



HAL
open science

La poésie dans la prose : Proust ou le style rastaquouère

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. La poésie dans la prose : Proust ou le style rastaquouère. Peter Schnyder. La poésie en prose au XXe siècle, Gallimard, p. 91 à 116, 2013, Collection Les Cahiers de la NRF, Série Entretiens des Treilles, 9782070139507. hal-01676860

HAL Id: hal-01676860

<https://hal.science/hal-01676860>

Submitted on 6 Jan 2018

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

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

Stéphane Chaudier

Publication : « *La poésie dans la prose : Proust ou le style rastaquouère* », *La poésie en prose au XX^e siècle – Les entretiens de la fondation des Treilles*, Paris, Gallimard, « Les cahiers de la NRF », 2012, p. 91 à 116.

Auteur : Stéphane Chaudier, université de Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Proust, *À la recherche du temps perdu*, prose poétique, style, vulgarité, antisémitisme

Résumé :

Dans un roman, les questions de théorie poétique s'incarnent dans des données concrètes. C'est ainsi que Bergotte est un rastaquouère – entendons par là un homme inélégant, vulgaire, qui fait tache dans les salons, et que l'élite hésite à recevoir. Quand le héros le rencontre chez les Swann, il est sidéré par sa laideur. Pour Norpois, Bergotte est un « "joueur de flûte" », qui privilégie la forme sur le fond ; et quand il s'intéresse au fond, il se complaît à de « "véritables prêchi-prêcha" » sentimentaux. Bergotte n'est pas un écrivain viril, digne d'être lu par des individus actifs, engagés dans la vie publique ; il n'est pas cet artiste « homme du monde » célébré par Baudelaire, maître de ses nerfs et fasciné par la diversité et l'étrangeté du réel. Bergotte est empêtré dans ses affects ; il étale avec impudeur ses maîtresses ; il n'a aucun tact. Dans les salons, au tribunal, loin de briller, il use et abuse d'un jargon prétentieux qui achève de le discréditer. Face à la Rolls-Royce des carrières mondaines rectilignes, il représente la nouveauté imprévisible de l'aviation : le génie décolle, parce que son royaume n'est pas de ce monde. Il ne veut que « peindre et composer » certaines images sous les mots. Sa prose ne cherche à plaire qu'à lui-même. Cet idiotisme assumé n'est-il pas scandaleux ? Il l'est d'autant plus que Bergotte est cynique : tout en sachant que son génie n'a rien à voir avec le Faubourg et l'Académie, il intrigue pour s'y faire recevoir. Il obtient dans le salon d'Odette Swann une consécration qui ne signifie rien. Pourquoi avoir lié le génie stylistique à tant de vulgarité – à ce mélange d'incompétence sentimentale et de carriérisme grossier ? Bergotte est en effet l'homme de la dépendance redoublé : d'une part, il est soumis à ce qu'il ressent, ce qui fait de lui un grand écrivain ; mais d'autre part, il est soumis au désir social de reconnaissance, ce qui fait de lui un snob, un parvenu, un être somme toute assez méprisable, comme Biche (Elstir) se pliant aux volontés des Verdurin et Vinteuil s'humiliant devant Swann. Selon Baudelaire, le monde moderne est vulgaire ; l'artiste non. Le styliste proustien, lui, est contaminé par la vulgarité et la faiblesse : quelle est étrange logique qui ainsi se révèle ? Que gagnerons-nous à entrer dans la problématique de la prose poétique par la voie impure du roman, qui fait de l'écrivain « un rastaquouère » ?

La poésie dans la prose : Proust ou le style rastaquouère

Pour Luc Fraisse

Par quel côté aborder la question ? La distinction entre prose et poésie est à la fois évidente, quel que soit le sens qu'on donne à ces mots, et embarrassante, parce qu'elle repose sur des jugements discutables, qu'il faut « fonder » en raison – et ce protocole de justification apparaît laborieux, incertain, surtout si on le compare à la fulgurance et la sûreté (peut-être trompeuses) des intuitions. Le savoir et l'expérience communs enseignent que le mot « poésie » cerne un ensemble restreint d'énoncés, produits selon des règles ou des contraintes particulières, variables, facultatives, librement consenties par un locuteur, et dont l'adoption marque une intention ou un projet dont une communauté des lecteurs débat. La difficulté à

départager strictement prose et poésie montre qu'il faut sans doute, dans la saisie de ces notions, s'accommoder d'une part de flou ou, si le mot de « flou » déplaît, de relativité ou de complexité. La question ne manque pas de s'opacifier si, du terrain théorique, on la déplace dans le champ historique. Le poème en prose en tant que genre serait né au XIX^e siècle. Mais Gorgias et les sophistes, déjà, enseignaient sous le nom de rhétorique quelque chose comme un art de la prose qu'on pourrait nommer prose poétique. Le roman de Proust, lui, ne prend pas du tout la question par ce biais ; il ignore les concepts et les périodisations ; il ne s'intéresse qu'à des affects qu'il prétend éclairer. Il postule que cela seul est réel et mérite d'être décrit. C'est donc en romancier, en se situant au ras de l'expérience de la lecture et de ses plaisirs, que Proust pose et résout la question de la prose poétique dans le roman :

Les premiers jours, comme un air de musique dont on raffolera, mais qu'on ne distingue pas encore, ce que je devais tant aimer dans son style ne m'apparut pas. Je ne pouvais pas quitter le roman que je lisais de lui, mais me croyais seulement intéressé par le sujet, comme dans ces premiers moments de l'amour où on va tous les jours retrouver une femme à quelque réunion, à quelque divertissement par les agréments desquels on se croit attiré. Puis je remarquai les expressions rares, presque archaïques qu'il aimait employer à certains moments où un flot caché d'harmonie, un prélude intérieur, soulevait son style ; et c'était aussi à ces moments-là qu'il se mettait à parler du « vain songe de la vie », de « l'inépuisable torrent des belles apparences », du « tourment stérile et délicieux de comprendre et d'aimer », des « émouvantes effigies qui anoblissent à jamais la façade vénérable et charmante des cathédrales », qu'il exprimait toute une philosophie nouvelle pour moi par de merveilleuses images dont on aurait dit que c'était elles qui avaient éveillé ce chant de harpes qui s'élevait alors et à l'accompagnement duquel elles donnaient quelque chose de sublime¹. Un de ces passages de Bergotte, le troisième ou le quatrième que j'eusse isolé du reste, me donna une joie incomparable à celle que j'avais trouvée au premier, une joie que je me sentis éprouver en une région plus profonde de moi-même, plus unie, plus vaste, d'où les obstacles et les séparations semblaient avoir été enlevés. C'est que, reconnaissant alors ce même goût pour les expressions rares, cette même effusion musicale, cette même philosophie idéaliste qui avait déjà été les autres fois, sans que je m'en rendisse compte, la cause de mon plaisir, je n'eus plus l'impression d'être en présence d'un morceau particulier d'un certain livre de Bergotte, traçant à la surface de ma pensée une figure purement linéaire, mais plutôt du « morceau idéal » de Bergotte, commun à tous ses livres et auquel tous les passages analogues qui venaient se confondre avec lui auraient donné une sorte d'épaisseur, de volume, dont mon esprit semblait agrandi. (*RTP, CS, I, 92-932*)

La présence de la poésie dans le roman s'atteste intuitivement, par le biais d'une expression qui renvoie à la subjectivité du lecteur : relève du poétique tout « ce qu'[il devait] tant aimer dans son style ». Découvrir l'existence du « poétique » dans le style est une expérience que Bourget pourrait qualifier de décadente. À cause du style, du travail sur la forme, l'unité organique du livre se perd ; la partie, *horresco referens*, s'émancipe du tout. Le héros se désintéresse du « sujet », des personnages, de l'intrigue et de la composition – bref de tout ce qui charpente et ossifie la masse textuelle et marque le triomphe de l'esprit organisateur sur la matière fictionnelle et langagière. Mieux, la comparaison – à la fois existentielle et drôle – du roman

¹ Après avoir lu la belle étude, très documentée, de Luc Fraisse sur Proust et Sully Prudhomme, je ne peux m'empêcher de penser que « l'influence filigranée » du « poète psychologue » colore ces lignes consacrées au romancier Bergotte : même attachement à la vie intérieure, même lyrisme mélancolique et mêmes ambitions métaphysiques ; ces similitudes troublantes soulignent la porosité thématique entre prose poétique en régime romanesque et « poésie pure ». Voir Luc Fraisse, *La Petite Musique du style, Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 307-328.

