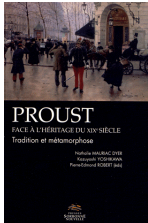




Acta fabula
Revue des parutions
vol. 14, n° 2, Février 2013
Let's Proust again!
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.7577>

Proust à l'épreuve de l'histoire

Stéphane Chaudier



Proust face à l'héritage du XIX^e siècle. Tradition & métamorphose, sous la direction de Nathalie Mauriac-Dyer, Pierre-Edmond Robert & Kazuyoshi Yoshikawa, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, 272 p., EAN 9782878545661.



Pour citer cet article

Stéphane Chaudier, « Proust à l'épreuve de l'histoire », Acta fabula, vol. 14, n° 2, « *Let's Proust again!* », Février 2013, URL : <https://www.fabula.org/revue/document7577.php>, article mis en ligne le 02 Février 2013, consulté le 25 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.7577

Proust à l'épreuve de l'histoire

Stéphane Chaudier

Les spécialistes de Proust ne cesseront sans doute jamais d'annoter son œuvre. Le charme et l'utilité du recueil d'études rassemblées par Nathalie Mauriac-Dyer, Pierre-Edmond Robert et Kazuyoshi Yoshikawa¹, c'est de pouvoir être lu comme une succession de notes informées ou érudites sur l'influence (parfois souterraine) des écrivains et artistes du xix^e siècle sur l'œuvre de Proust. En se mettant à l'école d'Antoine Compagnon, qui s'interroge sur « le xix^e siècle absent » dans la *Recherche* (PFH, 167), on pourrait faire la liste des grands absents de cet ouvrage collectif, et s'étonner de l'arbitraire de certains choix : Baudelaire s'y trouve, mais non Hugo ; Flaubert et Balzac, mais non Michelet et Chateaubriand ; Stendhal, mais non Sand ; et si l'on sort du domaine français, Tolstoï mais non Hardy ou Dostoïevski. Mais ce reproche serait injuste ; car au delà de la diversité des exemples traités — et qui débordent le champ littéraire, puisqu'on trouve d'intéressantes contributions sur « "la bande à Franck" » (Cécile Leblanc) ou sur la peinture² —, l'esprit qui anime une telle entreprise donne son unité au recueil : les contributeurs ont cherché à reconstituer la culture de Proust et de ses lecteurs contemporains, afin de lire l'œuvre non plus selon l'optique de notre présent, mais en chaussant les lunettes du lettré de l'époque.

Aussi ne s'agit-il plus, lisant la *Recherche*, de devenir le « lecteur de soi-même » (RTP, TR, IV, 489), mais bien de consentir à un décentrement salutaire. En s'efforçant de retrouver la bibliothèque et la culture de Proust, telles qu'elles affleurent dans la *Recherche*, le chercheur de 2013 tâche de rivaliser avec le lecteur de 1913 : généreusement, le premier imagine le second doté de toutes les clés permettant de lire sans notes, et sans que rien ne lui échappe du tissu prodigieusement ramifié des références et allusions qui innervent la *Recherche*. Ce lecteur idéal n'a sans doute jamais existé — à moins qu'il se confonde avec Proust lui-même, quand il se relit ; mais peu importe, puisque cette fiction a le mérite de stimuler l'esprit de recherche ; elle dévoile l'intérêt épistémologique de ce qu'on peut nommer une lecture historique de Proust. Celle-ci oblige à renoncer à la chimère selon laquelle Proust n'opposerait pas au lecteur d'autre difficulté que la subtilité de son discours et la multiplicité des interprétations qu'il autorise. Au-delà de la stricte philologie,

1

2

qui s'en tient aux obstacles matériels qu'un texte, en raison de son historicité, oppose à chaque nouvelle génération de lecteurs, les historiens du texte (généticiens et historiens à proprement parler, les deux approches, l'une interne, l'autre externe, s'enrichissant l'une l'autre) révèlent des réservoirs de sens insoupçonnés ; des passages qu'on pensait limpides, et qu'on croyait naïvement bien comprendre, se révèlent saturés de doubles sens et d'implicites ; et c'est ainsi qu'un nouveau paysage d'histoire culturelle se dessine, à partir et autour des textes de Proust.

