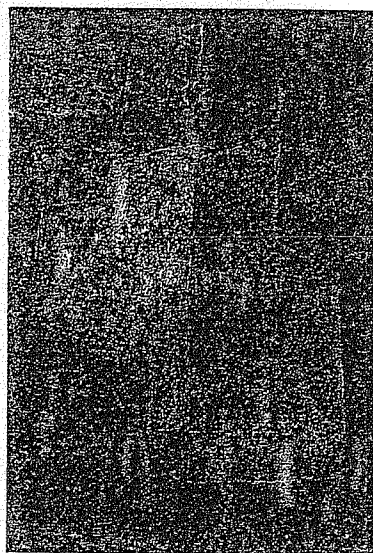


Proust
Essais
et articles

Présentation de Thierry Laget



folio essais

menaçant; tant que l'aube, midi, le crépuscule du soir auront un sens pathétique, comment pourrait-on contester l'œuvre de Millet, touchante comme sa vie, synthèse — plus que de ses modèles, si près eux aussi de la nature, — de la nature elle-même ? »

À PROPOS DU « STYLE » DE FLAUBERT¹

Je lis seulement à l'instant (ce qui m'empêche d'entreprendre une étude approfondie) l'article du distingué critique de *La Nouvelle Revue française* sur « le Style de Flaubert ». J'ai été stupéfait, je l'avoue, de voir traiter de peu doué pour écrire², un homme qui par l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur*. Ce n'est pas que j'aime entre tous les livres de Flaubert, ni même le style de Flaubert. Pour des raisons qui seraient trop longues à développer ici, je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style, et il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore. Bien plus, ses images sont généralement si faibles qu'elles ne s'élèvent guère, au-dessus de celles que pourraient trouver ses person-

* Je sais bien que Descartes avait commencé avec son « bon sens » qui n'est pas autre chose que les principes rationnels. On apprenait cela autrefois en classe. Comment M. Reinach qui, différent au moins en cela des Emigrés, a tout appris et n'a rien oublié, ne le sait-il pas et peut-il croire que Descartes a fait preuve d'une « ironie délicieuse », en disant que le bon sens est la chose du monde la mieux partagée ? Cela signifie dans Descartes que l'homme le plus bête use malgré soi du principe de causalité, etc. Mais le xvii^e siècle français avait une manière très simple de dire les choses profondes. Quand j'essaye dans mes romans de me mettre à son école, des philosophes me reprochent d'employer dans le sens courant le mot « intelligence », etc.

nages les plus insignifiants. Sans doute quand, dans une scène sublime, Mme Arnoux et Frédéric échangent des phrases telles que : « Quelquefois vos paroles me reviennent comme un écho lointain, comme le son d'une cloche apporté par le vent. — J'avais toujours au fond de moi-même la musique de votre voix et la splendeur de vos yeux¹ », sans doute c'est un peu *trop bien* pour une conversation entre Frédéric et Mme Arnoux. Mais, Flaubert, si au lieu de ses personnages c'était lui qui avait parlé, n'aurait pas trouvé beaucoup mieux. Pour exprimer d'une façon qu'il croit évidemment ravissante, dans la plus parfaite de ses œuvres, le silence qui régnait dans le château de Julien, il dit que « l'on entendait le frôlement d'une écharpe ou l'écho d'un soupir² ». Et à la fin, quand celui que porte saint Julien devient le Christ, cette minute ineffable est décrite à peu près ainsi : « Ses yeux prirent une clarté d'étoiles, ses cheveux s'allongèrent comme les rais du soleil, le souffle de ses narines avait la douceur des roses, » etc.³. Il n'y a là-dedans rien de mauvais, aucune chose disparate, choquante ou ridicule comme dans une description de Balzac ou de Renan; seulement il semble que, même sans le secours de Flaubert, un simple Frédéric Moreau aurait presque pu trouver cela. Mais enfin la métaphore n'est pas tout le style. Et il n'est pas possible à quiconque est un jour monté sur ce grand *Trottoir roulant* que sont les pages de Flaubert, au défilement continu, monotone, morne, indéfini, de méconnaître qu'elles sont sans précédent dans la littérature. Laissons de côté, je ne dis même pas les simples inadvertances, mais la correction grammaticale; c'est une qualité utile mais négative (un bon élève, chargé de relire les épreuves de Flaubert, eût été capable d'en effacer bien des fautes). En tous cas il y a une beauté grammaticale, (comme il y a une beauté morale, dramatique, etc.) qui n'a rien à voir avec la correction. C'est d'une beauté de ce genre que Flaubert devait accoucher laborieusement. Sans doute cette beauté pouvait tenir parfois à la manière d'appliquer certaines règles de syntaxe. Et Flaubert était ravi quand il retrouvait dans les écrivains du passé une anticipation de Flaubert, dans Montesquieu, par exemple : « Les vices d'Alexandre étaient extrêmes comme ses vertus; il était terrible dans la colère; elle le rendait cruel⁴. » Mais si Flaubert faisait

