avait hérité de leur don de fins psychologues et s'était fait une réputation de redoutable « inquisiteur-psychologue ». Gide souligne surtout sa curiosité toujours en éveil, son jugement infaillible : « Il était d'une perspicacité singulière et savait comme pas un découvrir en chacun ses tares, éclairer les moins beaux côtés de chacun ¹¹. » Dans l'ensemble ses modèles se sont déclarés plutôt satisfaits de leur portrait. Barrès, le maître incontesté du « culte du moi » est en admiration devant son portrait : « Je suis dans le ravissement de mon portrait. [...] Je ne saurais vous exprimer le goût très vif et la satisfaction qui m'emplissaient en face de moi-même ¹². » Mauriac se déclare lui aussi enchanté de son portrait, et remercie son portraitiste en lui confiant : « Vous y avez mis le meilleur de mon être secret ¹³. » Proust, de son côté, salue son don de portraitiste et de visionnaire : « Ses jugements resteront vrais » parce que « les artistes et les écrivains qu'il a fixés sur ses toiles, ce seront ceux qui seront grands un jour, un jour que lui vivait par anticipation ¹⁴. » L'intuition de Blanche le porte en effet vers les grands artistes, mais alors que la plupart des portraitistes de l'époque, comme La Gandara, Boldini, Whistler peignaient des personnalités dont la

⁹ J'emprunte cette expression au titre du livre d'Antoine Compagnon : *Proust entre deux siècles* (Paris : Seuil, 1989).

¹⁰ Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose*, Bibl. de la Pléiade, t. II, p. 177.

¹¹ André Gide, cité par G.-P. Collet in *Correspondance Gide-Mauriac*, p. 12.

¹² Blanche, *Mes Modèles*, Paris : Stock, 1928, p. 3

¹³ François Mauriac, cité par Georges-Paul Collet in *Correspondance Blanche-Mauriac*, Paris : Grasset, 1976, p. 12.

¹⁴ Marcel Proust, préface aux *Propos de peintre*, p. XXI

réputation n'était plus à faire, Jacques-Émile s'était spécialisé dans le portrait de jeunes talents non encore reconnus ¹⁵.

Ce qui frappe à première vue, quand on contemple les toiles et surtout les portraits de Blanche c'est son éclectisme, la diversité des styles : il semblerait qu'il ait adapté technique, couleurs et traits à la personnalité du modèle. Ceci est patent dans la composition du portrait de Marcel Proust bien différente de celle des portraits d'André Gide. Élève de Gervex et de Fernand Humbert, fasciné par Fantin-Latour, par Courbet puis par Whistler, Blanche a du mal à imposer son style. Souvent décrit comme un disciple de Manet et de Whistler, Blanche ne parvint jamais à égaler les plus grands peintres de son époque et il en souffrit terriblement. Cependant, l'inspirateur capital, celui qui aura exercé l'influence la plus décisive sur son œuvre, c'est Manet qu'il avait regardé travailler quand il était l'invité de ses parents, Manet qu'il avait aimé « vingt ans avant le temps où il fut prudent de l'aimer ¹⁶ », Manet dont ses parents avaient même failli acheter le très scandaleux *Déjeuner sur l'herbe*. Dans l'hommage consacré à Manet, dans ses *Propos de peintre*, Jacques-Émile s'interroge sur la méthode de son maître :

Manet pasticheur?

Il n'y a pas deux tableaux dans toute son œuvre, qui n'aient été inspirés par un autre tableau ancien ou moderne... Manet prenait résolument la composition d'une toile de maître, la traduisait à sa façon, la recréait [...], il les pastichait avec une volonté de faire des tableaux de musée. Personne plus que lui n'a « démarqué », et personne n'est plus original. [...]. Un peintre de grand métier peut s'inspirer, doit s'inspirer de ce qu'il aime et le recréer à sa façon ¹⁷.

De toute évidence, Blanche prêche pour sa propre paroisse, essaie de justifier sinon son manque d'originalité, du moins, un don de mimétisme extraordinaire, une étonnante facilité à adopter différentes techniques, ce qui le faisait passer pour « dilettante ». De plus, cette analyse très fine de la méthode de travail de Manet qui requiert une connaissance approfondie de la peinture, afin de pouvoir deviner en filigrane les autres tableaux, a des résonances bien proustiennes : Manet comme Proust croyait en la vertu « purgative » du pastiche.

