



**HAL**  
open science

## “ ” Les beaux contresens ” : Macé lecteur de Proust ”

Stéphane Chaudier

### ► To cite this version:

Stéphane Chaudier. “ ” Les beaux contresens ” : Macé lecteur de Proust ”. D. Viart,. Gérard Macé, la pensée littéraire, Lettres modernes / Minard, p. 149-164., 2007, coll. “ Écritures contemporaines ”. hal-01694536

**HAL Id: hal-01694536**

**<https://hal.science/hal-01694536>**

Submitted on 27 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 :** « “Les beaux contresens” : Macé lecteur de Proust », *Gérard Macé, la pensée littéraire*, textes réunis et présentés par D. Viart, Caen, Lettres modernes / Minard, coll. « Écritures contemporaines », 2007, p. 149-164.

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

**Mots-clés :** Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gérard Macé, Fortuny, analogie, sémiologie

**Résumé :** Macé a pensé la convergence de son imaginaire et de celui de Proust à l'aide d'un tiers, Fortuny. Cet artisan génial est lui-même médiateur entre le monde de la couture et celui de la peinture. Que cache, à la manière d'un « manteau » trop richement brodé, un système de médiations si complexe ? *Le Manteau de Fortuny* constitue une véritable lecture de Proust – et propose donc une thèse ambitieuse. Celle-ci attaque en Proust le cœur de son esthétique : sa conception du signe et du langage. Pour Proust, le signe de l'artiste est souverain. Il vient à bout de l'indicible ; il est capable de dire la *littéralité* du réel – sa violence, la terrible emprise qu'il fait peser sur le sujet. Macé pense exactement l'inverse. Il estime que les signes ne sauraient jamais être transparents à la chose puisqu'ils ont pour rôle de la tenir à distance. Ils doivent nous protéger du monde par la rêverie, par la belle image qu'ils suscitent. L'art de Macé est donc un art de l'esquive. L'œuvre de Proust précède celle de Macé ; elle constitue une objection terrible contre le travail de son fervent lecteur. Entre ces deux conceptions de la littérature, il y a un abîme. C'est cet abîme que recouvre « le manteau de Fortuny ».

### Les « beaux contresens » : Macé lecteur de Proust

Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins une image qui est un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux<sup>1</sup>.

Gérard Macé, assassin de Proust. L'exorde est abrupt, j'en conviens ; mais une oreille interprétative un peu exercée percevra sans peine l'extraordinaire violence qui sourd d'un texte d'éloge, d'érudition, d'admiration empathique : comme si l'étoffe chatoyante du style de Macé parfois se déchirait pour faire entendre, à qui veut l'entendre, un désaccord fondamental. La trame se rompt ; un accroc apparaît. En quoi cette rupture est-elle féconde ? Macé a pensé la convergence de son imaginaire et de celui de Proust à l'aide d'un tiers, Fortuny. Cet artisan génial est lui-même médiateur entre le monde de la couture et celui de la peinture. C'est donc à un autre tiers qu'il revient d'expliquer, preuves textuelles à l'appui, ce que cache, à la manière d'un « manteau » trop richement brodé, un système de médiations si complexe.

Ce tiers invisible ne peut être que le lecteur. Il assiste en spectateur à la relation entre l'un, Macé, et l'autre : Proust, ce grand « autre » en direction duquel Fortuny jette un pont, le pont de soie qui donne son titre à l'œuvre. Le pari de cette étude repose sur le postulat suivant : la ressemblance ou la filiation qu'affiche Macé avec l'œuvre de Proust est moins profonde que la dissemblance qu'il dissimule et qu'il révèle à son insu. Le lecteur a certes conscience de travailler « contre » le texte qu'il lit. Il prend le risque de déplaire en retournant le « manteau » pour en découvrir l'envers, le secret inavouable et à demi avoué. N'importe ; le texte de Macé invite à s'engager dans cette voie : « *l'histoire du manteau de Fortuny [...] recouvre un peignoir et des robes, mais aussi la vérité qu'on se refuse à voir vraiment vue* » (MF, 58). Quelle est

donc cette vérité « *vraiment nue* » que Macé se refuse à montrer et qui, par le truchement de Proust et de Fortuny, se dit entre les lignes ?

