

56.917 B
(6).

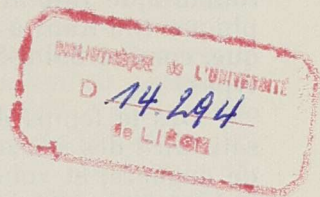
Jacques Duchesne-Guillemin

Marcel Proust retrouvé

Extrait de la revue « Synthèses » - N° 130 - Mars 1957



Don du Prof. J. Deschamps-Guillemin
16/4/57



Marcel Proust retrouvé

Bien du chemin a été parcouru à la recherche de Marcel Proust depuis le temps où Albert Feuillerat, retrouvant les placards Grasset et y appliquant la méthode philologique, fit passer la critique proustienne de l'ère des conjectures à celle des découvertes.

Trois autres textes sont venus successivement éclairer la genèse du grand œuvre, en comblant l'écart qui le séparait des *Plaisirs et des Jours*, parus en 1896. Ce fut d'abord, en version inédite, dans la Table Ronde de 1945, le morceau sur les deux « côtés ». Il y eut ensuite, fruits indirects — et inattendus — d'un livre de Maurois, la mise en ordre et la publication, par Bernard de Fallois, de *Jean Santeuil*, en 1952, et enfin, par le même, deux ans plus tard, celle de *Contre Sainte-Beuve*. On a maintenant de quoi retracer, étape par étape, l'histoire d'une vocation qui est le sujet même d'*A la Recherche*. C'est ce qu'a réussi John Cocking en son récent *Proust*, petit livre de 80 pages très riches, dont la traduction française est souhaitable (1).

Ce nouvel itinéraire proustien n'emprunte pas tous les chemins frayés par Feuillerat. Celui-ci avait fort bien vu que les retouches et additions faites à la *Recherche* allaient toutes dans le même sens, accroissant la part du psychologue et réduisant d'autant celle de l'artiste, du poète, du styliste. Mais il avait cru pouvoir en conclure que l'auteur avait suivi une ligne analogue dans sa propre vie, dans toute la durée de sa carrière d'écrivain : d'abord esthète, occupé par le beau et son expression, il serait peu à peu devenu, avec l'âge, un moraliste, jusqu'à tendre à n'être enfin plus autre chose. De Ruskin à Bourget (2).

On voit maintenant, grâce aux documents nouveaux, que les choses se sont passées moins simplement. Nature complexe dès l'origine, Proust a longtemps oscillé entre la poésie et l'observation, entre l'imagination et la réalité, entre un idéalisme

(1) John Cocking, *Proust*, London, Bowes & Bowes, 1956, 80 p., 7 s. 6 d.

(2) Feuillerat a dédié son livre à Paul Bourget, ce qui surprend d'abord un peu; il faut savoir, cependant, que c'était son beau-frère.



romantique (allant de Rousseau aux Symbolistes) ou philosophique (de Kant à Bergson) et l'ambition de peindre une époque, comme Saint-Simon et Balzac, ou, comme la Bruyère, des types.

Dès le temps de *Jean Santeuil*, nous le voyons ne plus se satisfaire des sensations artistiques, qui ont perdu leur saveur de naguère, et vouloir, à la place, s'intéresser froidement à ce qui est. Le regret de ce déclin, tôt commencé, de l'émotion esthétique le conduira à reconstruire, en compensation, au seuil même de la *Recherche*, toute une enfance, tout un paradis de poésie.

Proust a également oscillé entre la critique et le roman, qui se le renvoient comme deux pôles. *Jean Santeuil*, commencé en roman, dévie vers la critique et s'y enlise. Plus tard, par un mouvement contraire, le projet d'article contre Sainte-Beuve glisse peu à peu à la fiction et débouche dans *A la Recherche*.

La *Recherche*, à son tour, quoique roman, est de ceux qui trahissent à chaque instant la présence de leur auteur, conscient de lui-même, critique de ce qu'il fait; et surtout, en y travaillant et y retravaillant, Proust finira par se laisser ramener, dans *la Prisonnière* et *Albertine disparue*, plus près de la dissertation que de la création.