¹⁵ À la fin du siècle dernier une clientèle mondaine est restée fidèle au portrait peint, ce qui faisait dire à Zola : « Le flot des portraits monte chaque année et menace d'envahir le Salon tout entier. »

¹⁶ Blanche, *Propos de peintre*, p. 145.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 149-51.

Dans leurs portraits, Whistler et Manet attirent tout particulièrement l'attention sur les visages qui se détachent sur un fond sombre et uni et aussi sur la pose, l'élégance du geste. Le tableau le plus représentatif de ce genre de travail est très certainement le portrait en pied du *Comte Robert de Montesquiou-Fezensac, Arrangement in Black and Gold* par Whistler (1891-1892) :

En peinture, dominaient les teintes grises [...]. Si le modèle est intéressant par lui-même, laissons-lui tout son intérêt individuel, sans l'adjuvant des meubles, des accessoires de son intérieur. Un mur gris peut être d'une grande éloquence, selon la façon dont la lumière s'y glisse [...], la lutte engagée entre les défenseurs de la peinture soi-disant claire et de la peinture prétendue noire, ajoute à l'œuvre de Whistler un sens historique¹⁸.

La date à laquelle a été peint ce portrait ainsi que les couleurs dominantes et le modèle ne sont pas insignifiants, et il semblerait que Jacques-Émile Blanche ait peint le portrait de Proust à l'ombre de celui de Montesquiou. Et même si Whistler ne fut pas exactement son maître, Blanche reconnaît sa dette à son égard. Ce portrait était sans nul doute connu de Proust puisque par une de ses malicieuses confusions entre le réel et le fictif, il l'évoque dans la *Recherche* lorsque le baron de Charlus (dont Montesquiou était l'une des clés) semble littéralement sortir du tableau pour faire une entrée en scène très remarquée chez les Guermantes, car il « avait l'air d'une "Harmonie" en noir et blanc de Whistler. » (*RTP*, III, 52¹⁹).

Proust en « apprenti-dandy »

Cette allusion fugace mérite d'être examinée de plus près, le portrait de Proust par Jacques-Émile Blanche ressemblant lui aussi à une « Harmonie » en noir et blanc. Sans doute le peintre devait-il trouver le modèle suffisamment « intéressant par lui-même » puisqu'il n'a pas jugé bon d'y ajouter le moindre accessoire. Blanche peignit cet unique portrait de Marcel Proust, désormais célèbre « pour le meilleur et pour le pire » selon Jean-Yves Tadié²⁰, en 1891 à partir d'« une esquisse au crayon » exécutée le printemps précédent lors d'un dîner à Trouville, et Proust lui-même précise : « Comme mes parents passaient le printemps et le commencement de l'été à Auteuil où Jacques habitait toute l'année, j'allais sans peine le matin

¹⁸ Blanche, *Propos de Peintre*, p. 51.

¹⁹ Citations d'après l'édition Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989.

²⁰ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust I, Biographie*, Paris : Gallimard, 1996, p. 253.

poser pour mon portrait ²¹. » Le tableau est réalisé conformément au goût de l'époque, sur fond sombre. Les couleurs qui dominent sont différents tons de noir et de blanc. Il est d'une sobriété extrême et le contraste entre les deux couleurs donne au modèle un aspect irréel, crépusculaire, presque spectral. Proust entièrement de face en « jeune prince Assyrien ²² », mais aussi Pierrot lunaire, « papillon de nuit », oiseau nocturne, « étrange humain [...] qui n'y voit clair que la nuit » (*RTP*, II, 982). Proust n'a que vingt ans sur ce portrait fixé à jamais, mais on éprouve déjà en le contemplant, comme devant certains portraits de Manet, un curieux sentiment d'absence. Blanche a saisi l'inquiétante étrangeté du modèle et sa contradiction foncière : le corps visible du mondain, vêtu avec élégance comme pour se rendre à quelque fête, qui veut plaire, — habit de soirée et cravate taillée dans la soie de la robe de la princesse Mathilde et choisie, selon la rumeur, par Oscar Wilde ²³ —, le rouge très vif de la bouche féminine, gourmande, avide de baisers ²⁴ et qui tranche dans cette harmonie en noir et blanc ; et par ailleurs l'autre moi invisible, secret, mangé par les ombres, et prématurément retiré du monde. Le mouvement d'élan vers les autres est contredit par l'intériorité du modèle, par son regard méditatif et profond. À la mondanité s'oppose la solitude mélancolique. « Un Proust ne peut être qu'un isolé ; [...] il nous faut tenir à distance d'un tel observateur, d'un juge si implacable ²⁵. » Et déjà présente, gracieuse et un peu ébouriffée à la boutonnrière, la crémeuse et troublante orchidée, fleur de serre emblématique qui anticipe sur les fameux cattleyas d'Odette de Crécy, et derrière laquelle sera insidieusement dévoilée l'homosexualité de Charlus dans *Sodomie et Gomorrhe*.