Elle est contenue dans les premiers mots de cette étude : la lecture de Macé est un meurtre symbolique dicté, c'est l'évidence même, par le très grand amour que lui inspire l'œuvre de Proust. Les « beaux contresens » de Macé lui permettent de tirer à lui le « manteau » de Proust. Ces « contresens » ne sont pas de belles images que Macé glisserait dans cet imagier infini qu'est le grand œuvre proustien. Ces contresens-là sont beaux, mais ils sont « innocents » ; ils ne portent pas à conséquence. Macé souhaiterait faire croire qu'il s'en tient là. Je voudrais montrer au contraire que *Le Manteau de Fortuny* constitue une véritable lecture de Proust – et propose donc une thèse ambitieuse. Celle-ci attaque en Proust le cœur de son esthétique : sa conception du signe et du langage. Pour Proust, le signe de l'artiste est souverain. Il vient à bout de l'indicible ; il est capable de dire la *littéralité* du réel – sa violence, la terrible emprise qu'il fait peser sur le sujet. Macé pense exactement l'inverse. Il estime que les signes ne sauraient jamais être transparents à la chose puisqu'ils ont pour rôle de la tenir à distance. Ils doivent nous protéger du monde par la rêverie, par la belle image qu'ils suscitent. L'art de Macé est donc un art de l'esquive. L'œuvre de Proust précède celle de Macé ; elle constitue une objection terrible contre le travail de son fervent lecteur. Entre ces deux conceptions de la littérature, il y a un abîme. C'est cet abîme que recouvre « le manteau de Fortuny ».

## 1. Trois contresens sur la lecture

Il faut se méfier de l'exquise urbanité du texte de Macé. L'assassinat de Proust a lieu aux pages 86-87 du *Manteau de Fortuny*. Macé commente la page où Proust raconte comment la mère du Narrateur apaise son fils par la lecture d'un roman de Sand, *François le Champi* : « *et ce qu'elle lit [...] compte moins que la façon dont elle le lit, moins que cette voix qui calme l'angoisse, apaise la jalousie, – cette voix qui est la musique même de la Recherche, [...], et dont la description est la meilleure qu'on puisse faire, la plus juste surtout, de la prose de Marcel Proust* ». Le lecteur qui découvre ces lignes généreuses leur accorde toute sa confiance. Mais très vite, le soupçon gagne. Pour découvrir l'attentat qui se perpétue à mots couverts, il suffit de se rapporter à la fin du texte que Macé vient d'introduire : « [...] *elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue* », écrit Proust. Le mot « prose » revient ; il sert de fil conducteur. D'une part, selon Macé, la voix de Maman et sa musique envoûtante décrivent de la façon « *la plus juste* » la prose de Proust ; et d'autre part, selon Proust, la voix de Maman sauve une « *prose si commune* » (celle de Sand) en lui insufflant la vie qui lui fait défaut. Qui croire ? Macé ou Proust ? Avec un art consommé de la douceur, Macé impose une analogie biaisée et accomplit *sans le dire* une révolution copernicienne. Faire de la voix de Maman l'image la plus exacte, la plus émouvante aussi, du génie de son fils et de son équivalent non fictionnel, Proust lui-même, c'est travailler à rebours de la vertu libératoire (ou libertaire) que Proust assigne à l'art. L'art n'est pas en effet cette force maternelle et douce « *qui calme l'angoisse, apaise la jalousie* », celle qui maintiendrait le fils dans la dépendance de sa mère. Elle est au contraire la force qui surexcite l'angoisse. À dessein, elle inocule dans les veines de l'auteur les poisons mortifères de la passion :

Les années heureuses sont les années perdues, on attend une souffrance pour travailler.

L'idée de la souffrance préalable s'associe à l'idée du travail, on a peur de chaque nouvelle œuvre en pensant aux douleurs qu'il faudra supporter d'abord pour l'imaginer<sup>2</sup>. Est-ce du dolorisme ? Nullement. La souffrance est pour Proust la grande épreuve, celle dont parle Rimbaud. Ces phrases témoignent à leur manière de l'héroïsme des modernes, ces « voleurs de feu ». La douleur intense, infligée par la passion, recueillie dans sa crudité inaltérée, signale que l'écrivain se libère de l'emprise de sa mère ; que la servitude affective

(« sentimentale » eût dit Proust) cesse ; qu'à la peur de souffrir par l'abandon de Maman succède la peur de souffrir par l'excès même de la vie.