ses délices de telles phrases, ce n'était évidemment pas à cause de leur correction, mais parce qu'en permettant de faire jaillir du cœur d'une proposition l'arceau qui ne retombera qu'en plein milieu de la proposition suivante, elles assuraient l'étroite, l'hermétique continuité du style. Pour arriver à ce même but Flaubert se sert souvent des règles qui régissent l'emploi du pronom personnel. Mais dès qu'il n'a pas ce but à atteindre les mêmes règles lui deviennent complètement indifférentes. Ainsi dans la deuxième ou troisième page de *L'Éducation sentimentale*, Flaubert emploie « il » pour désigner Frédéric Moreau quand ce pronom devrait s'appliquer à l'oncle de Frédéric¹, et quand il devrait s'appliquer à Frédéric pour désigner Arnoux. Plus loin le « ils » qui se rapporte à des chapeaux veut dire des personnes, etc.². Ces fautes perpétuelles sont presque aussi fréquentes chez Saint-Simon. Mais dans cette deuxième page de *L'Éducation*, s'il s'agit de relier deux paragraphes pour qu'une vision ne soit pas interrompue, alors le pronom personnel, à renversement pour ainsi dire, est employé avec une rigueur grammaticale, parce que la liaison des parties du tableau, le rythme régulier particulier à Flaubert, sont en jeu : « La colline qui suivait à droite le cours de la Seine s'abaissa, et il en surgit une autre, plus proche, sur la rive opposée.

Des arbres la couronnaient³, etc.

Le rendu de sa vision, sans, dans l'intervalle, un mot d'esprit ou un trait de sensibilité, voilà en effet ce qui importe de plus en plus à Flaubert au fur et à mesure qu'il dégage mieux sa personnalité et devient Flaubert. Dans *Madame Bovary* tout ce qui n'est pas lui n'a pas encore été éliminé; les derniers mots : « Il vient de recevoir la croix d'honneur » font penser à la fin du *Gendre de M. Poirier* : « Pair de France en 48^a ». Et même dans *L'Éducation sentimentale* (titre si beau par sa solidité, — titre qui conviendrait d'ailleurs aussi bien à *Madame Bovary* — mais qui n'est guère correct au point de vue grammatical) se glissent encore çà et là des restes, infimes d'ailleurs, de ce qui n'est pas Flaubert (« sa pauvre petite gorge »), etc. Malgré cela, dans *L'Éducation sentimentale*, la révolution est accomplie; ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression. Les choses ont autant de vie que les hommes, car c'est le raisonnement qui