Le portrait joue en quelque sorte un rôle prophétique : il annonce la manière dont son modèle va volontairement et progressivement s'absenter du monde et il est peut-être aussi source d'inspiration. Aurait-il pu servir de préface à l'œuvre à venir ? Telle était sans doute l'intention de Proust lorsqu'il fit reproduire son portrait pour orner « l'édition de ses œuvres » en 1913. Proust a aimé son portrait, il ne s'en sépara jamais, il le suivit dans

²¹ Marcel Proust, préface aux *Propos de peintre*, p. V.

²² Tels sont les termes mêmes employés par Blanche pour qualifier Proust dans *Propos de peintre*, II, p. XXXVIII.

²³ René Peter, *Une saison avec Marcel Proust*, Paris : Gallimard, 2005, p. 113.

²⁴ Il y aurait beaucoup à dire sur l'obsession proustienne du baiser volé, du baiser manqué qui parcourt toute l'œuvre.

²⁵ *Mes Modèles*, p. 97.

tous ses déplacements ²⁶. En 1921, peu de temps avant la mort de l'écrivain, Blanche constate que ce portrait était toujours à sa place chez Marcel, mis en évidence « sur un chevalet dans le salon clos, noir ²⁷ ».

L'écrivain l'aimait tellement que dans *Jean Santeuil* il lui confère une fonction narrative, faisant coïncider son propre portrait scriptural avec le portrait littéraire de Jean et « par un jeu de transposition dont il deviendra bien vite coutumier, il attribue le portrait de Jean à La Gandara, autre brillant portraitiste mondain ²⁸ ». Et la question se pose de savoir si ce jeu vertigineux des portraits ne va pas beaucoup plus loin. En effet, si Charlus — personnage fictif — ressemble à un portrait de Whistler — peintre réel —, si dans *Jean Santeuil* le portrait fictif de Jean n'est autre que celui de Proust peint par un peintre réel, que ce soit La Gandara ou Blanche, qui peut bien être dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* l'auteur du mystérieux portrait de *Miss Sacripant* ? Les critiques ont formulé de nombreuses hypothèses, toutes aussi valables les unes que les autres, et il serait vain d'en imposer une plutôt qu'une autre, puisque ce peintre Elstir qui ne cesse d'évoluer tout au long du roman est un peintre fictif, idéal ²⁹. Pourtant ce peintre nommé Biche à ses débuts, décrit comme un « mondain » d'abord, puis comme un peintre changeant constamment de manières et de techniques, peintre de l'androgynie, de l'ambivalence et des métamorphoses, peintre dont l'atelier à Balbec, sorte de laboratoire d'une nouvelle création, est situé comme celui de Blanche à Dieppe entre « terre et mer », n'emprunte-t-il pas certains traits de caractère à Blanche ? Les critiques ont bien souvent souligné l'élégance, le raffinement un peu décadent, les poses alanguies, bref, l'ambiguïté sexuelle de certains portraits de Blanche. « Le peintre avait la réputation d'être particulièrement doué pour révéler les pré-

²⁶ Lorsque pour une raison officielle on lui réclamait une photo récente, l'écrivain offrait de prendre son portrait en photo : « Si je ne répugnais pas à laisser entrer âme qui vive — même un photographe — dans ma prison sans lumière, je ferais faire une photographie du portrait que Blanche avait peint de moi à cette époque afin de vous l'envoyer. » (*Correspondance*, t. XII, Paris : Plon, 1985, p. 307.)

²⁷ Blanche, *Propos de peintre II : Dates*, Réponse à la préface au *De David à Degas*, Paris : Émile-Paul, 1921.

²⁸ Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 257.