Histoire & herméneutique

L'œuvre de Proust n'est donc pas l'apanage de ces lecteurs « intelligents » qui prétendent rivaliser, par la sophistication de leurs commentaires, avec l'auteur de la *Recherche* ; elle est au moins autant le domaine de ces archivistes du passé, qui éclairent le texte avant de chercher à lui imposer un sens toujours discutable. Renaît alors tout ce qui donne ses contours et sa consistance à la vie mouvante des formes et des idées : actualité littéraire, débats, polémiques, modes et engouements... Ainsi se révèle un Proust d'autant plus fascinant qu'il apparaît mieux ancré dans son époque, d'autant moins daté qu'il est plus solidement enraciné dans le terreau culturel qui fut le sien. Les lectures historiennes montrent comment un écrivain crée *avec* les ressources de son temps ; si bien que l'image de l'écrivain de génie qui se dégage de telles lectures n'est nullement celle que Proust chérissait, celle de l'inventeur créant *ex nihilo* des idées et des formes inouïes, mais celle d'un écrivain capable de connecter en tous sens les informations que sa curiosité recueille, que sa mémoire enregistre, que son intelligence interroge et, ne l'oublions pas, que son humour déplace.

On sait tous les reproches qu'une tête philosophique peut adresser à l'histoire. Proust n'a d'ailleurs pas manqué de se faire, *cum grano salis*, le héraut de la satire anti-historique ; avec un dédain affectueux, il peint Clio comme « la Muse qu'il convient de méconnaître le plus longtemps possible si l'on veut garder quelque fraîcheur d'impression et quelque vertu créatrice » ; elle serait celle qui a « recueilli tout ce que les Muses plus hautes de la philosophie et de l'art ont rejeté, tout ce qui n'est pas fondé en vérité, tout ce qui n'est que contingent mais révèle d'autres lois » (*RTP, AD, IV, 254*), lois que Proust se garde d'ailleurs bien d'explicitier ; et c'est sans doute la vertu de ce *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle* que de contribuer à nous les rappeler. Dans l'une des études les plus suggestives du recueil, « Proust et les deux Louvre, de 1895 aux années vingt », Kunihiro Arahara prend le problème à bras le corps ; il restitue le contexte des lignes si problématiques qui ouvrent la seconde section d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* :

Mais en tout genre, notre temps a la manie de ne vouloir montrer les choses qu'avec ce qui les entoure dans la réalité, et par là de supprimer l'essentiel, l'acte de l'esprit qui les isole d'elle. On « présente » un tableau au milieu de meubles, de bibelots, de tentures de la même époque, fade décor qu'excelle à composer dans les hôtels d'aujourd'hui la maîtresse de maison la plus ignorante la veille, passant maintenant ses journées dans les archives et les bibliothèques et au milieu duquel le chef-d'œuvre qu'on regarde tout en dînant ne donne pas la même enivrante joie qu'on ne doit lui demander que dans une salle de musée, laquelle symbolise bien mieux par sa nudité et son dépouillement de toutes particularités, les espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer. (*RTP, JF, II, 5-6*)

Les auteurs de ce recueil ne sont-ils pas semblables à cette érudite maîtresse de maison, passant ses journées « dans les archives et les bibliothèques », au lieu de reconstituer, par un effort d'imagination créatrice, le travail de l'artiste, lui dont l'esprit est bien mieux symbolisé par la nudité du mur de musée ? En enquêtant sur les aménagements successifs du Louvre et les débats muséographiques auxquels ils ont donné lieu, en exhumant le nom de Wilhelm Bode, promoteur allemand de ces « *period rooms* » où les tableaux des musées sont désormais exposés avec des objets contemporains (*PFH, 129*), K. Arahara ne tombe-t-il pas lui aussi sous le coup de la critique proustienne ? Nullement. Si Proust dénonce une vision esthétisante et théâtrale de l'histoire, qui fait de celle-ci un pur « décor », une toile de fond extérieure à son objet, l'historien du texte, lui, investit le monde intérieur du romancier. Que les « espaces intérieurs » du créateur ne ressemblent pas du tout au mur dépouillé auquel Proust les compare, qu'ils ne soient pas vides mais peuplés de toutes les richesses, sans doute hétéroclites, qu'une conscience ouverte sur son temps a accumulées, c'est bien ce que révèle *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle*. La vertu de cet ouvrage est de redresser à sa manière « l'oblique discours intérieur » (*RTP, TR, IV, 469*) que l'œuvre tient, par comparaison interposée, sur elle-même. Et si l'imaginaire d'un texte, ce qu'on appelle volontiers sa *théorie*, n'en épuisait nullement le sens ? Et si l'œuvre ne vivait que par le dialogue qu'elle institue entre l'herméneute et l'historien, le premier travaillant sur la cohérence interne du texte, le second sur son contexte ? L'œuvre *vive* appelle la confrontation critique entre l'image qu'elle construit d'elle-même (domaine de l'herméneute) et celle que construit, documents extérieurs à l'appui, l'historien. On pourrait alors rapprocher l'histoire de ce que Proust dit si justement de la poésie de Hugo : « Dans ses premiers poèmes, Victor Hugo pense encore, au lieu de se contenter, comme la nature, de donner à penser. » (*RTP, CG, II, 837*) En lisant ce recueil d'études sur Proust et le XIX^e siècle, on se prend à penser que le plus créatif des usages de la pensée, quel que soit le champ où elle s'applique, c'est précisément de donner à penser. Or au XIX^e siècle, c'est la culture, ce sont les sociétés humaines qui, bien plus que « la nature », donnent à penser aux artistes : de ce fructueux échange, les