Deux scènes de la *Recherche*, qui éclairent non seulement la formation de l'œuvre mais celle de l'auteur lui-même, se trouvent déjà, l'une dans *Jean Santeuil*, l'autre dans *Contre Sainte-Beuve*. La première, celle du baiser maternel, a été reprise tout au long, et encore amplifiée, dans la *Recherche*. On y voit l'enfant nerveux, couvé par sa mère, incapable de se passer une seule fois de son baiser du soir. Submergé par l'attendrissement, il ne sait prendre le dessus, ne peut remporter cette simple victoire sur soi-même. Et il se dérobe, se réfugie dans la fiction, dans la lecture. Cette défaite — et cette évasion — le marquent pour toujours. Jamais il ne pourra se fier à lui-même, surmonter son sentiment, croire à sa volonté, faire autre chose que désirer, sentir, souffrir.

Cette attitude toute passive, réceptive, commande ses rapports avec autrui. L'Amour sera pour lui désir de posséder, désir nostalgique et jaloux, et non désir animé par l'espoir de rendre heureux, — comme s'il pouvait espérer agir sur autrui et pour autrui, et accomplir quelque chose !...

L'autre scène, réduite dans la *Recherche* à une discrète allusion, s'étale significativement au début de *Contre Sainte-Beuve*. C'est la description, poétique et précise, d'un acte solitaire, avec sa constellation psychologique d'émerveillement, d'aspiration à tout êtreindre, d'évocation très vive d'objets absents, auxquels le désir rend toute l'intensité de la présence. N'est-ce pas là le modèle, le germe de ces moments de « mémoire involontaire », les plus précieux de toute vie aux yeux de Proust et qu'il prendra finalement pour fondations de son œuvre ?

L'habitude de jouir en imagination ne peut que développer — chez un Proust comme chez un Rousseau, onaniste incorrigible — le sentiment de cette supériorité du rêvé sur le vécu, et l'incapacité finalement de vivre, toute sensation ou excitation n'étant plus goûtée directement mais avec retard, comme toute femme entrevue et désirée ne sera possédée qu'en image, au moment de l'éréthisme et de la remémoration... Le monde extérieur n'aura plus de valeur que latente, ne sera plus subi et enregistré que comme provision, comme possibilité d'extase future.

Proust ne semble avoir connu que cette forme-là d'apaisement sexuel. Même au flanc d'une Albertine — dont il peint si délicieusement le sommeil — il n'a pas besoin, pour jouir, qu'elle soit éveillée, ni qu'elle soit femme, car il la touche à peine. Et ceci, rejoignant ce qui se déduisait de sa passivité d'enfant trop tendre, explique sans doute l'étroitesse de ses vues sur l'amour, sentiment tout égoïste, désir de possession — et son revers, la jalousie —, mais jamais désir de donner et de se donner, jamais aspiration à une œuvre commune (fût-ce celle de procréer).

Son caractère limitera aussi — au moins dans le roman — ses rapports avec le monde, où son seul souci semble avoir été celui d'y être reçu. A part quelques artistes, quelques voyous et beaucoup de domestiques, il n'a peint que des mondains, dans leur mondanité qui n'a cessé de l'éblouir que pour exciter sa raillerie.

Ce dernier trait, la moquerie qu'il répand à profusion et qui fait de presque tous ses portraits des caricatures, tient peut-être, lui aussi, à sa passivité de caractère et à sa vivacité de remémoration. Ce don d'imiter, de singer, de pasticher se développe par le penchant, naturel aux êtres faibles, à nier ce dont ils ne sont pas capables, à se débarrasser, par la parodie, de ce qui leur est étranger et, peut-être, supérieur. Mais cette habitude de se moquer de tout le monde peut se retourner contre soi-même : forme supérieure de l'humour, où Proust ne s'est pas épargné et qui, à nos yeux, suffirait à le racheter.