²⁹ On ne compte plus les études qui ont tenté de résoudre l'énigme du personnage du peintre Elstir : Manet à l'origine de la « manière » moderne d'Elstir, Whistler, origine anagrammatisée du nom du peintre, Moreau pour l'inspiration mythologique, Turner pour la confusion entre le ciel et la mer, et sans aucun doute Blanche pour toutes les raisons que nous avons évoquées.

férences amoureuses de ses modèles³⁰. » Dans le célèbre portrait bisexué d'Odette déguisée en *Miss Sacripant*, Mireille Naturel croit retrouver des fragments du portrait de Proust :

C'est en effet un détail, qui peut passer inaperçu, qui nous renvoie au portrait de Proust réalisé par Jacques-Émile Blanche. Au moment où Elstir, voyant arriver son épouse, s'apprête à dissimuler le portrait de *Miss Sacripant*, il l'observe avec attention et livre cette réflexion : « Il faudra que je ne garde que la tête, [...], le bas est vraiment trop mal peint, les mains sont d'un commençant³¹. »

Ce portrait déchiré, mutilé, évoque étrangement celui de Proust tel qu'il est décrit par Jacques-Émile dans *Mes Modèles* : « L'exécrable étude que j'ai peinte de lui, était très ressemblante ; j'avais déchiré cette toile. Proust retrouva le visage, mais non les mains ni le bas du corps qui intéresseraient tant aujourd'hui [...] »³². Mireille Naturel trouve dans cette troublante analogie des deux portraits une sorte d'auto-représentation déguisée qui ferait du « portrait de *Miss Sacripant* une copie du portrait de Proust ». Que l'on adhère ou non à cette interprétation qui ferait de Blanche le modèle de son modèle, ce qui n'aurait pu déplaire à un Proust facétieux mais qui ôterait de son mystère à un « portrait génial », on ne peut nier une étonnante similarité entre le peintre fictif Biche-Elstir et le portraitiste Blanche³³. Ce portrait taillé et rafistolé a sans doute exercé une influence

³⁰ Laure Murat, *La Maison du docteur Blanche*, Paris : Jean-Claude Lattès, 2001, p. 306.

³¹ Mireille Naturel, « Miss Sacripant et le danseur pasticheur, Jacques-Émile Blanche et Watteau », in *Proust et ses peintres*, éd. Sophie Bertho (Amsterdam et Atlanta : Rodopi, 2001), p. 30.

³² Ces propos expliquent pourquoi le portrait de Marcel Proust, tel qu'il est exposé au musée d'Orsay, n'est pas signé. On aimerait évidemment savoir ce qui a bien pu provoquer une telle mutilation du portrait. « Cette destruction du tableau fut l'occasion de lettres, de démarches, de communications [...] », ajoute le peintre, sans plus d'éclaircissement.

³³ Un autre détail, infime, qui paraît cependant corroborer la thèse d'un Blanche modèle partiel du peintre fictif Elstir, est celui du portrait de la duchesse de Guermantes peint par Elstir et décrit par Proust dans les mêmes termes que ceux des parents de Blanche peints par leur fils : « “Quoique Elstir ait fait un beau portrait de moi. [...] Ce n'est pas ressemblant, mais c'est curieux. [...] Il m'a faite comme une espèce de vieille. Cela imite les *Régentes de l'hôpital* de Hals”, dit en se tournant vers moi la duchesse » (*RTP*, II, 523). Or, c'est encore aux mêmes portraits des *Régents* de Hals que Proust fait allusion dans sa préface aux *Propos de peintre* en leur comparant cette fois les parents de Blanche tels qu'ils ont été portraiturés par

considérable sur l'œuvre à venir, il y est profondément intégré ; sa toile constitue même peut-être un des plis et replis secrets de l'œuvre bâtie « comme une robe » (*RTP*, III, 1033).

Si le portrait anticipe sur l'avenir, il est aussi éternel retour en arrière ; il évoque « la délicatesse heureuse de la vie » à Auteuil, dans la demeure de l'oncle Louis Weil. Pour Proust qui ne voulait pas que soit révélé sur sa personne « l'irréparable outrage » du temps, cet unique portrait conserve à jamais l'image de l'éternel jeune homme. Et c'est bien en tant que tel que dans *Le Temps retrouvé* le héros s'avance à la rencontre de son reflet, Mille de Saint-Loup : « Le temps incolore et insaisissable s'était [...] matérialisé en elle, il l'avait pétrie comme un chef-d'œuvre [...] je la trouvais bien belle : pleine encore d'espérance, riante, [...] elle ressemblait à ma jeunesse. » (*RTP*, III, 1032.) Le portrait immobilise le temps.