*Hic jacet lepus.* Le lieu même d'où Macé se sépare de Proust (mais sans assumer en rien ce douloureux divorce) porte un nom : la lecture. Pour Proust, elle est « *au seuil de la vie spirituelle* »<sup>3</sup> ; nullement au cœur. Pour Macé, c'est l'inverse. La mère du Narrateur est une lectrice admirable *parce qu'elle n'écrit pas*. Sa voix musicale est un chef-d'œuvre du corps, dépourvu de ce qui fait tout le prix de l'œuvre d'art : la conscience réflexive. Maman (l'évidence vaut la peine d'être rappelée) n'est qu'une femme<sup>4</sup>. À ce titre, elle ne peut *prétendre* être une artiste. La voix de La Berma est, elle aussi, un chef-d'œuvre de femme. Il se met au service d'un texte sans lequel il ne serait pas. Si douées soient-elles, Maman, Albertine et La Berma sont donc à jamais prisonnières de leur sexe, de cette morale de la dévotion, de l'abnégation où Proust les cantonne. Les prédilections esthétiques de la mère du Narrateur lui sont dictées par sa piété filiale, c'est-à-dire, par la nature : elle révère en Sévigné l'amour que lui vouait sa propre mère. En quoi ces histoires de femmes, toujours trop bonnes pour être grandes, en quoi ces histoires de *lectrice* disent-elles quoi que ce soit de juste sur le devenir sexué de l'*écrivain* proustien, sur la conquête de son indépendance par l'écriture ?

À aucun moment, Macé n'interroge la relation de la mère et du fils dans la *Recherche*. Pour cet exégète passionné, la figure de Maman est liée à un autre enjeu : la lecture. Le rôle qu'elle joue dans la formation de l'artiste est en effet l'origine de tous les « contresens » de Macé. Qu'on en juge :

« On devine en lisant, on crée ; tout part d'une erreur initiale ; celles qui suivent [...] sont toutes naturelles. Une bonne partie de ce que nous croyons, et jusques dans les conclusions dernières c'est ainsi, avec un entêtement et une bonne foi égales [*sic*] vient d'une première méprise sur les prémisses ».

Lire, c'est peut-être se tromper, mais c'est aussi emprunter une parure. Lire, c'est se parer des plumes du paon. (*MF*, 57)

Le texte entre guillemets est de Proust. Pour lui, la lecture est un lieu de l'illusion agissante, autant dire de la croyance<sup>5</sup>. Dans les textes, on ne met bien souvent qu'une erreur qui fascine. Pour bien lire, il faudrait s'en tenir aux signes ; être objectif, bref : être Champollion. Or, pour Macé, « *Champollion ne savait pas lire. Il ne savait que déchiffrer [...]* ». « *Déchiffrer* », revient à ne pas pouvoir « *oublier le truchement des signes* » :

Mais on peut bien classer, traduire, interpréter des centaines de milliers d'inscriptions, ce n'est pas encore lire, si on admet que lire consiste au contraire à ne plus s'apercevoir de la présence des signes, pour qu'apparaisse une rivière dans la prairie au lieu des méandres d'une écriture, un château crénelé à la place des caractères plus réguliers de l'imprimerie, et comme dans les enluminures, derrière la lettre qui s'efface une profusion de fruits, de feuilles et de fleurs nous faisant croire à la fin que les choses pourraient procéder du langage comme si elles naissaient d'une corne d'abondance.<sup>6</sup>

Ce texte magnifique est aux antipodes de la sémiologie de Proust. « Classer, traduire, interpréter » : autant de procès qui sont au cœur du dispositif de la lecture des signes, telle que Proust la défend. « Traduire », c'est trouver un signe linguistique dont la puissance soit équivalente un signe venu du monde, signe sensible. Chaque signe est une réalité en soi. Il ne peut pas se laisser oublier ; il hante la conscience, l'imagination, la sensibilité. Il ne saurait « *s'effacer* » au profit de l'image ; jamais il ne se sépare du sens. Rougeur irrépressible, l'afflux de sang au visage dit ce qu'est le désir : un phénomène physique qui embrase le corps et engendre la honte. Le goût d'une madeleine ne conduit qu'à une *autre* madeleine ; et c'est ce retour du *même* que Proust nomme la vie, « *la vraie vie* ». Celle-ci se conserve dans l'oubli ; en lui et par lui se déploie le pouvoir qu'a la chose de revenir à l'identique, comme dans le poème « *Artemis* » de Nerval : « *La treizième revient... c'est encore la première ; / Et c'est toujours la seule [...]* ». Pour Proust, le même est en effet voué à revenir dans son évidence originelle,

mais sous une apparence autre. Ce retour bouleverse : on comprend alors que le temps n'est pas seulement (ni même prioritairement) une puissance de destruction ; il est aussi et surtout le champ, absurde en soi, où s'impose le retour de la sensation passée, où surgit l'énergie vitale de l'être, à la fois préservée et méconnue.

