

Autour de Proust, mélanges offerts à Annick BOUILLAGUET, travaux et recherches de l'UMLV, textes rassemblés par Jeanyves GUERIN, Novembre 2004, 184 p.

Pour rendre hommage à Annick Bouillaguet qui a tant fait progresser les études proustiennes, notamment dans le domaine de l'intertextualité, Jeanyves Guérin a rassemblé 11 contributions dans un numéro spécial publié par l'Université de Marne-la-Vallée.

Brian G. Rogers étudie l'activité de « Marcel Proust chroniqueur » en montrant la dette du romancier envers la pratique journalistique qui a précédé ou accompagné l'écriture de la *Recherche*. Attentif dès 1891 aux « longs gants noirs » d'Yvette Guilbert, recensant les bruits de la ville ou des variations de la lumière, partageant ses impressions de lecteur, de spectateur, de visiteur d'expositions, Proust renouvelle les normes du genre de la chronique ; « choses normandes » prend la forme d'un poème en prose. Il compose des *promenades*, des *jours*, des dialogues. Il dénonce le caractère mondain de certaines chroniques, relève des tics de langage, des lieux communs qu'il prête ensuite à des personnages ridicules de son roman. Ses articles sont un atelier, des exercices de style. Spécialiste de stylistique, Jean Milly montre que Proust épistolier, auteur de pastiches, critique, enfin romancier enfermant une théorie dans sa fiction, est constamment préoccupé par le style. Il subordonne les techniques d'écriture à une appréhension personnelle du monde. La sienne a une double orientation : s'appliquant tour à tour à rendre des impressions personnelles et des lois générales. Jean Milly montre que Proust combine le déploiement et la fragmentation. Dans ce dernier cas il rédige des morceaux qu'il déplace au fur et à mesure de la rédaction du roman. Proust méprise la description qui se borne à juxtaposer des éléments. Sa figure préférée est la métaphore longuement filée en réseau. Il apporte son soin aux parenthèses signalant des changements d'instance discursive et se soucie d'une double représentation du temps : écoulement ou moment d'éternité. Philippe Chardin, auteur de l'étude « Comparer pour 'écrire de soi' » juge surprenant qu'un écrivain qui aurait pu pratiquer la critique avec maîtrise, soit sévère pour ce genre littéraire. Il remarque que Proust ne s'est trouvé lui-même qu'après avoir dépassé les « années Ruskin » pendant lesquelles il était doublement dépendant : de sa mère et d'un auteur unique. L'émancipation commence avec les pastiches et surtout avec la volonté de se réapproprier une constellation d'écrivains et d'artistes. Il découvre alors qu'il n'y a pas en art de sujet qui soit grand ou noble. Sa préférence va aux écrivains « nerveux » qui ont souvent été traînés en justice. Il retrouve un écho de

ses propres recherches dans des architectures passionnantes de forme longue (*L'Education sentimentale*, *La Comédie humaine*, les œuvres de Wagner).