² Cette abréviation transparente se lit ainsi : *À la recherche du temps perdu*, nouvelle édition sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade » ; le chiffre romain indique le volume, le chiffre arabe la page, et les majuscules le titre de la partie dont est tirée la citation : *CS* signifie *Du côté de chez Swann*, *JF*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, etc.

avec une histoire d'amour bouleverse la hiérarchie établie : l'objet du désir – et donc de la recherche, de la réflexion – n'est plus l'intrigue, ramenée à la contingence d'un simple décor mondain. Ce qui importe, c'est la femme, c'est-à-dire le morceau lyrico-descriptif qui exalte le « sentiment qui nous fait non pas considérer une chose comme un spectacle, mais y croire comme en un être sans équivalent » (*RTP, CS, I, 65*) parce qu'elle tient « sous sa dépendance toute une partie profonde de [notre] vie ».

Une fois lancé sur la pente (et le plaisir) de la décomposition, le jeune lecteur ne sait plus s'arrêter. Par amour de Bergotte, il devient un stylisticien aguerrri et finit, comme il fallait s'y attendre, par s'égarer dans des pointes d'épingles. Du morceau, il passe à l'étude des « phrases », parce que le morceau est fait de phrases et que ce sont elles qui le délimitent. Mais ces phrases le captivent par les mots ou les expressions qu'elles contiennent, impression qu'accentuent les quelques citations censées illustrer ce style enchanteur. Plus impondérables encore que les mots archaïques ou imagés de Bergotte, plus insaisissables que les idées, cette « philosophie » si « nouvelle » pour le héros et beaucoup moins, sans doute, pour le narrateur et le lecteur, le « flot caché d'harmonie », le « prélude intérieur » semblent renvoyer, par la métaphore musicale et l'indéfinition même du référent, à quelque chose qui déborde le cadre de l'expression ordinaire, et qu'on appelle banalement mais justement « la poésie ». Enfin, le grand mode syntagmatique de la lecture est perturbé au profit de l'élan que l'œuvre donne à la mémoire textuelle³. En lieu et place d'un récit linéaire, celle-ci creuse une profondeur interne, impose des séries paradigmatiques, crée un feuilleté de « morceaux » qui se recouvrent selon le petit jeu des variations sur fond de ressemblance, qui n'est pas sans rappeler la rime, du moins telle que Proust la comprend :

N'est-ce pas déjà un premier élément de complexité ordonnée, de beauté, quand en entendant une rime, c'est-à-dire quelque chose qui est à la fois pareil et autre que la rime précédente, qui est motivée par elle, mais y introduit la variation d'une idée nouvelle, on sent deux systèmes qui se superposent, l'un de pensée, l'autre de métrique ? (*RTP, CG, II, 351*)

Ainsi se constitue une petite théorie de la poésie dans la prose. La prose de Bergotte manifeste l'existence de deux régimes de lecture qui correspondent à deux régimes d'écriture, que le plaisir du lecteur suffit à hiérarchiser. Les grandes émotions, le sentiment d'apprendre quelque chose sur la vie, désertent la prose narrative et investissent la prose poétique. Par Bergotte interposé, le roman de Proust revendique le droit au mélange du prosaïque – régime narratif – et du poétique, assimilé au régime descriptif, étant entendu qu'une description est essentiellement l'analyse d'une impression venue du monde et se faisant connaître par l'effet qu'elle produit, par le bouleversement intime qu'elle provoque. Bergotte sacrifie à ce que le Narrateur nomme une « philosophie idéaliste » ; « idéaliste » signifie simplement que dans l'évaluation de la vie, la subjectivité et la vie intérieure ont plus de valeur et plus de vérité que les supports objectifs qui leur offrent l'occasion de se révéler. Bergotte prouve que l'art de la prose tient à la capacité de jouir des choses par les mots ; la justification ultime du roman est donc « poétique » et relève du plaisir de produire et diffuser « de merveilleuses images » lestées de sens.

Pour « court-circuiter » la donnée narrative et prosaïque du roman, Bergotte expérimente successivement deux manières, le fondu enchaîné et la rupture :

Ce que l'amie de ma mère et, paraît-il, le docteur du Boulbon aimaient surtout dans les livres de Bergotte c'était, comme moi, ce même flux mélodique, ces expressions anciennes, quelques autres très simples et connues, mais pour lesquelles la place où il les mettait en lumière semblait

³ Voir sur ce sujet l'ouvrage important de Guillaume Perrier, *La Mémoire du lecteur, essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2011.

révéler de sa part un goût particulier ; enfin, dans les passages tristes, une certaine brusquerie, un accent presque rauque. Et sans doute lui-même devait sentir que là étaient ses plus grands charmes. Car dans les livres qui suivirent, s'il avait rencontré quelque grande vérité, ou le nom d'une célèbre cathédrale, il interrompait son récit et dans une invocation, une apostrophe, une longue prière, il donnait un libre cours à ces effluves qui dans ses premiers ouvrages restaient intérieurs à sa prose, décelés seulement alors par les ondulations de la surface, plus douces peut-être encore, plus harmonieuses quand elles étaient ainsi voilées et qu'on n'aurait pu indiquer d'une manière précise où naissait, où expirait leur murmure. Ces morceaux auxquels il se complaisait étaient nos morceaux préférés. Pour moi, je les savais par cœur. J'étais déçu quand il reprenait le fil de son récit. (*RTP, CS, I, 93-94*)

Proust, pour sa part, ne pratique presque jamais la digression lyrique, qui a les faveurs du Bergotte deuxième manière. Il s'en tient à la technique du Bergotte première manière, le fondu enchaîné, qui semble plus subtil, et qui est aussi la façon dont Vinteuil fait apparaître sa petite phrase, dans la sonate. Détachable, le morceau poétique en prose n'en a pas moins des frontières indécises. La narration se décante progressivement en impressions ; quand le lecteur isole et découpe le morceau, il est obligé de prendre en compte ces transitions du narratif vers le poétique ; car c'est au cœur de la coulée narrative que le plaisir du lecteur insensiblement se transforme et que s'impose la description poétique, avant de se résorber⁴. « Expliquer » la prose poétique, c'est d'abord repérer ces strates nuancées par lesquelles le texte change de « vitesses », de registres, et le lecteur d'univers.

