



HAL
open science

Marcel Proust et la langue littéraire vers 1920

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Marcel Proust et la langue littéraire vers 1920 . Gilles Philippe et Julien Piat. La Langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Flaubert à Claude Simon, Fayard, p. 411-449, 2009. hal-01676877

HAL Id: hal-01676877

<https://hal.science/hal-01676877>

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 : « Marcel Proust et la langue littéraire vers 1920 », *La Langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Flaubert à Claude Simon* (G. Philippe et J. Piat dir.), Paris, Fayard, 2009, p. 411-449.

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

Mots-clés : Proust, *À la recherche du temps perdu*, style, phrase, syntaxe, images, variations linguistiques, valeurs littéraires, style, réception de Proust

Résumé : Qu'ils l'admirent ou le détestent, les lecteurs des années vingt furent unanimes à voir dans le roman de Proust une révolution littéraire, dont l'effet se compare à celui que produira Louis-Ferdinand Céline avec *Voyage au bout de la nuit* en 1932. Non que cette génération se réduise à Proust, tant s'en faut ; mais plutôt que de disperser l'analyse, on a cherché à comprendre les raisons qui ont conduit les contemporains de Proust à voir en lui le premier d'entre eux, celui qui incarnait le nouvel esprit de la littérature, et cela alors même qu'il n'était précisément pas représentatif des pratiques langagières de son temps. Ces raisons, les premiers lecteurs de Proust ne pouvaient les trouver que dans l'analyse interne de *La recherche* : sa composition, ses techniques et sa langue, qui seule ici nous retiendra. Mais sitôt Proust institué comme le grand styliste de sa génération, le paradoxe éclate : certes, l'écrivain fut reconnu par ses pairs comme le plus novateur des prosateurs ; mais à quel titre ? Reprenant et approfondissant la tradition inaugurée par Flaubert et l'héritage de la génération de 1880, le roman de Proust relève le même défi esthétique que la prose de Péguy, mais en mobilisant de tout autres ressources. C'est en effet par l'usage entièrement nouveau de la phrase longue, par le rapport inédit qu'il créait entre le langage, la subjectivité et le réel qu'il sut convaincre ses contemporains qu'il était bien l'écrivain capital de sa génération. On commencera par étudier la cooccurrence des trois traits majeurs du style de Proust, tel qu'il a été perçu par ses contemporains : longueur des phrases, inventivité des images, énoncés plurivoques. On mettra ensuite au jour la conception de Proust sur la langue et le style. Tout au long d'*À la recherche du temps perdu*, le narrateur commente avec un zèle infatigable les particularités de tel ou tel discours. Ce faisceau de remarques permet-il de dégager une doctrine cohérente ? Si elle existe, comment la relier aux débats contemporains sur la langue et le style ? La question du style est encore plus délicate : car Proust inaugure un type de recherche resté sans écho dans le champ de la linguistique et de la littérature. Il refuse de considérer le langage littéraire comme une réalité autonome, susceptible d'être appréhendée en dehors de la vie intérieure, dont l'existence est aujourd'hui presque toujours contestée ou minorée. L'étude de la réception permettra d'évaluer l'influence de Proust sur le paysage de la prose des années vingt ; c'est donc en creux qu'on l'on dessinera celui-ci.

MARCEL PROUST ET LA LANGUE LITTÉRAIRE VERS 1920

Marcel Proust *et* la langue littéraire vers 1920 : quel peut être le sens de ce *et* ? Qu'ils l'admirent ou le détestent, les lecteurs des années vingt furent unanimes à voir dans le roman de Proust une révolution littéraire, dont l'effet se compare à celui que produira Louis-Ferdinand Céline avec *Voyage au bout de la nuit* en 1932. Non que cette génération se réduise à Proust, tant s'en faut ; mais plutôt que de disperser l'analyse, on a cherché à comprendre les raisons qui ont conduit les contemporains de Proust à voir en lui le premier d'entre eux, celui qui incarnait le nouvel esprit de la littérature, et cela alors même qu'il n'était précisément pas représentatif des pratiques langagières de son temps. Ces raisons, les premiers lecteurs de Proust ne pouvaient les trouver que dans l'analyse interne de *La recherche* : sa composition, ses

techniques et sa langue, qui seule ici nous retiendra.

Mais sitôt Proust institué comme le grand styliste de sa génération, le paradoxe éclate : certes, l'écrivain fut reconnu par ses pairs comme le plus novateur des prosateurs ; mais à quel titre ? Baudelaire et Flaubert, les phares de la génération de 1860, sont les maîtres à qui il consacre ses plus grands articles stylistiques. Sa prose se nourrit du rapport critique qu'elle entretient, par le biais des pastiches, à la phrase artiste des Goncourt et à l'esthétique de la décadence. Ce « Proust entre deux siècles » (Compagnon 1989) n'est-il pas le tenant d'une esthétique datée, voire périmée, quand il est publié et acclamé ? Reprenant et approfondissant la tradition phénoméniste ou impressionniste inaugurée par Flaubert et l'héritage de la génération de 1880, le roman de Proust relève le même défi esthétique que la prose de Charles Péguy, mais en mobilisant de tout autres ressources. C'est en effet par l'usage entièrement nouveau de la phrase longue, par le rapport inédit qu'il créait entre le langage, la subjectivité et le réel qu'il sut convaincre ses contemporains qu'il était bien l'écrivain capital de sa génération.

Pour Proust comme pour Péguy, il s'agit tout d'abord de s'affranchir du canon de l'élégance française en le délégitimant. L'instituteur impose au peuple les règles du bien écrire ; pour le jeune bourgeois lettré, c'est le style de Renan et celui de France qui servent de modèle. La dédicace de *Les plaisirs et les jours* (1896) s'ouvre d'ailleurs sur cette épigraphe empruntée au premier : « Révèle-moi, ô bon génie, à moi que tu aimais, ces vérités qui dominent la mort, empêchent de la craindre et la font presque aimer¹. » Apostrophe élégiaque, rythme ternaire, subtile inversion des compléments, *isocolons* (ou mesures au nombre identique de syllabes), tout atteste dans cette prose musicale et rythmée, malgré qu'en eût Renan, la persistance de l'héritage rhétorique. Pour le dépasser, Péguy ancrerait sa prose dans l'oralité, alors que rien ne fait plus horreur à Proust que la langue orale dont il pouvait se réclamer, la conversation de salon. Péguy s'approprie les « familiarismes et les provincialismes » (traits lexicaux que Proust n'ignore pas, mais dont il se distancie par la citation : ce sont les personnages et non le narrateur qui parlent ainsi). Péguy pratique une esthétique de la discontinuité. Son style coupé, sa phrase segmentée, ses alinéas brefs s'opposent à la religion proustienne de la continuité : éloge du « vernis des maîtres », pratique de la phrase superlativement longue et liée, qui est sa marque de fabrique, pages denses, sans rupture typographique, pour montrer la contexture serrée de l'écriture. Par-delà toutes ces différences, si marquées, une très profonde affinité se devine. La pratique du dédoublement énonciatif, l'autocorrection quasi permanente font percevoir chez les deux auteurs la présence d'un locuteur inquiet, toujours prêt à revenir sur sa parole pour la nuancer, en commenter la pertinence, en souligner les enjeux. Pour Proust comme pour Péguy, la réflexivité est au cœur d'une œuvre qui prétend pourtant instituer l'unité moderniste du vivre et de l'écrire, du sentir et du penser. L'œuvre n'est qu'un perpétuel chantier, un tissu de contradictions, un travail qui signale ses progrès, et son impossible achèvement.

On commencera par étudier la cooccurrence des trois traits majeurs du style de Proust, tel qu'il a été perçu par ses contemporains : longueur des phrases, inventivité des images, énoncés plurivoques. On mettra ensuite au jour la conception de Proust sur la langue et le style. Tout au long d'*À la recherche du temps perdu* (1908-1922²), le narrateur commente avec un zèle infatigable les particularités de tel ou tel discours. Ce faisceau de remarques permet-il de dégager une doctrine cohérente ? Si elle existe, comment la relier aux débats contemporains sur la langue et le style³ ? La question du style est encore plus délicate : car Proust inaugure un type

¹ Ernest Renan, *Vie de Jésus*, 1863, « À l'âme pure de ma sœur Henriette ».

² Il s'agit bien sûr des dates de rédaction de l'œuvre, dont la parution débute en 1913 et s'achève en 1927, cinq ans après la mort de l'auteur.

³ On en trouvera diverses synthèses dans Philippe 2002 et 2004, Pierron 2005 et Smadja 2006.

de recherche resté sans écho dans le champ de la linguistique et de la littérature. Il refuse de considérer le langage littéraire comme une réalité autonome, susceptible d'être appréhendée en dehors de la vie intérieure, dont l'existence est aujourd'hui presque toujours contestée ou minorée. L'étude de la réception permettra d'évaluer l'influence de Proust sur le paysage de la prose des années vingt ; c'est donc en creux qu'on l'on dessinera celui-ci⁴.

Structures et esthétique de la phrase complexe

Certaines phrases de Proust parmi les plus célèbres sont des phrases courtes : ainsi l'ouverture même d'*À la recherche du temps perdu*, « Longtemps je me suis couché de bonne heure » (I 3⁵), ou cette séquence dans l'épisode de la madeleine : « Tout cela en réalité était mort pour moi. Mort à jamais ? C'était possible » (I 43). Certes l'auteur de *La recherche* aime la maxime qui exprime les lois, la sentence brève, brillante, paradoxale ; mais il n'empêche que son style se caractérise pour l'essentiel par la longueur de ses phrases et l'étude de la réception confirme l'étonnante stabilité de ce jugement. La statistique vient étayer, en la nuancant, cette intuition (voir Milly 1986). La phrase longue permet en effet de déployer les deux caractéristiques majeures du style de Proust : la précision et la splendeur des images (ces métaphores soigneusement filées qui requièrent du temps pour convaincre le lecteur de leur propre justesse, à cause de leur incongruité apparente) et la superposition des points de vue sur chaque événement. L'ampleur des commentaires manifeste le primat de la vie intérieure sur les faits relatés. Malgré sa somptuosité verbale, la phrase présente souvent un thème insignifiant ou le point de vue d'un personnage mesquin, aveugle ou ridicule ; ce contraste produit des effets de distanciation parfois comiques qui accroissent la complexité tant admirée du style. C'est donc à juste titre que la phrase longue incarne l'apport le plus décisif de Proust au renouvellement de la prose romanesque et de l'esthétique de son temps.

Si longue et si complexe soit-elle, la phrase de Proust n'en reste pas moins lisible. Sa construction, presque toujours nette, donne l'impression d'une « césure grammaticale ». Un mécanisme de subordination très simple, généralement facile à repérer, sépare la phrase en deux membres inégaux, dont le second se gonfle démesurément :

Comme cet escroc érudit *qui* employait à fabriquer de faux palimpsestes un labeur *et* une science *dont* la centième partie eût suffi à lui assurer une situation plus lucrative, *mais* honorable, // M. Legrandin, *si* nous avons insisté encore, aurait fini par édifier toute une éthique de paysage *et* une géographie céleste de la basse Normandie, *plutôt que* de nous avouer *qu'* à deux kilomètres de Balbec habitait sa propre sœur *et* d'être obligé à nous offrir une lettre d'introduction *qui* n'eût pas été pour lui un tel sujet d'effroi *s'*il avait été absolument certain – *comme* il l'aurait dû l'être en effet avec l'expérience *qu'*il avait du caractère de ma grand- mère – *que* nous n'en aurions pas profité. (I 131, je souligne)

La fin de la subordonnée antéposée marque la « césure ». La comparaison fournit le motif satirique que reprend la principale. Elle se subdivise pour indiquer la préférence de Legrandin (« plutôt que »). La relative (« qui n'eût pas été ») livre un commentaire et intègre, dans une incidente, un jugement normatif (« comme il l'aurait dû l'être en effet »). La phrase explicite les étapes de la réflexion : le narrateur veut restituer la logique du snob tout en montrant l'absurdité de son comportement. Ajoutant à la complexité, la coordination décompose chaque phénomène. Cette phrase est typiquement proustienne, par sa longueur, son caractère imagé et

⁴ C'est parce que Proust n'est pas pleinement emblématique des années 1920, mais qu'il constitue désormais le cœur du canon littéraire français pour la période 1850-1900 qu'il est le seul dans cet ouvrage à appeler un traitement monographique. Les années 1910- 1930 constituant le centre de la période que nous considérons ici, on trouvera tous les compléments nécessaires dans les autres chapitres, notamment l'introduction.

⁵ Nous renvoyons par chiffre romain puis arabe au tome et à la page de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Pléiade, 4 vol., sous la direction de Jean-Yves Tadié.

polyphonique. Aux justifications poétiquement mensongères du snob se superpose le discours du narrateur ; son analyse minutieuse manifeste aussi bien son intérêt que son ironie envers le personnage, jugé par ce tribunal de la probité et du bon sens que veut incarner la phrase de Proust.