A nos yeux, non aux siens; car, s'il est vrai qu'il trouva dans l'art un moyen de salut, il est notable que l'humour n'ait aucune place dans sa théorie de la création artistique. (Cocking en fait la remarque, p. 73.)

De quoi devait-il donc se racheter ? Du double échec de sa vie. Sa conception de l'amour, telle que nous l'avons reconnue, ne pouvait lui apporter que frustration. Le monde non plus, où il s'efforça tant d'arriver mais dont ses origines mi-hébraïques l'empêchaient d'être vraiment, ne pouvait lui réserver, de par sa foncière futilité, que déception. D'où le sentiment de vide et d'inutilité dont il ne put se défendre, et se sauver, que par la résolution de faire œuvre d'art. Il retrouvait, au milieu du chemin de sa vie, sa vocation de jeunesse et l'idée, chère aux romantiques, symbolistes, esthètes, d'une religion de l'art.

Comment l'art lui permettrait-il de se refaire, lui rendrait-il, par delà l'effondrement de ses désirs, la possession et la jouissance de lui-même, — son aspiration la plus profonde ? C'est que l'art — et l'art seul — pouvait réparer les déceptions du réel, en lui restituant les attraits du rêve. Cette réconciliation de l'imaginaire et de la réalité, c'est le secret d'Elstir, de la Berma, de Bergotte — dans la *Recherche*. Dans la vie de Proust, les maîtres semblent avoir été Ruskin, bien sûr, qui lui enseigna à donner au souvenir, au rêve, la précision du réel, mais aussi Fromentin et Flaubert. Et d'abord, — Cocking le montre bien —, il avait eu, d'une part, des professeurs de rêve, Emerson, Baudelaire, George Eliot (« Les impressions d'enfance sont la langue maternelle de l'imagination »), d'autre part des professeurs de réalité, la Bruyère, Saint-Simon, Balzac. Ce qu'il y avait cependant de plus important, c'était de conjuguer rêve et réalité, et l'on peut, sans revenir à Ruskin qui lui apprit à construire, s'attarder un moment, avec Cocking, à Flaubert, et même approfondir le parallèle.

Le style, on le sait, était devenu pour Flaubert, — déçu dans son « éducation sentimentale », frustré dans ses goûts de luxe, frustré aussi, pour cause d'épilepsie, des études qui devaient lui ouvrir une carrière, et refusant la vie jusqu'à repousser comme monstrueuse l'idée d'avoir de sa maîtresse un enfant, — le style lui était devenu un substitut de la réalité, de la sensation concrète. Ses exercices au « gueuloir » le mettaient dans une sorte de transe hallucinatoire, seconde vie plus précieuse que l'autre. Proust connut, semble-t-il, l'équivalent de cela lorsque, calfeutré dans ses murs de liège, souffrant, mêlant le jour et la nuit, il ne tenait plus à l'existence que par ce qui en passait dans sa plume. (La différence est que lui, il ne « gueulait » pas ses phrases; aussi bien, son asthme l'en eût-il empêché. De là peut-être l'extrême différence de leurs syntaxes, appliquées cependant à un même mimétisme). Mais Proust a pu, bien avant sa réclusion, méditer les leçons de Flaubert. N'a-t-il pas pu apprendre de lui, ou s'y fortifier par son exemple, le détachement de l'artiste, qui aide à surmonter la vie ? N'est-ce pas d'un tel exercice que procède, par exemple, le récit qu'il fait de la mort de sa mère en éloignant de soi, par un double artifice — la transposition à sa grand'mère et un style impassible — ce qui dut être, tel que nous connaissons ce grand enfant, le tournant de sa vie : une source vive de remords et de tourments ?

Mais Proust, le Proust des innombrables parodies, partage encore un certain penchant de Flaubert : il a comme lui le goût des imbéciles. Ses Norpois, ses Cottard, ses Bloch — sans parler des ducs et des princes — ne sont-ils pas cousins des Homais, des Bouvard et Pécuchet ? Peut-être y a-t-il un peu, chez l'un et l'autre auteur, secret besoin de se venger de ce qu'on est, ou du moins de ce qu'on a été, car il fut un temps où Proust écrivait comme parle Bloch, ou visait au style Norpois, et Flaubert

avait eu autrefois les vastes ambitions intellectuelles de Boulevard et de son camarade.