Rien de tel chez Macé. Dans et par la lecture, la lettre est vouée à la disparition. Elle devient image, comme le montre la référence à « *l'enluminure* ». Elle se fait « *prairie* », « *château crénelé* », « *profusion de fruits, de feuilles et de fleurs* ». Macé le reconnaît : tout ceci tend à instituer une illusion : « *nous faisant croire à la fin que les choses pourraient procéder du langage* ». Cette illusion à laquelle Macé tient tant est précisément celle que Proust refuse et dénonce vigoureusement dans « *l'âge des noms* ». Quand sous le nom de Balbec, rencontré dans les livres, nous mettons l'image d'une église persane, nous sommes sûrs, explique Proust, de nous tromper du tout au tout. Les choses ne sont jamais ce que nous aimerions qu'elles fussent en les rêvant à partir du nom arbitraire qu'elles portent. La seule pierre de touche, la véritable épreuve, c'est évidemment la vie, le contact avec la vie, la mise en jeu du corps dans le cycle infini des déceptions et des révélations, ces deux processus étrangement similaires en ce qu'elles portent toutes deux l'empreinte de la nécessité, du réel. C'est pourquoi, pour Proust « *les choses* » ne procèdent jamais « *du langage* » ; c'est au contraire le langage qui procède des choses. Si le héros n'avait pas été brûlé par le monde, par l'amour, par le souvenir involontaire, s'il n'avait pas vécu chacune de ses expériences jusqu'à la lie (lie du dégoût, de la souffrance ou de la joie), jamais il n'eût écrit une ligne. La vocation se confond avec la vie même, qu'elle prolonge et qu'elle exalte. La vie est la seule nécessité qui puisse engendrer le langage.

En lisant le texte de Proust sur la lecture, Macé, homme si courtois, ne peut retenir un mouvement d'impatience : « lire, c'est peut-être se tromper, mais c'est aussi emprunter une parure. Lire, c'est se parer des plumes du paon » (*MF*, 57). « *Peut-être [...] mais* » : qui ne reconnaît la rhétorique de la réfutation ? Macé renvoie Proust à ce qu'il estime être son erreur et que je considère pour ma part comme une vérité. Cette vérité blesse en nous la croyance. Nous croyons à la lecture, à la culture. Nous croyons à la rêverie qu'elles font naître. Nous chérissons notre « *subjectivité lisante* », quand bien même nous savons qu'il ne s'agit que d'un masque, d'une « *parure* ». Mais Rimbaud, avant Proust, avait mis en garde son lecteur : « *Sans compter que votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse* »<sup>7</sup>. Le mobile du meurtre est donc trouvé : Macé assassine Proust parce que Proust, héritier de la tradition moderniste (les deux mots ne forment qu'en apparence un oxymore), fustige, par sa critique de la lecture, la « *fadeur* », c'est-à-dire la subjectivité, de Macé. Celui-ci se défend par un texte chatoyant, merveilleux de finesse, d'une justesse absolue en certains de ses détails, et pourtant faux d'un bout à l'autre dans la thèse qu'il soutient ; bref, un tissu de beaux « *contresens* ».

J'en avais annoncé trois. Voici donc le dernier de la série : « *certains paragraphes de Proust, on s'en aperçoit mieux grâce à cet échantillon d'Henri de Régnier, semblent découpés dans la prose de l'époque. Ils en ont souvent le même charme, et presque les mêmes défauts, mais ils sont comme éclairés de l'intérieur par les reflets d'un esprit plus vaste, pour qui la mémoire qui affleure, au lieu d'être un objet de nostalgie, est un futur toujours latent* » (*MF*, 17-18). Deux contresens s'engrènent : le premier porte sur la mémoire, le second sur le rapport de Proust aux *minores*, ceux du moins que le génie de Proust oblige à considérer comme tels. Deleuze l'a dit : « *En quoi consiste l'unité de A la recherche du temps perdu ? Nous savons du moins en quoi elle ne consiste pas. Elle ne consiste pas dans la mémoire [...]* »<sup>8</sup>. « *Temps perdu, temps retrouvé* » : c'est là un dualisme de rhéteur, bon pour les éditeurs. Dans sa distension grammaticale, dans le jeu de rapports qu'elle institue, la phrase de Proust déploie toutes les périodes ; elle les rend simultanément présentes à la conscience<sup>9</sup>. Composé par la déchirante unité des contraires, le temps relève à la fois de la perte (Albertine meurt, la grand-mère meurt, et rien ne les ramène à la vie) et des retrouvailles (tout ce qui a été vécu, senti ou pressenti,

revient). Le futur n'est donc pas « *latent* », caché. À proprement parler, il est révélé dès le commencement. Certes le passage à l'écriture est nié par l'énoncé puisque le héros n'écrit pas ; mais il est en même temps manifesté par l'énonciation, par ce narrateur infatigable, à la fois double et ombre du héros ; celui-ci écrit, raconte, explique, prouve que « ne pas écrire » signifie bien « écrire ».