Richard Bales s'attache à découvrir « La 'matière de Bretagne' chez Marcel Proust ». Il remarque que la *Recherche* est encadrée par la « croyance celtique » au début de « Combray » et un « monument druidique au sommet d'une île » dans *Le Temps retrouvé*. Il n'attache pas d'importance à l'expérience bretonne que Proust a eue en compagnie de Reynaldo Hahn : il ne s'est agi que de tourisme (on en trouve un écho dans *Jean Santeuil*). Cette expérience engendre dans la *Recherche* les stéréotypes culturels (« le sauvage ») que fait miroiter Legrandin nourri d'un romancier parisien, Anatole France. La croyance celtique elle-même pourrait se fonder sur des travaux de Le Braz ayant étudié à la fin du XIX^{ème} siècle le folklore breton. Le séjour à Balbec ne permet pas à l'engouement pour la Bretagne de se développer mais le souvenir du *Tristan* de Wagner surgit soudain dans l'esprit du héros livré à la solitude dans *La Prisonnière*. *Tristan* est la plus celtique des œuvres de Wagner. Proust avait prévu de reprendre le fil wagnérien dans *Le Temps retrouvé* en faisant jouer un rôle à *Parsifal* lors de la matinée Guermantes. Les romans arthuriens sont la source de *Parsifal*. C'est un autre fil conducteur de la *Recherche* qu'étudie Cécile Husherr en s'attachant au mythe d'Esther. Le mythe est présent dès *Swann* par les tapisseries de l'église de Combray représentant le couronnement d'une Esther qui aurait eu les traits d'une dame de Guermantes. Cette figuration contribue à édifier le mythe de la famille de Guermantes et prélude à la naissance du désir pour Oriane lors de sa première apparition. Les lèvres roses d'Esther, les adverbes « onctueusement », « grassement » érotisent la scène. Avec ce personnage biblique c'est aussi le thème du secret qui est présenté. La reine – comme Marcel Proust – dissimule son identité juive. Esther pratique le travestissement : elle s'habille en séductrice. La tragédie de Racine jouée par les pensionnaires de Saint-Cyr multiplie les travestissements, tous les rôles masculins ou féminins devant être joués par des jeunes filles. Cela conduit le lecteur vers les identités sexuelles falsifiées présentes dans le roman et vers le secret que Proust juge inviolable. L'Esther racinienne est doublée de l'Esther balzacienne, amante de l'androgynie Lucien et du Juif Nucingen. Représentée sur une tapisserie aux couleurs fanées Esther symbolise enfin l'usure du temps, prélude au « Bal de têtes ». Mais *tissée* dans une église elle est un *texte*, un élément de l'œuvre-cathédrale. Nathalie Mauriac-Dyer s'interroge sur « quelques figures du salut dans le roman proustien ». Elle mentionne les auteurs qui, tout en jugeant cette œuvre « désertée par Dieu » l'ont décrite en termes spiritualistes (de

Beckett, à Genette). De ces critiques qui déchiffrent dans la *Recherche* un itinéraire de salut, se dégagent les remarques suivantes : l'œuvre rend hommage à son architecte, non à une divinité ; elle invite à un dépassement et envisage un au-delà de l'ordre corporel ; elle comporte des exigences ascétiques. Nathalie Mauriac-Dyer reconnaît dans la pensée de Proust un héritage judéo-chrétien : l'exaltation de la souffrance et la nécessité d'une expiation. Elle rappelle que l'Adoration perpétuelle, titre prévu pour une partie de l'œuvre, désigne à l'origine un rituel d'expiation pratiqué par des bénédictines à la suite de profanations dans des églises parisiennes. Le héros se sent coupable d'une tare nerveuse. Il a cessé de croire à une trêve de Dieu dans une arche bénie selon la rêverie occupant la préface des *Plaisirs et les Jours*.

Deux contributions portent sur Proust et la musique. Stéphane Chaudier jette un regard nouveau sur les développements consacrés à cet art. Il refuse de penser que la réflexion proustienne sur la musique aboutisse à un lieu commun spiritualiste : l'âme et l'individu existent. Prenant au sérieux les images du romancier, il montre que la musique s'incarne dans le corps de l'auditeur et le transforme, l'envoûte. Il regarde le vocabulaire décrivant les œuvres et leurs auteurs réels ou fictifs. Wagner est comparé à un huchier. Analysée dans *La Prisonnière* la phrase de Vinteuil révèle un corps possédé par l'ivresse créatrice. C'est par une impression corporellement ressentie que l'artiste se découvre une âme. Quant à la patrie selon laquelle il chante, c'est l'histoire familiale qui l'habite, « le mouvant pays des pères où se transmet la langue maternelle ». D'où le caractère déroutant, « suraigu », « criard » du Septuor. Par le « mystique chant du coq » le lecteur est conduit « au plus épais du corps humain ». Sabine Sellam pour sa part reprend des analyses anciennes sur la fonction de la musique dans la *Recherche* (G.Matoré et I.Mecz, Claude-Henry Joubert). Son apport personnel est un relevé des musiques concrètes qu'on rencontre dans le roman : le sifflement des trains, la clochette annonçant l'arrivée de Swann (présente dans l'ouverture et la clôture du roman), le dialogue rythmé né des coups échangés sur la cloison de la chambre par le héros et sa grand-mère, le rôle chantant de celle-ci. S.Sellam conclut : « la mémoire du narrateur semble ne retenir que ce qui est 'musicalisé' ». Elle relève une fréquente mise en rapport de personnages romanesques et de partitions ou d'instruments.