Proust a-t-il réussi, dans la *Recherche*, à fondre ce que Jean Santeuil n'avait fait que juxtaposer : les remémorations poétiques et les caricatures, l'intuition et l'intelligence ? Au moins l'a-t-il tenté, et sans doute réalisé aussi bien qu'il était possible. La structure d'ensemble de sa grande œuvre apparaît plus clairement si l'on néglige l'énorme excroissance de *la Prisonnière* et d'*Albertine disparue*. Tout le roman est bâti comme l'histoire d'un double échec, celui de l'amour et celui du « monde » — il n'y a pas d'amour et le monde n'est que vanité — et du rachat du narrateur par la vocation littéraire, censée se déclarer seulement dans le *Temps retrouvé*. Ce qui était dans *Jean Santeuil* amalgame informe devient un drame philosophique, avec la mémoire involontaire comme *deus ex machina*. Et ce drame quasi religieux, l'auteur s'efforce de nous le présenter aussi peu didactiquement que possible, de le laisser se dégager spontanément, comme fleurs d'un terreau, du sommeil, de l'insomnie, de la mémoire. Car il importe, si l'œuvre a une structure, qu'elle garde le moins possible les marques de la construction. Et c'est le plaisir d'une lecture attentive — et d'une relecture — de faire apparaître, sous l'arabesque, les lignes de l'édifice.

Les deux aspirations qui seront frustrées sont d'abord symbolisées en un paradis perdu. Ce paradis — qui manquait dans *Jean Santeuil* — c'est Combray avec ses deux côtés, le côté Swann avec Gilberte, le côté de Guermantes et du « grand monde » : paradis d'enfance, car les deux désirs que le narrateur poursuivra toute sa vie sont déjà tout entiers dans ses émotions d'enfant : dans son trouble devant la petite Gilberte, dans son émerveillement devant le nom, le prestige, le passé fabuleux des Guermantes. Domaine de beauté et de paix, ce Combray idéal est truqué, rien n'y apparaissant de l'opposition que Marcel Proust avait rencontrée chez son père et son frère, moitié « raisonnable » de la famille. Si l'on songe que la tante Léonie, œil par lequel nous observons la petite vie de Combray, sert aussi à Proust à parodier ses propres manies de malade, seule existe vraiment, à part lui, sa mère, dont il ne peut se séparer même un soir. Il le faut pourtant, et cette première frustration a pour remède la lecture : ébauche du rachat final par la vocation littéraire.

La suite du roman reprend successivement les deux « côtés » de Combray, le côté de chez Swann et le côté de Guermantes, pour montrer la progressive désillusion du narrateur mis en présence de l'amour, puis du « monde ».

Swann nous apparaît aujourd'hui comme issu d'une fission de Jean Santeuil. Il semble — c'est une conjecture plausible de Cocking — qu'insatisfait de son premier essai romanesque, Proust ait voulu le transposer de la première à la troisième personne, mais qu'ensuite il ait repris la première, comme seule

compatible à une certaine perspective psychologique, tout en laissant subsister, sous le nom de Swann, le personnage créé à la troisième et qui se trouve ainsi « doublé » par le narrateur. Car Swann, qui échoue en amour et dans le monde et aboutit à une déchéance morale, c'est Proust moins le salut par l'art; ou, si l'on préfère, le narrateur est un second Swann, mais sauvé, *in extremis* (dans le *Temps retrouvé*), par la vocation littéraire.

Cette exégèse du personnage de Swann nous éclaire un point important, et qui a surpris plus d'un lecteur, dans la structure du roman : Swann, au prix de longs efforts, s'est décidé, à la fin d'un volume, à rompre avec Odette; mais il se trouve, dès les premières pages du suivant, marié à elle. Pourquoi cette volte ? Pourquoi ne rien nous dire de ce qui l'a provoquée ? — Le parallèle reconnu entre Swann et le narrateur nous permet de répondre : c'est parce qu'un drame identique sera vécu par le narrateur avec Albertine, et nous sera, cette fois, montré de l'intérieur.