Les illustrations, sous forme de citations, du « chant de harpe » bergottique sont assez décevantes. L'expression du lyrisme transite par la voie quasi exclusive d'épithètes et de requalifications subjectives assez convenues : la vie est songe, et ce songe est « vain » ; aimer et comprendre sont un tourment, et ce tourment est « stérile et délicieux ». Ce qui retient dans les cathédrales, c'est qu'elles sont à la fois « émouvantes » et « charmantes ». Bergotte, à l'évidence n'est pas Proust ; les échantillons de sa prose concentrent les tendances stylistiques (symbolisme, esthétisme, décadentisme) qui nuancent l'écriture de Proust, et qu'il parodie⁵. Pour Jean Milly, la phrase de Bergotte est poétique en ce qu'elle fait du signifiant le critère décisif de la combinaison des mots : les mots sont assemblés pour faire valoir les allitérations et le rythme. La syntaxe et le sens sont subordonnés à la création d'effets musicaux⁶. Lanson, à cet égard, invoquerait le modèle de la prose d'art, illustré par Flaubert⁷. Celui-ci aurait recueilli l'héritage de la période pour la faire servir à la production de sensations d'art : la prose romanesque devient poétique, c'est-à-dire musicale et plastique ; elle charme l'oreille et l'imagination. Mais à quoi tendent toutes ces recherches ? L'enchanteur n'est-il pas un grand maître d'erreurs et de fausseté ? Dans *Jean Santeuil* d'abord, puis dans *La Recherche*, Proust soutient le contraire. Contre la médecine et la morale, qui sont des sciences normatives de la

⁴ Ce procédé d'écriture se trouve mis en abîme dans la description des asperges, « trempées d'outremer et de rose et dont l'épi, finement pignoché de mauve et d'azur, se dégrade insensiblement jusqu'au pied – encore souillé pourtant du sol de leur plant – par des irisations qui ne sont pas de la terre ». Présentant des dégradés qui sont aussi des dégradations, l'asperge, comme le texte, est composite ; tous les deux sont à la fois enracinés dans le sol de l'humble réalité romanesque et projetés vers le ciel poétique dont ils reflètent les « couleurs naissantes d'aurore », les « ébauches d'arc en ciel » et l'« extinction de soirs bleus » (*RTP, CS, I, 119*). Pour une analyse subtile de ce texte, voir l'étude de Sophie Duval, « Une “farce poétique” : les anneaux du style et les alliances de l'humour », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, n°37, 2007 et p. 117-132 et n°38, 2008, p. 109-127.

⁵ Voir à ce sujet l'étude subtile et informée de Marion Schmid, *Proust dans la décadence*, Paris, Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2008.

⁶ Avec le septuor de Vinteuil, l'art littéraire passe de l'échelle micro-structurale aux lois de la composition – qui procède par la récurrence d'un thème ou le conflit des motifs. Voir Jean Milly, *La phrase de Proust : des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, Larousse, 1975, repris par les éditions Champion, coll. « Unichamp », 1983.

⁷ Gustave Lanson, *L'Art de la prose* [1908], texte republié aux éditions de la Table Ronde, Paris, 1996, avec une préface de Michel Sandras.

réforme de soi – c'est-à-dire du contrôle de la sensibilité –, la prose poétique, elle, illustre et valorise la sensibilité de l'homme commun ; elle défend le droit de la sensibilité à l'expression. En cela, elle est l'exacte contemporaine de la cure analytique et de la phénoménologie, laquelle définit la vie comme « l'inépuisable torrent » non des apparences mensongères, mais des « apparaître », qui font accéder à la nature des choses. Dans le cadre d'un roman, ce genre qui vise le public le plus large, la prose poétique énonce l'idée qu'il vaut mieux parler ses affects que de les taire⁸. Mais au nom de quoi ? Fournir à cette question une réponse relativement convaincante est l'un des enjeux, esthétique autant qu'existential, de la *Recherche*, qui, comme Proust l'indique à Rivière, est « un livre dogmatique⁹ ».

Dans un roman, les questions de théorie poétique s'incarnent dans des données concrètes, lestées de contingences qui sont l'expression oblique de nécessités intellectuelles trop confuses (ou scandaleuses) pour être explicitées noir sur blanc, dans l'idiome de la démonstration. Or Bergotte est un rastaquouère – entendons par là un homme inélegant, vulgaire, qui fait tache dans les salons, et que l'élite hésite à recevoir. Quand le héros le rencontre chez les Swann, il est sidéré par sa laideur – qui vaut bien celle de Sartre : les apparences ne parlent pas en sa faveur. Pour Norpois, Bergotte est un « “joueur de flûte” » (*RTP, JF, I, 464*), qui privilégie la forme sur le fond ; et quand il s'intéresse au fond, il se complaît à de « “véritables prêchi-prêcha” » affectifs (*RTP, JF, I, 467*). Bergotte n'est pas un écrivain viril, digne d'être lu par des individus actifs, engagés dans la vie publique ; il n'est pas cet artiste « homme du monde » célébré par Baudelaire, maître de ses nerfs et fasciné par la diversité et l'étrangeté du réel. Bergotte est empêtré dans ses affects ; il étale avec impudeur ses maîtresses ; il n'a aucun tact. Dans les salons, au tribunal, loin de briller, il use et abuse d'un jargon prétentieux qui achève de le discréditer. Face à la Rolls-Royce des carrières mondaines rectilignes, il représente la nouveauté imprévisible de l'aviation : le génie décolle, parce que son royaume n'est pas de ce monde. Il ne veut que « peindre et composer » certaines images sous les mots (*RTP, JF, I, 549*). Sa prose ne cherche à plaire qu'à lui-même. Cet idiotisme assumé n'est-il pas scandaleux ? Il l'est d'autant plus que Bergotte est cynique : tout en sachant que son génie n'a rien à voir avec le Faubourg et l'Académie, il intrigue pour s'y faire recevoir (*RTP, JF, I, 547*). Il obtient dans le salon d'Odette Swann une consécration qui ne signifie rien (*RTP, SG, III, 141*). Pourquoi avoir lié le génie stylistique à tant de vulgarité – à ce mélange d'incompétence sentimentale et de carriérisme grossier ? Bergotte est en effet l'homme de la dépendance redoublée – de l'addiction « au carré », si l'on peut dire : d'une part, il est soumis à ce qu'il ressent, ce qui fait de lui un grand écrivain ; mais d'autre part, il est soumis au désir social de reconnaissance, ce qui fait de lui un snob, un parvenu, un être somme toute assez méprisable, comme Biche (Elstir) se pliant aux volontés des Verdurin (*RTP, JF, II, 218-219*) et Vinteuil s'humiliant devant Swann (*RTP, CS, I, 147-148*). Selon Baudelaire, le monde moderne est vulgaire ; l'artiste non. Le styliste proustien, lui, est contaminé par la vulgarité et la faiblesse : quelle est étrange logique qui ainsi se révèle ? Que gagnerons-nous à entrer dans la problématique de la prose poétique par la voie impure du roman, qui fait de l'écrivain « un rastaquouère » ?

Le rastaquouère, la chenille et le tank

Charlus, arbitre des élégances, profère le plus inattendu – et peut-être le plus juste – des commentaires sur l'enjeu de la description d'art dans *La Recherche*. « J'habiterais la

⁸ Je m'oppose ici à la thèse de Vincent Descombes, pour qui le roman de Proust ne devient intéressant (c'est-à-dire philosophique) que lorsqu'il se débarrasse de ses oripeaux poétiques sur la vie intérieure et s'en tient à la tâche utile de décrire le monde social et ses lois. Voir *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987.

⁹ Voir la célèbre lettre datée du 6 février 1914, dans Marcel Proust, *Correspondance*, édition de Ph. Kolb en 21 volumes, Paris, Plon, 1970-1993, t. XIII, pp. 98-100.