Régnier s'enchanté des tissus que M<sup>me</sup> Fortuny et sa fille dévoilent à leurs visiteurs. L'art sert de supplément d'âme à la mondanité. Régnier se souvient de la mère. Proust ne s'intéresse qu'au fils. Régnier entasse des clichés : « *anciennes étoffes* », « *intacte splendeur* », « *antique velours* », « *merveilleuse collection* », « *précieux lambeau* », « *admirable velours* ». L'épithète antéposée y est platement subjective. La seule vraie trouvaille de Régnier, une métaphore, sert de chute à ce texte laborieusement élégant : « *un bleu étrange, sourd, profond et pur qui est comme le vêtement même de la nuit* » (MF, 15-17). Régnier fabrique un « joli » texte. *A contrario*, la vulgarité alambiquée, précise et entortillée comme un fantôme, que Proust prête à son héros, nous saisit : « *“Et cette robe de chambre qui sent si mauvais, que vous aviez l'autre soir et qui est sombre, duveteuse, tachetée, striée d'or comme une aile de papillon ? – Ah ! ça, c'est une robe de Fortuny”* » (RTP, III, 552, cité par MF, 40). Le Narrateur veut offrir à Albertine une robe qui pue. Elle pue la mort ; et à ce titre, elle doit être portée par une femme. Cette robe est « *sombre, duveteuse* », soyeuse et veloutée comme un sexe qui s'offre. Cette indécente corporéité s'avoue comme telle. Sur elle, Proust, ironique magicien, promène le reste d'un poétisme hors d'âge, cet or des alchimistes qu'il imagine déposé sur une aile de papillon. Macé le dit mieux que quiconque : « *mélange de pourriture et de préciosité, cette beauté dont les couleurs se décomposent est une maladie contagieuse, bientôt mortelle pour Albertine* » (MF, 40). Mais pourquoi ajouter que « *son cadavre se métamorphose en chrysalide* » comme s'il fallait à tout prix atténuer la vivacité d'un désir mortifère ? Proust ne cesse de le dire : la littérature est un cimetière ; elle profane nos souvenirs les plus intimes. Comme la robe, elle pue. Elle porte en elle l'enivrant parfum qui est celui de la vie même. Résurrection, rédemption ; ces vieilles lunes ne valent (et encore) que pour l'artiste. Quant aux pauvres créatures souffrantes, elles paient par la mort l'erreur de s'être dérobées au terrible devoir, au bonheur insurpassable d'écrire.

On s'en convainc. Proust et Régnier n'ont vraiment rien à voir, si l'on s'en tient à l'extrait choisi. Quant au couple Proust Macé, il est placé sous le signe d'une dissemblance continûment niée par le second. Sans cesse et malgré lui, le commentateur s'écarte de l'œuvre qu'il comprend sur le mode avoué du « contresens ». Cet écart engendre la poétique propre de Macé. Elle disparaît derrière le mirage de l'impossible analogie avec l'œuvre de Proust. En quoi consiste-t-elle ?

## 2. Le vertige des analogies

Macé chérit les analogies, surtout celles qui se livrent sur le mode de la récurrence : « *Ainsi, il y a deux versions de François le Champi, la version de l'auteur et la version expurgée d'une "lectrice infidèle", comme il y a deux traductions des Mille et une Nuits [...]* » (MF, 90). Prestige du nombre ! « *Deux versions* », « *deux traductions* ». Le petit détail revient et varie. Il unit le double prestige de la répétition et de la différence. L'écho est l'indice nécessaire d'un sens que la lecture amoureusement déploie. Comment ? Presque toujours, l'analogie s'impose comme le lien le plus pertinent pour décrire le rapport entre les deux « termes » d'une réalité dédoublée. Celle-ci se nuance, s'enrichit en se dupliquant. Dans la phrase, l'analogie permet la symétrie de la construction, le balancement rythmique. Ces figures manifestent la vérité du rapprochement. En cela, Macé est l'homme du lien ; mieux : du liant. Son œuvre peut être décrite comme un vaste répertoire d'associations. La culture est le lieu magique, presque sacré, où la « correspondance » s'exalte et se généralise. La pensée de Macé est donc « symboliste ».

Est symboliste tout système qui fait du symbole le critère de la vérité. Un tel système présuppose et garantit que la ressemblance au niveau des formes manifeste une ressemblance au niveau des idées.