Une fois le narrateur mené à son tour jusqu'à l'échec, il ne restait qu'à le racheter par la révélation de *l'Adoration perpétuelle* (titre primitif du *Temps retrouvé*). Telle eût été la structure du roman s'il ne s'était gonflé par la prolifération des thèmes de l'homosexualité et de la jalousie et par le personnage de Charlus (dédoublé en Norpois, v. Cocking, p. 70), de Charlus en lequel Proust a projeté et caricaturé son propre vice, comme il avait fait de ses misères physiques en la personne de la tante Léonie.

Si le roman a pu ainsi se distendre, c'est que l'armature en était simple jusqu'à l'excès : l'idée de la vocation littéraire déclenchée par le moment de mémoire involontaire (sur le pavé inégal dans la cour des Guermantes) ouvrait la porte à toute remémoration du passé de Proust; ce passé ayant besoin, pour revivre, des couleurs de la réalité, l'auteur se trouvait amené à rechercher le contact avec la vie. A la plongée dans le souvenir succédait, maintenant qu'il était souffrant et claustré, la plongée dans le monde de la rue et des salons.

D'autre part, malgré tous ses efforts pour proposer l'art comme un absolu, qui en nous faisant retrouver le temps perdu nous soustrait par là-même au temps et l'annule, Proust laisse parfois paraître qu'il n'est pas sûr de sa propre philosophie. « Il y avait en lui, écrit excellemment Cocking, la nostalgie d'une sanction absolue de l'art, mais son scepticisme intellectuel lui rendait de plus en plus difficile d'accepter aucune philosophie capable de la lui fournir... Dans ses moments de plus grande franchise, Proust incline à admettre que l'art n'est pas absolu, mais seulement moins relatif que la vie...; qu'il y a certaines régions du moi qu'aucun livre d'autrui ne réussit à explorer, et qu'on doit écrire chacun le sien; que même alors, il y a dans le vrai moi un résidu incommunicable. Mais cette relativité égoïste, fidèle à la propre expérience de Proust, se heurte à tout

moment au désir de prouver que l'art est absolu, que les « idées » révélées par l'art ne sont pas seulement intimement personnelles mais tirées aussi d'un fonds commun d'« idées » universellement valables, et avec l'ambition d'écrire le livre qui servirait d'instrument universel à tous les esprits ». Mais (ajouterons-nous), quand bien même nous serions enfin persuadés que l'art est un absolu, il ne s'ensuivrait pas qu'il soit le seul, ni même qu'il représente la plus haute valeur humaine. Car il faudrait pouvoir admettre la condamnation que fait Proust de toutes les autres. Or, cette condamnation, illustrée tout au long du roman par l'échec de l'amour et par l'inanité sociale, n'a pas la valeur universelle qu'il lui croit : elle ne vaut que à condition d'oublier que l'amour est autre chose que poursuite égoïste, nostalgique, impuissante et jalouse, et qu'il y a autre chose à faire dans le monde que se pousser dans les salons. Comme l'écrit encore Cocking : « Le monde de Proust n'est pas tout à fait notre monde... Il est suffisamment fondé sur une observation lucide pour nous aider à ordonner et à clarifier notre propre expérience de nous-mêmes et d'autrui, mais il a besoin qu'on y ajoute pour devenir pleinement humain. En dernière analyse, le monde de Proust est disposé en un arrangement superficiel et délicieux plutôt que pénétré en profondeur tragique ».