Commanderie que rien ne serait plus naturel. Mais un juif ! Du reste, cela ne m'étonne pas ; cela tient à un curieux goût du sacrilège, particulier à cette race. Dès qu'un juif a assez d'argent pour acheter un château, il en choisit toujours un qui s'appelle Le Prieuré, l'Abbaye, Le Monastère, La Maison-Dieu » (*RTP, SG, III, 490*). Charlus invoque le « naturel », c'est-à-dire la convention sociale, l'ordre établi des choses. Quand Charlus remet en cause le droit des Israëls, financiers juifs, de posséder une demeure ayant appartenu aux Guermantes (*RTP, JF, II, 123*), la grand-mère du narrateur déplore son orgueil aristocratique et non son préjugé antisémite. Or décrire un château, une église, revient à les habiter en poète : c'est une conquête de l'imaginaire. Si l'on transpose la question du droit de posséder en droit de décrire, la question politique devient une question esthétique ; cette articulation, Rancière la nomme « le partage du sensible » : le droit de vivre telle ou telle expérience esthétique est soumis au contrôle de toute une société, qui transforme la sensibilité et ses joies en privilèges, manifestant des hiérarchies et des identités de classe. Le problème de la prose poétique dans le roman de Proust pourrait donc se formuler ainsi, en termes résolument non théoriques : un rastaquouère, un demi-juif, ont-ils compétence et légitimité pour s'emparer du patrimoine esthétique français et décrire à leur tour, dans un roman « à la Bergotte », les « émouvantes effigies qui anoblissent à jamais la façade vénérable et charmante des cathédrales » ?

Dans l'ouverture de son roman, Proust plante son drapeau de styliste sur Combray, et plus encore sur l'église de Combray. Sa description s'ouvre ainsi : « Que je l'aimais, que je la revois bien, notre église » (*RTP, CS, I, 58*) et se poursuit pendant huit pages. Plus loin, à propos de Saint André des Champs, le pacte entre littérature et francité se renoue, en termes presque identiques : « Que cette église était française ! » (*RTP, CS, I, 149*). Les questions du genre littéraire, de style et d'idéologie sont connexes. Comment Proust traite-t-il – exécute-t-il, serait-on tenté de dire – son motif ? Dans cet extrait consacré au vitrail, la description, telle un « bijou artiste », brille de tous ses feux :

[...] mais soit qu'un rayon eût brillé, soit que mon regard en bougeant eût promené à travers la verrière tour à tour éteinte et rallumée un mouvant et précieux incendie, l'instant d'après elle avait pris l'éclat changeant d'une traîne de paon, puis elle tremblait et ondulait en une pluie flamboyante et fantastique qui dégouttait du haut de la voûte sombre et rocheuse, le long des parois humides, comme si c'était dans la nef de quelque grotte irisée de sinueux stalactites que je suivais mes parents, qui portaient leur paroissien ; un instant après les petits vitraux en losange avaient pris la transparence profonde, l'infrangible dureté de saphirs qui eussent été juxtaposés sur quelque immense pectoral [...]. (*RTP, CS, I, 59*)

Ce texte met en abîme sa propre poétique, avec les mots « précieux », « flamboyante et fantastique ». Un regard, un rayon, suffisent à « défamiliariser » le vitrail médiéval. Celui-ci se transforme en « traîne de paon » baroque ; la lumière colorée devient « pluie » et l'église « grotte ». La littérature exhibée creuse un double écart par rapport à l'exigence mimétique. D'une part, le lecteur peine à comprendre si c'est une impression particulièrement subtile – une forme d'hallucination – ou si c'est un pur jeu sur les mots, qui invite à superposer la grotte et l'église, le mot « voûte » justifiant le passage de l'architecture à la géologie. D'autre part, l'analogie n'est pas provoquée par les sèmes /minéralité/, /obscurité/ et /humidité/, qui, logiquement, peuvent conduire à considérer une église comme une sorte de grotte artificielle et la grotte comme une sorte d'église naturelle. Ce sont des impressions chromatiques et kinésiques qui s'emparent de la vision, l'animent comme dans une féerie, si bien que le réel n'est plus seulement « mouvant » ou « changeant », il est devenu méconnaissable. Seul le mot « nef » permet de relier « la grotte irisée de sinueux stalactites » au référent visé. Nous voilà pris dans la tourmente de la belle prose descriptive proustienne : l'art évacue le « lieu commun », l'église, l'espace partagé, français, immémorial. Le vitrail se décompose en flux, en saphirs : toute cette « précieuse » joaillerie n'est-elle pas pure pacotille ? Ne rend-elle pas

un son un peu toc ? On sait qu'en littérature comme en économie, la fausse monnaie tend à chasser la bonne.

Ce soupçon n'a pas cessé de tarauder les lecteurs de Proust. Proust a d'abord été lu comme l'archiviste de ses souvenirs poétiques. Dans ses romans, comme dans *À Rebours*, la dynamique narrative s'enlisait au profit d'un art – d'une manie – de collectionneur qui énumère ses impressions sans se soucier de la composition d'ensemble. Ces impressions seraient elles-mêmes laborieusement ouvragées par une prose artiste. Proust a mis en abîme la réception de son roman dans une saynète ludique où M. Bloch père joue le rôle du philistin, tandis que Bergotte apparaît comme l'*alter ego* de l'écrivain :

« Ce Bergotte est devenu illisible. Ce que cet animal-là peut-être embêtant. [...] Comme c'est emberlificoté ! Quelle tartine ! » Et il reprenait une beurrée. (*RTP, JF, II, 130*).

Dans son beau livre, *Proust ou l'euphorie de la prose*, Michel Sandras rapporte ce jugement peu amène de Jaccottet, à propos de la haie d'aubépines : « "passage un peu trop subtil¹⁰" ». Mais l'analyste plus pertinent est toujours celui qui assume le mieux l'intensité de son impression – qu'on peut tout aussi bien appeler fantôme. En 1943, voyant « revenir Proust » à qui Fernandez consacre un essai et Brasillach un « magnifique article », Céline écrit :

Ils ont beaucoup ergoté autour de PROUST. Ce style ?... Cette bizarre construction ?... D'où ? Qui ?... Que ?... Quoi ?... Oh c'est très simple ! TALMUDIQUE – Le Talmud est à peu près bâti, conçu comme les romans de Proust, tortueux, arabesque, mosaïque désordonnée – le genre sans queue ni tête. Par quel bout le prendre ? Mais au fond infiniment tendancieux, passionnément, acharnément. Du travail de chenille cela passe, revient, retourne, repart, n'oublie rien, incohérent en apparence, pour nous qui ne sommes pas juifs, mais de « style » pour les initiés ! La chenille laisse ainsi derrière elle une sorte de tulle, de vernis irisé, impeccable, capte, étouffe, réduit tout ce qu'elle touche [...] en vue de leur massacre. *Épuration*. La chenille passe dessus, bave, les irise. Le tank et la mitrailleuse font le reste. (Lettre à Lucien Combelle du 12/2/43, Cahiers de l'Herne 5, cité par P.-A. Ifri, *Céline et Proust*, Summa Publications, Birmingham (Al., USA), 1996, p. 11-12)

L'antisémitisme odieux et délirant n'y change rien : Céline est un très grand lecteur de Proust. Le commentaire vise d'abord la construction du roman, avant de décrire le travail du style – de ce que Céline nomme « la poésie proustienne ». La métaphore animalière désobligeante de « la chenille » ne peut empêcher que perce l'admiration pour cette entreprise de sape, inoffensive en apparence, en réalité aussi redoutable qu'un « tank ». Méfiez-vous de Proust – dit en substance Céline ; ce que vous prenez pour de délicates irisations – « la grotte irisée de sinueux stalactites » – est en réalité un art de la démolition, de la décomposition. De quoi ? De la tradition française. Mais Céline va plus loin :

Vive Proust ! Vive le Talmud ! [...] Je suis tout prêt à reconnaître le génie talmudique. Cent mille preuves hélas ! La dissimulation, la supercherie seules me blessent. Notons encore que Proust sauve, tente de sauver sa propre famille des massacres spirituels qu'il réclame et pratique pour nous ! D'où toute cette tendresse cet apitoiement sur la grand-mère – fort bien venu, d'ailleurs, j'en conviens [...]. (Lettre à Lucien Combelle du 12/2/43, *op. cit.*, p. 12)

Là encore, on ne peut que reconnaître la justesse du diagnostic célinien : l'affect, l'amour pour les siens, la tendresse – fût-elle asphyxiante au point qu'il faille la profaner – sont la pierre angulaire de la poésie proustienne :

10 Michel Sandras, *Proust ou l'euphorie de la prose*, Paris, Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2010, p. 61.