Ce cercle enchanté de la correspondance est, on s'en doute, un cercle vicieux. La répétition ou la variation ne constituent pas des preuves. Elles offrent l'occasion de faire valoir l'ingéniosité de l'auteur – sa faculté d'invention, sa capacité de trouver, de faire rêver à des possibilités souvent invérifiables. C'est pourquoi l'analogie n'a pas besoin d'être strictement établie pour être prise en compte :

Esther est dans la *Recherche* la sœur imaginaire de Shéhérazade : la nièce de Mardochée auprès d'Assuérus, la fille du vizir auprès du roi Shahriyâr jouent des rôles *en partie*<sup>10</sup> comparables : grâce à leur charme, leur douceur et leur ruse, elles ramènent un tyran à la raison après avoir pris la place d'une femme répudiée, et sauvent ainsi leurs semblables d'une folie sanguinaire. Le drame d'Esther [...] inspire *en partie*<sup>10</sup> le volume de *La Prisonnière*. (MF, 84)

Dans les anneaux nécessaires d'une belle analogie, Macé unit les fragments éclatés d'une constellation littéraire : Shéhérazade, Esther et Albertine sont autant d'étoiles qui brillent au firmament d'un « orient » poétique. Le système se hausse à un niveau supérieur quand l'auteur s'implique dans l'analogie. « Moi-même, comme un autre » : telle serait la formule matricielle d'un tel imaginaire. C'est en effet à « l'autre », à la fois objet et sujet du livre, que Macé demande de fournir quelques-uns des traits de son « autoportrait » inlassablement repris d'un texte à l'autre : « *comme chacun de nous, je suis l'autre, à qui la moitié du temps fut donnée en partage, et je prends sur moi son histoire qui est devenue la mienne* »<sup>11</sup>. Il arrive que l'analogie soit implicite, subtilement suggérée, qu'elle soit donc laissée à la *discretion* du lecteur. Ainsi, à propos de Fortuny : « *cette esthétique élaborée à l'abri du monde, dont elle cache la misère comme elle cache l'imperfection des corps, dissimule mal une sensibilité d'écorché* » (MF, 23). Seul le semblable reconnaît le semblable : seul l'écorché qui lit et qui écrit devine en son frère blessé une souffrance identique à la sienne. Autour du nom « esthétique », la phrase dispose les thèmes, les talismans, de Macé, ou du moins, de son double littéraire : les épaisseurs superposées du secret, le goût et le besoin du refuge révèlent une peur presque panique du réel (« *misère* » du monde, « *imperfection des corps* »).

Il n'est pas d'analogie possible sans la construction d'un espace imaginaire sur le fond duquel les différences entre deux objets sont en partie neutralisées pour faire valoir les ressemblances jugées essentielles. Cet espace met en jeu une hiérarchie. Celle-ci détermine ce qui est significatif et ce qui ne l'est pas ou qui l'est moins. Dans l'œuvre de Macé, cet espace n'est pas purement subjectif ; il s'approprie le territoire déjà existant d'une œuvre attestée. En cela, l'entreprise littéraire de Macé relève du commentaire ; elle est une glose sélective. Or il arrive que l'auteur lui-même s'effraie de la violence presque monstrueuse d'une telle pratique :

[...] dans l'esprit halluciné du lecteur qui découpe un paragraphe, isole un détail, déplace une scène pour la rapprocher d'une autre, et réduit trois mille pages à quelques citations, comme si sa mémoire était victime d'un charme, le livre est une peau de chagrin dont le pouvoir ne cesse de grandir. (MF, 42)

Délaissant la posture du lettré, Macé montre en quoi le travail du lecteur se rapproche de celui du couturier et du boucher. L'interprète assassine l'auteur, dépèce son texte. Il est en cela mû par la terrible puissance de la mémoire, mère des Muses et de Macé lui-même : frappée par un détail, celle-ci revient, telle Némésis, sur les lieux du crime. Elle détruit tout ce qui est autour – les « *trois mille pages* » de la *Recherche* – pour isoler le « *charme* » agissant et réduire l'œuvre à son suc. La crudité d'une telle analyse est ensuite – on ne peut que le regretter – amortie par le travail anesthésiant de la métaphore : l'écrivain, dit-il, fait « *passer le manteau de la mémoire à travers le chas d'une aiguille* » (MF, 63). Dans cette mémoire devenue tissu (banal emblème du texte), on veut bien reconnaître, soigneusement cryptée, la mémoire plus impérieuse et plus

secrète de l'enfant meurtri par la vie. Mais il n'empêche. L'écrivain « petite main » se satisfait d'une « aiguille » ; cet avatar du stylet est le symbole modeste, laborieux, féminisé de l'épée du « poète gentilhomme » d'autrefois.