après [coup] assigne à tout phénomène visuel des causes extérieures, mais dans l'impression première que nous recevons cette cause n'est pas impliquée. Je reprends dans la deuxième page de *L'Éducation sentimentale* la phrase dont je parlais tout à l'heure : « La colline qui suivait à droite le cours de la Seine s'abaissa, et il en surgit une autre, plus proche, sur la rive opposée. » Jacques Blanche a dit que dans l'histoire de la peinture, une invention, une nouveauté, se décèlent souvent en un simple rapport de ton, en deux couleurs juxtaposées. Le subjectivisme de Flaubert s'exprime par un emploi nouveau des temps des verbes, des prépositions, des adverbes, les deux derniers n'ayant presque jamais dans sa phrase qu'une valeur rythmique. Un état qui se prolonge est indiqué par l'imparfait. Toute cette deuxième page de *L'Éducation* (page prise absolument au hasard) est faite d'imparfaits, sauf quand intervient un changement, une action, une action dont les protagonistes sont généralement des choses (« la colline s'abaissa », etc.). Aussitôt l'imparfait reprend : « Plus d'un enviait d'en être le propriétaire », etc. Mais souvent le passage de l'imparfait au parfait est indiqué par un participe présent, qui indique la manière dont l'action se produit, ou bien le moment où elle se produit. Toujours deuxième page de *L'Éducation* : « Il contemplait des clochers, etc. et bientôt, *Paris disparaissant*, il poussa un gros soupir » (l'exemple est du reste très mal choisi et on en trouverait dans Flaubert de bien plus significatifs). Notons en passant que cette activité des choses, des bêtes, puisqu'elles sont le sujet des phrases (au lieu que ce sujet soit des hommes), oblige à une grande variété de verbes. Je prends absolument au hasard et en abrégé beaucoup : « Les hyènes marchaient derrière lui, le taureau balançait la tête, tandis que la panthère, bombant son dos, avançait à pas de velours, etc. Le serpent sifflait, les bêtes puantes havaient, le sanglier, etc.¹. Pour l'attaque du sanglier il y avait quarante griffons, etc. Des mâtons de Barbarie... étaient destinés à poursuivre les aurochs. La robe noire des épagneuls luisait comme du satin, le jappement des talbots valait celui des bugles chanteurs », etc.². Et cette variété des verbes gagnés les hommes qui dans cette vision continue, homogène, ne sont pas plus que les choses, mais pas moins, « une illusion à décrire³. Ainsi :

« il aurait voulu courir dans le désert après les autruches, être caché dans les bambous à l'affût des léopards, traverser des forêts pleines de rhinocéros, atteindre au sommet des monts pour viser les aigles et sur les glaçons de la mer combattre les ours blancs. Il se voyait », etc.¹. Cet éternel imparfait (on me permettra bien de qualifier d'éternel un passé indéfini, alors que les trois quarts du temps, chez les journalistes, éternel désigne non pas, et avec raison, un amour, mais un foulard ou un parapluie. Avec son *éternel foulard*, — bien heureux si ce n'est pas avec son *foulard légendaire* — est une expression « consacrée »); donc cet éternel imparfait, composé en partie des paroles des personnages que Flaubert rapporte habituellement en style indirect pour qu'elles se confondent avec le reste (« L'État devait s'emparer de la Bourse. Bien d'autres mesures étaient bonnes encore. Il fallait d'abord passer le niveau sur la tête des riches². Il fallait que les nourrices et les accoucheuses fussent salariées par l'État. Dix mille citoyennes, avec de bons fusils, pouvaient faire trembler l'Hôtel de Ville³... »), tout cela ne signifie pas que Flaubert pense et affirme cela, mais que Frédéric, la Vatnaz ou Sénécal le disent et que Flaubert a résolu d'user le moins possible des guillemets; donc cet imparfait, si nouveau dans la littérature, change entièrement l'aspect des choses et des êtres, comme font une lampe qu'on a déplacée, l'arrivée dans une maison nouvelle, l'ancienne si elle est presque vide et qu'on est en plein déménagement. C'est ce genre de tristesse, fait de la rupture des habitudes et de l'irréalité du décor, que donne le style de Flaubert, ce style si nouveau quand ce ne serait que par là. Cet imparfait sert à rapporter non seulement les paroles mais toute la vie des gens. *L'Éducation sentimentale** est un long rapport de toute une vie, sans que les personnages prennent pour ainsi dire une part active à l'action. Parfois le parfait interrompt l'imparfait, mais devient alors comme lui quelque chose d'indéfini qui se prolonge : « Il voyagea, il connut la mélancolie des paquebots, etc., il eut d'autres amours