[...] un instant après les petits vitraux en losange avaient pris la transparence profonde, l'infrangible dureté de saphirs qui eussent été juxtaposés sur quelque immense pectoral, mais derrière lesquels on sentait, plus aimé que toutes ces richesses, un sourire momentané de soleil ; il était aussi reconnaissable dans le flot bleu et doux dont il baignait les pierreries que sur le pavé de la place ou la paille du marché ; et, même à nos premiers dimanches quand nous étions arrivés avant Pâques, il me consolait que la terre fût encore nue et noire, en faisant épanouir, comme en un printemps historique et qui datait des successeurs de saint Louis, ce tapis éblouissant et doré de myosotis en verre. (*RTP, CS, I, 59-60*)

Proust le reconnaît : les « pierreries », « toutes ces richesses », le brillant arsenal des figures, tout cet esthétisme ne valent que par l'hommage qu'ils rendent à ce qui les rend possibles, le sourire tant aimé du soleil. Or le soleil ne sourit pas ; et c'est pourtant son sourire que le narrateur reconnaît avoir « tant aimé ». Le sourire du soleil métaphorise, en lui donnant la dimension cosmique qui lui manque, celui de la grand-mère, ce « sourire où, contrairement à ce qu'on voit dans le visage de beaucoup d'humains, il n'y avait d'ironie que pour elle-même, et pour nous tous comme un baiser de ses yeux qui ne pouvaient voir ceux qu'elle chérissait sans les caresser passionnément du regard » (*RTP, CS, I, 12*). Cette caresse passionnée du regard définit l'art de la prose poétique chez Proust : la poésie consiste à descendre dans les replis de l'affect, pour éprouver les ressources de ce double amour des mots et des choses, chacune des deux dimensions du réel donnant accès à l'autre. La découverte proustienne, qui transporte Céline, c'est au regard d'un tel amour, rien ne vaut, rien ne résiste, tout est voué par l'ironie destructrice au relatif, au néant, à la pure contingence du hasard ; rien ne réchappe au massacre, et surtout pas ces belles institutions françaises qui appellent la révérence.

Donnons un exemple de la pertinence de l'analyse que Céline consacre à « la poésie proustienne » ; prenons l'exemple de cette institution mi-sociale, mi-esthétique, qu'est le paysage français. On sait que la géographie, à Combray, se divise en deux côtés, et que ces considérations paysagères sont aussi sociales ; il y a le côté de l'aristocratie et celui de la bourgeoisie juive, le côté de Guermantes et le côté de chez Swann. Les Swann sont des agents de change – des banquiers. Ils possèdent donc la moitié de Combray. Entre la race juive et la race noble, entre le monde vulgaire de la finance mondialisée et le monde prestigieux des ducs, qui ont fait l'histoire de France, il ne saurait y avoir aucun lien : c'est la fiction qu'enseigne la bourgeoisie française à ses enfants, pour le plus grand bénéfice de l'imagination du narrateur. Or cette bourgeoisie transmet ce qu'elle sait par expérience ou qu'elle pressent être faux : la grand-mère du narrateur fut l'amie d'une Guermantes, M^{me} de Villeparisis ; Swann est lui aussi l'ami intime des Laumes, neveux de la précédente ; les Cambremer ont donné leur fils à une demoiselle Legrandin, de Combray. La sociologie proustienne est soluble dans l'économie, comme la noblesse l'est dans la banque. L'argent est devenu le moteur de la société française, et le beau paysage champêtre ne dit pas autre chose :

Obscurcie par l'ombre des grands arbres qui l'entouraient, une pièce d'eau avait été creusée par les parents de Swann ; mais dans ses créations les plus factices, c'est sur la nature que l'homme travaille ; certains lieux font toujours régner autour d'eux leur empire particulier, arborent leurs insignes immémoriaux au milieu d'un parc comme ils auraient fait loin de toute intervention humaine, dans une solitude qui revient partout les entourer, surgie des nécessités de leur exposition et superposée à l'œuvre humaine. C'est ainsi qu'au pied de l'allée qui dominait l'étang artificiel, s'était composée sur deux rangs, tressés de fleurs de myosotis et de pervenches, la couronne naturelle, délicate et bleue qui ceint le front clair-obscur des eaux, et que le glaïeul, laissant fléchir ses glaives avec un abandon royal, étendait sur l'eupatoire et la grenouillette au pied mouillé les fleurs de lis en lambeaux, violettes et jaunes, de son sceptre lacustre. (*RTP, CS, I, 134-135*)

Les Swann sont les seigneurs de Tansonville dont le nom parle pour lui-même : les temps sont vils – et Céline sait cela ; à l'époque de Proust, les signifiés « France » ou « aristocratie » ne signifient déjà plus rien. C'est l'argent qui compte. Le père Swann, en grand seigneur, s'est fait creuser « un étang », que le texte s'empresse de rebaptiser « pièce d'eau » : « “Vous ne trouvez pas ça joli, tous ces arbres, ces aubépines, et mon étang dont vous ne m'avez jamais félicité ?” » dit-il au grand-père du Narrateur (*RTP, CS, I, 15*). Évidemment, il s'agit là d'une de ces « créations les plus factices », qui sent l'argent à plein nez, le luxe d'un parvenu. C'est alors que la poésie intervient – en se déguisant sous le nom de « nature ». Elle est un « esprit des lieux » qui fait « régner » son « empire particulier », arbore ses « insignes immémoriaux ». Ces insignes sont les signes floraux de la poésie proustienne : les « myosotis », qui ornent les vitraux de Combray, et les « pervenches », qui sont les yeux d'Oriane de Guermantes, accourent pour rédimmer, ironiquement, l'insuffisante beauté de la pièce d'eau d'un agent de change juif. La « solitude » de la nature rejoint celle de l'artiste : elle est la condition de son extraterritorialité sociale. Périssent les Swann et les Guermantes, qu'ils se confondent et s'annihilent l'un l'autre dans l'avènement d'une ploutocratie sans racines ; l'artiste indifférent à ces vastes destins leur survit, lui qui trouve au fond de lui-même de quoi orner « l'étang artificiel » qui reflète la vanité des Swann imitant les Guermantes.