historiens d'aujourd'hui établissent les conditions, précisent les enjeux, donnant à leur tour à penser.

Le xix^e siècle crypté

Rien de plus massif, de plus évident que le xix^e siècle dans l'œuvre de Proust : il est son vivier naturel. Et pourtant rien de plus crypté³, paradoxalement. Pour décrire le travail d'Annick Bouillaguet, qui a mis au jour les micro-pastiches de Proust ou Flaubert infus dans la *Recherche*, Mariolina Bertini emploie l'expression si juste de « réseau capillaire » (PFH, 183) : ces mots conviennent admirablement pour décrire la présence de ce xix^e siècle à la fois omniprésent et pourtant si souvent secret, voire invisible, dans la *Recherche*. Faut-il regretter qu'on ne puisse désormais accéder qu'à un xix^e siècle tronqué, à l'instar de ces éditions contemporaines des *Plaisirs et les jours* qui ne comprennent ni les illustrations de Madeleine Lemaire, ni les partitions de Reynaldo Hahn, ce que regrettent P.-E. Robert et Thierry Laget (PFH, 260) ? Semblable à la passante baudelairienne, le xix^e siècle, totalité mutilée, ne se donne à nous que dans l'incomplétude ; mais le manque n'est pas que mélancolie ; il stimule aussi l'imagination ; il engendre l'enquête, invite à l'examen des traces.

C'est cet esprit qu'illustre très bien la première étude du recueil. Chizu Nakano montre que la façon dont le narrateur met en scène sa propre mère pour exposer son point de vue sur Sainte-Beuve se fait très vraisemblablement l'écho d'une polémique interne à la réception de Sainte-Beuve, opposant ses partisans et ses adversaires, quant à la nature des relations du grand critique avec sa mère (PFH, 16-17). Innutrition inconsciente ou parodie délibérée ? Ch. Nakano nous invite à pencher pour la seconde solution tant il est vrai que cette scène, saturée d'intertextualité (CSB, 217-218), revêt une dimension humoristique : la critique japonaise rappelle utilement, ce que Pierre Clarac, éditeur du *Contre Sainte-Beuve* à la Pléiade n'avait pas fait, que le « Fais comme si je ne savais pas » de la mère à son fils, si tentant pour les lectures psychanalytiques, vient tout droit du *Bourgeois gentilhomme* (Acte II, scène 5, cf. note 16 de PFH, 17). Plus troublant encore : mis en facteur commun à deux termes comparés qui sélectionnent chacun un sens spécifique du verbe, l'emploi en syllepse de *bâtir*⁴ rappelle la prédilection beuvienne pour le verbe *bâtir* (au sens de « coudre ») ; le critique s'en servait pour désigner le travail de composition de ses articles (PFH, 20) ; or quelques lignes plus bas, après avoir employé le verbe *bâtir*, le narrateur à son tour rappelle le temps où il rédigeait

3

4

son « article pour *Le Figaro* »... Sous le grain du texte qu'elle innerve, la rivalité avec Sainte-Beuve dépose la profondeur de l'histoire, la mémoire de cette ancienne relation faite d'admiration et de défiance : le xix^e siècle est bien la « réserve pareille à cet albumen qui est logé dans l'ovule des plantes et dans lequel celui-ci puise sa nourriture pour se transformer en graine ... » (*RTP, TR, IV, 478*).