D'autres types de «césures grammaticales» apparaissent, et avec elles, d'autres effets et d'autres interprétations. La phrase longue est parfois structurée par l'opposition du substantif (ou son équivalent) et de ses apports successifs :

Ainsi passa-t-il [le nom de Gilberte], *proféré* au-dessus des jasmins [...] ; *imprégnant, irisant* la zone d'air pur qu'il avait traversée [...] ; [...] *déployant* sous l'épinier rose [...] la quintessence de leur familiarité [...] » (I 140)

Deux propositions coordonnées peuvent suffire à créer cette bipartition de la phrase, si fréquente chez Proust :

Mais dans l'éducation qu'on me donnait, l'ordre des fautes n'était pas le même que dans l'éducation des autres enfants // *et* on m'avait habitué à placer à placer avant toutes les autres (*parce que* sans doute il n'y en avait pas *contre lesquelles* j'eusse besoin d'être plus soigneusement gardé) celles *dont* je comprends aujourd'hui *que* leur caractère commun est *qu'*on y tombe en cédant à une impulsion nerveuse. (I 33)

Le fait objectif (« l'ordre des fautes ») est, dans le second membre de la phrase, soumis au point de vue du héros puis du narrateur. Les nombreux substituts du mot « fautes » (« toutes les autres », « en », « lesquelles », « celles », « dont », « y ») donnent sa souplesse à la phrase. Dans l'exemple qui suit, la succession

du groupe sujet (distendu par l'insertion d'une relative où s'enchâssent d'autres éléments) et du syntagme verbal réalise un effet de « diptyque » qui accuse le contraste entre les deux points de vue portés sur la scène :

Le départ de Mlle Swann *qui – en m'ôtant* la chance terrible de la voir apparaître [...] – me rendait la contemplation de Tansonville indifférente *la première fois où* elle m'était permise, // semblait *au contraire* ajouter à cette propriété, aux yeux de mon grand-père et de mon père, des commodités, un agrément passager, *et, comme* fait en pays de montagne l'absence de tout nuage, rendre cette journée exceptionnellement propice à une promenade de ce côté ; [...]. (I 135)

Patiemment construite, l'antithèse renvoie l'hyperbole finale (« rendre cette journée *exceptionnellement* propice ») au début de la phrase (« me rendait la contemplation de Tansonville indifférente »). Pour reprendre une formule proustienne, la « beauté grammaticale » de ces phrases (voir p. 000) tient à ce que leur sens ou leur effet ne se découvre qu'à la fin. La lecture devient ainsi une sorte de « téléologie interprétative » qui récompense le travail patient du déchiffrement.

Certes, Proust n'ignore pas la possibilité de créer des phrases « polyptyques » dont la dynamique est assurée par des effets de répétition : « mais j'avais revu tantôt l'une, tantôt l'autre, des chambres que j'avais habitées dans ma vie, et je finissais par me les rappeler toutes [...] ; chambres d'hiver où [...] ; – chambres d'été où [...] » (I 7). La série des relatifs permet d'évoquer ces pièces dont les qualités varient selon les aléas de la météorologie. Le passage sur les vitraux (I 58-60) est construit de la même manière. Autant de vitraux, autant de sections ménagées dans la phrase par le jeu des pronoms : « l'un », « dans un autre », « et tous » ; « il y en avait un qui ».

La subordination offre à l'amplification de la phrase ses ressources les plus spectaculaires ; mais la coordination y contribue aussi. On sait le goût de Proust pour les séries

de « soit... soit... » ou de « peut-être... peut-être... » : il semble accumuler des hypothèses sans se donner la peine de les classer ou de les vérifier. L'antérisagoge (dont la formule est: «non pas... mais...») et l'épanorthose (c'est-à-dire la reformulation corrective de l'énoncé) soulignent la quête de la certitude. Tout autant que la constitution de séries d'éléments juxtaposés, les parenthèses retardent la progression de la phrase en rapprochant des réalités, des temporalités ou des séquences textuelles éloignées (voir Serça 2001 et p. 000-000). Elles inscrivent aussi le point de vue du narrateur ou d'un personnage sur les faits rapportés. Mais quelle que soit leur fonction, elles invitent le lecteur à s'interroger sur cette digression apparente, sur son rôle, sur la hiérarchie entre l'essentiel et l'accessoire, entre le premier plan du discours et ses ajouts adventices, ses « arrière-plans ».

Le déroulement de la phrase longue exige d'être soigneusement canalisé. Proust souligne la solidarité des parties par des moyens grammaticaux, à la fois morphologiques et référentiels. Ainsi l'accord : antéposé, l'élément dépendant fait attendre la venue du support dont il anticipe les catégories grammaticales. Les épithètes détachées remplissent la même fonction : « l'insignifiance de [la vie] que je menais n'avait aucune importance [...], puisque au-delà existaient, d'une façon absolue, *bonnes et difficiles à approcher, impossibles à posséder tout entières*, ces réalités plus solides, *Phèdre*, la "manière dont disait la Berma" » (II 344, je souligne). De même, le pronom précède souvent le nom qu'il remplace : « les joies intellectuelles que je goûtais dans cet atelier ne m'empêchaient nullement de sentir, quoiqu'*ils* nous entourassent comme malgré nous, les tièdes glacis, la pénombre étincelante de la pièce [...] » (II 198⁶). Ce passage remarquable mérite d'être cité :

il était déjà prêt à passer la porte de l'escalier quand il s'entendait rappeler par *ces mots* (qui en retranchant de la fête cette fin qui l'épouvantait, la lui rendaient rétrospectivement innocente, faisaient du retour d'Odette une chose non plus inconcevable et terrible, mais douce et connue et qui tiendrait à côté de lui, pareille à un peu de sa vie de tous les jours, dans sa voiture, et dépouillaient Odette elle-même de son apparence trop brillante et gaie, montraient que n'était qu'un déguisement qu'elle avait revêtu un moment, pour lui-même, non en vue de mystérieux plaisirs, et duquel elle était déjà lasse), par *ces mots* qu'Odette lui jetait, comme il était déjà sur le seuil : « Vous ne voudriez pas m'attendre cinq minutes, je vais partir, nous reviendrions ensemble, vous me ramèneriez chez moi. » (I 293)

Distendue par les explications entre parenthèses, la phrase repose sur la solidarité du démonstratif (« ces mots ») et de la relative déterminative qu'il appelle (« qu'Odette lui jetait »), mais aussi sur l'anticipation du terme vide (« mots ») sur son contenu sémantique concret (le discours direct). Le contraste entre la banalité de ces propos et leur retentissement sur Swann est frappant : c'est tout l'effet de la parenthèse, qui livre l'effet avant la cause, l'analyse avant le fait, pour accuser la disproportion de la vie intérieure et du monde visible.

Un autre procédé, assez peu commenté, se rencontre fréquemment : les constructions emphatiques, soit par détachement – le plus souvent en tête de proposition – et reprise d'un syntagme, soit par recours au tour enchâssant « c'est...qui... », soit enfin par combinaison des deux :

L'épouser, c'est ce que j'aurais dû faire depuis longtemps, c'est ce qu'il faudra que je fasse, c'est cela qui lui a fait écrire cette lettre dont elle ne pense pas un mot ; c'est seulement pour faire réussir cela qu'elle a renoncé pour quelques heures à ce qu'elle doit désirer autant que je désire qu'elle le fasse : revenir ici. (IV 6-7)

La phrase emphatique corsète le flux verbal; elle montre le caractère obsessionnel et presque

⁶ On trouvera d'autres exemples dans Spitzer ([1928], 1970, 427).

déliquant de la propension analytique :

Certes ce coup physique au cœur que donne une telle séparation et qui [...] fait de la douleur quelque chose de contemporain à toutes les époques de notre vie où nous avons souffert, – *certes ce coup au cœur* sur lequel spéculent un peu – tant on se soucie peu de la douleur des autres – celle qui désire donner au regret son maximum d'intensité [...], soit que [...], soit que [...], – *certes ce coup au cœur*, on s'était promis de l'éviter, on s'était dit qu'on se quitterait bien. (IV 8-9, je souligne)

La reprise fait valoir tout le travail de la pensée voulant venir à bout de son objet. La brutalité du réel, sa puissance effective sont rendues par la cadence de la phrase, fondée sur l'opposition ironique entre la longue série des subordonnées et les deux brèves propositions finales, dont le rythme traduit la réalité du « coup ». Manifestée par le présent de vérité générale, la raison divorce de la vie : face au réel, ce qu'on s'était dit ou promis ne tient plus.

Dans cette phrase longue qui donne le sentiment d'une fin nécessaire, Leo Spitzer voit le triomphe de la volonté, par ailleurs absente de la fiction :

Elle avait appris dans sa jeunesse à caresser les phrases, au long col sinueux et démesuré, de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de leur direction de départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindraient leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément – d'un retour plus prémédité, avec plus de précision comme un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier – vous frapper au cœur. (I 326)

Dans cette mise en abyme cristalline, la phrase de Chopin et celle de Proust accomplissent un fantasme meurtrier ; finir, pour en finir avec le lecteur ou l'auditeur. Toutes deux soulignent la tension qui les fonde : l'« écart » entre leur mouvement « fantaisiste » et la révélation finale. Le long détour ne sert qu'à mieux atteindre la cible préparée d'avance. La phrase est à la fois piège et nécessité, et le lecteur ou l'auditeur ne le comprend qu'après coup. En cela, la phrase longue est exemplaire du style de Proust : « Ah comme j'aimerais savoir écrire comme Mme Straus ! Mais je suis bien obligé de tisser ces longues soies comme je les file, et si j'abrégais mes phrases, cela ferait des petits morceaux de phrases, pas des phrases⁷. » Ce regret évidemment insincère est une revendication. La phrase longue est si naturelle à Proust qu'il peut se détacher d'elle pour en tirer des effets burlesques, comme en témoigne cette lettre de 1888 :

Telle grande courtisane dont l'évasure de la nuque a précisément la rondeur charmante de ces amphores où les Étrusques mirent tout leur idéal, tout leur rêve consolant de grâce, dont le coin de la lèvre est le même que dans ces vierges naïves de Luini (Bernardino) ou de Botticelli, que je préfère de beaucoup à celles de Raphaël – *patatras, où en suis-je ? – attends que je relise, ah ! oui, telle courtisane, dis-je, enferme dans les plis savamment ondulés de sa robe violette plus de charme que beaucoup de salons ; [...]*. (cité par Milly 1970, 6, je souligne)

L'intervention du scripteur ne souligne pas un défaut de construction : la phrase «tient» debout et n'a nul besoin d'être corrigée. Mais par ce commentaire « de régie », le locuteur se fait le spectateur de son discours, qu'il lui faut sans cesse et à la fois alimenter *et* discipliner. Dans cette phrase à l'armature impeccable, seul le lexique pêche, par abus des substantifs abstraits (« idéal », « rêve », « grâce », « charme ») et des adjectifs ou des adverbes vagues (« charmante », « consolant », « savamment »).

La longueur de la phrase n'est donc pas un artifice de rhéteur : elle se veut et parvient à persuader qu'elle est une « onomatopée syntaxique », comme le dit Spitzer ([1928] 1970, 410), c'est-à-dire l'image de processus intellectuels qui sans elle resteraient inaperçus. Les

⁷ M. Proust, lettre à Robert Dreyfus, juillet 1905, *Correspondance*, V, édition de Philip Kolb, Plon, p. 288.

propositions enchâssées superposent phénomènes et interprétations. C'est pourquoi Proust aime tant ce tour archaïsant qui consiste à insérer une conjonctive dans la relative (433-434). La phrase complexe fait valoir ce sens si proustien du complexe :

Comme n'était jamais survenu aucun événement de ce genre, dont elle méditait certainement la réussite quand elle était seule absorbée dans ses innombrables jeux de patience (et qui l'eût désespéré au premier commencement de réalisation, au premier de ces petits faits imprévus, de cette parole dont on ne peut jamais oublier l'accent, de tout ce qui porte l'empreinte de la mort réelle, bien différente de sa possibilité logique et abstraite), elle se rabattait pour rendre de temps en temps pour rendre sa vie plus intéressante, à y introduire des péripéties imaginaires qu'elle suivait avec passion [...] (I 115)

Dans la subordonnée inaugurale, la postposition du sujet autorise le déploiement des deux longues relatives. Cette complication se légitime elle-même comme un fait de pensée : car l'indicatif, marquant un fait probable, cède la place au subjonctif (« eût désespéré »), qui exprime l'hypothèse du narrateur. Le commentaire s'épanouit grâce à l'anaphore (« au premier de ») relancée par la série des « de » : la machine analytique ne s'arrête que quand le raisonnement est épuisé.

