HAL
open science

“ Proust et la syllepse vive ”

Stéphane Chaudier

To cite this version:

Stéphane Chaudier. “ Proust et la syllepse vive ”. Yannick Chevalier et Philippe Wahl (dir.). La Syllepse, figure stylistique, Presses Universitaires de Lyon, p. 421-430, 2006. hal-01683880

HAL Id: hal-01683880

https://hal.science/hal-01683880v1

Submitted on 14 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 : « Proust et la syllepse vive », *La Syllepse, figure stylistique*, textes réunis et présentés par Yannick Chevalier et Philippe Wahl, Presses Universitaires de Lyon, 2006, pp 421-430.

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

Mots-clés : Proust, *À la recherche du temps perdu*, **style, syllepse,**

Résumé : Plus encore que la métaphore, la syllepse dépend de l'énoncé lexicographique. Il la précède, la rend possible. Engagé en discours, un signifiant articule deux signifiés tous deux attestés en langue. Séparés, distincts, hiérarchisés par le dictionnaire, ils sont confondus, simultanés en discours. Comprendre l'énoncé implique alors un travail de remise en ordre : en cela, la syllepse est une figure éminemment grammairienne. Pour être reçue, elle implique un destinataire apte à mobiliser une compétence lexicographique. Il n'est certes pas de jeu qui ne fasse référence à la règle qui le permet. Mais plus qu'un autre dispositif, peut-être, la syllepse est simultanément événement stylistique et mise en œuvre d'une opération métalinguistique. Or la coexistence de ces deux dimensions de la figure ne va pas de soi. La syllepse proustienne, une figure précieuse ou... laborieuse ?

Proust et la syllepse vive

L'éclat sylleptique ou la virtuosité en question

On connaît le lien privilégié entre métaphore et définition. «La Métaphore», explique Barthes, «soutient tout discours qui pose la question : "Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que cela veut dire ?"»[1]. Dire que l'homme est un loup pour l'homme n'a d'intérêt que parce que l'homme n'est pas un loup. La métaphore est vive en ce qu'elle contredit et peut-être subvertit l'énoncé définitoire sur lequel elle s'appuie[2]. Deux vérités s'affrontent. La première est sociale, autorisée ; c'est le trésor commun patiemment déposé dans la définition. L'autre est singulière, suprarationnelle. Une énonciation – la métaphore – les met en rapport, en conflit. D'où l'éclat de la figure, dont les poètes font l'usage qu'on sait. Le rapport de la syllepse à la définition est tout autre. Plus encore que la métaphore, la syllepse dépend de l'énoncé lexicographique. Il la précède, la rend possible. Engagé en discours, un signifiant articule deux signifiés tous deux attestés en langue. Séparés, distincts, hiérarchisés par le dictionnaire, ils sont confondus, simultanés en discours. Comprendre l'énoncé implique alors un travail de remise en ordre : en cela, la syllepse est une figure éminemment grammairienne. Pour être reçue, elle implique un destinataire apte à mobiliser une compétence lexicographique. Il n'est certes pas de jeu qui ne fasse référence à la règle qui le permet. Mais plus qu'un autre dispositif, peut-être, la syllepse est simultanément événement stylistique et mise en œuvre d'une opération métalinguistique. Or la coexistence de ces deux dimensions de la figure ne va pas de soi.

L'acte poétique est révélation : il fait advenir telle ou telle vérité jusque-là cachée. La pratique d'un métalangage implique au contraire une attitude réfléchie, distanciée, pédante. On

---

[1] Roland Barthes, « Longtemps je me suis couché de bonne heure », conférence au collège de France, 19 octobre 1978, texte repris dans *Le Bruissement de la langue, Essais critique IV*, Le Seuil, collection « Points Essais », 1984, p. 335, et dans *Œuvres complètes*, tome 3, 1974-1980, édition d'Éric Marty, Le Seuil, 1995, p. 828.