Dans une méditation pacifiste précédée par la contemplation d'un ciel semblable à l'« immense mer nuance de turquoise » (*RTP, TR, IV, 541* et *PFH, 163*), dans le découragement du narrateur face à la ligne d'arbres partiellement éclairée (*RTP, TR, IV, 433* et *PFH, 164*), Hiroya Sakamoto a su retrouver le souvenir de lectures tolstoïennes, que Proust n'a pas pris la peine de signaler explicitement. Jean-Yves Tadié, lui, explique le goût de Proust pour l'image à la fois superbe et un peu plate de Baudelaire (« le soleil rayonnant sur la mer », *RTP, JF, II, 34* et *67*) par le fait que, derrière l'arceau du participe, liant mer et soleil par la magie d'un reflet, se trouvent aussi la musique de Fauré et Debussy et, du côté de la peinture, Harrison, Turner, Whistler et Monet. Pour le lecteur immergé dans le xx^e siècle, « ce vers unique réalise la synthèse de tous les arts », note J.-Y. Tadié (*PFH, 256*). Ce xix^e siècle crypté, on le découvre aussi dans un mot comme « épellement », mot de Goncourt qualifiant Verdurin dans le pastiche du *Temps retrouvé* : « ... c'est de sa part tout un récit où il y a par moment l'épellement apeuré d'une confession sur le renoncement à écrire » (*RTP, TR, IV, 287*). Mais l'intertextualité se double d'intratextualité, car ce mot rare renvoie au premier pastiche de l'Affaire Lemoine où, comme nous l'apprend A. Bouillaguet, Proust pastiche à l'intérieur du pastiche de Goncourt le style de son ami Lucien Daudet : « ... diamants dits par Lucien Daudet, dans une fort jolie langue, ma fois, à la notation toujours artiste, à l'épellement savoureux de ses épithètes décelant l'écrivain tout à fait supérieur, être malgré tout une pierre bourgeoise, un peu bête ... » (*PFH, 233*). Si la *Recherche* est une vaste chambre d'échos, le xix^e siècle, assurément, en forme la basse continue.

Il arrive parfois que cette présence secrète et vivifiante du xix^e siècle sous les mots transforme les enjeux d'un texte cru transparent ; telle est la brillante démonstration de N. Mauriac à propos du *topos* de « la belle juive ». On se souvient que la patronne du bordel où se rend le narrateur lui vante Rachel en ces termes : « "C'est une Juive ! Ça ne vous dit rien" ? (C'est sans doute à cause de cela qu'elle s'appelait Rachel.) » (*RTP, JF, I, 566*) S'engouffrant avec bonheur dans la zone d'incertitude que ménage la parenthèse, N. Mauriac montre que la référence à l'opéra d'Halévy, *La Juive*, qui semble confirmer les origines de cette Rachel dite, par allusion à l'opéra, « Rachel quand du Seigneur », pourrait bien signifier l'inverse : car dans cet opéra, Rachel est en réalité une chrétienne élevée dans le judaïsme. Et si la

Rachel proustienne n'était pas juive mais jouait à l'être ? Et si toute identité n'était qu'emprunt ? Et si ce texte n'était qu'une manière, supérieurement ludique et cryptée, d'adresser un signal au petit cercle d'élus (dont Geneviève Strauss, fille d'Halévy et amie de Proust) pour qui *La Juive* n'a pas de secrets ? Ou si, loin de ces innocentes mondanités, le texte activait dans ses tréfonds un imaginaire de la profanation ? La pieuse famille juive qui recueille Rachel dans l'opéra se transforme en bordel, famille certes moins respectable, d'autant plus que Rachel est aussi le nom d'une mère hyperboliquement mère puisque inconsolable de la mort de ses enfants, et hyperboliquement juive, puisque épouse de Jacob et matriarche biblique (cf. *Jérémie* 31, 15 et *PFH*, 107)...