La phrase complexe articule les différents éléments composant le phénomène. Quand elle « restitue le mouvement, le hasard chaotique de la terre », elle le fait de haut ; elle en propose une vue organisatrice, surplombante. Par leur construction impeccable, les phrases traduiraient la sérénité, le suprême détachement d'un créateur distant de sa création (Spitzer [1928] 1970, 400). Mais dans cette phrase (très abrégée), il ne saurait être question d'ordre transcendant :

[...] je voyais enfin, débouchant de l'allée qui vient de la porte Dauphine [...], emportée par le vol de deux chevaux ardents, minces et contournés [...], je voyais – ou plutôt je sentais imprimer sa forme dans mon cœur par une nette et épuisante blessure – une incomparable victoria [...] (I 411)

Le lecteur accompagne la naissance du phénomène et sa réalisation progressive dans la subjectivité du héros. L'objet se constitue dans la dynamique d'une perception. La phrase montre d'abord le mouvement (« débouchant », « emportée »), puis sa cause (« les chevaux ») et enfin l'objet, « l'incomparable victoria ». Le regard du héros passe d'une lecture extérieure du monde à sa saisie émotionnelle, soulignée par les mots « imprimer » et « blessure ». Ce processus ne décrit pas une transcendance mais bien une immanence. La phrase est longue non parce qu'il s'agit de dominer le réel, mais parce qu'il faut l'appréhender dans le mode essentiel de sa donation : le temps. « Tout à coup, sur la pierre maussade, je ne voyais pas une couleur moins terne, mais je sentais comme un effort vers une couleur moins terne, la pulsation d'un rayon hésitant qui voudrait libérer sa lumière » (I 389) : l'antéisagoge semble compliquer à plaisir une sensation simple ; elle restitue la position de l'esprit envisageant le monde : « il est en face de quelque chose qui n'est pas encore, et que seul il peut réaliser » (I 45). La phrase longue accomplit cette réalisation ; elle en épouse la durée intime ; car la chose, en son advenue, dépend tout entière de l'attention du sujet qui fait émerger avec elle le faisceau des significations qui auréolent son apparition.

En cela, la phrase longue rapporte le conflit, ou du moins la tension, qui fonde l'art de Proust. La vie doit être *possédée* par la raison qui triomphe en organisant le monde comme une phrase bien faite ; mais la vie doit être aussi *recherchée* par l'esprit, qui se coule dans le devenir fuyant, en épouse la splendeur ou l'évanescence, et parfois défaille, incapable de rien comprendre, humilié, dépassé, dépossédé de sa souveraineté. « Que peut le langage ? » ne cesse de demander la phrase longue de Proust. La réponse de l'œuvre n'est pas celle d'un écrivain hait le langage ou doute de ses vertus. Nulle misologie, chez Proust (voir p. 000-000) : le langage embrasse le réel, dans sa fluidité comme dans sa consistance. L'image n'est-elle pas

toujours, chez Proust, à la hauteur de l'événement – ou du deuil que suscite son absence ?

L'image selon Proust

Au début de son article « Métonymie chez Proust » (1972), Gérard Genette fait un sort rapide à l'hypallage. Dans le célèbre « double tintement, timide, ovale et doré de la clochette pour les étrangers » (I 14), il y a pourtant bien plus qu'un simple jeu. La figure affecte à l'effet (le « tintement ») les propriétés référentielles de la cause, qu'elle est soit inanimée (« la clochette » ovale et dorée) ou, plus subtilement, humaine : Swann est « timide », comme il sied à un visiteur élégant. La métaphore adjectivale se fonde sur la contiguïté avérée des phénomènes : il n'est pas de tintement sans clochette et sans un agent qui la fasse sonner. L'hypallage répond à une nécessité dont Proust s'explique dans une page peu connue de ses *Cahiers* :

dans la préface de *Sésame et les lys*, je parle de certains gâteaux du dimanche, je parle de leur « odeur oisive et sucrée ». J'aurais pu décrire la boutique, les persiennes fermées, la bonne odeur des gâteaux, leur bon goût, il n'y avait pas style, par conséquent aucun rapport tenant ensemble comme un fer à cheval des sensations diverses pour les immobiliser, il n'y avait rien. En disant odeur oisive et sucrée j'établis au-dessus de cet écoulement un rapport qui les assemble [...]. Il y a réalité il y a style. (cité par Milly 1970, 89)

Autour du nom « odeur » se déploient deux épithètes coordonnées malgré leur sens divergent. Fermement reliées au substantif, elles expriment les diverses sensations dont la perception fut simultanée. La vision de la réalité est unifiée. Les sensations premières (tintement ou odeur) donnent accès à un fragment de vie où sensations, émotions et événements s'enchevêtrent. L'hypallage est très fréquente chez Proust. Elle est particulièrement frappante dans les séries adjectivales (Chaudier 2000). L'odeur de la chambre de Léonie où flotte un parfum de confiture est décrite comme la « gelée exquise, industrielle et limpide de tous les fruits de l'année » (I 49). « Industrielle » comme seule Françoise, la cuisinière, peut l'être, limpide comme l'air qui permet de la humer, cette gelée mérite bien d'être qualifiée d'exquise, à la manière de ce style dont elle exemplifie le précieux liant. Ainsi se réalise ce que Proust nomme le « vernis des maîtres », « cette espèce de fondu, d'unité transparente où toutes les choses, perdant leur aspect premier de choses sont [...] pénétrées de la même lumière, vues les unes dans les autres [...] »⁸ L'hypallage répond à cet idéal du style : estomper la vision de la chose en adjoignant au substantif qui la désigne les attributs des *realia* voisines ; créer des effets de reflets par la coprésence, dans un même groupe syntaxique, de réseaux sémantiques différents.

La conjonction de la métonymie et de la métaphore relève de la même ambition : « sur la droite, on apercevait par-delà les blés les deux clochers ciselés et rustiques de Saint-André-des-Champs, eux-mêmes effilés, écaillés, imbriqués d'alvéoles, guillochés, jaunissants et grumeleux, comme deux épis » (I, 144, cité par Genette 1972, 42). Le complément « par-delà les blés » indique l'origine de la comparaison ; elle est soigneusement préparée par des adjectifs évoquant l'image des épis. La proximité spatiale des blés et des clochers motive la comparaison, qui cesse d'être arbitraire. « Voir » une chose dans une autre, ce n'est donc pas céder à une lubie subjective ou à une hallucination délirante ; c'est unifier le paysage, mettre au jour sa cohérence profonde. Ce qui « s'assemble » dans l'espace objectif « se ressemble » grâce à la vision subjective : le monde et l'esprit se réconcilient. Pour Genette, la métaphore ne dégage pas la nature véritable des choses ; elle les déréalise. Il donne l'exemple le clocher de Combray. Selon les circonstances, il est successivement identifié à « une ruine pourpre de la couleur de la vigne vierge (I 62), à « des mains jointes qui prient » (I 63), à « une grande brioche bénie » (I 64), à « un coussin de velours brun » (I 64), et même à un « solide surpris à un moment

⁸ M. Proust, lettre à Madame de Noailles, juin 1904, *Correspondance*, IV, p. 156.

inconnu de sa révolution » (I 65). Malgré son étayage réaliste, l'irréférentialité de l'analogie proustienne se découvre : la figure de style n'engendre pas des essences, mais du texte; elle n'est qu'une machine poétique dont l'écrivain exploite la productivité.

Loin que ses diverses apparitions le rendent étrange ou étranger à lui-même, le clocher constitue un point de repère irremplaçable : « c'était toujours à lui qu'il fallait revenir, toujours lui qui dominait tout » (I 66). Chaque nouvelle « saisie » de la réalité crée un nouveau point de vue sur un référent unique, « comme Leibniz admet que chaque monade en reflétant tout l'univers y ajoute quelque chose de particulier » (II 769). L'image proustienne ne menace pas l'objet ; elle déploie son inépuisable fécondité. Analysant les comparaisons de Proust, Spitzer montre que l'écrivain doit « d'abord poser ses images séparément avant de les accoupler en quelque sorte sous nos yeux » ([1928] 1970, 460). Ainsi s'explique la fortune du mot « comme ». Intellectuelle, « anti- lyrique et didactique » (421), la conjonction dissocie pour mieux amalgamer. Cette étude des comparaisons prouve que c'est l'hyperbole, plus encore que la métonymie, qui, selon Spitzer, est la figure clé de Proust. Il « aime employer des images hyperboliques, s'écartant du récit proprement dit » ; « avec une sorte d'ironie sur lui-même, l'auteur cherche ensuite à ressaisir ces comparaisons papillonnant loin de leur objet » (456). Ainsi, pour la grand-tante, la position mondaine de Swann est aussi peu croyable qu'une rencontre avec Aristée et Thétis, ou plus prosaïquement, avec Ali Baba (I 17-18). Le code de Françoise, par sa cruauté raffinée, ne le cède en rien aux interdits bibliques (I 28). Le nénuphar éternellement ballotté entre les deux rives de la Vivonne subit un châtement infernal, digne de Dante. Toutes ces analogies produisent un effet ambigu : soit elles donnent l'impression que l'écrivain a recréé le monde en sa fraîcheur originelle, en faisant tomber les frontières artificielles entre les phénomènes ; soit elles semblent les contorsions d'un esprit précieux, dont l'ingéniosité compromet, voire annule la vérité phénoménologique de l'image verbale (voir Chaudier 2005).

On sait à quel point Proust aime filer les images ; il multiplie « les points de contact » entre les objets comparés et les présente comme autant de « bonnes raisons » qui justifient leur rapprochement. Mais la métaphore filée risque de renforcer le soupçon qui pèse sur elle, celui d'être un jeu gratuit. Comment sortir de ce dilemme ? On peut relire la description célèbre des asperges :

Mais mon ravissement était devant les asperges, trempées d'outre-mer 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. (I 119)

L'image proustienne reste incompréhensible tant qu'on l'enferme dans le cercle vicieux de l'objectivisme et de l'irréalisme, comme s'il n'était de réalité que matérielle, factuelle, visible et accessible aux sens. Proust ne prétend pourtant pas peindre des asperges mais un « ravissement », non une réalité objective mais un sentiment invisible. Or, un sentiment n'a pas à se justifier – il n'a qu'à se déployer. C'est à cela que sert le vocabulaire de Proust, toujours très précis : vocabulaire de la peinture, en l'occurrence, avec ces termes techniques comme « trempées », « pignoché », « dégrade ». Le « ravissement » consiste à imaginer un tableau là où l'œil du vulgaire ne voit qu'un légume ; d'où la question ontologique, vieille au moins depuis Platon : quelle est la véritable asperge ? Le légume que « plume » la cuisinière, ou bien cette « matière-émotion », support d'une contemplation, qui engendre un surcroît de vie chez le spectateur ? Proust ne peint pas une couleur morte, fixée, sagement contenue dans la délimitation d'une surface par le trait d'un dessin réaliste. La couleur manifeste l'existence d'un procès, d'un agent et d'une temporalité, comme l'indiquent le déverbal « ébauche », l'adjectif

verbal « naissantes », les références à l'« aurore » et au « soir », les suffixes des substantifs : « ravissement », « irisations », « extinction ». Dans les asperges, une force agit que « trahissent » les couleurs, ou mieux, « la chair » de l'asperge. Or cette force vitale ne cesse de se travestir : au gré du désir, elle se déguise en peintre, en jeune fille, en féerie de Shakespeare. L'*ultima ratio* de l'image proustienne se découvre : faire accéder le sujet à l'énergétique profonde d'un « voir » tourné vers l'intérieur, vers l'exploration des pouvoirs que lui confère la vie affluant en lui. La question « que peut le langage ? » et en particulier « que peut le langage imagé ? » renvoie donc à cette question beaucoup plus fondatrice : « que peut *un* corps, *mon* corps ? » À quelles dimensions secrètes de la vie ouvre-t-il qui obligent le sujet à le reconnaître comme proprement sien ? Ces affects libérés par « la vision », que peuvent-ils apprendre à qui les éprouve ? La poétique de Proust est bel et bien une ontologie radicale de la subjectivité : en cela, elle s'oppose au souffle un peu court du phénoménisme (voir p. 000-000), qui se permet d'oublier qu'aucun phénomène ne peut être perçu indépendamment de l'activité d'un sujet. Nulle table jamais ne toucha aucun mur : la table n'a ni la conscience ni la sensibilité qui lui permet de penser ou d'éprouver quelque contiguïté que ce soit. Il faut être vivant pour voir et croire que la table *touche* le mur ; il faut être artiste (ou sorcier) pour inférer de ce qu'on voit l'existence de « la vie profonde des “natures mortes” » (II 224), c'est-à-dire des objets offerts à notre vue. C'est pourquoi la prose proustienne cherche à exhumer les racines de la vie, « les gisements profonds du sol mental » (I 182). Mais pour pouvoir donner à la littérature une si haute ambition, encore fallait-il avoir pensé et résolu le problème de la langue.

