Document généré le 25 avr. 2024 07:45

Liberté

La modestie de Proust

Pierre Vadeboncoeur

Volume 24, numéro 1 (139), janvier–février 1982

URI : https://id.erudit.org/iderudit/29990ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)
1923-0915 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Vadeboncoeur, P. (1982). La modestie de Proust. *Liberté*, *24*(1), 61–71.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1982

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

La modestie de Proust

PIERRE VADEBONCŒUR

Le style de Proust, en dépit de sa grande complexité de forme et de matière, est extraordinairement naturel, à cause d'un je ne sais quoi d'humblement individuel chez l'auteur. Proust ne hausse pas son écriture d'un ton, contrairement à nombre d'écrivains qui font subir un traitement préalable au style en le relevant volontairement d'un degré... Ceux-ci, avant d'écrire, se placent dans un certain registre. Il y a pose de la voix quelque part. Parfois l'éloquence prend le masque du dépouillement. Dans la poésie, c'est quelquefois pire. On y magnifie aisément les choses. Les poètes sont comme les autres hommes; dans bien des cas on peut les croire médiocrement.

Chez Proust, au contraire, il n'y a pas, dans la phrase, de tension dont on décèlerait l'origine dans une attitude. Peut-être même la longueur parfois démesurée de ses phrases résulte-t-elle, non d'un dessein de l'auteur, mais du contraire précisément d'un système ou d'une intention: de l'absence d'arbitraire subtil qui décide par avance de l'aspect qu'auront les choses de l'art. Elle viendrait d'une simple obéissance.

Proust n'agit pas directement sur le principe de

sa phrase, comme ferait un héritier de la principale tradition prosaïque française. Il accepte le nombre et le principe qui lui sont donnés il ne sait d'où. Il travaille d'après ceux qu'impose ce qu'il cherche à dire. Il ne balance pas à leur sujet, il ne les choisit pas dans l'abstrait.

Il est aussi simple que ses personnages, aussi réel de la même réalité; il passe dans son livre comme eux et fondamentalement avec le même langage, le sien fût-il cent fois plus développé. Son style est le premier du monde mais ce n'est pas un style d'homme de lettres, ni même en un sens un style d'auteur. Son écriture ne passe pas par le chemin tant soit peu indirect qui fait le style d'auteur. Chez Proust, l'expression écrite naît tout bonnement avec la parole, comme l'expression des personnages dans son roman et des personnes dans la vie réelle: quand il écrit, il est, de ce point de vue, comme quelqu'un qui parle. On ne discerne pas d'intervalle «littéraire» dans sa prose, si somptueuse qu'elle soit. Son discours n'est pas aussi un autre discours, plus «littéraire». Quand on parle, on n'emprunte pas, règle générale, un ordre, et le discours, qui commence comme il peut, finit comme il commence, se faisant à mesure. Dans l'écriture de Proust, il y a beaucoup de cette immédiateté, laquelle y reste sensible malgré un grand art. Voilà bien l'étonnant: chez Proust, deux extrêmes apparents, respectivement comble d'art et comble de nature, ne se nuisent d'aucune façon, bien que rivalisant l'un avec l'autre sans cesse. L'art va aussi loin qu'il est possible, dans cette prose; cependant le naturel, ou plus précisément la qualité très spéciale qui fait que, malgré l'art, une expression reste secrètement sans art et d'origine, eh bien! ce naturel, cette

qualité, se déploient avec une complète aisance, comme s'ils n'étaient absolument pas contraints.

La langue d'écrivain se prend facilement au piège des plus parfaites des formes, des cadences et des ordonnances consacrées par des siècles d'écriture, et cette influence fait, sous un style, un autre style qui règle le premier et même le détermine. Il y a des éléments de rigidité dans l'héritage littéraire à cet égard. Chez Proust, dont la langue écrite sort de la bouche, même les structures les mieux soutenues par les moyens syntaxiques les plus compliqués transmis jusqu'à nous semblent obéir non à des modèles d'écrivain mais au besoin tout immédiat du locuteur. La phrase de Proust n'a jamais l'air d'imiter quelque chose, encore moins quelque chose d'idéal. Ce n'est pas du Gide, du Valéry, qui sont un rien scolaire. Elle est peut-être pourtant plus savante. (Je parle toujours de prose, bien entendu.) Mais elle ne propose pas orgueilleusement un art à l'attention, comme c'est le cas pour d'autres styles; elle propose d'abord un sens, qui est tout uniment celui de la chose dite. Elle ne met pas son propre mérite de l'avant. Si Gide et Valéry étaient marchands, ils vendraient de l'écriture en plus de l'émotion, de la beauté, de l'intelligence. Chez eux, la phrase existe jusqu'à un certain point pour elle-même et parallèlement au reste. Elle relève d'un système relativement autonome. On y devine une volonté littéraire et de ce côté quelque peu d'idolâtrie. Les deux écrivent plus qu'ils ne parlent par écrit. Ils sont liés de près à une généalogie d'écrivains et à l'histoire de la langue noble, ce qui les rend un peu compassés. (Là-dessus je parle en connaissance de cause.) Ce véhicule est en soi un phénomène, singulier depuis quelques siècles. Une rare réussite, d'ailleurs. Il pos-