Il reste pourtant des énigmes, et la lecture de *Proust face à l'héritage du xix^e siècle* en fournit quelques-unes : on se demande par exemple si la génétique et l'histoire pourront un jour expliquer comment M^{me} Verdurin, « chez qui un antisémitisme bourgeois et latent s'était réveillé et avait atteint une véritable exaspération » (*RTP*, *CG*, II, 549 et *PFH*, 83) a pu se convertir en égérie du dreyfusisme le plus ardent (*RTP*, *SG*, III, 144).

Lectures & discussions

Mais le xix^e siècle proustien ne revêt pas toujours ce caractère romanesque et érudit du cryptage, que celui-ci corresponde à une stratégie de Proust, ou qu'il soit l'œuvre du temps qui passe, dont les effets sont par nature imprévisibles pour un auteur. Dans le Balzac explicitement défendu par Charlus contre la myopie sorbonnarde d'un Brichot, porte-voix fictionnel des Faguet, Brunetière et autres Lanson (*PFH*, 184), M. Bertini nous invite à reconnaître un Proust plaidant par Balzac interposé pour sa propre passion sémiologique ; Balzac devient ainsi « l'image d'un incomparable déchiffreur de signes, d'un génie de la connaissance par indices » (*PFH*, 181). Aussi n'est-ce nullement un hasard si cette synthèse si suggestive sur Proust et Balzac s'achève par un hommage discret... à Carlo Ginzburg, qui pourrait bien être le grand inspirateur de ce recueil. Pierre-Louis Rey indique dans une note capitale, et qui éclaire tout son travail, ce qui sépare Proust de Stendhal : pour le premier, le second « semble n'avoir connu la poésie que sous la forme de l'amour. Nous ne pouvons aller jusque-là. » (*JS*, 745). Pour des esprits non religieux, l'amour et l'art ne prétendent-ils pas tous deux incarner « la vraie vie » ? La poésie de la sensation stendhalienne semble portée par la présence d'un amour humain ; et celle de la sensation proustienne ne l'est quasiment jamais... sauf à confondre l'amour et le désir. Guidés par les analyses de Kelichi Tsumori,

nous voyons s'opérer, dans ce « non » énergique logé au cœur d'une description des *Plaisirs et les jours*, le passage du symbolisme au naturisme :

Non ce ciel pâle et lassé des beaux soirs d'octobre qui, étendu au fond des eaux, semble y mourir d'amour et de mélancolie, mais un ciel immense et ardent sur l'azur tendre et riant duquel passaient à tous moments, grises, bleues et roses – non les ombres des nuées pensives – mais les nageoires brillantes et glissantes, d'une perche, d'une anguille ou d'un éperlan. (*PJ*, 107)

Cette évolution du symbolisme au vitalisme devient superposition des deux esthétiques dans le célèbre et virtuose morceau combraysien des nymphéas (*RTP*, I, 167-168) ; car changeant de nature selon l'heure, « le parterre d'eau », qui est aussi un « parterre céleste », est vitaliste l'après-midi, en faisant « étinceler sous les nymphéas le kaléidoscope d'un bonheur attentif, silencieux et mobile » (où la métaphore artificialiste du « kaléidoscope » ne parvient guère à dissimuler la présence d'un banal soleil estival), et symboliste le soir, où il s'emplit « du rose et de la rêverie du couchant » : tant il est vrai que l'œcuménisme esthétique de Proust accueille toutes les écoles, dès qu'il s'agit, dans une belle phrase, d'exhiber la supériorité d'un *faire* (comme dirait Goncourt) sur les dogmes poétiques.