La littérature, le français et les français

Qu'on la dise décadente ou symboliste, la phrase de Proust lycéen heurtait déjà la conception académique de la langue, comme le montre une anecdote rapportée par André Ferré. Après qu'un professeur eut lu la composition de Proust, un inspecteur se serait écrié : « N'avez-vous point, parmi les derniers de votre classe, un élève écrivant plus clairement et plus correctement en français⁹ ? » Le problème était posé. Cette phrase longue, créée pour les besoins d'une sensibilité, est-elle *encore* une phrase *française* ? Mais qu'est-ce qu'une phrase *française* ? Pour les conservateurs, il existe une norme de la langue, fondée sur la correction grammaticale et sur un certain nombre de valeurs esthétiques que résume l'expression « langue classique ». Par norme, il faut entendre à la fois un idéal et une contrainte : puisque l'idéal existe et qu'il est connu, il convient et il suffit de le mettre en œuvre. La norme préexiste à toute réalisation littéraire et doit être respectée comme telle. Proust se situe très clairement dans le second camp, celui des novateurs, qui estiment que l'écrivain doit faire « sa langue ». Cette conception non-normative est déjà entièrement fixée en 1908, comme le montre une lettre célèbre à Mme Straus :

Les seules personnes qui défendent la langue française (comme l'Armée pendant l'affaire Dreyfus), ce sont celles qui « l'attaquent ». Cette idée qu'il y a une langue française, existant en dehors des écrivains et qu'on protège, est inouïe. Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son « *son* »¹⁰.

Cette doctrine se résume aisément : l'écrivain n'a pas d'autre autorité à respecter que celle qu'il reconnaît comme telle, et qu'il se donne librement à lui-même. Il ne doit obéir qu'à ce que Proust nomme « un instinct religieusement écouté » (IV 472). Certes, il existe des règles, et les respecter, c'est « écrire bien » ; mais « la correction » de la langue ne constitue pas le *critérium* de la valeur littéraire, puisque l'essentiel est l'originalité de la vision. Il est donc légitime de

⁹ André Ferré, *Les années de collège de Marcel Proust*, Gallimard, 1959, 144-145, cité dans Milly (1970, 5).

¹⁰ M. Proust, lettre à Madame Straus, novembre 1908, *Correspondance*, VIII, p. 276.

bousculer les règles quand la vision à « traduire » l'exige (IV 469).

Cette doctrine libérale est aussi une anti-rhétorique résolue. Si le poète se contente de ne plaire qu'à l'élite (selon le principe aristocratique qu'un seul homme en vaut dix mille, s'il est le meilleur), l'orateur, lui, et très légitimement, veut convaincre et séduire le plus grand nombre. Cette idée a toujours été combattue par Proust, soucieux de préserver les exigences et les droits de la subjectivité créatrice contre tous les empiètements du public. Dès 1896, dans le fameux article « Contre l'obscurité », il s'en prenait moins à Stéphane Mallarmé qu'à une rhétorique hermétique purement réactive, qui accorde trop d'importance à la réception :

Tout regard en arrière vers le vulgaire, que ce soit pour le flatter par une expression facile, que ce soit pour le déconcerter par une expression obscure, ont fait à jamais manquer le but à l'archer divin. Son œuvre gardera impitoyablement la trace de son désir de plaire ou de déplaire à la foule, désirs également médiocres¹¹.

Un des tout derniers textes de Proust montre une étonnante continuité dans sa conception des rapports entre langue et style :

On doit être préoccupé uniquement de l'impression ou de l'idée à traduire. Les yeux de l'esprit sont tournés au-dedans, il faut s'efforcer de rendre avec le plus de fidélité possible le modèle intérieur. Un seul trait ajouté (pour briller, ou pour ne pas trop briller, pour obéir à un vain désir d'étonner, ou à l'enfantine volonté de rester « classique ») suffit à compromettre le succès de l'expérience ou la découverte d'une loi¹².

Proust soutient que c'est l'artiste – et non le public ou les critiques – qui détient la vérité sur son art : « Manet avait beau soutenir que son *Olympia* était classique et dire à ceux qui la regardaient : “Voici justement ce que vous admirez chez les Maîtres”, le public ne voyait là qu'une dérision¹³. » Inutile de demander qui a tort et qui a raison. Très habilement, en mettant en scène un nouvel écrivain, Proust identifie son point de vue à celui du lecteur novice qui ne comprend pas la construction des phrases ni les images :

De temps en temps il survient un nouvel écrivain original [...]. Ce nouvel écrivain est généralement assez fatigant à lire et difficile à comprendre parce qu'il unit les choses par des rapports nouveaux. On suit bien jusqu'à la première moitié de la phrase, mais là on retombe ; et on sent que c'est seulement parce que le nouvel écrivain est plus agile que nous¹⁴.

Ces lignes sont extraites du texte que Proust rédige à l'automne 1920, en réponse à quelques propos qu'Anatole France venait de développer dans *La revue de Paris*, et où il se faisait le défenseur d'une conception humaniste, « classique », rhétorique et donc communicationnelle de la littérature :

L'originalité, que l'on ne goûtait au XVII^e siècle que dans le choix et l'ordre des idées, fut affectée [au XIX^e] dans les mots et les tournures de phrases, dans le vocabulaire et la syntaxe. Ce fut un mal si l'on considère que, le langage étant fait pour la communauté des oreilles, toute singularité doit en être bannie¹⁵.

¹¹ M. Proust, « Contre l'obscurité », 1896, *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 394.

¹² M. Proust, *La renaissance*, 22 juillet 1922, cité par Milly (1970, 80).

¹³ M. Proust, « [Classicisme et romantisme] », 1921, *Contre Sainte-Beuve*, p. 617.

¹⁴ M. Proust, « Pour un ami (remarques sur le style) », *La revue de Paris*, 1^{er} novembre 1920 (le texte sera repris comme préface à *Tendres stocks* de Paul Morand en 1921), *ibid.*, p. 615. Dans *La recherche*, le motif revient et la conclusion est identique : « seulement, je sentais que ce n'était pas la phrase qui était mal faite, mais moi qui n'étais pas assez fort et agile pour aller jusqu'au bout » (II 622).

¹⁵ Anatole France, « Stendhal », *La revue de Paris*, 1^{er} septembre 1920, cité *ibid.*, p. 951.

Là encore, la doctrine est nette : la contribution de l'écrivain porte sur l'*inventio* (le choix des idées), sur la *dispositio* (leur place dans le discours) mais non sur l'*elocutio*. Dans cette perspective où la littérature ne vise qu'à convaincre, le style sert à faire agréer des arguments qui se sont élaborés hors de son domaine ; nul besoin pour cela de créer un langage nouveau. La réponse de Proust est elle aussi très claire : « si j'avais la joie de revoir M. France [...], je lui demanderais comment il peut croire à l'unité du style, puisque les sensibilités sont singulières¹⁶ ». On voit bien que ce n'est plus la persuasion de « la communauté des oreilles » mais bien la « sensibilité » individuelle qui est le principe cardinal du style. La sensibilité ? Pas seulement. Une remarque de *La recherche* met au jour le lien entre pensée et langage : « il est difficile, quand on est troublé par les idées de Kant et la nostalgie de Baudelaire, d'écrire le français exquis d'Henri IV [...] » (II 792).

Comme le montre cette remarque, *La recherche* abonde en réflexions sur le langage et ses rapports avec la vie, intellectuelle, affective ou sociale. De fait, la diversité des « langages » représentés dans le roman témoigne de la perception que Proust se fait du français et de ses variations historiques, régionales, sociales ou tout simplement idiosyncrasiques (Pierron 2005). Le narrateur de *La recherche* est-il finalement un puriste, un fétichiste de la norme, s'appuyant sur un savoir étendu d'ordre philologique, grammatical ou linguistique pour ridiculiser et condamner fautes, déviances, écarts et autres « marginalités langagières » ? On pourrait le croire, tant les critiques ont montré que *La recherche* contenait un répertoire considérable de tics langagiers¹⁷. Épinglés, commentés, raillés parfois, ils ont valu à Proust d'être considéré sinon comme un linguiste à part entière, du moins comme un amateur éclairé, un observateur hors pair, doublé d'un doctrinaire impitoyable en matière de langage et de langue française. Il n'est pourtant nul besoin d'être puriste pour reconnaître l'existence de fautes de français et prendre plaisir à les souligner : « Le duc [...] n'était jamais arrivé à connaître le sens précis de certains mots et [...] croyait que faire des embarras voulait dire faire non pas de l'esbroufe mais des complications » (II 536). Contre le grand seigneur, le narrateur rappelle les règles de la langue, auxquelles nul ne peut se soustraire. Il fait valoir sa compétence dans un domaine où il a légitimité à intervenir, c'est-à-dire à juger : « Et la génération de nobles qui a plus ou moins passé par monseigneur Dupanloup parle un si mauvais français [...] que le duc exprima ainsi sa pensée : “Il vaut mieux ne pas être couvert avant d'aller dehors, du moins *en thèse générale*” » (III 117-118). Quant à Odette, « elle restait chez elle “en principe” », mais cette expression « qu'elle traduisait avec contresens en “par principe” signifiait seulement “en règle générale”, c'est-à-dire avec de nombreuses exceptions » (III 386). Que les puissances mondaines aient quelques problèmes avec la logique et qu'Odette se méprenne précisément sur le mot « principe », elle qui en a si peu, ne surprendra guère le lecteur : dans *La recherche*, le commentaire grammatical sert le plus souvent à introduire une satire sociale ou une réflexion sociologique. Quand, dans sa *Correspondance*, Proust propose à ses amis ce qu'il appelle lui-même « des corrections purement matérielles » ou des « remarques de pion¹⁸ », il souligne la faible valeur de ces observations : « Crois-tu que c'est bien français de dire “Ce cours sera réuni en volume” ? En tout cas cela n'a aucune importance¹⁹. » Tel usage de « en, si possessif, n'est pas très correct. Ce qui d'ailleurs ne fait à peu près rien²⁰. » Même en faisant la part, dans cette autodépréciation, de la politesse à l'égard du destinataire, il n'en reste pas moins que Proust considère ces remarques comme purement tactiques. Elles sont destinées à ne pas « prêter “le flanc” » à ce « grand nombre de critiques » qui, comme Paul Souday, « ne s'occupent qu'à

¹⁶ *Ibid.*, p. 607.

¹⁷ Voir Dufour 2004, Genette 1969, Milly 1970, Pierron 2005

¹⁸ M. Proust, lettres à Jacques-Émile Blanche, avril 1915, *Correspondance*, XIV, p. 113 et XIV, p. 118.

¹⁹ M. Proust, lettre à Robert Dreyfus, décembre 1904, *Correspondance*, IV, p. 393.

²⁰ M. Proust, lettre à Jacques-Émile Blanche, juillet 1915, *Correspondance*, XIV, p. 172.

relever » les fautes²¹. D'où l'axiome proustien : « l'absence de faute est une qualité purement subalterne, nullement esthétique²². »

Il paraît difficile, dans ces conditions, d'interpréter le narrateur comme une instance puriste. Quand Françoise en deuil dit à propos de Léonie : « “Elle était tout de même de la parentèse, il reste toujours le respect qu'on doit à la parentèse” », et que le héros réplique : « “je suis bien bon de discuter avec une illettrée qui fait des cuirs pareils” », le texte souligne le caractère « mesquin » (I 152) d'une telle réaction. Le langage de Françoise mérite en effet d'être étudié en raison des erreurs qu'il contient, car celles-ci le rendent semblable à « la langue française elle-même, et surtout à sa toponymie » (II 323). « Le génie linguistique à l'état vivant, l'avenir et le passé du français, voilà ce qui eût dû m'intéresser dans les fautes de Françoise » (III 134). Le point de vue qui commande l'observation linguistique n'est donc pas celui d'un puriste invoquant une indéfinissable norme transcendante. Animé par une curiosité inlassable, Proust relève les « erreurs » en vue de comprendre leur raison d'être, leur logique et leur dynamique propres. Ainsi, au fil du roman, une véritable épistémologie de la faute se constitue. Mais si révélatrice et signifiante soit-elle, la faute n'en reste pas moins une faute, un écart par rapport aux usages et aux valeurs du narrateur. Celui-ci incarne (c'est du moins la « posture éthique » que le roman demande à son lecteur de valider) non le seul le français possible, mais le pôle le plus créateur et le plus intelligemment informé de la langue ; il sert d'étalon pour évaluer les autres langages, pour en apprécier la qualité et l'intérêt, la portée comique, historique ou esthétique. Nullement désintéressée, la linguistique proustienne contribue à promouvoir une figure d'écrivain conscient de sa supériorité sur toutes les autres instances de production et d'évaluation des discours, et soucieux de la manifester (Chaudier 2007b).