Cependant ce portrait de Proust en « apprenti dandy³⁴ » ne lui a sûrement pas rendu service, aurait même pu contribuer à l'infamante réputation de snob. Il fut exposé en 1893, au salon du Champ-de-Mars en même temps que le premier portrait de Gide, Gide qui lui aussi à cette époque, fréquentait les mêmes salons, les mêmes hauts lieux de la mondanité. Gide et Proust se sont donc bien rencontrés, ils se sont même côtoyés, mais de façon fugitive. En 1916, Gide avouait dans son journal ne plus avoir revu Proust depuis 1892. Il importe à présent d'examiner le portrait de Gide, et l'image bien différente que Blanche a traduite sur ses toiles.

Gide en « prince de l'alibi au manteau couleur de muraille »

Alors que l'unique portrait de Proust aura inspiré l'œuvre considérée comme presque unique, les œuvres diverses de Gide auront nourri les trois portraits brossés successivement par Jacques-Émile Blanche. De tous les êtres brillants et célèbres, de tous ces génies en puissance que le peintre a connus, Gide est celui qui l'a le plus fasciné. En effet, le peintre était telle-

leur fils : « M. et Mme Blanche, ces deux “grands bourgeois” dont Jacques-Émile a laissé d'inoubliables portraits, qui font penser aux *Régents et Régentes de l'Hôpital*, de Hals. » (p. VI.)

³⁴ Ironiquement, Blanche l'explique dans *mes Modèles*, que Proust était loin d'être le « dandy » que l'on croyait, car « son dandysme vestimentaire “datait” déjà, c'était le genre Batignolles du modèle de Manet dans *Le père Lathuile*, le débraillé étudié de George Moore, avec une certaine affectation d'écolier qui garde ses gants pour cacher des doigts pleins d'encre et qu'il ronge » (pp. 106-7).

ment intrigué par son modèle, qu'il n'a cessé de l'interroger, d'essayer de percer à jour sa mystérieuse et fuyante personnalité. D'après *Si le grain ne meurt* ce fut à un dîner chez la princesse Ouroussof que Gide fit la connaissance de Blanche. Selon Blanche, c'est le comte Robert de Bonnières qui les présenta chez lui l'un à l'autre. De toute façon, ils se rencontrèrent à la fin de 1890, quelques mois avant la publication des *Cahiers d'André Walter*. Ils ont aussi été voisins d'Auteuil et de Normandie, ce qui a facilité les rencontres. En plus, Blanche se trouvant de nombreuses affinités avec Gide, et voulant de toutes ses forces le comprendre, lut dès leur parution de façon très attentive la plupart de ses livres et en fit bien souvent des commentaires détaillés et pertinents. Les trois portraits peints à plusieurs tournants de sa vie retracent en quelque sorte la carrière littéraire de Gide.

La composition du premier portrait peint en 1892, malheureusement demeuré introuvable³⁵, s'oppose entièrement à celle du portrait de Proust. Pour ce portrait Blanche a préféré la couleur au chromatisme sombre et toutes sortes d'accessoires encombrant le portrait de références troubles et complexes. Dans *Mes Modèles*, Blanche l'a décrit de façon extrêmement détaillée³⁶. Gide y est représenté « en jeune huguenot » dans une position inconfortable. Il est décentré, « coincé » entre une porte et une armoire à glace, sans doute pour accentuer le sentiment d'inconfort ressenti par Gide à l'époque. La composition très structurée, à la Manet, se complique de cadres et de lignes verticales et rigides, alors qu'à l'intérieur du tableau, par contraste, le corps de Gide est fluide, penché, replié sur lui-même. La pose « la tête [...] soutenue par la main » est romantique ; elle évoque certaines attitudes de Victor Hugo. Le « menton dans la main » ou « la tête dans la main », correspondent au geste emblématique de la mélancolie : c'est selon Starobinski « la représentation picturale du poète romantique³⁷ ». Quand Blanche évoque Gide à cette époque, il le surnomme ce « jeune

³⁵ Ce portrait de Gide à vingt-deux ans intéresserait tant, mais après de nombreuses recherches demeurées infructueuses, il faut se contenter de la description minutieuse qu'en fait Blanche et de sa reproduction en noir et blanc parue dans *l'Album Gide* (Gallimard), lui aussi difficile à trouver. Cette reproduction est identique à celle reproduite sur le document du Musée d'Orsay signalant la vente aux enchères du tableau, lors de la liquidation « du mobilier et des souvenirs d'André Gide au château de Cuverville » (12 octobre 1963). Je tiens ici à remercier Laurence Schifano de m'en avoir procuré une photocopie et aussi de m'avoir signalé le très beau livre de Jean Starobinski *La Mélancolie au miroir* (Paris : Julliard, 1989).