A défaut de véritable démonstration (mais cela existe-t-il?), la suprématie de l'art agit sur Proust, et à travers toute son œuvre, comme un puissant *mythe*. Ce mythe n'était pas nouveau. Proust l'avait hérité des symbolistes, des tenants de l'art pour l'art, des romantiques. Il a eu le mérite de l'illustrer comme jamais personne. Le monde qu'il a créé ainsi est fictif, mais l'erreur est nôtre si nous prenons un roman pour un traité de psychologie ou de sociologie... Tout est dans la manière. Le style de Proust, dans ses savants entrelacs, n'est peut-être pas une poésie ininterrompue; exactement à la mesure de l'auteur, il est parfois aride, parfois précieux à l'excès, mais à force de nous charmer, de nous piquer, de nous amuser, de nous mener où il veut, il finit par nous séduire même à ses extravagances et par nous donner l'illusion d'un univers, artificiel et complet comme celui de la musique. C'est l'instrument adéquat, et comme nécessaire, sinon d'une seconde Comédie humaine, du moins, comme dit Cocking, d'une « Divine Comédie de la religion de l'art ».

* * *

Les lignes ci-dessus étaient écrites quand j'ai reçu et relu, en une agréable traduction anglaise, le livre de Germaine Brée, *Marcel Proust and Deliverance from Time* (3). (*Le Temps perdu et le Temps retrouvé*).

(3) Germaine Brée, *Marcel Proust and Deliverance from Time*, London, Chatto & Windus, 1956, 256 p., 215.

L'intérêt de ce livre, écrit avant la découverte de *Jean Santeuil* et de *Contre Sainte-Beuve*, s'est déplacé : il ne réside plus tellement dans l'analyse du thème général d'*A la Recherche* et de sa structure d'ensemble — sujet qu'il fallait aujourd'hui reprendre avec l'aide de ces nouveaux documents, comme l'a fait Cocking — que dans l'attention portée aussi au côté involontaire de la création proustienne, à ce qui en distend le plan et est étranger, voire opposé à ce thème général (de la rédemption par l'art).

Proust en effet a pu douter que l'art eût la valeur absolue et unique qu'y découvre son narrateur. Mainte remarque surajoutée laisse entrevoir que sa vocation, enfin ardemment embrassée, n'avait pas dénoué toutes ses perplexités. Certes, en orientant ses aspirations, en fixant sa volonté, en lui donnant pour la première fois un but, elle le sauvait véritablement. Et c'est cette solution personnelle, d'un cas qui l'était éminemment, que Proust a tenté d'élever à l'universalité, retrouvant en cela la tradition romantique et symboliste et aidé par la théorie de Bergson sur le temps, la durée. Pour justifier son attitude, il lui fallait montrer — ou prétendre — que l'art, loin d'être un faux-semblant (exemple, l'art des Goncourt), est plus réel que le réel. En contraste, il ferait valoir le néant de l'amour, la vanité du monde, l'incohérence des caractères, l'impermanence de la personnalité, l'inexistence de la morale.

Cependant, par un vengeur retour des choses, à mesure qu'il avançait dans son œuvre et surtout lorsque, terminée, il la remaniait encore, l'écart s'est accusé entre le mythe proposé et la puissance de la vie, des instincts, des remords. D'où l'énorme développement, issu d'une nécessité plus profonde que toute délibération, du personnage de Charlus et du fantastique « emprisonnement » d'Albertine. C'est dans l'étude de cette ultime création, toute dionysiaque, que Mlle Brée excelle. Son livre, qui s'est mis à vivre à partir du moment où elle a parlé de l'amour, s'épanouit lorsque, rompant avec un moderne préjugé — excessive réaction contre Sainte-Beuve ! — elle fait bravement intervenir « le drame vécu par Proust lui-même ». Il y a toujours chez Proust, note-t-elle, « une connexion entre l'idée d'amour charnel et celle de sacrilège. Le sacrilège se rapporte à sa mère aimée ». Il faut lire tout l'irremplaçable chapitre VIII, « La Porte fermée », où elle montre Proust, le Proust de *la Prisonnière* et d'*Albertine disparue*, se débattant dans une perpétuelle lutte morale et traduisant, comme en une projection de ses obsessions, et sans plus se soucier de poésie, l'enfer de sa solitude.

Jacques DUCHESNE-GUILLEMIN.