Quel que soit le niveau (prononciation, lexicque, syntaxe, phraséologie) où elle se manifeste, l'erreur langagière obéit à un certain nombre de lois. La première et la plus importante d'entre elles, c'est qu'une prononciation vicieuse, une tournure atypique trahissent toujours un point de vue erroné ou confus sur le monde. Ainsi Bréauté disant « ma ière duisse » (III 550) au moment où il débite d'aimables calembredaines sur l'affaire Dreyfus ou la princesse de Sharbatoff vantant les mérites de « “ce petit celcle intelligent, agléable, pas méchant, tout simple, pas snob, et où on a de l'esplit jusqu'au bout des ongles” » (III 286) font entendre à l'oreille exercée du narrateur et du lecteur deux variantes, l'une politique, l'autre mondaine, d'un même aveuglement. La deuxième loi est celle de la persistance de l'erreur : toute faute, une fois commise, tend inévitablement à proliférer. C'est pourquoi « le prince ne sachant pas prononcer le mot archéologue » ne perd « jamais une occasion de s'en servir » (II 816). Certes, ledit prince est allemand ; mais Léonie (I 69) et Françoise (IV 153-154) ne le sont pas, elles qui, malgré « le nombre imposant des démentis apportés par l'expérience », n'en continuent pas moins à entendre, et donc à dire, Sazerin au lieu de Sazerat. Dûment signalée comme telle par une autorité compétente, l'erreur persiste. Il y a à cela deux raisons : d'une part, toute singularité s'affirme et se renforce sous l'effet de la répression, et cette obstination irréductible est proprement celle de la vie ; d'autre part, l'âge démocratique légitime cette propension de l'individu à s'affranchir des autorités. Françoise « ne réclamait qu'un droit du citoyen, celui de ne pas prononcer comme nous et de maintenir qu'hôtel, été et air étaient du genre féminin » (IV 154).

La curiosité proustienne pénètre, si l'on peut dire, les replis de l'erreur ; car s'il est un plaisir supérieur à celui de condamner, c'est celui de comprendre. Or, l'erreur est intelligente ;

²¹ M. Proust, lettre à Jacques-Émile Blanche, avril 1915, *ibid.*, p. 113.

²² M. Proust, lettre à Jacques-Émile Blanche, avril 1915, *ibid.*, p. 118. Voir Pierron (2005, 56-57) et Milly (1970, 70).

elle procède non de la paresse mais « d'un besoin de logique et de clarté » (III 251), qui est parfois un besoin de simplification. « Croyant la langue moins riche qu'elle ne l'est et ses propres oreilles peu sûres », et « trouvant d'une prodigalité invraisemblable dans le vocabulaire qu'il pût exister à la fois York et New York », Françoise ne connaît plus que le jambon de « Nev'York » (I 437). De même, si elle confond Angers et Alger, c'est que la seconde lui est familière grâce l'envoi rituel, pour le jour de l'an, « d'affreuses dattes » (II 323). S'imaginant qu'une « courrière » est là pour faire des courses, elle transforme ce nom en « coursière » (III 240). Analyser la faute ne revient pas à l'excuser, et encore moins à la nier ; mais le commentaire fait valoir les vertus (heuristiques et cocasses) de l'erreur, qui naît le plus souvent d'un contact entre classes sociales que l'histoire fait se rencontrer. Si le maître d'hôtel peut dire : « “Vous verrez ça, Françoise, ils préparent une nouvelle attaque d'une plus grande enverjûre que toutes les autres” », c'est parce la guerre a jeté « sur le marché de la conversation des gens du peuple une quantité de termes dont ils n'avaient fait la connaissance que par les yeux, par la lecture des journaux et dont en conséquence ils ignoraient la prononciation » (IV 420-421). Ainsi s'explique la pulsion « collectionneuse » de Proust dès qu'il est question de langage : « “Autrefois, je me rappelle que vous vous amusiez à noter ces modes de langage qui apparaissaient, se maintenaient, puis disparaissaient” » (IV 361) observe Charlus à propos du héros, à qui le romancier a donné sa passion.

Valeurs et contre-valeurs

Il est pourtant un moyen d'ordonner la multiplicité des faits ; mais il faut, pour cela, faire intervenir un système de valeurs étranger au langage, en vertu de cette loi, constante dans *La recherche*, que le langage ne saurait en lui-même expliquer le langage. Pour Proust, la nature profonde des phénomènes langagiers n'est pas d'ordre linguistique mais moral et esthétique : seule une idéologie, une axiologie, peuvent permettre de départager les mots et les usages selon qu'ils sont nobles ou ridicules. Dans le langage comme dans tout autre domaine, la noblesse est liée au pouvoir d'évoquer, et donc de retrouver, une image du passé, une histoire fortement ancrée dans une géographie (III 545). Venant deux villages très voisins, le patois de Françoise et de sa mère diffèrent légèrement, comme « deux paysages » tout proches (III 125-126). Françoise et Oriane, la paysanne et la duchesse, sont les grandes prêtresses du langage non littéraire. Le « beau français populaire et un peu individuel » de la vieille servante (III 124) décore l'appartement parisien du héros « comme la vitrine d'un musée régional » (II 363). À plusieurs reprises, le texte souligne la proximité de la grammaire et du vocabulaire de Françoise avec la langue des classiques. Elle emploie « ennui » comme Corneille (II 319), « faire réponse » comme Mme de Sévigné, « plaindre » comme La Bruyère (II 326) ou « balancer » comme Saint-Simon (II 368). Par une concomitance troublante, le langage de Françoise n'est jamais autant célébré que lorsque le héros pénètre chez les Guermantes ; car, étant semblables à ceux de Françoise, les tours de l'aristocratie – du moins de la noblesse la plus réfractaire aux modes contemporaines – donnent au parler de la vieille bonne une valeur rétrospective que le héros ne soupçonne avant de fréquenter les salons. Or rien de plus fragile que la pureté. Elle s'altère au contact d'influences corruptrices : le « langage classique » de Françoise dégénère (III 660), contaminé par l'argot vulgaire de sa fille (IV 328-329).

Chéri et respecté dans la bouche de Françoise ou d'Oriane, l'archaïsme ne constitue pourtant pas une valeur littéraire ; Proust le pratique peu. Évoquant le phénomène, Spitzer ne donne aucun exemple ([1928] 1970, 450). L'archaïsme est lié aux lectures de l'enfance, aux enthousiasmes juvéniles. Dans *Le capitaine Fracasse* de Théophile Gautier, le jeune homme s'émerveille en lisant « ainsi qu'il appert en l'Odyssée d'Homerus, poète grégeois²³. » Le héros

²³ M. Proust, note à sa traduction de John Ruskin, *Sésame et les lys*, 1904, Bruxelles, Complexe, p. 64.

de *La recherche* goûte la langue archaïque des romans champêtres de George Sand (I 40-41) et les « expressions rares, presque archaïques » de Bergotte (I 93). Mais si Proust rend hommage à l'érudition lexicale de Robert de Montesquiou, s'il souscrit à l'injonction de John Ruskin qui recommande à son lecteur d'être « versé dans l'armorial des mots²⁴ », *Sésame et les lys* dénonce l'amour idolâtre de l'archaïsme : « les mots sont en effet beaux en eux-mêmes, mais nous ne sommes pour rien dans leur beauté²⁵. » De fait,

[l]’archaïsme est fait de beaucoup d’insincérités, dont l’une est de prendre pour des traits assimilables du génie des anciens des traits extérieurs, évocateurs dans un pastiche, mais dont ces anciens eux-mêmes n’avaient pas conscience, car leur style ne rendait pas alors de son ancien²⁶.

C’est pourquoi l’éloge du parler archaïsant d’Oriane se double d’une condamnation sans appel : « la pureté même du langage de la duchesse était un signe de limitation », car « en elle l’intelligence et la sensibilité étaient restées fermées à toutes les nouveautés » (II 792).

Proust ne dédaigne pas la néologie, qui suscite quelques belles et rares trouvailles, comme « losangé » (I 381) ou le très curieux « insexualité » (II 715 ; voir Pierron 2005, 97-98). En revanche, l’écrivain archaïsant se prévaut d’un « langage » qu’il n’a pas créé, à la manière de Rachel qui s’enorgueillit de son « jargon des cénacles », « sans se rendre compte du néant d’une originalité qui est à tous » (II 465). En matière de langage, l’affectation, voisine de l’amour-propre, revêt des formes très diverses : l’argot de la fille de Françoise (III 125) ou les anglicismes d’Odette en offrent les premiers exemples. En exhibant l’anglais d’Odette, le narrateur ne célèbre nullement le bilinguisme ou le métissage linguistique (comme le pense Karlin 2005). Il dénonce un ridicule. Si Françoise parle sans avoir conscience des véritables richesses qu’elle prodigue gratuitement, Odette, elle, veut éblouir – et dominer. Elle ne subit la concurrence intermittente que du narrateur, de Richot et de son fameux « struggle-for-lifer de Gondi » (III 269) ou encore de Bloch, qui prononce « laïft » et Venaïce » (II 99) au moment où il accuse le héros de « traverser une jolie crise de snobisme » (II 100). Voilà qui est dit ; dans *La recherche*, l’anglais est la langue non de la culture (celle de John Ruskin ou de Ralph Waldo Emerson), mais du snobisme (Chaudier 2007b). Quand Odette croit médire en toute impunité dans un salon de thé, aucune des personnes visées ne perd le moindre mot de ses méchancetés ; le héros, à qui elles sont destinées, ne les comprend pas, précisément parce qu’il est le seul à ne pas parler anglais (I 535).

Le peuple lui aussi a ses affectations langagières, comme le montre le lift du Grand Hôtel de Balbec. L’analyse de son discours prend une coloration très nettement politique. Impitoyable, le narrateur relève toutes les manifestations de l’« orgueil démocratique » (III 186) d’un « prolétariat moderne » qui veut « effacer dans le langage la trace de la domesticité » : le lift dit « “tunique” » et « “traitement” » au lieu de « “livrée” » et « “gages” » (II 157). Le héros croit qu’il veut nommer Saint-Loup ou sa grand-mère quand il désigne « le chauffeur » comme un « monsieur » (III 414) et Françoise comme « cette dame », puis comme « cette dame qui est je crois employée chez vous » (II 157). Or ce mot d’*employé* est, selon Proust, « une satisfaction d’amour-propre donnée aux domestiques » (II 158), ce que « l’esprit de Combray », si attaché aux « castes » et incarné par la mère du narrateur, ne souffre guère (III 414). Conscient de la revendication d’égalité qui se fait jour dans ces tentatives de « remanier » la langue, le narrateur ne la soutient guère.

Mais plus encore qu’à l’affectation, la satire proustienne s’en prend à l’arrogance de

²⁴ J. Ruskin, traduit par M. Proust, *ibid.*, p. 139.

²⁵ M. Proust, note à sa traduction de J. Ruskin, *Sésame et les lys*, *ibid.*, p. 159.

²⁶ M. Proust, « Moréas », vers 1909, *Contre Sainte-Beuve*, p. 310.

l'homme de pouvoir. Celui-ci se signale toujours par ses tares langagières : l'abus du cliché, la bigarrure du lexique et des registres. La langue du pouvoir est une langue « ridicule » : ce ridicule, nul n'y est plus sensible que Charlus, aristocrate cultivé et marginal, qui finit par se déclasser. Il analyse avec une grande finesse stylistique la prose patriotique de Norpois et en particulier son emploi de « ne saurait » suivi d'un infinitif (IV 361), censé donner un caractère nécessaire aux désirs du vieux diplomate. Pour ne pas se désolidariser de la propagande nationaliste, le narrateur confie à Charlus ce discours critique qu'il assume partout ailleurs dans le roman. La très influente Mme Verdurin affiche sa proximité avec le pouvoir en prenant plaisir à répéter sans cesse « "J'ai téléphoné au G.Q.G." » (IV 307) ou encore : « "on a encore *caviardé* toute la fin de l'article de Norpois et simplement parce qu'il laissait entendre qu'on avait *limogé* Percin" » (IV 311). Dans *La recherche*, les mots, plus que tout autre signe, attestent la réussite mondaine. Cottard ne l'ignore pas. Avec un « zèle de linguiste » (I 214), il observe, apprend et réutilise tous les clichés à la mode, ces talismans de la puissance sociale. D'abord timide et incompetent, il devient celui dont on peut dire « "En voilà un qui a toujours le mot" » (III 480). Le duc de Guermantes, l'homme le plus riche et le plus influent du Faubourg Saint-Germain, est lui aussi affecté d'un langage disgracieux. S'il n'emploie pas le verbe « pioncer » comme Cottard, les mots « pedzouille » (II 777), « pelure » (II 836), « "dèche" » (III 221), les expressions « je m'en fous », « ma bourgeoise » (II 868), « à la revoyure » (III 122) sont autant de vulgarités qui déparent son langage par leur prétention à la simplicité. Le duc illustre la théorie selon laquelle « on s'exprime comme les gens de sa classe mentale et non de sa caste d'origine » (II 532-533 et IV 311). Le mélange presque obscène de familiarité, de préciosité et de clichés – ces stéréotypes dont le modèle est donné par le fameux « "Quand on s'appelle le marquis de Saint-Loup" » (II 532) ou encore par la résurgence du « *bel et bien* » dès que l'affaire Dreyfus revient dans la conversation (III 549 et 551) – caractérise aussi Bichot, l'universitaire mondain. Dans ses articles, il voit « à tout instant » reparaitre « la vulgarité de l'homme » sous « le pédantisme du lettré » (IV 369). De mêmes, les limites intellectuelles de l'amateur, ce « célibataire de l'art », se révèlent crûment par l'expression hyperbolique de son stérile enthousiasme : « mais c'est épastroillant ! » (I 471).