sède une histoire à part, une sorte d'apanage, comme la gent nobiliaire elle-même. J'ignore s'il en est ainsi dans d'autres littératures, mais, dans la française, une certaine écriture ayant des titres est déjà, est d'avance identifiée comme parfaite. Comme les proportions du temple grec. Cette particularité détache dans une certaine mesure le style de l'objet qu'il sert à exposer et ce style présente trop souvent sa figure pour elle-même, comment dire? — plastiquement. Car voilà un système d'écriture qui en quelque façon se tient par lui-même, par sa qualité d'instrument d'une grande perfection et d'une possibilité d'usage quasi universel.

L'expression de Proust possède, elle, le privilège d'être première par rapport à ce qu'on peut appeler le style. En art, il n'y a jamais rien de plus beau que cette antécédence, qui est le caractère de ce qu'on nomme la grâce et qu'on trouve tant, par exemple, chez Mozart.

Je connais assez bien les ruses d'écrivain, en particulier cette façon qu'on a parfois de faire marcher la plume malgré le manque plus ou moins prononcé d'inspiration, en escomptant que la forme en devenir ramassera du fond... Malraux est parfois improvisant et obscur, dans ses propos sur l'art, à cause de cette progression secrètement arbitraire et pas toujours vraiment récompensée. A remarquer, dans ces fausses réussites, l'équilibre, la rapidité, la perfection du style... Cette méthode trahit la préexistence, dans la tête d'un écrivain, d'une forme dans laquelle il coule une matière, ou bien d'une vivacité qu'il charge d'attraper de l'esprit... Ou bien d'une beauté abstraite et qu'il s'essaie à faire agir avec ou sans contenu... Sorte d'idée platonicienne, celle-ci... Mais si le contenu arrive, comme dans beaucoup de textes de ces

grands écrivains, alors la distinction que je fais reste la même: comme un moule, le style tient tout et les formes ne résultent pas autant que chez Proust du dessin que fait la vie.

La comparaison avec Malraux est intéressante. Celui-ci présente un cas d'exhibitionnisme stylistique. La différence avec Weil!... Je parle ici du Malraux des essais, car, dans celui des romans, l'action précipitait l'écriture, ne laissant pas à celle-ci le temps de prospérer, de sorte que sa prose gardait une belle maigreur. Eh bien! dans le Malraux que je vise, qui est celui de la philosophie et de l'art, il arrive ceci: le style lui-même devient un objet vaguement philosophique et un produit d'art. Le style, dis-je bien, et non pas seulement l'œuvre écrite. Non pas le tableau seulement, mais l'exercice, la réussite et la manière. Le style passe nettement au premier plan ou en tout cas se tient, en importance, au moins à égalité avec les idées exprimées, avec les choses montrées. Voire avec l'objet global que l'œuvre constitue. Il s'agit en effet d'une substitution d'objet, d'une sorte d'abus dont l'efficacité d'ailleurs n'est pas minime, car le talent de Malraux est tout de même inouï. Mais remarquez l'un des effets secondaires de cette promotion du style, du passage de celui-ci devant les choses: à mesure que son rôle devient l'un des principaux ou plus exactement le principal, il s'orne, il se dore. Ce qui est trop s'embellir et par là relativement se dégrader. Il en résulte en outre une conséquence moins évidente mais non moins réelle, que je crois pouvoir imputer au renversement de la primauté du signifié sur le signifiant dans cette prose: le texte éblouit mais sa matière s'oublie. Le plus curieusement du monde, du reste. Longtemps je n'ai pas su pourquoi. Dans la mesure

où l'on écoute écrire ce Malraux deuxième manière, lequel donne de fait une espèce de concert, on entend moins nettement ce qu'il dit. Or, quant à la mémoire, c'est une affaire de clarté de l'idée et, dans un texte, pour que celle-ci soit claire, il faut qu'elle soit prééminente. Il faut qu'elle ressorte du texte plus que le style, et non l'inverse. Elle doit dominer ce dernier, d'une certaine façon. Il faut qu'elle domine aussi l'auteur qui la porte, qui l'exprime. Le Malraux des essais est-il fasciné plutôt par son style que par son idée? La réponse n'est pas sûre...