À quoi tendent tous ces travaux de couturier (on n'ose dire : de couturière) ? Macé l'avoue :

C'est qu'il s'agit de pourchasser des ressemblances (dont la littérature n'est pas avare [...]) ressemblances qui permettent, au moins pour un temps, de retarder la confrontation avec la réalité la plus triviale, de repousser le moment où il faudra bien appeler les choses par leur nom. (MF, 39)

Cet aveu sidère. Jamais, après Sartre, on n'aurait cru possible de vouer avec tant d'ingénuité la littérature à la mauvaise foi. Celle-ci ne prend même pas la peine de se masquer : le réel déplaît en tant qu'il est le réel ; et tout mensonge vaut mieux que lui. On mesure les enjeux de la prédilection de Macé pour le texte « *parure* » : condamnée à la facticité depuis que Maupassant en a fait la critique, la parure est aussi une parade. Il s'agit de parer au plus pressé, au plus pressant, c'est-à-dire au réel. Macé voudrait que le système d'analogies raffiné qu'il met en place vînt à bout du réel, et l'épuise. Le livre n'est-il pas dédié à « l'ombre d'un nom de jeune fille », comme si la jeune fille (morte peut-être) n'était plus qu'un nom et qu'une ombre ? N'est-ce pas l'exténuation du réel que recherche Macé ? « *Les vêtements de l'artiste vénitien sont les parures de ce temps qu'on perd et retrouve à l'intérieur du récit, dont ils ont l'épaisseur apparente et l'irréelle légèreté* » (MF, 31). Pour qualifier le temps, les mots « *épaisseur* » et « *légèreté* » peuvent certes convenir. Le temps qu'on perd, dans la *Recherche*, est léger d'être aussi vide, inconsistant ; mais lesté du poids mort de l'ennui, il pèse terriblement. Le temps retrouvé est lui aussi léger ; il a l'imprévisible allure d'un pas de danse. Il est aérien comme la sensation ténue qui le convoque ; mais il est en même temps lourd, épais, chargé de la plénitude de la vie. Les substantifs de Gérard Macé rendent un son juste ; mais ce que le texte donne d'une main, « *l'épaisseur* » et la « *légèreté* » du temps, il le reprend de l'autre, avec les adjectifs « *apparente* » et « *irréelle* » disposés en chiasme. Au-dessus du réel – qu'il n'accepte pas –, Macé tend la gaze « *apparente* » et « *irréelle* » d'une œuvre d'art. Cette gracieuse imposture est acceptée, chérie comme telle. C'est le dernier des beaux « *contresens* » de Macé, celui qui les englobe tous : la beauté comme contresens. Le pire et le plus efficace des contresens est en effet celui qui pose un sens et croit aller à rebours du sens qu'il pose. C'est ainsi que procède la beauté. Elle pose que la vie est laide ; elle fait valoir la belle apparence qu'elle déploie, comme un manteau, *contre* la vie : à la fois pour la masquer, et pour la nier.

Proust, on le sait, a écrit un *Contre Sainte-Beuve*. Gérard Macé, lui, a écrit un véritable *Contre Proust*. Plus habile en cela que son modèle, Macé s'avance masqué. Il écrit à l'ombre d'une admiration dont la sincérité n'est nullement en cause et dont les marques éclatent à chaque page. Mais le disciple ne chérit le maître que par les trahisons qu'il lui inflige – avec la belle constance d'un amour aveugle, qui ignore sa véritable nature. Deux derniers exemples suffiront, me semble-t-il, à le prouver. À propos de Fortuny, Proust écrit : « *aucun vague ne peut subsister dans la description du romancier, puisque cette robe existe réellement, que les moindres dessins en sont aussi naturellement fixés que ceux d'une œuvre d'art* » (RTP, III, 543, cité par MF, 34). La réalité pour Proust partage avec l'œuvre d'art le terrible privilège d'être insérée en des contours « *naturellement fixés* ». On ne peut pas plus nier la vie que l'œuvre d'art. Comme « *cette robe existe réellement* », elle a le mérite d'exclure ce « *vague* » auquel trop souvent la poésie sacrifie. Le commentaire de Macé prend le texte de Proust à « contresens » : « *Grâce à Fortuny, [...], la métaphore qui réunit la robe et le livre reçoit un commencement de preuve, et la réalité de la Recherche s'en trouve en quelque sorte attestée. Mais par une autre œuvre d'art, comme si l'art était la garantie du réel* » (MF, 35). C'est évidemment le contraire qui est juste : pour Proust, la vie est le critère de vérité de l'art. Macé feint de croire que l'existence avérée de la robe n'est qu'un supplément gratuit, inessentiel à



son statut d'œuvre d'art. C'est au contraire parce qu'elle a la densité du réel – cette consistance qui fait défaut à tant d'objets ou de phénomènes que nous tenons pour réels – que l'œuvre d'art tient face à la vie, qu'elle supporte la comparaison avec elle.