À partir des matériaux qu'elles nous offrent, de belles études appellent la discussion. C'est ainsi que contrairement à Mireille Naturel qui, dans son travail approfondi sur Proust et Flaubert, rapproche la description de Combray vue depuis le chemin de fer et celle du paysage contemplé depuis la Ville-de-Montereau dans *L'Éducation sentimentale* (*PFH*, 228), je serais plutôt tenté de les différencier. Chez Proust, l'intellectualisme de la définition souveraine — Combray, « ce n'était qu'une église résumant la ville, parlant d'elle et pour elle aux lointains » — cède la place à une féerie : l'église devient « une pastoure », « tenant serrés autour de sa haute mante sombre, en plein champ ... les dos laineux et gris des maisons rassemblées », qui se sont métamorphosées en brebis (*RTP*, I, 47). Nulle métaphore chez Flaubert : « puis les brumes se fondirent, le soleil parut, la colline qui suivait à droite le cours de la Seine peu à peu s'abaissa, et il en surgit une autre, plus proche, sur la rive opposée⁵. » La vie des choses ne semble pas dépendre d'un regard artiste mais d'un principe dynamique immanent aux choses mêmes ; d'où la perspicace analyse de Proust qui parle autant en praticien qu'en grammairien : « Notons en passant que cette activité des choses, des bêtes, puisqu'elles sont le sujet des phrases ... oblige à une grande variété de verbes » (*CSB*, 589). À un descripteur qui se confie aux verbes, il serait tentant d'opposer un autre qui se confie à l'analogie, et à son corollaire, l'adjectif, sommé de justifier par la perception de qualités identiques la pertinence des comparaisons.

Laurence Teyssandier montre admirablement comment Gurcy (ancêtre génétique de Charlus) professe, dans les manuscrits de 1910-1911, les théories esthétiques de Norpois. Pour convaincre le héros d'accepter la brillante carrière qu'il lui offre, Gurcy s'emploie à montrer que littérature et action politique ne sont nullement incompatibles et cite l'exemple de Guizot (*PFH*, 243). En bon artiste moderniste, le héros revendique le droit d'écrire pour rien, de faire « de la littérature pure », « roman ou poésie » (*ibid.*). Cette revendication de l'autonomie de la littérature va de pair avec la revendication de l'autonomie de la sensibilité :

Je n'osais lui dire de quel poids de cauchemar sa proposition pesait sur moi. Cette perspective d'avoir mes amitiés choisies, mes sorties surveillées, mes journées prises, ma vie dirigée, absorbée par quelqu'un à qui ne m'unissait aucun lien de tendresse familiale ou de camaraderie me causait une de ces épouvantes presque irraisonnées... (Cahier 43, *PFH*, 242, transcription simplifiée par mes soins)

Il semble donc que Gurcy (comme Norpois) endossent le rôle des humanistes passés, rétifs à la modernité littéraire, prônant l'alliance traditionnelle du discours et de l'action, formes complémentaires de l'engagement civique : et c'est bien, *a contrario*, le héros qui refuse de soumettre la littérature et l'écrivain à des institutions et à des contraintes sociales.

Dans l'article si documenté et si passionnant de Cécile Leblanc, sur Proust et « "la bande à Franck" », je ne suis pas sûr qu'il faille interpréter comme une condamnation des « mélodies vulgaires » de Botrel (*PFH*, 206) le refrain que chante Albertine dans la salle de bains voisine de celle du narrateur : « *Les douleurs sont des folles / Et qui les écoute est encore plus fou* » (*RTP*, P, III, 521). Si la première chanson de Botrel, imprimée en 1886, se nomme « Au son du biniou », le refrain d'Albertine, lui, est extrait du « Biniou », chanson composée en 1856, par Hyppolyte Guérin pour les paroles, et par Émile Durand pour la musique (cf. *RTP*, III, 1701, « Notes et variantes », note 1). Par ailleurs, Proust coupe le refrain et fait disparaître la référence au biniou, ce qui éloigne la chanson de la figure du barde breton. Enfin, le passage reflète l'entente amoureuse des amants et semble exempt de traits satiriques : « Je l'aimais trop pour ne pas *joyeusement* sourire de son mauvais goût musical. » (*RTP*, P, III, 521, je souligne). Albertine sifflant le refrain devient l'oiseau qui achève de transfigurer en « feuillages dorés » la vitre dépolie de la salle de bain baignée de soleil : le contexte n'est guère compatible avec l'austère dénonciation d'une musique trop facile. Certes, la *Recherche* adopte souvent les goûts de Vincent d'Indy et de ses amis pour les chansons populaires anciennes, ancrées dans la tradition paysanne : la voix d'Oriane (*RTP*, P, III, 543), la berceuse *Gloire à la marquise de Guermantes* chantée par sa nourrice au héros enfant (*RTP*, CG, II, 313), sans parler de la musique de Vinteuil — la petite phrase « dansante, pastorale, intercalée » de la sonate (*RTP*, I, 215) et les cloches villageoises du septuor (*RTP*, P, III, 755) —