Mis à part l'imprévu et charmant « Redfern *fecit* » d'Odette (I 588), les citations latines sont le fait de puissances sociales qui veulent en imposer. Oriane croit être élégante en feignant de ne pas savoir le latin (II 799 et 801) que Bichot, en bon sorbonnard, maîtrise à la perfection (III 289, 343, 807 et 833). Basin déborde d'orgueil d'avoir su placer son « *Ab uno disce omnes* » (III 79). Cottard, dont « le stock de citations latines » est limité, cite Lucrèce à tort et à travers (III 459) et impressionne ses étudiants en citant Socrate en grec (III 439). S'emmêlant les pinceaux en voulant citer l'adage « "in medio stat virtus" », M. de Cambremer réclame un « Petit Larousse » et révèle ainsi le fond où s'abreuve la culture mondaine (III 480). On pourrait aussi invoquer la cuistrerie du vocabulaire médical, celle du Professeur E*** (III 42) ou celle de Cottard (III 284, 351). Ce jargon est parfois parodié par le narrateur, lorsqu'il emploie, pour la rapporter à une situation mondaine, l'expression « action morbide élective » (II 483) ou bien le mot « prosectomie » (III 470) pour désigner le « découpage des dindonneaux » par le directeur du Grand Hôtel. Ce trait d'humour dans la prose de Proust correspond à un dévoiement stylistique dans le discours des personnages. En mettant le langage au service de leur insatiable *libido dominandi*, ils vont bien au-delà du simple ridicule de l'affectation ; ils illustrent une « contre-valeur » absolue, à laquelle Proust répond par le témoignage de son style.

La littérature comme vision : le style

La réflexion sur le style ne se développe pas sur le même plan que celle sur le langage. Elle déborde le champ de *La recherche*. Elle concerne Proust au premier chef, lui dont la vie s'identifie à ce statut d'écrivain qu'il veut faire reconnaître par son style. Nourrie et suscitée

par des enjeux existentiels, la théorie du style y prend donc l'aspect d'un plaidoyer : elle vise moins à atteindre une vérité générale, objective et extérieure à soi, qu'à justifier une démarche aussi bien éthique qu'esthétique. La volonté de *se* créer un style naît, dans *La recherche*, du constat de la déplorable inadéquation, non entre les mots et les choses, mais entre le langage et le sentiment : « La plupart des prétendues traductions de ce que nous avons ressenti ne font ainsi que nous en débarrasser en le faisant sortir de nous sous une forme indistincte qui ne nous apprend pas à le connaître » (I 153). La question des mots et des choses est quant à elle posée, et si l'on peut dire, résolue par la réflexion, mi-linguistique, mi-esthétique sur le nom propre. Dans le nom commun, la relation entre signifiant et signifié est purement conventionnelle. En revanche, le nom propre serait une sorte de talisman sonore, dont la forme pourrait nous introduire à la connaissance de son référent (I 387-388). Si les Guermantes ne peuvent apparaître aux yeux de l'imagination que nimbés de lumière blonde, c'est en raison de la couleur orangée de la dernière syllabe de leur nom, Guermantes (I 169 et 173). Mais pourquoi cette syllabe est-elle « orangée » ? Du signifiant des noms, on ne tire pas grand-chose. En revanche, la rêverie onomastique crédite les sons des connaissances livresques, parcellaires et poétiques dont le narrateur dispose ; et ce savoir concerne bien évidemment non le signe, mais la chose. Le nom de Gilberte n'aurait aucune vocation à être « aigre et frais » s'il n'était associé, au moment où il est prononcé, « aux gouttes d'un arrosoir vert » (I 140). La seconde voyelle de Gilberte relie, fort opportunément il est vrai, le prénom aux monosyllabes « aigre », « frais », « vert » : le langage *fait bien les choses*, et donne *a posteriori* une teinture d'objectivité aux constructions arachnéennes de l'imaginaire. Si le nom *acacia* est « féminin, désœuvré et doux » (I 410), c'est tout simplement parce que le héros sait que de belles dames oisives se promènent au Bois, « allée des Acacias ». Il en va de même pour tous les noms propres. Si Coutances n'était pas une « cathédrale normande », jamais il n'aurait l'idée de couronner ce nom par une diphtongue « grasse et jaunissante » comme « une tour de beurre » (I 381-382). Dès que le héros entre en contact avec la réalité, il se rend compte que la « chose », dans sa contingence et sa nécessité de chose, n'a rien à voir avec les stéréotypes charmants dont il a rempli leur nom. Cette épreuve de la connaissance empirique se nomme, chez Proust, déception. Brichtot et ses étymologies confirment le fait : nulle débauche florale à attendre de ces gracieux noms normands terminés par « fleur », puisque, dans ces toponymes, le mot « fleur » est l'altération de « fjord », qui signifie « port ». De même, le nom très aristocratique de Surgis-le-Duc s'explique par la mésalliance de la très noble famille de Surgis avec un riche industriel nommé Leduc (III 104-105).

Peut-on, dans ces conditions, faire confiance au langage ? On se souvient du prestige du mot « “œuvre florentine” » sur l'imagination de Swann (I 221) : alors qu'il n'a aucun désir pour elle, cette expression poétique le séduit et l'aveugle sur la véritable nature d'Odette. Pour Paul Souday, il était d'ailleurs d'une extravagante invraisemblance qu'un parisien aussi averti que Swann pût se tromper si longtemps et si lourdement sur l'identité d'Odette. Symétrique du très esthétique « “œuvre florentine” », le syntagme réaliste de « “femme entretenue” » (I 263-264) désigne avec une prosaïque précision les rapports entre les amants ; aussi doit-il être écarté pour que se perpétue l'illusion amoureuse. La poésie, la création verbale se rapprochent dangereusement du mensonge et de la mauvaise foi. C'est pourquoi le narrateur qui s'apprête à écrire son œuvre veut « abroger ses plus chères illusions, cesser de croire à l'objectivité de ce qu'[il] a élaboré [lui]-même » (IV 475). Il s'impose « le redressement de l'oblique discours intérieur » (IV 469). Ce sont pourtant les nécessités de la vie intérieure qui sont l'origine, l'aiguillon et la justification du style. Le lecteur de *La recherche* en a l'intuition lorsqu'il assiste à la genèse romanesque de l'expression « “faire catleya” ». Le plaisir de Swann, éprouvé pour la première fois avec Odette, lui semble « entièrement particulier et nouveau », « comme il put paraître au premier homme qui le goûta parmi les fleurs du paradis terrestre ». Cet événement

amoureux requiert un « nom spécial », créé à la mesure de cette émotion (I 231). Bien plus tard, « la métaphore “faire catleya” » devient « un simple vocable » que les amants emploient « sans y penser » (I 230). Alors que l’expression « “œuvre florentine” » s’éloigne de l’impression originelle, « la métaphore “faire catleya” » traduit avec exactitude, avant que le mot ne s’use, ce que Swann ressent. Les métaphores n’ont pas vocation à se répéter, comme le montre le jugement méprisant de Proust sur l’imitation. Toute trouvaille langagière est « particulière, comme la découverte qui l’a mise au jour » (I 541). L’originalité du style, sa vertu fondatrice, est avant tout fidélité à l’origine existentielle dont il procède. Jamais le langage n’explique le langage : c’est la vie, dans ses manifestations les plus imprévisibles, qui irrigue la création.

Puisqu’on ne peut faire confiance ni aux mots, ni aux noms, qui ne disent rien de juste sur les choses qu’ils désignent, s’il faut se méfier des créations inspirées par la passion, qui cherchent à se satisfaire et non à dire le vrai, il ne reste que le style pour rédimier le défaut ontologique des langues. Seule l’invention désintéressée d’un style, d’une langue minoritaire dans la langue, peut répondre au plus haut désir du sujet sensible : « voir plus clair dans [son] ravissement » (I 153). Genette observe, avec une grande sagacité, que « la théorie proustienne du style est d’abord une théorie du style proustien » (1966, 39). Mais peut-on exposer en quoi consiste cette théorie sans tomber dans le galimatias ? Le style se définit comme une réalité invisible. Admirable lectrice, la mère du narrateur retrouve dans les phrases de Sand, « pour les attaquer dans le ton qu’il faut, l’accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n’indiquent pas » (I 42). Pour évoquer le charme du style de Bergotte, écrivain imaginaire, Proust se réfère à un « accent » qui « n’est pas noté dans le texte », « s’ajoute de lui-même aux phrases » et représente « ce qu’il y avait de plus éphémère et pourtant de plus profond chez l’écrivain » (I 543). En commentant Gérard de Nerval, Proust note que,

tout compte fait, il n’y a que l’inexprimable, que ce qu’on croyait ne pas réussir à faire entrer dans une œuvre qui y reste. [...] Seulement ce n’est pas dans les mots, ce n’est pas exprimé, c’est tout mêlé entre les mots, comme la brume d’un matin à Chantilly²⁷.

On comprend l’embarras des stylisticiens. D’une part, le style relève de l’invisible, alors même qu’il est censé exprimer une vision : « le style pour l’écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision » (IV 474). D’autre part, dès qu’il apparaît, le mot « vision » éclipse totalement celui de « technique ».

Considérer le style comme une somme de procédés visibles qu’on peut isoler et répertorier n’a en soi rien d’illégitime. Mais Proust réserve cette approche du style au pastiche ou à la critique (le pastiche étant, comme il le dit à Robert Dreyfus en 1908, « de la critique “en action” »). Dans ces deux pratiques, le style cesse d’être une réalité vive pour devenir un canon, un texte à imiter ou à analyser. Pour se purger de la tentation d’écrire à la manière des maîtres admirés, Proust relève les « moyens » par lesquels leur style agit : « dès que je lisais un auteur, je distinguai bien vite sous les paroles l’air de la chanson » (cité par Milly 1970). Le pastiche, comme la critique, porte (par définition) sur une œuvre déjà écrite, fixée, offerte à la glose. Or la vérité du style n’est pas là, estime Proust, qui s’intéresse surtout à la généalogie du style : quand et pourquoi y a-t-il style ? Le mot de « vision » ne mène à rien si on le traduit par « sensation » : car la sensation reconduit au « visible », à la présence d’un monde déjà constitué et sur lequel elle renseigne. Or « les choses [...], sitôt qu’elles sont perçues par nous, deviennent en nous quelque chose d’immatériel » (IV 463). Cette phrase explique ce qui retient Proust dans la « vision » : celle-ci ne vaut qu’en tant qu’elle suscite une « émotion », c’est-à-dire une réalité intime, donc invisible, qu’il s’agit de « traduire » (IV 469). Le « ravissement » qu’elle provoque

²⁷ M. Proust, « Sainte-Beuve et Baudelaire », vers 1909, *Contre Sainte-Beuve*, p. 242.

(I 153) fait naître la volonté de tout savoir à son sujet. Dès qu'on l'éclaire, l'impression se révèle être un complexe de « rapports » enchevêtrés (IV 468) : rapports entre des fragments du monde subjectivement reliés (par le réseau des associations, analogiques et ou métonymiques), mais surtout entre le monde et le moi ; car si un objet du monde émeut, c'est uniquement parce qu'il tient sous sa dépendance une réalité subjective à laquelle le sujet lui-même n'a pas accès. Cette réalité, c'est bien sûr celle du temps, temps passé du souvenir oublié, temps à venir de l'œuvre à créer.

Proust, qui en cela s'oppose à Freud ou Schopenhauer, montre que la vie la plus profonde n'est pas inconsciente et aveugle, sans quoi, le style ne pourrait pas la traduire. L'impression invite le sujet à descendre en lui pour la connaître : ainsi se manifeste « l'essence » du phénomène (IV 450, 451, 464). L'être d'une chose se définit par ce qu'elle peut ; on ne connaît l'essence des choses qu'en éprouvant leur pouvoir, qu'en se laissant envelopper par leur puissance. L'ontologie de Proust est une pathologie. Dans l'impression, le sujet coïncide, grâce à la vie qui afflue en lui, à la fois avec lui-même et avec la vie. Intelligente, cohésive, la vie, « la vraie vie » (IV 474) permet à toutes les possibilités humaines de se déployer en soi, de se réaliser. Ce moment de bonheur où le temps n'est plus perçu comme la fuite irréversible vers la mort, mais comme la promesse d'une vie renouvelée, s'appelle, on s'en doutait un peu, l'éternité. L'éternité n'annule pas le temps; elle est en l'intensité vécue, comprise, intériorisée. D'où l'adage célèbre : « pour des raisons que seraient trop longues à développer ici, je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style²⁸ » : car la métaphore est le mot générique par lequel Proust subsume toutes les possibilités d'exprimer, de traduire, une impression (IV 468). Procédant de la vie, le style peut rendre compte de la vie. Il est invisible comme la vie même. Il est la puissance qui suscite les trouvailles et les « enchaîne » dans la phrase²⁹. La stylistique dénombre ces trouvailles, mais elle ne peut pas expliquer le style, c'est-à-dire la puissance qui les a fait se lever. On comprend pourquoi la réalité du style est, pour Proust, indifférente aux genres, dont la rhétorique fait tant de cas : « les grands créateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre » (III 877). Cette œuvre, où s'investit la puissance du style, ne saurait pas davantage être éclairée par son contexte ; elle est une « énigme » dans son époque « où rien ne lui ressemble ni ne l'explique » (III 879). On comprend pourquoi la conception proustienne du style est restée sans écho dans le champ universitaire : elle est à la fois anti-rhétorique (par son refus d'identifier le style à des codifications langagières, figures ou genres) et anti-historique. Elle est à proprement parler phénoménologique.