Dans ce Malraux-là, c'est la phrase, c'est la page qui font effort, qui travaillent en tous sens et étirent l'idée selon leur nécessité, comme dans une gymnastique, de sorte que la pensée, qui semble naître de ce mouvement, prend en cours d'exécution des déformations, se brise selon les éclats lumineux et nombreux d'une écriture primordiale et devient constamment autre en s'adaptant aux sollicitations et aux écarts du style, car c'est lui qui en effet a d'emblée l'initiative. Elle n'en revient par conséquent guère à une figure unique et dégagée, qui la représenterait parfaitement et faciliterait alors l'intelligence et la mémoire qu'on aurait d'elle.

Je ne dirais peut-être pas que cette écriture-là est romantique; je dirais plutôt qu'elle est romanesque... Donc, notablement complaisante. Moi, Malraux. Héros de l'écriture aussi.

Pour faire ressortir ce que c'est que l'exposition claire d'une idée, je prendrais l'exemple de Bergson, celui des *Deux sources*. Ce n'est pas le dernier des écrivains, bien qu'il ne fasse pas partie de la corporation. Certes, Bergson n'est pas un artiste et cela fait une différence dont il faut tenir compte. Quoi qu'il en

soit, à aucun moment le style de ce philosophe ne cesse de se subordonner. Son écriture ne représente aucunement, non plus, le personnage Bergson — il n'y a pas de personnage Bergson. Mais elle ne représente pas davantage l'écriture avec un grand «E», surtout pas au nom personnel de l'auteur. Malraux au contraire était engagé dans une implicite compétition. La page était une glace dans laquelle se réfléchissait sa partie, pour lui-même et pour d'autres. Bergson ne connaît pas ce goût de l'ostentation, ni d'ailleurs Descartes, ni qui encore? Ni Proust. Le style de Malraux a quelque chose d'insolent. Il a le ton de quelqu'un qui discourt sans jamais écouter. Les grands sujets conçus jusqu'à un certain point comme des choses qui embellissent une prose? Et qui illustrent une vie? Il se peut. Ce serait en partie leur raison d'être, en partie non...

Ni Descartes, dis-je, ni Proust, — ni Camus. Ni Sartre; quoique, chez Sartre, c'est la philosophie qui est plus ou moins ostentatoire.

En tout cas, Proust, qui ne donne pas une représentation stylistique, se sert *en toute pureté* des ressources morphologiques et lexicales les plus riches de la langue. L'attention du lecteur ne se porte pas illégitimement sur le texte, elle n'est pas spécieusement *détournée,* bien que le texte soit très beau, mais elle reste d'abord dirigée sur ce qu'il exprime. Ceci est très frappant chez Proust. Le texte, en dépit de son opulence, ne se donne pas lui-même à montrer. On n'y remarque pas d'*effets de phrase,* malgré l'usage d'un appareil capable de tous les effets. A cet égard, c'est un peu comme du Bach. Si Proust emploie une image, par exemple, cette image ne brille pas hypocritement pour elle-même ou pour l'auteur, mais elle

rend simplement l'objet plus visible, et l'on pourrait dire qu'elle fait partie de l'objet comme une de ses qualités. Elle appartient premièrement à l'objet, elle n'appartient pas premièrement au texte. L'auteur est allé la chercher comme un fruit parmi les choses mêmes et il l'a rapportée. Il en est constamment ainsi. Proust est un cueilleur de réel. Chez lui, ce n'est pas le texte qui prête quelque chose au sujet et lui ajoute, c'est plutôt l'inverse. La réalité n'y est pas augmentée de ce que l'écriture y met; c'est plutôt celle-ci qui s'augmente de ce qu'elle va capter de la réalité.

D'où l'impression incessante, pour le lecteur de Proust, que les mots, les suites de mots et les mille et une figures d'écriture, même de la valeur littéraire la plus rare, ne seraient pas là, n'auraient pas pris place dans le texte, s'ils n'y avaient été amenés et n'y étaient maintenus par l'exigence toute naturelle des choses elles-mêmes et non pas seulement par la force ou l'invention de l'écrivain, ou par le bonheur de son art. De la sorte, ils sont comme entièrement justifiés. D'où en même temps la curieuse humilité des phrases, des tours, de tout ce langage (fût-il splendide), dans n'importe quelle page de notre auteur et littéralement partout dans son roman.