On comprend mieux pourquoi Céline parle d'un Proust « infiniment tendancieux », pourquoi il redoute sa « dissimulation » et sa « supercherie ». Proust descripteur emprunte la voix de la nature, de l'ordre souverain, pour humilier les ordres secondaires, les artifices sociaux ; mais ce que Proust nomme « nature » est aussi artificiel que les artifices qu'il condamne. « La couronne naturelle, délicate et bleue » (bleue, peut-être, comme le sang et les yeux des Guermantes¹¹) est censée s'être « composée » d'elle-même : les formes réfléchies et passives du texte dissimulent l'intervention du grand artisan de la prose qui dispose ses « rangs » et ses « couronnes », qui tresse et compose, édifie son propre paysage affectif et verbal sur un paysage social en décomposition. Pour ce faire, Proust joue sur les mots : l'expression « le front des eaux » (où « front » signifie « bord » comme dans « front de mer » ou « front de Seine ») est appelée par le mot « couronne » ; le glaïeul n'a de « glaive » que parce que son étymon latin, *gladiolus*, signifie « petite épée ». L'isotopie monarchique (« régner », « couronne », « abandon royal », « fleur de lis », « spectre ») est ironiquement surdéterminée par le mot curieux d'eupatoire, qui renvoie à Eupator, roi oriental sous la coupe des Romains, descendant d'un Séleucide, et dont le nom signifie : « né d'un père noble ». La grenouillette et l'eupatoire, aux noms discrètement burlesques, ne sont-elles les vassaux du lis ? Mais précisément, ses fleurs sont en lambeaux ; la vieille aristocratie française est cernée par la banque ; or, imperturbablement, Proust avance, irise ; et ses irisations, sur la ruine de tout le reste qu'elles dissolvent, font émerger du naufrage généralisé les quelques affects qui lui tiennent profondément à cœur. Aimer les mots, aimer le travail solitaire qu'ils permettent d'accomplir, aimer à ce quoi ils réfèrent : des fleurs, des nuances qui s'assemblent, des souvenirs secrets qui se recomposent. Céline a raison : la prose poétique de Proust est à la fois une chenille et un tank.

Les « petits parfumeurs » de la prose

Proust, on le sait, a une très haute idée de son art ; *La Recherche* vise à persuader le lecteur que la littérature est la vraie vie, équivalence inouïe. Mais pourquoi avoir pris le risque de passer pour ce rastaquouère des Lettres que Céline, pour de mauvaises raisons, a si bien débusqué ? De fait, Proust a pourtant pris le risque de mettre en scène des doubles caricaturaux

11 Le bleu, le blond et le rose ou l'orangé sont l'apanage des Guermantes. Il n'est pas indifférent que Gilberte ait les yeux tellement noirs que le narrateur s'imagine les avoir vus bleus ; Gilberte est une fausse Guermantes – mais qui pourra passer pour une vraie.

– des figures de ces « petits parfumeurs de lettres » (*JS*, 263), avec lesquels il pouvait craindre et ne voulait surtout pas qu'on le confondît. Une figure mérite qu'on s'y arrête plus particulièrement : Legrandin, contre-modèle fascinant en raison même de la proximité de sa prose avec celle de Proust, au point que les échantillons du style de Legrandin peuvent être lus comme de véritables autopastiches.

Legrandin nous aide à comprendre la ressemblance troublante et la frontière décisive qui unissent et séparent le grand rastaquouère des lettres d'un « petit parfumeur ». Venu d'ailleurs, étranger au monde, le rastaquouère veut s'intégrer ; avant de se fondre, à force d'habileté ou par chance, dans les salons, il se distingue par son outrance caricaturale et ses maladresses, par ses excès et ses gaffes. Le rastaquouère est haut en couleur ; Bloch en est le représentant le plus pur. Il parle comme Homère dans des salons où c'est l'accent rauque de la vieille France provinciale qui est le signe de « race ». Mais il apprend, se décrasse : ses dons d'imitateur lui servent ; c'est le vrai singe de son maître. Un jour, il finit par intérioriser les normes du goût. Bloch prouve qu'un rastaquouère peut finir par incarner le pur chic anglais. Sous le masque impassible du « parvenu », il enfouit cette bouffonnerie supérieure, toutes ces ressources comiques dont il est malgré lui le porteur et dont il ne veut plus être la victime. Bloch, reçu chez le prince de Guermantes, ne peut aller au-delà. Sa Rolls mondaine ne le conduit pas loin. Il oublie qui il est. Le grand rastaquouère, lui, reste indéfectiblement fidèle à ses origines, à ce qui le marque et l'affecte, à sa sensibilité, à son histoire ; il peut certes les altérer, les transformer, mais non les renier. Ce fonds d'originalité irréductible est la réserve où il puise la ressource consciente et assumée qui alimente son œuvre.

Le monde est une comédie, une vanité ; les « arts du Néant » y règnent (*RTP, JF, I, 591*) ; mais la vie intérieure, elle, mérite d'être prise au sérieux. Rien n'est plus contraire à la vocation de l'artiste que le dilettante, l'homme qui s'économise ou se protège, tel Swann, qui sacrifie au vain souci d'une élégance conventionnelle, toute extérieure, les trésors de sa vie intérieure :

Jusqu'à cette horreur d'exprimer sérieusement son opinion m'avait paru quelque chose qui devait être élégant et parisien et qui s'opposait au dogmatisme provincial des sœurs de ma grand'mère ; et je soupçonnais aussi que c'était une des formes de l'esprit dans la coterie où vivait Swann et où par réaction sur le lyrisme des générations antérieures on réhabilitait à l'excès les petits faits précis, réputés vulgaires autrefois, et on proscrivait les « phrases ». (*RTP, CS, I, 97*)

À la condamnation mondaine – qui proscrie les « phrases » – répond une condamnation sans appel de l'artiste : « pour quelle autre vie réservait-il de dire enfin sérieusement ce qu'il pensait des choses, de formuler des jugements qu'il pût ne pas mettre entre guillemets ? » (*RTP, CS, I, 97*) Peut-on agir en ce monde comme si on l'avait deux vies, et que la première ne fût que l'esquisse de la seconde ? L'inconscience de Swann est en réalité une mauvaise foi, tant il est vrai qu'on ne parvient jamais à croire ce qu'on sait pertinemment être faux :

D'ailleurs, ayant laissé s'affaiblir les croyances intellectuelles de sa jeunesse, et son scepticisme d'homme du monde ayant à son insu pénétré jusqu'à elles, il pensait (ou du moins il avait si longtemps pensé cela qu'il le disait encore) que les objets de nos goûts n'ont pas en eux une valeur absolue, mais que tout est affaire d'époque, de classe, consiste en modes, dont les plus vulgaires valent celles qui passent pour les plus distinguées. (*RTP, CS, I, 243*)

Le relativisme faussement universel de Swann ne vise en réalité que l'étude ou la production d'une œuvre d'art, qu'il tient pour des manifestations de l'absolu. Ce relativisme n'excepte de son scepticisme dissolvant que la vie mondaine elle-même, à qui le clubman sacrifie tout, en sachant qu'elle n'est rien. Le petit parfumeur, lui, ne renonce pas aux Lettres. Legrandin n'est pas un rastaquouère ; il incarne aux yeux de la famille l'homme d'élite, à la fois ingénieur et écrivain raffiné. La grand-mère, éprise de naturel, le reproche seulement ce qu'on reprochera

toujours à Proust, d'écrire ou de parler un peu trop bien. Qu'on en juge :