Outre ses partis pris, la doctrine stylistique de Proust présente un certain nombre de refus, tout aussi énergiques. Ses adversaires sont de deux sortes : il y a ceux qui incarnent, par leur style ou leurs idées, toutes les valeurs contre lesquelles il s'élève. Mais il faut aussi tenir compte des ennemis chéris, si l'on peut dire, en qui Proust dénonce et conjure ses propres tentations. Ainsi en va-t-il de Sainte-Beuve dont il fustige le « perpétuel déraillement de l'expression, qui sort à tout moment de la voie directe et de l'acception courante est charmant, mais donne tout de suite la mesure [...] d'un talent malgré tout de second ordre³⁰. » On comprend qu'il ne faut sortir « de la voie directe et de l'acception courante » qu'à bon escient, et seulement si la traduction de l'impression l'exige. Jamais le style ne doit donner l'impression d'une complication inutile, car Proust se méfie d'un art qui ne serait que verbal : dans la page très dense qu'il consacre à Jules Renard, il définit la préciosité et la drôlerie comme des « échappatoires ». Quand la vérité lui manque, Renard recourt à la préciosité, c'est-à-dire à « l'image continuée » ; elle « fait calembour » et donne au poème « une fin qui n'est plus en

²⁸ M. Proust, « À propos du "style" de Flaubert », 1920, *Contre Sainte-Beuve*, p. 586.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ M. Proust, note à sa traduction de John Ruskin, *Sésame et les lys*, p. 146-147.

rapport qu'avec son apparence verbale »³¹. Or « tous les à-peu-près d'images ne comptent pas », explique Proust au jeune Morand, dans sa fameuse préface à *Tendres stocks*³². Cet axiome explique sa virulence à l'égard de Péguy :

En principe un art où un mot en appelle un autre, selon la loi de l'association des idées [...], où une chose est redite dix fois en laissant le choix entre dix formules dont aucune n'est la vraie, est pour moi le contraire de l'art³³.

Ce jugement peut paraître injuste : la phrase de Proust ne vise-t-elle pas, elle aussi, à manifester l'apparition progressive de la *vérité* ? Voilà le mot qui, selon Proust, fait toute la différence. Du côté de Péguy, des « tâtonnements », que l'écrivain n'a pas eu le courage de sacrifier, et des expressions presque équivalentes, dont aucune ne satisfait; de l'autre, le déploiement de la complexité, le rendu minutieux des étapes, nombreuses, des précisions et des rectifications qui conduisent à la certitude.

Quant aux écrivains dont le style ne présente aucune affinité avec celui de Proust, le premier de leurs défauts, c'est la sécheresse : « Rien de si sec, de si pauvre, de si court. Une forme où l'on enferme si peu de pensée, il n'est pas difficile qu'elle soit légère et gracieuse³⁴. » Proust s'en prend aux *Lettres aux imaginaires* de Racine, et à travers elles, à Anatole France qui les propose comme modèle. Peu importent la correction et l'élégante simplicité d'un style classique quand il n'est qu'une forme vide, estime Proust. Il fustige cette « école »

qui commence par convenir que pour ne pas alourdir la phrase on ne lui fera rien exprimer du tout, que pour rendre le contour plus net on en bannira l'expression de toute impression difficile à rendre etc. [...] il n'y a pas un extrême mérite à ce que le tour soit assez rapide, la syntaxe d'assez bon aloi et l'allure assez dégagée. Il n'est pas difficile de faire le chemin au pas de course si on commence avant de partir par jeter à la rivière tous les trésors qu'on était chargé d'apporter³⁵.

Mais le pire défaut de cette esthétique néo-classique, c'est sa prédilection pour le cliché. Lucien Daudet a témoigné de la haine de Proust pour les « *louchonneries* », ces poncifs traînant dans les journaux ou dans les conversations, et qui « “font mal aux dents” »³⁶. Si les héros veulent décrire la guerre, qu'ils évitent alors la « banale esthétique » qui prévalait avant-guerre, « parlant comme ils eussent fait dix plus tôt de la “sanglante aurore”, “du vol frémissant de la victoire” » (IV 333). L'éreintement de Romain Rolland n'a pas d'autre raison : il sacrifie, selon Proust, toute profondeur, tout éclaircissement de la vie spirituelle, au profit d'« expressions toutes faites » ou de « formules rebattues »³⁷. Et que dire de Renan ?

Rarement chez un prosateur de haut mérite, vit-on pareille impuissance à peindre. La description de Jérusalem, la première fois qu'y arrive Jésus est rédigée dans un style de Baedeker : « Les constructions le disputent aux plus achevées de l'Antiquité par leur caractère grandiose, la perfection de l'exécution, la beauté des matériaux. Une foule de superbes tombeaux, d'un goût original... » etc. Pourtant c'était là un « morceau » à « soigner » particulièrement. [...] Pour finir dignement un livre, ou une préface, il a de ces images de bon élève qui ne naissent nullement d'une impression : « Maintenant la barque apostolique va pouvoir enfler ses voiles ». « Quand l'accablante lumière avait fait place à l'innombrable armée des étoiles ». « La mort nous frappa tous les deux de son aile³⁸. »

³¹ M. Proust, « Jules Renard », vers 1896, *Contre Sainte-Beuve*, p. 396-397.

³² M. Proust, « Pour un ami (remarques sur le style) », 1920, p. 616.

³³ M. Proust, lettre à Lucien Daudet, novembre 1914, *Correspondance*, XIII, p. 353 ; voir Milly (1970, 122-123)

³⁴ M. Proust, « Pour un ami (remarques sur le style) », 1920, p. 613.

³⁵ M. Proust, « Gérard de Nerval », vers 1909, *Contre Sainte-Beuve*, p. 237.

³⁶ Lucien Daudet, *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*, Cahiers Marcel Proust, n° 5, 1928, p. 30.

³⁷ M. Proust, « Romain Rolland », *Contre Sainte-Beuve*, p. 307 et 308.

³⁸ M. Proust, « Pour un ami (remarques sur le style) », 1920, p. 608.

La double référence au Baedeker et au bon élève découvre la cible : c'est le manuel. Le manuel promeut, diffuse cette détestable esthétique paresseusement néo-classique: l'élégance, la clarté, la mesure. Adossés à la force des institutions, tous ces clichés intimident. C'est contre eux que la phrase, le style et la pensée de Proust n'ont cessé de s'élever, de se construire.

En adaptant la phrase longue aux nécessités de sa « vision », Proust a libéré la phrase du carcan néo-classique. Mais sa complexité dérouta. Les langages des personnages, l'ironie constante (Duval 2004) pouvaient donner l'impression d'un monde inutilement livré au jeu d'une relativité infinie. L'inscription des différents points de vue, révélés par l'emploi si fréquent du verbe « sembler », par ces parenthèses qui enchâssent des fragments de discours direct, par des consécutives hyperboliques, faisant valoir les exagérations d'une sensibilité, par des comparaisons incongrues, révélant manies ou idées fixes, éloignaient la prose de Proust du modèle du récit simple, à la française. C'est cette histoire de la première réception de Proust, l'accueil de la critique et le retentissement de son œuvre sur la génération 1920 qu'il convient de rappeler.

Les années Proust

« Qui se mesurera avec Proust ? », demande Denis Saurat en 1931³⁹. À la NRF, les années 1920 avaient de fait vraiment été les années Proust. Prolongeant la retentissante attribution du Goncourt à *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* en 1919, contre *Les croix de bois* de Roland Dorgelès, la NRF impose l'œuvre de son champion. À partir des années 1930, l'œuvre de Proust, sans cesser d'être lue et admirée, connaît un reflux : le temps des idéologies et des engagements lui est peu propice. Céline et son *Voyage* (1932) périssent cette alliance entre « le classicisme » de la NRF et son ouverture, opérée par Rivière, consacrée par Gide, à cette forme d'expérimentation esthétique que représentent la phrase et le style de Proust. À Céline, qui a beaucoup lu Proust (voir Ifri, 1996 et Robert, 2006), il apparaît dépassé, et pour tout dire, compromis. Une page célèbre de l'épisode parisien du *Voyage* l'exécute en des termes qui sont à la fois un hommage et un éreintement lors d'un passage consacré à Mme Hérote, « lingèregantière-libraire », qui exerce sa lucrative activité (est-ce un hasard ?) Impasse des Bérésinas : « Proust, mi-revenant lui-même, s'est perdu avec une extraordinaire ténacité dans l'infinie, la diluante futilité des rites et des démarches qui s'entortillent autour des gens du monde, gens du vide⁴⁰. »

Céline porte au crédit de Proust la radiographie romanesque de cette futilité de « l'arrière », le royaume des Verdurin et des Guermantes ; mais s'il a sondé le « vide » des gens du monde, ces « partouzards indécis », il s'y est « perdu » ; l'homme du « temps retrouvé » ne sauve du naufrage généralisé que les siens, sa grand-mère et de petites particules de passé. Aussi la belle phrase proustienne, si souple, si imagée, si ironique, rend-elle, à l'oreille de Céline, le son faux de l'imposture. Par contraste, la phrase fragmentée, véhémence, gouailleuse, abrupte et oralisée de Céline témoigne d'une expérience de la souffrance et d'une éthique de la sincérité. Pour les années 1930, Céline incarne cette vérité douloureuse à côté de laquelle Proust, styliste mondain, était passé. Il reste à comprendre les raisons de cette « conjonction » entre la NRF et l'œuvre de Proust, et les obstacles qu'elle a dû surmonter pour se former. Comment Proust, écrivain « rive droite », brocardé pour son snobisme, son dilettantisme, a-t-il pu finir dans les bras de la NRF, ce temple (protestant !) du sérieux littéraire ? Si *La recherche* fit événement, c'est parce qu'elle ébranlait, par son existence même, l'édifice du récit néo-classique, qui « domine la production romanesque du début du XX^e siècle » (Smadja 2006, 102) et dont le texte ci-

³⁹ Denis Saurat, *Nouvelle revue française*, novembre 1931, p. 800.

⁴⁰ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 1932, *Romans*, I, Pléiade, p. 74.

dessous, consacré aux frères Jérôme et Jean Tharaud, permet de comprendre la nature :

Il y a dans le roman français une tradition qui remonte à *La Princesse de Clèves*, et qui confère à ce genre littéraire une esthétique très ferme, très précise, et très différente de celle du roman russe et anglais. Certains écrivains, et non des moindres, faut-il nommer Balzac et Flaubert, voulurent y renoncer, et leur puissant génie put créer un genre nouveau à côté de l'ancien. Mais le goût français n'en est pas moins revenu à ces récits brefs, fortement construits et qui vont droit au but, où quelques personnages aux traits rigoureusement accusés, ou délicatement nuancés, mais toujours précis, développent leur caractère avec logique, mettant en lumière par surcroît quelque problème moral. Dans ces œuvres, la vie est observée, non dans ses détails, ni dans sa complexité, mais dans ses grandes lignes. L'intelligence y a mis de l'ordre⁴¹.