³⁶ Blanche, *Mes Modèles*, p. 188.

³⁷ Starobinski, *La Mélancolie au miroir*, p. 19.

Amiel » ; plus tard, il avouera s'être trompé sur la véritable nature de son modèle. Le climat trouble des *Cahiers d'André Walter* se retrouve dans le portrait. Tout le tableau baigne dans une atmosphère ambiguë. Le décor de couleur « verdâtre », d'« une tonalité glauque de nymphée », accentue l'atmosphère « artificielle » de l'aquarium. La décomposition est soulignée en termes négatifs. Les thèmes de l'eau, de la fluidité, de l'indécis nous introduisent aussi dans le domaine aquatique du narcisse. Mais Narcisse tourne le dos à son image, il se trouve « coincé entre une porte de couleur pistache et une armoire à glace de Maple » ce qui n'est pas sans rappeler certains tableaux de Manet, tout en annonçant déjà la notion du double si chère à Gide. Les accessoires, « reproduction du violoniste Pablo Sarasate de Whistler », miroir et « hortensias roses ³⁸ », traduisent bien les raffinements et les déliquescentes du symbolisme agonisant. Le « professeur de beauté », Montesquiou, poète des *Hortensias bleus*, bien souvent confondu avec le personnage de des Esseintes d'*A Rebours*, « approuve ». Une dernière touche et pas la moindre pour compléter ce portrait littéraire : « l'autre main tient un livre posé sur l'un des genoux ». Ce livre, nous le retrouverons un peu partout, il accompagnera Gide dans tous ses déplacements, dans les métros, dans les trains, routes de l'Orient, d'Afrique du Nord ou équatoriales ³⁹... » Ce portrait, de facture impressionniste semble-t-il, révèle toute la complexité psychologique et tourmentée du modèle à l'époque des *Cahiers d'André Walter* et du *Traité du Narcisse*. La toile est aussi un hommage à Whistler puisqu'elle représente, en abyme, une de ses œuvres. Blanche ajoute un autre détail important : Gide « a déposé son ample macfarlane », ce manteau enveloppant qui, par la suite, quand Gide aura assumé son humeur vagabonde, deviendra le symbole de ses multiples errances et ne le quittera plus.

En effet, sur les deux autres portraits suivants peints respectivement en 1900 puis en 1912 Gide se protège sous une de ses éternelles pelisses. Pour la pose du deuxième portrait, portrait de groupe, *André Gide et ses amis*, Blanche qui n'est pas dupe lui fait la recommandation suivante : « Ne manquez pas de venir avec votre chapeau de penseur hollandais et

³⁸ « Des hortensias roses sont à terre, non sans doute par l'effet du hasard. Tout de même, les hortensias bleus, à la mode, eussent semblé trop "décadents". » Blanche aurait été le premier à pressentir la vogue des hortensias bleus, emblèmes « fin de siècle » et mis à la mode par Montesquiou.

³⁹ *Mes Modèles*, p. 199.

vosre pèlerine — *indispensable* pour le groupe des philosophes⁴⁰. » Sur cette grande toile très colorée, de couleurs chaudes, de style orientaliste, sans doute inspirée des tableaux littéraires de Fantin-Latour, Gide est entouré de ses amis Ghéon, Charles Chanvin, Athman et Eugène Rouart. Le décor exotique, celui du Café maure de l'Exposition universelle de 1900, avec pour toile de fond la flèche d'un minaret et la rondeur d'une coupole, les accessoires mauresques, plateau et théière, ainsi que la présence du jeune poète tunisien Athman Ben Salah habillé à l'orientale évoquent ses voyages en Afrique du Nord. « C'est naturellement autour de lui que s'organisent les autres figures du tableau⁴¹ », car Gide depuis *Les Nourritures terrestres* est déjà reconnu comme maître à penser. La posture n'est plus celle du jeune huguenot timide, mal à l'aise et absorbé dans ses pensées, elle est celle du maître, en pleine possession de ses moyens entouré de ses disciples. Ce portrait est intéressant en ce qu'il nous montre un Gide déjà beaucoup plus sûr de lui, audacieux même, assis de trois-quarts et le regard fixé sur son peintre. Le coude négligemment appuyé sur le genou ainsi que la cigarette au bout du doigt lui donnent un air désinvolte, presque provocateur. Ce tableau célèbre l'amitié virile, les départs, « chambres quittées, merveille des départs⁴² », le défi aux conventions sociales, l'esprit de libération.