[2] On aura reconnu la thèse de Paul Ricœur dans *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, collection « L'ordre philosophique », 1975. Sur la métaphore, voir aussi Éric Bordas, *Les Chemins de la métaphore*, Paris, PUF, « Études littéraires, recto-verso », juin 2003.

se souvient de la manière dont Racine résout la tension inhérente à la syllepse dans *Andromaque* :

> Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
> Brûlé de plus de feux que je n'en allumai,
> Tant de soins, tant de pleurs, tant d'ardeurs inquiètes…
> Hélas, fus-je jamais si cruel que vous l'êtes ?[3]

L'homme qui parle est passionné. Au cœur d'une tirade à prétention politique, il fait entendre plaintes et reproches : le mal aimé est aussi un mal aimant. La syllepse sur « feux » relève du code précieux : c'est une afféterie. Elle est compensée par les procédés d'une rhétorique de l'égarement : anacoluthe, aposiopèse, interjection, question oratoire. Marqué par le lexique et la syntaxe, le désordre passionnel produit néanmoins un chant, que fait entendre le rythme des propositions. La belle succession des trois participes est relayée par une quatrième forme, elle aussi passive ; les mesures se gonflent, l'amplification est attestée. L'hypozeuxe du vers 3 confirme l'impression. Le chant sublime le chaos des affects et des idées. La syllepse est vive en ce qu'elle manifeste les tensions stylistiques à l'œuvre dans tout l'énoncé. Elles tiennent à la rencontre de deux *ethos* incompatibles, deux stratégies inconciliables. D'une part, Pyrrhus est habile : il emprunte le détour politique pour faire avancer sa flamme. Il recourt au langage raffiné de la galanterie. Dans cette perspective, « feu » signifie passion. Mais quel démon le pousse à charger ce cliché d'une réalité historique concrète dont le souvenir ne peut que déplaire à Andromaque ? Est-ce le sadisme ou la fatalité qui l'obligent à revenir sur les lieux de son crime ? Réussite poétique éclatante, la syllepse signale le double échec du personnage : alors même que l'orateur croit dominer son discours, celui-ci le trahit. Les mots filent d'eux-mêmes les figures qui conduisent le sujet parlant là où il voulait et ne devait pas aller. Racine présente une salubre leçon de psychologie – on ne peut émouvoir celle qui refuse d'être émue – et de pragmatique : la maîtrise rhétorique est un leurre car nos intentions nous sont toujours obscures. Elles transparaissent à contretemps, quand il est trop tard pour réparer la révélation catastrophique de la vérité. « Fus-je jamais si cruel que vous l'êtes ? » Par son actualité, le présent exprime la glaciale réception qu'Andromaque réserve à la brûlante et vaine déclaration. L'échec rhétorique rend le discours dramatique émouvant donc efficace : la syllepse révèle la perversité d'un cœur, le clivage d'un sujet qui aime et abhorre, célèbre et déplore sa propre cruauté ; mais ce faisant, elle révèle la perversité d'une institution – le langage – trop perméable au mal. Tel serait le dernier paradoxe : clairvoyant quand il s'agit de mesurer les effets de son discours sur Andromaque, Pyrrhus reste néanmoins aveugle. Il fait grief à l'insensible princesse d'une cruauté qui, en réalité, est surtout celle du langage : le langage ouvragé par la passion, et qui est la matière même du poème dramatique.

À l'amateur de syllepses, Racine lègue deux questions. Comment l'écrivain s'arrange-t-il de la littérarité exhibée de la figure ? Cette littérarité, on l'a vu, tient à l'excessive visibilité du jeu avec le code. Comment, par ailleurs, une figure qui se réclame d'un idéal organisateur de la langue – la mise au jour et le classement des différents sens du mot – peut-elle séduire un auteur moderne, habitué à penser son discours comme puissance de désordre, faculté de déconstruction productive de la langue ? La syllepse introduit la question de la préciosité dans le champ de l'esthétique moderne. Il me semble que Proust, virtuose de la phrase, offre à l'observateur un lieu propice à l'évaluation des forces en présence. D'un côté, la brillante et sereine exploitation des ressources de l'énoncé lexicographique ; de l'autre, la prétention moderne du discours à l'étrangeté, à la subversion de toute autorité langagière. C'est en effet par cette référence insistante à la norme lexicographique que la syllepse se distingue de