– Il y a dans les nuages ce soir des violets et des bleus bien beaux, n'est-ce pas, mon compagnon, dit-il à mon père, un bleu surtout plus floral qu'aérien, un bleu de cinéraire, qui surprend dans le ciel. Et ce petit nuage rose n'a-t-il pas aussi un teint de fleur, d'œillet ou d'hydrangée ? Il n'y a guère que dans la Manche, entre Normandie et Bretagne, que j'ai pu faire de plus riches observations sur cette sorte de règne végétal de l'atmosphère. Là-bas, près de Balbec, près de ces lieux sauvages, il y a une petite baie d'une douceur charmante où le coucher de soleil du pays d'Auge, le coucher de soleil rouge et or que je suis loin de dédaigner, d'ailleurs, est sans caractère, insignifiant ; mais dans cette atmosphère humide et douce s'épanouissent le soir en quelques instants de ces bouquets célestes, bleus et roses, qui sont incomparables et qui mettent souvent des heures à se faner. D'autres s'effeuillent tout de suite, et c'est alors plus beau encore de voir le ciel entier que jonche la dispersion d'innombrables pétales souffrés ou roses. Dans cette baie, dite d'opale, les plages d'or semblent plus douces encore pour être attachées comme de blondes Andromède à ces terribles rochers des côtes voisines, à ce rivage funèbre, fameux par tant de naufrages, où tous les hivers bien des barques trépassent au péril de la mer. Balbec ! la plus antique ossature géologique de notre sol, vraiment Ar-mor, la mer, la fin de la terre, la région maudite qu'Anatole France – un enchanteur que devrait lire notre petit ami – a si bien peinte, sous ses brouillards éternels, comme le véritable pays des Cimmériens, dans l'*Odyssée*. De Balbec surtout, où déjà des hôtels se construisent, superposés au sol antique et charmant qu'ils n'altèrent pas, quel délice d'excursionner à deux pas dans ces régions primitives et si belles. (RTP, CS, I, 128-129)

Cette page n'est-elle pas parfaite ? N'est-elle pas un exemplaire de ce qu'on pourrait nommer la prose poétique proustienne ? Je laisse de côté toutes les marques de l'oralité ou plus exactement de la causerie : l'adresse amicale au « compagnon », les expressions phatiques comme « n'est-ce pas », l'interro-négative. Je concède que la chute relève tout au plus d'une prose soignée de guide touristique. Ces scories exceptées, on trouve tous les procédés qui sont les marques de fabrique de la poésie proustienne : la recherche de la nuance juste ouvre le filage métaphorique (« un bleu plus floral qu'aérien, un bleu de cinéraire ») ; la reprise – nommée épanorthose – donne l'illusion d'un discours qui trébuche alors qu'elle relance la progression calculée vers l'expression de la vérité. Je relève des métaphores (« cette sorte de règne végétal de l'atmosphère », « ces bouquets célestes »), une comparaison (« comme de blondes Andromèdes ») qui justifie *a posteriori* le caractérisant psychologique (« douces ») et motive la reconfiguration des relations de contiguïté (« attachées »). La phrase est solidement charpentée dans son déploiement. Legrandin, comme Bergotte, invoque des lieux inconnus au narrateur, fait « exploser » leur beauté dans des images merveilleuses. Si on suivait dans *La Recherche* la piste lexicale que présentent les mots « célestes » ou « cinéraires », on pourrait mettre en relation le discours de Legrandin avec d'admirables descriptions proustiennes : celles des asperges, où encore celle du « grand escalier humide et sonore, pleins d'échos, comme celui de certains établissements de bains d'autrefois, aux vases remplis de cinéraires » (RTP, SG, III, 147). Mais cette page n'est-elle pas tout simplement l'anticipation, le premier crayon, du célèbre morceau des « nymphéas » ?

Plus loin, les fleurs plus nombreuses étaient plus pâles, moins lisses, plus grenues, plus plissées, et disposées par le hasard en enroulements si gracieux qu'on croyait voir flotter à la dérive, comme après l'effeuillement mélancolique d'une fête galante, des roses mousseuses en guirlandes dénouées. Ailleurs un coin semblait réservé aux espèces communes qui montraient le blanc et rose propres de la julienne, lavés comme de la porcelaine avec un soin domestique, tandis qu'un peu plus loin, pressées les unes contre les autres en une véritable plate-bande flottante, on eût dit des pensées des jardins qui étaient venues poser comme des papillons leurs ailes bleuâtres et glacées sur l'obliquité transparente de ce parterre d'eau ; de ce parterre céleste aussi : car il donnait aux fleurs un sol d'une couleur plus précieuse, plus émouvante que la couleur des fleurs elles-mêmes ; et, soit que pendant l'après-midi il fit étinceler sous les

nymphéas le kaléidoscope d'un bonheur attentif, silencieux et mobile, ou qu'il s'emplît vers le soir, comme quelque port lointain, du rose et de la rêverie du couchant, changeant sans cesse pour rester toujours en accord, autour des corolles de teintes plus fixes, avec ce qu'il y a de plus profond, de plus fugitif, de plus mystérieux – avec ce qu'il y a d'infini – dans l'heure, il semblait les avoir fait fleurir en plein ciel. (RTP, CS, I, 167-168)

« La dispersion d'innombrables pétales soufrés ou roses » de Legrandin vaut bien « l'effeuillement mélancolique d'une fête galante » de Proust. Les pensées qui viennent comme des papillons poser leurs ailes bleuâtres et glacées n'ont rien à envier aux blondes Andromède des côtes bretonnes. C'est pourtant ce même Legrandin capable d'« édifier toute une éthique de paysage et une géographie céleste de la basse Normandie » qui est qualifié d'« escroc érudit », employant une science et un labeur considérables à « fabriquer de faux palimpsestes » ; se pourrait-il qu'une contingence morale, le snobisme, étrangère à la littérature, à l'art, fit dérailler le style et suffit à discréditer une prose poétique ? Poursuivons :

– Là comme partout, je connais tout le monde et je ne connais personne, répondit Legrandin qui ne se rendait pas si vite ; beaucoup les choses et fort peu les personnes. Mais les choses elles-mêmes y semblent des personnes, des personnes rares, d'une essence délicate et que la vie aurait déçues. Parfois c'est un castel que vous rencontrez sur la falaise, au bord du chemin où il s'est arrêté pour confronter son chagrin au soir encore rose où monte la lune d'or et dont les barques qui rentrent en striant l'eau diaprée hissent à leurs mâts la flamme et portent les couleurs ; parfois c'est une simple maison solitaire, plutôt laide, l'air timide mais romanesque, qui cache à tous les yeux quelque secret impérissable de bonheur et de désenchantement. Ce pays sans vérité, ajouta-t-il avec une délicatesse machiavélique, ce pays de pure fiction est d'une mauvaise lecture pour un enfant, et ce n'est certes pas lui que je choiserais et recommanderais pour mon petit ami déjà si enclin à la tristesse, pour son cœur prédisposé. Les climats de confiance amoureuse et de regret inutile peuvent convenir au vieux désabusé que je suis, ils sont toujours malsains pour un tempérament qui n'est pas formé. (RTP, CS, I, 130)

Le paysage de Legrandin, comme celui de Proust, est pétri d'affectivité : chez l'un, un castel confronte son chagrin au soir encore rose et la barque porte les couleurs de la lune ; chez l'autre, le ciel donne aux fleurs flottantes un « parterre » plus digne de leurs coloris. Les éléments du paysage s'unissent et collaborent pour créer toujours plus de beauté ; le ciel « fait étinceler le kaléidoscope du bonheur » et change sans cesse pour renouveler l'« accord » d'une couleur avec ce qu'il y a d'infini dans le fini, l'instant. On peut faire remarquer que la description assumée par Proust, plus nettement que celle de Legrandin, revêt une dimension métaphysique, comme le montre le substantif « l'infini », qui ne désigne ici rien d'autre que la joie d'un sujet découvrant la capacité magique de la réalité tout extérieure à se convertir en vie intérieure, en sentiments, en idées, en images. Dira-t-on qu'en changeant de degrés, étant plus ou moins accomplies, ces pages de prose poétique ne changent pas fondamentalement de nature ?