Le troisième et dernier portrait d'André Gide, peint en 1912, retrace à merveille le parcours de l'écrivain : il est l'antithèse du premier. Gide est confortablement installé dans son fauteuil d'osier, le livre à la main est entrouvert : ce livre pourrait être *L'Immoraliste* ou *Le Retour de l'Enfant prodigue* déjà publiés. Nul besoin d'accessoires pour rendre le tableau intéressant. Les couleurs sont sobres : vert, noir et blanc. Le peintre a conservé le fond vert un peu trouble du premier portrait : c'est un étonnant portrait d'homme ambigu. Gide y est représenté en voyageur, prêt pour un nouveau départ car il a conservé sa pèlerine et son chapeau qui lui fait de l'ombre et qui donne à son regard un air fuyant et narquois. Sa pèlerine austère l'enrobe, dissimule une grande partie de son corps, tout en laissant entrevoir des vêtements soignés, et sans doute une de ses belles cravates en soie : « Sa pèlerine de jeune lévite trahissait une soif de voluptés

⁴⁰ J.-Ém. Blanche, *Nouvelles lettres à André Gide*, Genève : Droz, 1982, p. 37.

⁴¹ Catalogue de l'exposition *Jacques-Émile Blanche, Peintre*, de Rouen (Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1997), p. 174.

⁴² *Les Nourritures terrestres*, Paris : Gallimard, 1936, p. 97.

rare⁴³. »Ce contraste entre l'envers et l'endroit, l'extérieur et l'intérieur avait également intrigué le peintre Sichel qui lors d'une séance de pose en 1922 s'étonne: « ...Alors il apparaissait sous un nouveau jour... il déballe les pièces de mousseline qui lui servaient de cravates, s'inquiétait de donner à chaque nuance son nom exact. »⁴⁴ Dans la *Recherche* aussi, les longs manteaux, les « houppelandes » qui recouvrent les vraies couleurs, dérobent les contours du corps, rendent Charlus ou Saint-Loup méconnaissables lors de leurs expéditions nocturnes, sont clairement liés à l'inversion. Le manteau « couleur de muraille », symbolise chez Gide les voyages, l'aventure, le don d'ubiquité mais aussi l'ambiguïté. Blanche était particulièrement fasciné par la personnalité fluctuante de ce modèle qui lui résistait toujours. Pour qui avait coutume de dire : « Je ne donne pas vingt minutes à un inconnu qui pose devant moi, à la personne la plus fermée en apparence, pour qu'elle ne soit à moitié découverte », Gide demeurait une énigme, son mystère impénétrable.

D'où ce désir jamais assouvi de sonder encore et encore son modèle pour essayer d'en découvrir la véritable personnalité :

Gide ! le portraitiste de vos avatars, souhaite que vous lui accordiez encore beaucoup de séances. Jeune homme imberbe dans le complet de cheviote, Gaulois à la moustache de Vercingétorix, voyageur sous le chapeau de velours noir, vos yeux sont les mêmes : je me suis accoutumé à ce qu'ils me scrutent comme je persisterai à les interroger⁴⁵.

Ce dernier souhait ne lui sera accordé ni par Gide, ni par Proust auquel le peintre avait fait la même requête :

J'aurais voulu faire de vous un portrait ressemblant [...], peindre une image du Marcel Proust adulte. Il faudrait dessiner le Proust d'avant et le Proust d'après la victoire, résumant au Ritz les agapes fleuries qu'il donnait jadis chez ses parents⁴⁶.

Les trois portraits de Gide illustrent les différentes facettes de sa personnalité, retracent son itinéraire, nous le montrent « avant et après la victoire », en pleine mouvance. Gide ne semble pas gêné par l'acuité du regard de Blanche. Au contraire, à partir du second portrait, il semble se jouer de son peintre, le défier de percer son mystère. Proust par contre se méfie de

⁴³ Blanche, *op. cit.*, p. 196.

⁴⁴ Pierre Sichel, « Gide et son portrait », *BAAG* n° 64, janvier 1984, p. 554.