[3] Racine, *Andromaque*, Acte I, scène 4, vers 319-323.

l'amphibologie. Françoise, écrit Proust, est une « paysanne médiévale survivant au XIXe siècle » (*Rech* I, 149[4]). L'interprétation de la préposition « à » relève de la syntaxe et non du lexique : faut-il lire le syntagme comme un complément adverbial de temps (survivant en plein XIXe siècle) ou comme un complément du participe ? Le lecture mobilise non le dictionnaire mais la grammaire. Au journal qui prétendait imprudemment être « le magazine de la nouvelle vague », on a pu rétorquer qu'il s'honorerait davantage en présentant des nouvelles précises. La syllepse se différencie du calembour en ce que la superposition des sens doit être effectivement contenue dans l'énoncé et non résulter d'un effet, pervers ou malicieux, de lecture.

Décevantes et laborieuses syllepses

La connaissance et la consultation du dictionnaire sont donc les conditions de la syllepse, de sa production comme de sa réception. Proust fait appel à cette pratique à la fois sociale et métalinguistique : « Ce Vinteuil […] avait, quand il fallait choisir un timbre, lui en unir un autre, des audaces, et dans tout le sens du mot un bonheur sur lequel l'audition d'une œuvre de lui ne laissait aucun doute » (*Rech*., III, 758). « Dans tout le sens du mot » : à qui ne l'eût pas perçue, cette glose signale la syllepse. Le mot « bonheur » amalgame la joie et le succès de Vinteuil. La polysémie est à ce point banale que la syllepse devient invisible. Il faut donc réveiller la conscience linguistique assoupie du lecteur, lui signaler la figure. Celui-ci doit se référer à cette totalité du sens que déploie l'entrée du dictionnaire. Le commentaire de Proust est à la fois prescriptif – injonction est faite au destinataire de décoder la syllepse – et métapoétique : le bonheur du musicien choisissant de nouveaux timbres rejoint celui de l'écrivain jouant avec les mots. Est-il bien sûr, toutefois, que la syllepse soit le meilleur équivalent stylistique des audaces de Vinteuil ? Une fois établi le rapport matriciel entre syllepse et énoncé lexicographique, il reste à se demander comment Proust a pensé et expérimenté ce dispositif. Comme souvent, la parole des personnages offre à l'écrivain l'occasion de « radiographier », en pragmaticien intuitif mais averti, un acte de langage qui est aussi une trouvaille stylistique :

> Dans le milieu des Guermantes, on s'attendrissait sur la noblesse de cœur de M. de Charlus qui, bon comme il l'avait toujours été, faisait le bonheur d'une jeune fille pauvre et charmante. Le duc de Guermantes, souffrant de la réputation de son frère, laissait entendre que, si beau que cela fût, c'était fort naturel. « Je ne sais si je me fais bien entendre, tout est naturel dans l'affaire», disait-il maladroitement à force d'habileté. Mais son but était d'indiquer que la jeune fille était une enfant de son frère qu'il reconnaissait. (*Rech*., IV, 244-245)

La bonté et l'enfant sont naturels. À la fable pieuse et niaise qui court chez les mondains, M. de Guermantes substitue, grâce à la syllepse sur « naturel », un roman réaliste inexact. Introduite par un discours indirect, la syllepse est d'abord présentée sur le mode du sous-entendu (« laissait entendre »). Mais cela ne suffit pas. Activée par le discours direct, l'interprétation sylleptique du mot est prescrite par un commentaire métadiscursif : « je ne sais pas si je me fais bien entendre ». Cette expression est un appel à la coopération interprétative du destinataire. Mais le duc est-il compris ? Il semble bien que non. L'orientation axiologique du propos s'inverse. L'excès d'habileté devient maladresse. Pour accréditer un mensonge, l'art mondain du sous-entendu est inadapté car trop subtil. Ainsi s'explique l'ironique et laborieux commentaire de l'intention du duc : « son but était d'indiquer que […] ».