Alain Schaffner s'interroge : « Le roman a quel prix ? » Il se demande comment s'organisent dans la *Recherche* théorie et fiction, Proust ayant condamné cette alliance : « Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix. ». L'affirmation surprend, étant placée dans un « bloc »

théorique. Mais ce bloc de 60 pages s'inscrit dans une partie inachevée de la *Recherche*, composée en un temps où l'auteur ignorait le genre qu'il allait adopter. Dans ce développement c'est sur la littérature et l'art qu'il réfléchit, non sur le roman. Les réminiscences dont il parle, étant en dehors du temps, appellent la poésie plus que le roman. Pour construire un récit Proust fait appel aux métaphores au sens large du mot (*déplacement* de la dame en rose, en blanc, se révélant avoir été Miss Sacripant), et aux métonymies (les côtés contigus finalement réunis). La régie de l'ensemble est assurée par le *je*. L'œuvre tient moins à dire des vérités qu'à présenter une recherche de la vérité. Proust ne clôt pas le récit sur le développement théorique mais sur le Bal de têtes et le livre à venir. Emmanuelle Tabet fait pour sa part une analyse intertextuelle en étudiant « Les 'résurrections de la mémoire' de Chateaubriand à Proust ». Les deux auteurs recourent à la même image du livre-cathédrale, tous deux s'interrogent sur la permanence de leur être et voient le moi affecté de morts successives en même temps qu'ils perçoivent l'altération des êtres. Mais ils envisagent la transfiguration de la souffrance par la création poétique. Chateaubriand dit appartenir à une région inconnue, Proust à une patrie inconnue. Le premier recherche une note dominante, le second un chant singulier. On serait tenté d'opposer la puissante joie du narrateur proustien dans les instants de réminiscence, et l'évaluation dysphorique de la réapparition de Combourg. C'est oublier que dans *Sodome et Gomorrhe* la grand-mère est retrouvée dans la souffrance. Les deux auteurs « ont fait de leur œuvre un corps à corps avec le Temps ». Toutefois Chateaubriand a voulu que ses Mémoires fussent traversés par les siècles passés tandis que Proust ouvrait la *Recherche* à l'œuvre future.

Nous avons oublié que de 1913 à 1950 l'œuvre de Proust a souvent été mal accueillie par la critique. Dans son étude « La gauche progressiste et l'analyste Proust » Jeanyves Guérin nous le rappelle. En 1913 *Du côté de chez Swann* est souvent donné comme l'œuvre ennuyeuse d'un snob. En 1919 Proust est suspecté d'être de droite, son roman *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* l'ayant emporté pour le prix Goncourt sur le livre pacifiste de Dorgelès, *Les Croix de bois*. Dans *Littérature* Aragon présente Proust comme un « snob laborieux » : il gardera cette hostilité sans la justifier. Les surréalistes mettent des notes aux œuvres : Proust est en dessous de la moyenne. Entre 1920 et 1929 la critique communiste (Barbusse) ou socialiste (Aron) ménage Proust tandis que Claudel et Henri Massis l'attaquent. La crise de 1929 amène la critique à désirer un nouveau Zola qui s'intéresserait au peuple : Proust est rejeté notamment par Céline. Les articles d'*Europe* exaltent Malraux au détriment de

COMPTE RENDU

Proust. L'école de Francfort (W.Benjamin) voit en Proust le témoin de la décomposition d'un monde. Après la guerre le PC par la voix de Thorez réclame une littérature optimiste. Sartre – tout en tirant des exemples de son œuvre – rappelle que Proust était rentier, tare indélébile. La réhabilitation de Proust se fera après 1950 grâce à des ouvrages de François Mauriac et André Maurois, à des jugements émis par Camus et Barthes.

Marie MIGUET-OLLAGNIER