confirment la justesse de l'analyse, à laquelle il faudrait peut-être ajouter l'influence de Nerval et du folklorisme littéraire des Romantiques. En revanche, je ne vois qu'ironie satirique dans « le silence presque angélique » de Norpois, « qui semblait ne pouvoir s'épanouir, si la voix revenait, qu'en un chant innocent et mélodieux de Mendelssohn ou de César Franck » (*RTP, AD, IV, 214*). Les ruses du vieux routier de la diplomatie qui sait dissimuler par une pose séraphique l'intérêt qu'il prend à la conversation ne peuvent tromper personne : Norpois est un grimacier ; la mention passablement inattendue de Franck fait éclater le contraste burlesque entre les signes et leur signification, entre les apparences et le jeu tout matériel des appétits.

Penser le xix^e siècle : en relisant Anne Henry

C'est à A. Compagnon que revient le mérite d'avoir posé la question la plus problématique et la plus ambitieuse, celle qui mérite de coiffer l'ensemble des études de ce recueil : peut-on extraire de l'œuvre de Proust une conception — cohérente, synthétique, du xix^e siècle ? Non, répond le critique, qui n'aime guère se payer de mots et pratiquer l'inflation conceptuelle : « Le xix^e siècle de Proust, ce sont des œuvres et des hommes, non pas un ensemble ; c'est un fourmillement ou une fourmière de détails, non pas un monument. » (*PFH, 168*) Pourtant, A. Compagnon nous rend sensibles à l'extraordinaire évolution qui s'est faite chez Proust, de *Jean Santeuil* à la *Recherche* :

Quant à la littérature, il Monsieur de Traves n'aimait que celle du xviii^e siècle, que Jean tenait pour nulle, puisqu'elle n'était nullement à sa manière, comme la littérature du xix^e siècle, l'expression des vérités mystérieuses qui étaient pour lui la seule vérité. (*JS, 480, et PFH, 168*)

Dans ces lignes un peu grêles de *Jean Santeuil*, on retrouve le cliché qui oppose le rationalisme engagé, critique, d'un siècle philosophique, au culte de l'irrationalisme qui court du romantisme au symbolisme. D'une tout autre ampleur sont les quelques lignes par lesquelles Proust définit, en termes purement esthétiques, « son » xix^e siècle :

... du xix^e siècle dont les plus grands écrivains ont manqué leurs livres, mais, se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle extérieure et supérieure à l'œuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'a pas. (*RTP, P, III, 667 et PFH, 170*)

Étrange xix^e siècle que celui-ci, marqué par l'intellectualisme, le formalisme, et qui semble s'épuiser dans « l'auto-contemplation », cette réflexivité qui, loin de nous dépayser, nous renverrait plutôt à ce « démon de la théorie » dont on pourrait croire qu'il fut l'apanage du xx^e siècle :

... ne peut-on pas dire pourtant de ce dernier qu'il incarne si bien le xix^e siècle, que les plus grandes beautés de Michelet, il ne faut pas tant les chercher dans son œuvre même que dans les attitudes qu'il prend en face de son œuvre, non pas dans son *Histoire de France* ou dans son *Histoire de la Révolution*, que dans ses préfaces à ces deux livres ? (RTP, P, III, 666 et PFH, 171)

Il semble bien que Proust, à l'orée du xx^e siècle, ait césuré ce que toutes les « avant-gardes » n'ont pas cessé par la suite de chercher à ressouder : d'un côté, le contenu si politique des livres de Michelet, la matière bruissante d'une histoire progressiste magiquement orientée vers l'émancipation dont la Révolution serait, comme l'eucharistie pour les théologiens catholiques, « la source et le sommet » ; mais cela ne compte apparemment guère pour Proust, malgré tout son dreyfusisme — et ne caractérise en rien, selon lui, le xix^e siècle. D'un autre côté, ce qui fait la valeur d'une œuvre, « les attitudes » prises face à l'œuvre, le cortège de commentaires, gloses, modes d'emploi, et toute la savante spéculation par laquelle la conscience réfléchissante s'inscrit dans la matière de l'œuvre — imparfaitement chez Michelet, et parfaitement chez Proust, qui a composé son roman de manière à faire du récit une propédeutique à une théorie de l'art, et une illustration anticipée de la doctrine selon laquelle l'art rédime toutes les insuffisances d'une existence par ailleurs aliénée. Ce Proust si réflexif mais si dépolitiqué ne cessera d'être un problème pour l'intellectuel de gauche français, qui commencera par détester Proust (à l'époque de Sartre) et finira par le célébrer (à l'époque de Sollers, jusqu'à aujourd'hui).