Ces analyses aussi limpides que creuses reprennent *ad libitum* l'enseignement de la rhétorique scolaire. Celle-ci définit le roman comme l'art d'« instruire et de plaire par des histoires imaginaires » (voir Smadja 2006, 99-100) ; il est identifié sans autre forme de procès à « la narration », c'est-à-dire à un récit linéaire en style simple. Ce discours ignore l'existence de ce que Michel Raimond a appelé « la crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt » (1966). Par *crise*, il faut entendre le soupçon porté sur les deux institutions majeures de la représentation romanesque, le sujet, d'une part, et la réalité, d'autre part. Leur solidarité épistémologique les condamne à un discrédit commun que révèlent les tentatives de la nouvelle prose narrative : multiplication des points de vue et monologue intérieur, pour l'essentiel, selon des expérimentations face auxquelles Proust semble en retrait. Dans une perspective scolairement rhétorique, le roman n'a nul besoin de revendiquer un style qui lui soit propre, puisqu'il est sommé de perpétuer un projet heuristique validé par la tradition. Gustave Lanson affirmait en 1908 qu'« un romancier même n'est pas obligé d'être un artiste de la prose, et Balzac eût mieux fait de ne pas le tenter⁴² » ; l'idée est reprise en 1927, lorsque la NRF publie *Le temps retrouvé*, dernier volume d'*À la recherche du temps perdu* : « Le génie du roman se passe de celui du style ; le plus discret, le moins visible y est le meilleur⁴³. »

Ce type de jugement avait pignon sur rue ; il repose sur l'alliance, sans cesse invoquée, de la prose (analytique, claire, visant à transmettre des idées) et du style simple. Quel modèle, quelle réussite littéraire *française* pouvait-on opposer à l'académisme ? En 1913, dessinant les traits du roman à venir dans un texte intitulé *Le roman d'aventure*⁴⁴, Jacques Rivière ne trouve aucun exemple français pour illustrer son esthétique prophétique. De fait, le symbolisme n'a pas suscité de grands textes narratifs ; quant au style artiste des Goncourt, il est passé de mode. On le juge contraire au génie de la langue française qu'il prend, selon Albert Thibaudet, « à rebrousse-poil », en passant « sans cesse avec un rythme de douche écossaise, de la préciosité extrême à la négligence outrée » ; on lui reproche sa « faiblesse » et son « insuffisance », « l'inintelligence et l'impossibilité du continu, du continu constructif dans le plan d'un roman, du continu logique dans un chapitre, du continu rythmique et musical dans le dessin d'une phrase⁴⁵. » En 1919, après la mort d'Alain-Fournier, le roman de Proust offre à Rivière, dont l'essai, à valeur de manifeste, avait beaucoup impressionné André Gide, l'exemple qui lui manquait. *La recherche* fournit une alternative efficace à l'académisme. L'extraordinaire numéro d'hommage que la NRF consacre à Proust, en janvier 1923, juste après sa mort, ne

⁴¹ Louis Dumont-Wilden, « *La maîtresse-servante*, par Jérôme et Jean Tharaud », *Nouvelle revue française*, septembre 1911, p. 363, cité par Smadja (2006, 107).

⁴² Gustave Lanson, *L'art de la prose*, 1908, La Table ronde, p. 344

⁴³ Henri Rimbaud, « *Les chambres du plaisir...* », *Nouvelle revue française*, mars 1927, p. 400.

⁴⁴ Jacques Rivière, « Le roman d'aventure », *Nouvelle revue française*, mai à juillet 1913, repris dans *Nouvelles études*, Gallimard, 1947.

⁴⁵ Albert Thibaudet, « Réflexions sur la littérature. Les Goncourt », *Nouvelle revue française*, novembre 1920, p. 769, cité par Smadja (2006, 103).

s'explique pas autrement. En septembre 1927, quatre ans à peine après sa parution, Ramon Fernandez, qui en préface la reprise dans le premier *Cahier Marcel Proust*, admire « la foule des témoignages que Jacques Rivière avait pu réunir en moins d'un mois » et conclut, avec la satisfaction du devoir accompli : « cela en dit long sur la puissance d'infiltration et de suggestion d'À la recherche du temps perdu ».

Pour en arriver à ce triomphe, il avait fallu traverser la zone d'incompréhension que l'œuvre de Marcel Proust n'avait pas manqué de susciter. Le point d'achoppement, ce fut d'abord et cela restera la phrase, non seulement parce qu'elle est jugée trop longue, trop compliquée, et donc fastidieuse, mais surtout parce que ses détracteurs y voient l'emblème d'une conception du monde vaine, pointilliste et relativiste à l'excès. Passons sur le mot attribué à Paul Claudel – c'est du « gallimardtias⁴⁶ ! » – et venons-en à l'embarras d'Henri Ghéon en 1914 : « Il ne caresse ni la période pleine et sonore, ni l'assemblage juste et poli des mots ; il n'aiguise pas la phrase sèche, ni n'arrondit pas la phrase ronde⁴⁷. » Les catégories rhétoriques tombent d'elles-mêmes ; cette phrase distendue est soupçonnée de ne pas savoir « ordonner » le monde : « elle tend une sorte de filet, indéfiniment extensible, qui traîne sur le fond océanique du passé et en ramasse toute la faune et toute la flore à la fois. Sa phrase n'est rien en soi ; elle épouse le tout d'un moment, elle s'y modèle... » Cinq ans plus tard, l'argument n'a pas changé : Henriette Charasson dénonce « la même impossibilité de choisir, qui lui fait accumuler tous les détails que sa mémoire ou son imagination lui présente, sans trier et sans recourir à la synthèse⁴⁸. » Déjà, dans sa chronique du *Temps* du 13 décembre 1913, Paul Souday ne parvenait pas à se faire à la phrase de Proust ; il est décrit comme un écrivain contradictoire, à la fois « embarrassé par un excès de richesse » et capable de se perdre « en songeries infinies sur le caractère et la destinée d'êtres fort insignifiants » ; puriste, Souday ajoute à sa critique le reproche d'incorrection (non entièrement infondé, il est vrai, tant la première édition est fautive) : les participes de Proust sont mal accordés, et ses subjonctifs ne savent « se défendre contre les audacieux empiètements de l'indicatif ». Plus tard, agacé par les louanges que Gide adresse à Proust, Gide, Souday s'en prendra aux deux écrivains :

Sans doute. Il ne faudrait pas pourtant exagérer, et si la découverte d'idées, de notions et d'émotions nouvelles exige un enrichissement du vocabulaire ou même une complication de la syntaxe, ce n'est pas une raison suffisante pour renoncer aux qualités du vieux langage, ni à ses ressources [...], ni [à] ses qualités maîtresses, au premier rang desquelles pour le français il conviendra toujours de ranger la clarté et une certaine simplicité élégante qui n'a rien de commun avec la facilité banale et superficielle⁴⁹.

Rien de bien neuf, comme on le voit. Proust réplique en envoyant à son Aristarque un pastiche très drôle de ses propres critiques⁵⁰.

Les défenseurs de Proust surmonteront l'obstacle de la phrase en faisant valoir sa nécessité interne. Ainsi de Louis Martin-Chauffier en 1921 :

Parce que M. Proust emploie volontiers quatre ou cinq pages, ou même dix à suivre une même idée ; parce que le lien qui unit différents aspects de cette idée lui semble si fragile, et cependant si nécessaire

⁴⁶ Paul Claudel, d'après Georges Clairet, *Journal du peuple*, 11 décembre 1919, cité par Danièle Gasiglia-Laster dans M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, Garnier-Flammarion, p. 423.

⁴⁷ Henri Ghéon, *Nouvelle revue française*, 1^{er} janvier 1914, cité par Bernard Brun et Anne Herschberg Pierrot dans M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Garnier-Flammarion, p. 661.

⁴⁸ Henriette Charasson, *Le rappel*, 14 décembre 1919, cité par D. Gasiglia-Laster dans M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 425.

⁴⁹ P. Souday, *Le temps*, 12 mai 1921, cité par Elyane Dezon-Jones, dans M. Proust, *Le côté de Guermantes*, II, Garnier-Flammarion, p. 434-435.

⁵⁰ M. Proust, lettre à P. Souday, mai 1922, *Correspondance*, XXI, p. 187-189.

à conserver, qu'un point terminant une phrase suffirait à en rompre la continuité délicate – à quoi il se refuse –, on lui reproche de trop s'étendre et de se plaire aux phrases interminables. C'est ignorer les ressources de la syntaxe, et ne pas soupçonner la joie qu'on goûte à l'enchaînement des propositions⁵¹.

Gide, la même année, n'est pas en reste :

Si pour informer l'indicible, le mot lui manque, il recourt à l'image ; il dispose de tout un trésor d'analogies, d'équivalences, de comparaisons si précises et si exquises que parfois l'on en vient à douter lequel prête à l'autre le plus de vie, de lumière et d'amusement, et si le sentiment est secouru par l'image ou si cette image volante n'attendait pas le sentiment pour s'y poser. Je cherche le défaut de ce style, et ne le puis trouver. Je cherche ses qualités dominantes, et je ne puis les trouver non plus ; il n'a pas telle ou telle qualité, il les a toutes (or ceci n'est peut-être pas uniquement une louange) non tour à tour mais à la fois ; si déconcertante est sa souplesse, tout autre style auprès du sien paraît guindé, terne, imprécis, sommaire, inanimé⁵².

La phrase longue de Proust se montre ainsi capable d'intégrer certaines valeurs du classicisme : Gide note avec satisfaction l'exigence de précision dans les comparaisons ou l'adéquation des images et du sentiment. Contrairement à l'image surréaliste, l'analogie proustienne ne remet nullement en cause les grands principes de ce classicisme que Gide a volé à la droite nationaliste, et dont il a fait, après l'avoir revu et adapté, l'étendard de la *NRF* (voir Marty 2005). Cette esthétique se concilie avec une lecture de *La recherche* qui trouve l'accomplissement de la maîtrise dans la construction des phrases, la composition du roman, le démontage de la mauvaise foi et la critique des illusions

En 1924, Thibaudet invoque quant à lui « le vieux rapprochement de Proust avec Montaigne⁵³ ». Déjà Souday le comparait à Saint-Simon⁵⁴. Stéphanie Smadja a fort bien résumé l'esprit de ces rapprochements : Proust démontrait l'existence et la valeur du « style profus continu », lequel s'oppose aussi bien à la clarté un peu sèche du style simple qu'à la fragmentation de l'écriture artiste (2006, 182). Cette analyse est confirmée par les contemporains : en 1923, une critique américaine, Ellen Fitzgerald, estimait que « Proust a prouvé à jamais que la langue française a d'autres qualités essentielles que la clarté⁵⁵ », d'autant que ces qualités n'impliquent nullement de renoncer, contrairement à ce que croyait Souday, à la clarté. Les noms de Montaigne et Saint-Simon permettent ainsi de faire valoir la pertinence de l'esthétique *NRF* des années vingt : un classicisme ouvert, sachant reconnaître la phrase qui s'élabore à ses frontières. Cette phrase ample, dynamique et semée d'images, a finalement le mérite de s'insérer dans la grande tradition de la prose française.

Marcel Proust a-t-il eu des héritiers ? Il est assuré qu'il a désigné lui-même deux jeunes disciples : Paul Morand et Jean Giraudoux. Leur élection se fonde sur le point d'esthétique auquel Proust tenait le plus: l'image, cette métaphore ingénieuse et lentement filée qui exige, pour se déployer, un important volume textuel. Morand et Giraudoux sont associés dans la préface de *Tendres stocks* et rapprochés d'Auguste Renoir⁵⁶. Malgré le personnage de Françoise, Proust a été perçu comme étranger à ce grand mouvement qui tendait à réhabiliter la langue orale et populaire, sous l'influence de certains grammairiens non puristes et d'écrivains comme Charles-Louis

⁵¹ Louis Martin-Chauffier, *Nouvelle revue française*, 1^{er} février 1921, cité par E. Dezon- Jones, dans M. Proust, *Le côté de Guermantes*, I, p. 476.

⁵² A. Gide, « À propos de Marcel Proust (billet à Angèle) », mars-avril 1921, repris dans M. Proust et A. Gide, *Autour de « La recherche »*, Bruxelles, Complexe, 1988, p. 104-105. ⁵³ *L'Europe nouvelle*, 9 février 1924. ⁵⁴ *Le temps*, 4 novembre 1920, cité par cité par E. Dezon-Jones, dans M. Proust, *Le côté de Guermantes*, I, p. 469.

⁵⁵ *L'Europe nouvelle*, 9 février 1924.

⁵⁴ *Le Temps*, 4 novembre 1920, cité par Éliane Dezon-Jones, dans M. Proust, *Le Côté de Guermantes*, I, p. 469.

⁵⁵ Ellen Fitzgerald, *Nouvelle revue française*, janvier 1923, p. 287.

⁵⁶ M. Proust, « Pour un ami (remarques sur le style) », 1920, p. 614.

Philippe, Francis Carco, Louis Aragon, Blaise Cendrars, Henry Poulaille, Louis-Ferdinand Céline, Charles-Ferdinand Ramuz, Paul Claudel, Henri Barbusse, ou Jean Giono En revanche, la génération des années vingt aura été peu sensible à ce qui retiendra le plus la « nouvelle » critique structuraliste : la dimension éminemment réflexive d'une œuvre qui était aussi celle d'un traducteur, d'un pasticheur, d'un critique littéraire et, dans une certaine mesure, d'un grammairien. Mais cette nouvelle critique à son tour ne voulut pas reconnaître que cette masse de fragments « théoriques » insérés dans des textes de statuts et de genres très divers (depuis la correspondance privée jusqu'au roman, en passant par le jeu des préfaces, articles, notes ou pastiches) avait tout de même, malgré le caractère circonstanciel et éparpillé de ces commentaires, une cohérence: le désir d'éclaircir le lien toujours mystérieux entre langage et subjectivité, tous deux étant considérés par Proust comme des manifestations suréminentes de la vie et donc de la littérature.