Le statut et la valeur de la vie, l'évaluation de ce qui est et dont on ne peut douter sans se leurrer, tracent une ligne de partage entre Proust et Macé. Quand il veut qualifier l'écriture et la rapporter par comparaison avec cet incomparable étalon qu'est la voix de Maman lisant, Macé a ce mot : elle est « *non pas une voix réelle, mais une voix devenue intérieure et plus vraie que toutes les autres, qui lui permet enfin de tout dire* » (MF, 92). La voix intérieure, celle qu'on possède en propre, celle qui dit la vérité et qui, à ce titre, donne la liberté, la voix qui s'autorise à tout dire, cette voix ne peut pas, ne doit pas, pour Macé, mais non pour Proust, être une voix « *réelle* ». La littérature dénie le réel ; elle donne accès à une vérité et une liberté hors du réel. Macé institue le régime littéraire de l'arrière-monde.

## Conclusion

*Le Manteau de Fortuney* est l'histoire d'un combat secret et cependant activement mené contre Proust. Le contresens se tient au plus près du sens, mais pour le contester. À deux reprises au moins, Macé explicite, au moyen de citations, la conception que Proust se fait du temps : « *“Car tout doit revenir, comme il écrit aux vouîtes de Saint-Marc”* » (MF, 37). L'emblème poétique de ce retour, c'est bien évidemment la rime, « *“quelque chose qui est à la fois pareil et autre que la rime précédente, qui est motivé par elle, mais y introduit la variation d'une idée nouvelle”* » (MF, 93). Tout dépend de l'objet qu'on donne au verbe revenir : pour Proust, c'est la vie ; pour Macé, ce sont des textes. Pour le premier, l'énigme est dans les choses ; pour le second, elle est dans l'art. Or l'art est inoffensif. Il orne, il dissimule, il sublime : il esquivé la vraie question. Proust, lui, n'a pas cessé de la poser. En cela, il est l'homme de la publicité : la chose vécue doit être criée, prostituée, à la manière de Baudelaire, qui fait du poète un être public, dont le regard dénude la vie privée. N'en déplaise à Maman, la vérité finit donc par s'étaler sur la couverture du livre : écrire un roman sur Sodome et Gomorrhe, c'est avouer sa compétence en la matière. Et à quel titre peut-on connaître les cités maudites, si ce n'est pour les avoir soi-même fréquentées, ne serait-ce qu'en rêve ? Macé est au contraire l'homme de la discrétion. L'allusion (et si possible littéraire), le détour qui ne se dénonce pas comme tel, l'obscure protectrice du dire poétique, telles sont ses armes. En voulant enrôler Proust sous la même bannière, Macé n'a fait, pour notre plus grand plaisir, que révéler la différence qui sépare à jamais ces deux imaginaires.

Stéphane Chaudier

---

## NOTES

<sup>1</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1971, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, p. 305, texte cité en épigraphe par Gérard Macé, *Le Manteau de Fortuney*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1987, p. 9. Cette référence est désormais abrégée en MF, suivie de la page.

<sup>2</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », édition nouvelle en quatre volumes de Jean-Yves Tadié, 1987-1989, tome IV, p. 488. Désormais, la référence est abrégée en RTP, suivie du tome en chiffres latins, et de la page en chiffres arabes.

<sup>3</sup> Marcel Proust, « Journées de lecture », « Mélanges », *Contre Sainte-Beuve*, ouvrage cité note 1, p. 178.

<sup>4</sup> Cette négation restrictive, il va sans dire, restitue ce que j'estime être le point de vue de Proust, et nullement le mien.

---

<sup>5</sup> Stéphane Chaudier, *Proust et le langage religieux : la cathédrale profane*, Paris, Champion, « Recherches proustiennes », 2004.

<sup>6</sup> Gérard Macé, *Le Dernier des Égyptiens*, Paris, Gallimard, 1988, repris en « folio », pp. 11-12.

<sup>7</sup> Arthur Rimbaud, « Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871 », *Poésies complètes*, édition de Pierre Brunel, Paris, Le Livre de poche, 1998, p. 143.

<sup>8</sup> Ce sont les premières phrases de *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964 pour la première édition.

<sup>9</sup> Sur le concept augustinien de distension, voir l'étude de Paul Ricœur, *Temps et récit* (tome 1), Paris, Seuil, collection « Points », pp. 21-65, 1983.

<sup>10</sup> Les mots en italiques sont soulignés par nos soins.

<sup>11</sup> Gérard Macé, *Le Goût de l'homme*, Paris, Gallimard, collection « Le Promeneur », 2002, p. 20.