---

[4] Proust, *À la recherche du temps perdu*, nouvelle édition en quatre volumes sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1987-1989. Le chiffre romain renvoie au tome, le chiffre arabe à la page.

Telle est l'aporie de la syllepse. Discrète, elle passe inaperçue ; affichée, elle semble artificielle. Proust diagnostique comme un ridicule ce désir de vouloir être compris. Conscient de ce risque majeur, le romancier le conjure en faisant de la syllepse un vecteur de poéticité. Organisant le déploiement des métaphores, la syllepse souligne la cohésion du texte, son caractère superlativement achevé :

> […] Il y avait bien longtemps que l'heure altière de midi, descendue de la tour de Saint-Hilaire qu'elle armoriait des douze fleurons momentanés de sa couronne sonore avait retenti autour de notre table […]. (*Rech.*, I, 70)

Archaïsant, le sème /élevé/ contenu dans l'adjectif « altier » se justifie de multiples façons : par la position du chiffre 12, en haut de l'horloge, par la référence à la tour, qui domine le village, et par celle du soleil, situé au point le plus haut de son ascension[5]. Mais le sens psychologique de l'adjectif anticipe sur l'isotopie aristocratique et la motive : « armoriait », « fleurons », « couronne ». Au sens abstrait, « altière » peut aussi s'interpréter comme une hypallage : la tour, plus encore que l'heure, est altière. Le rapport de contiguïté entre les deux référents (la tour, l'horloge) légitime la figure. L'intersection sémique qui unit l'heure et la noblesse est celle du temps : médiévale et aristocratique, la tour de Combray prête sa poésie historique à l'heure triviale des festivités bourgeoises. Procédant d'un lexème unique situé en début de phrase, le déploiement des isotopies prend un caractère plus rigoureux, plus nécessaire. Exhibée, la maîtrise formelle du discours compense par sa virtuosité l'irréférentialisme précieux de l'image. Soulignant la minutie de son travail sur la langue, le texte tire son autorité littéraire non du réalisme de l'évocation mais au contraire de sa capacité à réinventer un monde en tissant entre les mots un réseau serré de relations sémantiques. La variété et la richesse du menu de Françoise seraient alors la mise en abîme de la plénitude poétique de la prose proustienne.

Cette plénitude est bien sûr l'envers ou la sublimation d'un manque, à la fois social et affectif. La syllepse qui suit, et qui porte sur le mot « couronne », permet de mieux le cerner :

> C'est ainsi qu'au pied de l'allée qui dominait l'étang artificiel, s'était composée sur deux rangs, tressés de fleurs de myosotis et de pervenches, la couronne naturelle, délicate et bleue qui ceint le front clair-obscur des eaux, et que le glaïeul, laissant fléchir ses glaives avec un abandon royal, étendait sur l'eupatoire et la grenouillette au pied mouillé, les fleurs de lis en lambeaux, violettes et jaunes, de son sceptre lacustre. (*Rech.*, I, 135)

Réussite descriptive, l'étang de Tansonville est le lieu d'un double ratage. Le héros y rencontre son premier échec amoureux : il ne comprend pas que Gilberte s'offre à lui. L'étang est aussi l'emblème d'un échec social. Creusé par le père Swann, un agent de change juif, il fait valoir la prétention bourgeoise à rivaliser avec les pièces d'eau des châteaux environnants. Vaine prétention : Swann épouse une femme du demi-monde qui ne sera jamais reçue de son vivant. Ornement poétique dans un texte lui-même voué à la description d'un ornement paysager, la syllepse virtuose participe à la dénonciation de l'esthétisation des signes comme entreprise généralisée de leurre. Évoquant la forme circulaire de l'étang, le nom « couronne » introduit aussi l'isotopie nobiliaire : « abandon royal » du glaïeul, « fleur de lis », « sceptre lacustre ». Associé à la guerre, activité noble par excellence, le mot « glaive » est d'un registre soutenu –

---

[5] Altier vient de l'italien *altiero*. Il a vieilli au sens initial de haut (« mont altier »). Littré ne mentionne que le sens abstrait ; la rubrique historique donne cependant un exemple d'Aubigné qui réalise la syllepse dans une comparaison hyperbolique : « Plus dure que les rocs, les costes et la mer / Plus altière que l'air, que les cieux et les anges ». L'adjectif « dure » signale l'orientation axiologique du propos. Rapporté au comparé « femme », « altière » signifie « orgueilleuse » ; qualifiant les comparants « air », « cieux » et « anges », il a un sens concret. La position élevée (« hauteur ») devient le symbole évident de la « hauteur » psychologique.