⁴⁵ Blanche, *Mes Modèles*, p. 206.

⁴⁶ *Propos de peintre, II, Dates*, p. XLI.

son peintre, de ses portraits indiscrets, de sa curiosité « beuviennne ». Dans son essai écrit en 1919 en introduction aux *Propos de peintre* de Blanche, deux ans avant sa mort, il reproche sévèrement au peintre d'avoir adopté la méthode biographique de Sainte-Beuve, d'avoir dans ses commentaires souvent judicieux, réduit l'artiste au moi social et mondain. Il le surnomme le « Sainte-Beuve de la peinture », et va jusqu'à traiter ses réunions du dimanche à Auteuil de « causeries du Lundi de la peinture », car, selon lui, « le point de vue auquel se placent trop souvent Sainte-Beuve et quelquefois Jacques Blanche n'est pas le véritable point de vue de l'Art. Mais c'est celui de l'Histoire ⁴⁷ ». Si Blanche dans ses écrits se livre à de très beuviennes confusions, et se permet parfois des commentaires regrettables, il n'en a pas moins le mérite d'avoir brossé des portraits extrêmement révélateurs et éclairants sur ses modèles, sur leurs œuvres et indirectement sur lui-même. Du portrait fixé à jamais de Proust se dégage un étonnant presentiment de l'avenir, l'image prophétique du grand reclus solitaire, écrivant la nuit, dormant le jour, sacrifiant sa vie à son œuvre. Ce portrait témoigne aussi de l'attachement de Proust à son enfance, de l'importance considérable accordée au passé. À l'écrivain nocturne, « immobile comme un hibou », Blanche oppose sans pouvoir la fixer l'image de l'écrivain matinal et insaisissable, impatient de s'aventurer plus avant vers les régions ensoleillées et périlleuses de la libération sexuelle. Pour Gide, c'est une erreur de chercher à revivre le passé, à en réchauffer les cendres éteintes. La fameuse consigne: « Ne désire jamais, Nathanaël, regoûter les eaux du passé » contredit bien évidemment le triste constat proustien : « Le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant, et les maisons, les routes, les avenues sont fugitives, hélas, comme les années. » Entre ces deux modes de vie, ces deux conceptions que lui proposent ses deux illustres modèles, le cœur du peintre ne balance pas. L'admiration inconditionnelle mais aussi le regret de n'avoir pas pu, de n'avoir pas osé comme Gide se libérer des obligations et des conventions, ne cessent de transparaître dans ses nombreux commentaires : « Comme vous avez eu raison, vous, de vous habituer à partir ! » lui avoue-t-il. Si l'on compare la description que Blanche fait du premier portrait de Gide avec son autoportrait, on y trouve des détails éloquentes: même composition compliquée de cadres et de lignes, même jeu de miroirs, de reflets et de trompe-l'œil, même dominante verte, et pois de senteur roses à la place des hortensias. Même identification ?

⁴⁷ *Ibid.*, p. XXI.

Il ne fait donc pas de doute que ces portraits de Gide et de Proust par Blanche nous renseignent sur le goût de l'époque, constituent un témoignage capital sur le peintre et sur ses modèles. Ils ont flatté la vanité des deux écrivains et malgré ses réticences, Proust lui fait tout de même des concessions et prédit l'importance que revêtiront ses dons d'observation et de divination : « Ses moindres toiles seront un jour interrogées avec amour par tous les chercheurs du temps perdu, par tous les curieux du temps retrouvé. » Et c'est effectivement ce que les rétrospectives récentes ne font que confirmer⁴⁸.

Un dernier mot, en guise de conclusion : Proust et Gide se sont effectivement croisés, ils se sont même côtoyés et « vus en peinture » ; ils étaient, somme toute, en fort bonne compagnie sur les murs de l'exposition de 1913. Par contre, il est piquant de remarquer que soit par ironie du sort, soit par goût de la facétie, le portrait de Proust à Orsay se trouve directement placé à l'ombre de son pire ennemi, du très scandaleux et calomnieux Jean Lorrain peint par... La Gandara.

⁴⁸ Hommage rendu à Jacques-Émile Blanche par le musée de Rouen où cent-cinquante oeuvres du peintre furent exposées en 1997. Et plus récemment, au RISD Museum de Rhode Island une plus modeste rétrospective : *Six Friends at Dieppe*, September 17, 2005—January 15, 2006.