Tel est bien l'ultime paradoxe que ce recueil nous propose de penser : car si la plupart des auteurs du volume ont choisi de réfléchir à la façon dont Proust hérite du xix^e siècle et ont fait, à l'appel de l'érudition, se lever sous nos yeux émerveillés tout un xix^e siècle vivant, coloré, exotique et concret, ont enrichi chacun à leur manière une mosaïque sans cesse à compléter, une autre piste s'ouvrait qu'A. Compagnon a su indiquer : en quoi Proust, écrivain du xx^e siècle, modèle-t-il une figure du xix^e siècle dont le siècle suivant pourra hériter ? Quel héritage nous lègue, par Proust interposé, le xix^e siècle ? Un ouvrage magistral, devenu un classique de la critique proustienne, répond à cette question, à la fois philosophique et historique⁶. Pour Anne Henry, à laquelle se réfèrent bien des études de ce recueil, « les pensées des Schlegel sont fragmentaires, contradictoires et ne s'élèvent guère

au-dessus du terrain critique littéraire ordinaire⁷. » Elle oppose « les vaticinations imprécises » et « le rationalisme étroit » des « collaborateurs de l'Athenaeum⁸ », à la vigueur de Schelling, « son discours brillant et autoritaire » de philosophe. Ce dernier a donc constitué une esthétique qui, passant par Coleridge en Angleterre et Cousin en France, ne cessera d'irriguer le champ artistique, car elle donnait aux artistes des xix^e et xx^e siècles la doctrine qui justifiait leur pratique. Elle leur a fourni, clés en main, si l'on peut dire, une esthétique qui est à la fois une ontologie (car créer de belles formes, c'est atteindre le fond de l'être, c'est révéler l'essence inaperçue de la vie) et une éthique existentielle, constituant l'artiste en figure exemplaire, quoique marginale, de la société moderne.

Conclusion

Aujourd'hui, dans nos sociétés occidentales où la volonté humaine semble avoir déserté le champ politique, toutes les capacités d'initiative du sujet paraissent s'être réfugiées dans le rêve de donner forme et signification à sa vie : fragile, mélancolique, le sujet tire une force insoupçonnée et comme magique de cette radicale conversion à soi. Or n'est-ce pas là par excellence la thèse du roman de Proust, que de justifier, contre Barrès et tous les ennuyeux idéologues du lien social, ce désengagement civique, ce désinvestissement théorisé de la relation amicale et familiale, au profit d'une attention égocentrée toujours plus aiguë ? Cette esthétisation de l'existence individuelle se réalise par le culte et la pratique active de la perception et le souci de soi. En refusant d'obtempérer au choix d'une carrière pour obéir à sa vocation, le héros de la *Recherche* se pose comme la source et la finalité de sa propre vie : là où Frédéric Moreau échoue pitoyablement, Marcel, si l'on peut dire, réussit. Cette autonomie du sujet moderne (qui ne conduit pas, chez Proust, à la solitude, ni à l'angoisse, mais à l'exaltation des facultés créatrices) ne pouvait se justifier qu'en puisant dans le trésor philosophique du xix^e siècle, qui, du point de vue de la pensée, fut un siècle allemand. Aussi Anne Henry n'avait-elle sans doute pas tort de voir en Schelling le héros caché de la *Recherche*. On pourrait ajouter qu'en cette figure prestigieuse et invisible se résume l'héritage philosophique que le xix^e siècle transmet à Proust et que ce dernier, sous une forme que le lecteur non averti aurait bien de la peine à identifier et à nommer, continue à transmettre à ses lecteurs du xxi^e siècle. Mais les héritages les plus efficaces ne sont-ils pas les plus dissimulés ?

7

8

PLAN

- [Histoire & herméneutique](#)
- [Le xixe siècle crypté](#)
- [Lectures & discussions](#)
- [Penser le xixe siècle : en relisant Anne Henry](#)
- [Conclusion](#)

AUTEUR

Stéphane Chaudier

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : stephane.chaudier@wanadoo.fr