« le mot est utilisé surtout en poésie », note Littré ; la cohésion de l'ensemble est ainsi renforcée. Une syllepse peut en cacher une autre. Associée au nom « couronne », l'expression le « front des eaux » réactive sans doute le sens originel de « front ». Que de fleurs de rhétorique pour un étang ! Le raffinement de l'expression serait-il un hommage rendu à l'idéale beauté du lieu ? Sans doute. On peut invoquer la charmante couronne d'épithètes – « naturelle, délicate et bleue » ; on peut aussi se lancer dans l'interprétation du langage des fleurs : l'étang devient le miroir, l'emblème de la joliesse de Gilberte. On peut enfin se rendre sensible à la dissonance sémantique que fait entendre le texte : la « couronne naturelle » des fleurs décore un « étang artificiel ». La discrète antithèse donne à l'ensemble une coloration subtilement parodique. La richesse des mots ne serait-elle pas mimétique de celle des Swann ? En bons parvenus, ils étalent et subliment une fortune fraîchement acquise en offrant aux promeneurs la vue d'idylliques paysages auquel le héros se laisse prendre. Le narrateur descripteur n'invite-t-il pas à traverser la belle apparence du signe ? Près de l'étang, Charlus l'inverti sert de chaperon à une Mme Swann vraisemblablement cocufiée. On les croit amants à Combray. Comment pourraient-ils l'être ? Tout est faux à Tansonville.

Le métalangage contre le poétisme

Parce qu'elle est éblouissante, la syllepse proustienne échoue à garantir l'esthétisme du texte de toute interprétation ironique. Féconde polyphonie : alors même que l'écriture semble tout entière engagée à la réussite du morceau, une autre voix, discordante celle-là, se fait entendre. Elle donne au lecteur les moyens de se déprendre de la poétique qui se construit sous ses yeux. Or le cette distance critique est souvent liée à l'insertion dans le texte d'une expression métalinguistique. Elle retourne le tissu textuel, en montre la doublure :

> Le couloir qu'on lui désigna après avoir prononcé le mot baignoire et dans lequel il s'engagea était humide et lézardé et semblait conduire à des grottes marines, au royaume mythologique des nymphes des eaux. Je n'avais devant moi qu'un monsieur en habit qui s'éloignait ; mais je faisais jouer auprès de lui, comme un réflecteur maladroit, et sans réussir à l'appliquer exactement sur lui, l'idée qu'il était le prince de Saxe et allait voir la duchesse de Guermantes (*Rech*., II, 338).

Le sème /liquidité/ n'explique pas tout. À qui veut comprendre comment le mot « baignoire » finit par évoquer le sous-marin séjour des tritons et des naïades, Littré offre un précieux service. Il définit la baignoire comme un type de vaisseau, c'est-à-dire comme un récipient. « Vaisseau » articule la référence à un navire – navire de guerre, donc noble – et à une salle de spectacle. Littré cite Voltaire qui constate : « Les bonnes pièces sont à Paris et les beaux vaisseaux en Italie ». « Vaisseau » et « baignoire » dessinent le même périple imaginaire ; l'esprit vogue de l'océan à l'opéra, du théâtre à la mer. Le dictionnaire légitime le glissement de sens, le jeu métaphorique. Mais dès le début de la phrase, le texte souligne que la « baignoire » qui fait rêver le héros n'est qu'un « mot ». Or les mots sont « des réflecteurs maladroits ». Les idées – c'est-à-dire les images – qu'ils véhiculent sont faux. La référence mythologie et la syllepse plaisent aux professeurs qui y trouvent matière à commentaire. Elles ne sont souvent que la petite monnaie de la poésie snob, que Proust invite à tenir à distance.