Il faut donc en revenir à un critère énonciatif. Dans le premier texte, Legrandin, se laisse aller à sa spontanéité ; il recommande, en esthète averti, la lecture de France et la fréquentation littéraire des paysages qu'il dépeint. Dans le second texte, Legrandin ressemble au goupil de la fable ; il est saisi dans son magistère de trompeur. De même que La Fontaine prête à son renard le culot de dévoiler ses batteries à un corbeau trop niais pour y voir goutte « *Sans mentir*, si votre ramage / se rapporte à votre plumage », de même Legrandin finit par confesser, avec une « délicatesse machiavélique » digne de la fable, que le pays qu'il est peint est « sans vérité », qu'il s'agit là d'« un pays de pure fiction » et « d'une mauvaise lecture pour un enfant ». En passant de la sincérité au mensonge, le langage de Legrandin ne change pas. Qu'elle soit désintéressée ou cyniquement intéressée, sa prose garde la même tenue ; elle recourt aux mêmes procédés. En d'autres termes, Legrandin ne dit jamais ce qu'il pense mais toujours ce qu'il veut qu'on pense de lui. Le régime de la conversation aliène la liberté de la prose : dans la

conversation, comme l'ont fait valoir les classiques, le destinataire importe et oriente l'échange. La modernité, elle, réclame l'exclusivisme de l'originalité : l'artiste ne cherche nullement à plaire à son public ni même à se défendre de lui (par l'hermétisme par exemple) mais doit imposer au lecteur réticent sa langue et sa vision – sans craindre ni flatter son jugement.

La prose poétique, l'art littéraire, revendiquent pour eux ce que la cour, d'après La Bruyère, exigeait du courtisan : un engagement sans réserve ; « s'y dérober un instant, c'est y renoncer ». Legrandin n'est en somme qu'un parfumeur parce qu'il ne cesse de se « dérober », de « renoncer » à cette exigence de sincérité, cette fidélité absolue à cet instinct qui est pour Proust « le vrai Jugement dernier » de l'artiste (*RTP, TR, IV, 458*). C'est pourquoi, la pierre de touche de la prose n'est pas tant la question de la beauté que celle de la laideur, cette assomption baudelairienne du prosaïsme de l'existence, de la contingence et de la matérialité du quotidien¹². Dans le culte rendu à la beauté et face aux sentiments noblement distingués qu'elle suscite, le « petit parfumeur » rejoint le grand écrivain, ce rastaquouère qui, au mépris de toute prudence et de tout souci d'élégance, tient à ses affects plus qu'à ses intérêts. Rien dans la beauté ne menace le parfumeur et son désir de donner de lui-même l'image la plus séduisante possible. En revanche, quelles parties de soi-même découvre le spectacle de la laideur ? Quel est l'inavouable, l'indicible qu'il invite à mettre au jour ? À l'occasion de son commentaire sur l'art de Giotto, Proust dégage la nécessité de cette « poétique de la trivialité » :

De même que l'image de cette fille était accrue par le symbole ajouté qu'elle portait devant son ventre, sans avoir l'air d'en comprendre le sens, sans que rien dans son visage en traduisît la beauté et l'esprit, comme un simple et pesant fardeau, de même c'est sans paraître s'en douter que la puissante ménagère qui est représentée à l'Arena au-dessous du nom « Caritas » et dont la reproduction était accrochée au mur de ma salle d'études, à Combray, incarne cette vertu, c'est sans qu'aucune pensée de charité semble avoir jamais pu être exprimée par son visage énergique et vulgaire. Par une belle invention du peintre elle foule aux pieds les trésors de la terre, mais absolument comme si elle piétinait des raisins pour en extraire le jus ou plutôt comme elle aurait monté sur des sacs pour se hausser ; et elle tend à Dieu son cœur enflammé, disons mieux, elle le lui « passe », comme une cuisinière passe un tire-bouchon par le soupirail de son sous-sol à quelqu'un qui le lui demande à la fenêtre du rez-de-chaussée. [...]

Mais plus tard j'ai compris que l'étrangeté saisissante, la beauté spéciale de ces fresques tenait à la grande place que le symbole y occupait, et que le fait qu'il fût représenté non comme un symbole puisque la pensée symbolisée n'était pas exprimée, mais comme réel, comme effectivement subi ou matériellement manié, donnait à la signification de l'œuvre quelque chose de plus littéral et de plus précis, à son enseignement quelque chose de plus concret et de plus frappant. [...]

Et peut-être cette non-participation (du moins apparente) de l'âme d'un être à la vertu qui agit par lui a aussi en dehors de sa valeur esthétique une réalité sinon psychologique, au moins, comme on dit, physiognomonique. Quand, plus tard, j'ai eu l'occasion de rencontrer, au cours de ma vie, dans des couvents par exemple, des incarnations vraiment saintes de la charité active, elles avaient généralement un air allègre, positif, indifférent et brusque de chirurgien pressé, ce visage où ne se lit aucune commisération, aucun attendrissement devant la souffrance humaine, aucune crainte de la heurter, et qui est le visage sans douceur, le visage antipathique et sublime de la vraie bonté. (*RTP, CS, I, 80-81*)

Giotto a compris que le monde des idées dépend pour son exploration de celui des réalités ; on ne peut pénétrer le cœur d'une idée que si l'on consent à se laisser guider par une réalité hostile, vulgaire, qui dépouille l'idée de ses masques avantageux, de ses représentations idéalement convenues. La bonté et la charité, la justice, ne ressemblent jamais à l'image – à l'idée – qu'on

¹² Michel Sandras consacre tout le troisième chapitre de son ouvrage à ce qu'il nomme fort justement une « poétique de la trivialité » (*Proust ou l'euphorie de la prose, op. cit.*, pp. 187-267).

en a. Le monde est une forêt de symboles parce qu'il ne cesse de proposer par ses formes déroutantes de nouveaux accès à l'idée. Il introduit le désordre et l'inquiétude. En cela la laideur, la vulgarité sont de très puissants instruments de pensée. Le rastaquouère sait cela ; le parfumeur, lui, l'ignore.

Conclusion

La formule de la prose poétique se découvre : « on sentait que le Bois n'était pas qu'un bois, qu'il répondait à une destination étrangère à la vie de ses arbres [...] » (*RTP, CS, I, 415-416*). Fascinés par la puissance de frustration que recèle la tautologie réaliste, de bons esprits tiennent à affirmer au contraire que le Bois n'est qu'un bois : que serait-il d'autre ? Écartons les « arrière monde » ; aimons ce qui est, sans chercher nulle « destination étrangère à la vie des arbres » ; telle serait la formule de la « vraie vie ». Mais sommes-nous nous-mêmes des arbres, nous qui les regardons et éprouvons à les voir ce qu'il faut bien nommer « un désir » ? Qu'est-ce qui manque aux arbres que nous seuls pouvons y ajouter, inspirés par un appel à entrer avec eux dans une sorte de bal de sorcières où sujet et objet perdent leur statut propre et échangent leurs qualités, leur identité ? Vivre ce désir, l'interroger, le décrire, l'arracher au confort du non-dit ou de l'interdit sont « le devoir et la tâche » de l'écrivain, ce « traducteur » (*RTP, TR, IV, 469*). C'est précisément pourquoi la prose poétique *in fine* relève moins d'une poétique que d'une éthique : elle traduit, elle met en œuvre la capacité d'un sujet d'affronter ses propres désirs. En cela, Proust a raison de souligner que l'art a pour fondement une certaine façon de jouir des choses. Les choses, en poésie, ne sont pas destinées à nous consoler, à nous guérir, à étayer l'estime que nous pouvons avoir de nous-mêmes. Elles ne sont pas non plus destinées à nous offrir ce que nous désirons sans effort, de l'harmonie et de la respectabilité ; elles sont des occasions de tester, de vérifier jusqu'où va notre désir de trouver la vérité – la vérité sur nos désirs.