Chez Malraux, au contraire, la réalité tend à ne pas paraître aussi digne que sa phrase... De la même façon, tout devait être «indigne» de Louis XIV... Ou de Versailles... Ou des peintures de dieux à Versailles... Par universel relativisme et abaissement devant la prétention ou tout au moins devant l'orgueil... Mais chez Proust, les mots, le style, sont d'humbles serviteurs, et lui-même, Proust, n'est qu'un serviteur. Cet écrivain pourrait aisément vouloir en imposer, pourtant. Il n'en veut rien faire. D'ailleurs, ce serait

commettre une faute de goût...

Le lecteur a partout le sentiment, très particulier, difficile à décrire, que c'est lui-même, lecteur, par définition sans superbe, nullement recherché dans son langage, qui dépose là les mots dont cet écrivain se sert et qui décide de leur ordre sans effort. Aucun écrivain ne donne autant l'illusion de prendre des paroles dans la bouche même du lecteur, comme si tout ce qu'il dit était ordinaire. Entre le commencement et le terme de ce processus d'expression, aucune interposition apparente d'une forme tierce, qui serait quelque forme dite littéraire. Proust sait sans doute que le lecteur ne discourt pas, ne veut pas discourir, mais voir. Il ne discourra donc pas davantage. Ses phrases naissent des suggestions de la réalité décrite, reçue, désirée, bien plus que de la dynamique du verbe ou même d'une ombre de rhétorique. C'est un afflux de réalité qui coule en mots sur la page. On dirait qu'ils ne font du style que par une conséquence légèrement en retard sur leur évocation à l'existence écrite. Ils arrivent libres à cette existence, un peu comme les mots qui servent uniquement à nommer des choses. Il n'y a pas de distance entre un pur nom et ce qu'il désigne. (Il y en a une évidente entre une phrase de Malraux et les objets auxquels elle renvoie.) La prose de Proust possède ce caractère d'expression au premier degré, encore que pour un usage si extraordinairement sophistiqué qu'il ne semble pas à première vue qu'on soit en présence de quelque chose d'aussi admirablement élémentaire. L'expression de Proust est celle de sa domestique, mais appliquée à l'exploration d'une galaxie de la conscience.

Comment une parole commune, quoique rare et choisie avec le sens le plus fin, et comment un langage

tiré avec une absolue simplicité du fonds général de la langue accèdent-ils à un ordre littéraire aussi évolué sans rien perdre de leur primitif don de divine banalité? Comment le lecteur peut-il retrouver dans ce produit littéraire le ton, la retenue, la modestie, l'écho de son propre naturel? C'est bien le cas, pourtant. Rien, en ce sens, n'est plus miraculeux que du Proust. C'est de la parole ordinaire et cela devient, sans tension aucune, le comble de la réussite expressive.

L'étonnant, c'est l'aboutissement de cette simplicité initiale. En cours d'exécution, une apparente métamorphose survient: les résultats de ce langage se confondent avec ceux que l'ambition elle-même aurait en vain voulu produire. Beaucoup de ce qui d'habitude ne convient pas particulièrement au naturel est là: grande complexité syntaxique, luxuriance du vocabulaire, subtilité extrême de l'analyse, étendue du regard artistique, maîtrise de l'ensemble, tous les caractères d'une prose savante... Une exigence stylistique peu commune paraîtrait avoir présidé là au travail d'écriture et avoir obtenu la plupart des effets que l'on en voit. L'art, mais relativement moins la nature, semblerait ici avoir tout fait. Quoi qu'il en soit, nous voilà en présence de tout ce qu'il y a de plus écrit.

Or, au milieu de cela, qui parle? qui est-ce qu'on entend? Une personne comme vous et moi. On dirait que Proust, jusqu'à la fin, par un certain côté, écrit, se manifeste, *avant* d'avoir jamais été quoi que ce soit. Cela se perçoit à des indices presque impondérables, comme l'emploi d'un «je» qui ne s'accorde à lui-même aucune importance. Le lecteur entend donc un égal, un semblable, par cette racine du naturel. C'est là un phénomène si exceptionnel dans les lettres

— si toutefois il s'en trouve de pareils — qu'il faut probablement y voir l'effet, sur le lecteur, d'une caractéristique proprement proustienne.

Cette vertu — c'en est une — explique pas mal de choses dans cette œuvre, entre autres la parfaite disponibilité d'un esprit rendu apte, de la sorte, à explorer sans raideur l'infinité de chaque sujet, ou encore à laisser à la phrase la liberté de se former selon les sinuosités de cette recherche. L'auteur n'est pas là pour imposer trop sa présence et sa sévérité. Cet effacement engendre une conséquence paradoxale: l'éclat et l'abondance de l'œuvre. Toute la place est faite à cette richesse, qui n'attendait pour être vue que le regard d'un être qui ne se regarderait pas lui-même.