Parvenu à la pleine conscience des pouvoirs et de la fragilité de la syllepse, Proust finit par épuiser le suc de la figure. Il en fait un indice métapoétique explicite :

> Mais soit qu'un rayon eût brillé, soit que mon regard en bougeant eût promené à travers la verrière tour à tour éteinte et rallumée, un mouvant et précieux incendie, l'instant d'après elle avait pris l'éclat changeant d'une traîne de paon, puis elle

> tremblait et ondulait en pluie flamboyante et fantastique qui dégouttait du haut de la voûte sombre et rocheuse […]. (*Rech.*, I, 59)

Un « précieux incendie » donne à l'expression tout son prix : la métaphore métamorphose les vitraux en traîne de paon. La phrase nous transporte ensuite de l'église à la grotte : les rayons du soleil filtrés par les vitraux se transforment en de « sinueuses stalactites ». La référentialité du rapport entre le nom et l'adjectif ayant été ruinée par un oxymore baroque – « la pluie flamboyante » –, la pluie n'est plus la pluie ; elle devient un pur opérateur poétique. La lumière se fait liquide ; les éléments de la scène sont pris dans un mouvement de transfiguration généralisée. Celui-ci légitime un canon esthétique : l'église est belle non parce qu'elle est la maison du Seigneur mais parce qu'elle est une « vallée visitée des fées » (*Rech.*, I, 59). Dans ces conditions, le caractérisant « flamboyante » s'émancipe lui aussi de toute référence. Il libère l'entier de son signifié : la pluie est « flamboyante » d'une part parce que l'adjectif s'intègre à l'isotopie métaphorique du feu qu'il renforce, et ensuite parce que l'église est de style flamboyant. La syllepse est donc liée à l'hypallage : on se souvient des « fines et rayonnantes nervures de style flamboyant comme celles qui à l'église ajouraient la rampe du jubé ou les meneaux du vitrail » (*Rech.*, I,136). L'adjectif « fantastique » s'entend lui aussi par syllepse. Le fantastique de la vision définit en effet la valeur esthétique dont se réclame le texte : assurer le triomphe d'une fantaisie jubilatoire contre toutes les exigences du réalisme. La « préciosité » du langage est l'instrument avoué de cette « intention » assumée. L'incendie est donc « mouvant » car la propagation des sèmes qui permet le tressage métaphorique des isotopies mime le parcours du regard de l'enfant ; mais il est aussi « précieux » : l'épithète vaguement évaluative se mue alors en un adjectif relationnel précis, apte à caractériser non seulement un nom isolé, mais par une synecdoque métatextuelle, l'ensemble du texte.

Dotée d'une dimension métapoétique, la syllepse proustienne a vocation à évaluer le legs historique de la préciosité. Proust n'est pourtant pas dupe de cette facilité qui lui permet de juger de haut le pitoyable Flaubert :

> Il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore. Bien plus, ses images sont généralement si faibles qu'elles ne s'élèvent guère au-dessus de celles que pourraient trouver ses personnages les plus insignifiants. (*CSB*, 586[6])

Certes, Proust ajoute que «la métaphore n'est pas tout le style» (*CSB*, 587). Il n'en reste pas moins que Proust adresse à Flaubert cet étrange reproche : ses métaphores ne sont pas précieuses. Elles ne sont pas belles parce qu'il y manque cette incomparable aisance que donne, entre autres procédés, la pratique continue de la syllepse. Mais Proust ne s'en tient pas là. Par Odette interposée, il propose au lecteur une véritable autocritique stylistique :

> Il m'a semblé plus tard que c'était un des côtés touchants du rôle de ces femmes oisives et studieuses qu'elles consacrent leur générosité, leur talent, un rêve disponible de beauté sentimentale – car, comme les artistes, elles ne le réalisent pas, ne le font pas entrer dans le cadre de l'existence commune – et un or qui leur coûte peu, à enrichir d'un sertissage précieux et fin la vie fruste et mal dégrossie des hommes. […] Elle avait pris quelque propos insignifiant de mon père, elle l'avait travaillé avec délicatesse, lui avait donné un tour, une appellation précieuse et y enchâssant un de ses regards d'une si belle eau, nuancé d'humilité et de gratitude, elle le rendait changé en un bijou artiste, en quelque chose "de tout à fait exquis". (*Rech.*, I, 77)

---

[6] Proust, *Contre Sainte-Beuve*, édition de P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1971.

Que d'ironique euphémisme dans l'évocation de cette vie « oisive et studieuse » ! La cible vise les clichés de la cocotte. Elle est toujours prête à trouver « "tout à fait exquis" » les hommes qui la paient. Ces hyperboles ne coûtent guère à qui les dit. Elles font toujours plaisir à ceux qui ont la faiblesse d'y croire. Cette ironie atteint aussi la figure de l'écrivain impliquée dans la cocotte. Qualifié de « précieux et fin », le mot « sertissage » articule orfèvrerie et littérature ; l'expression « appellation précieuse » confirme la syllepse. Cet étalage de préciosité procède d'un « or » qui « coûte peu ». Il coûte aussi peu à la cocotte, payée pour ses bontés, qu'à l'écrivain. Les « bijoux artiste » du style du même nom ne sont que du toc. De Proust, on connaît son aversion mêlée de fascination pour le style des Goncourt. Mais cette ambivalence procède de la conscience aiguisée des ressemblances entre leurs deux pratiques ; le pastiche est là, s'il en était besoin, pour le prouver[7].

Le rapport de Proust à la syllepse est donc conflictuel. La phrase exalte et méprise les procédés dont elle joue. Il est cependant un moment du texte où la figure semble revivifiée par son application à une femme simple, illettrée, Céleste Albaret, courrière au Grand Hôtel :

> Je crois de même que Céleste, non seulement dans ses fureurs, mais aussi dans ses heures de dépression, gardait le rythme des ruisseaux de son pays. Quand elle était épuisée, c'était à leur manière ; elle était vraiment à sec. Rien n'aurait pu alors la revivifier. Puis tout d'un coup la circulation reprenait dans son grand corps magnifique et léger. L'eau coulait dans la transparence opaline de sa peau bleuâtre. Elle souriait au soleil et devenait plus bleue encore. Dans ces moments-là elle était vraiment céleste. (*Rech.*, III, 244).

La servante a le sang bleu : en se révélant à même un corps noblement plébéien, l'aristocratique symbole fait rêver. La syllepse qui construit l'énoncé le menace de son asphyxiante référence au langage. J'imagine que, parfois lassé de sa virtuosité, Proust aima plus que tout ces moments-là où sa prose semblait porter les mots au-delà d'eux-mêmes, vers des corps et des désirs également étranges. « Dans ces moments-là, elle était vraiment céleste ». « Vraiment » suspend la référence. Il trahit la métaphore et donc l'impossibilité d'un retour rêvé à la littéralité, à la transparence du langage : n'était-ce pas pourtant l'enjeu de l'adéquation du nom propre et de la qualité qui se manifeste en lui et grâce à lui ? Il n'empêche : la sublime simplicité de la phrase donne un instant l'illusion d'un sentiment vrai, d'une authenticité retrouvée. Les mots auraient ce pouvoir : suspendre l'esprit critique, pourtant si nécessaire ; dire dans leur naïve évidence ce que sont *vraiment* les choses. Femme et phrase alors se confondent. Dans ces moments-là, la syllepse, comme la source, redevient vive.

---

[7] Voir, Marcel Proust, *L'Affaire Lemoine, pastiches*, édition génétique et critique de Jean Milly, Genève, Slatkine Reprints, 1994, et Annick Bouillaguet, *Proust et les Goncourt*, *le pastiche du* Journal *dans* Le Temps retrouvé, Paris, Minard, « Archives des lettres modernes », 1996.