* *L'Éducation sentimentale* à laquelle, de par la volonté de Flaubert certainement, on pourrait souvent appliquer cette phrase de la quatrième page du livre lui-même : « Et l'ennui, vaguement répandu, semblait rendre l'aspect des personnages plus insignifiant encore. »

encore⁴ », et dans ce cas par une sorte de chassé-croisé c'est l'imparfait qui vient préciser un peu : « mais la violence⁵ du premier les lui rendait insipides ». Quelquefois même, dans le plan incliné et tout en demi-teinte des imparfaits, le présent de l'indicatif opère un redressement, met un furtif éclairage de plein jour qui distingue des choses qui passent une réalité plus durable : « Ils habitaient le fond de la Bretagne... *C'était* une maison basse, avec un jardin montant jusqu'au haut de la colline, d'où l'on découvre la mer.⁶ »

La conjonction « et » n'a nullement dans Flaubert l'objet que la grammaire lui assigne. Elle marque une pause dans une mesure rythmique et divise un tableau. En effet partout où on mettrait « et », Flaubert le supprime. C'est le modèle et la coupe de tant de phrases admirables. « (Et) les Celtes regrettaient trois pierres brutes, sous un ciel pluvieux, dans un golfe rempli d'ilots⁷ » (C'est peut-être *semé* au lieu de *rempli*, je cite de mémoire.) « C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar⁸. » « Le père et la mère de Julien habitaient un château, au milieu des bois, sur la pente d'une colline⁹. » Certes la variété des prépositions ajoute à la beauté de ces phrases ternaires. Mais dans d'autres d'une coupe différente, jamais de « et ». J'ai déjà cité (pour d'autres raisons) : « Il voyagea, il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. » Un autre aurait mis : « et l'amertume des sympathies interrompues ». Mais cet « et » là, le grand rythme de Flaubert ne le comporte pas. En revanche là où personne n'aurait l'idée d'en user, Flaubert l'emploie. C'est comme l'indication qu'une autre partie du tableau commence, que la vague refluant, de nouveau, va se reformer. Tout à fait au hasard d'une mémoire qui a très mal fait ses choix : « La place du Carrousel avait un aspect tranquille. L'Hôtel de Nantes s'y dressait toujours solitairement; *et* les maisons par derrière, le dôme du Louvre en face, la longue galerie de bois, à droite, etc., étaient comme noyés dans la couleur grise de l'air, etc. tandis que, à l'autre bout de la place, etc.¹⁰ ». En un mot, chez Flaubert, « et » commence toujours une phrase secondaire et ne termine presque jamais une énumération. Notons au passage que le

« tandis que » de la phrase que je viens de citer ne marque pas, c'est toujours ainsi chez Flaubert, un temps, mais est un de ces artifices assez naïfs qu'emploient tous les grands descriptifs dont la phrase serait trop longue et qui ne veulent pas cependant séparer les parties du tableau. Dans Leconte de Lisle il y aurait à marquer le rôle similaire des « non loin », des « plus loin », des « au fond », des « plus bas », des « seuls », etc. La très lente acquisition, je le veux bien, de tant de particularités grammaticales (et la place me manque pour indiquer les plus importantes que tout le monde notera sans moi) prouve à mon avis, non pas, comme le prétend le critique de *La Nouvelle Revue française*, que Flaubert n'est pas « un écrivain de race », mais au contraire qu'il en est un. Ces singularités grammaticales traduisant en effet une vision nouvelle, que d'application ne fallait-il pas pour bien fixer cette vision, pour la faire passer de l'inconscient dans le conscient, pour l'incorporer enfin aux diverses parties du discours ! Ce qui étonne seulement chez un tel maître, c'est la médiocrité de sa correspondance. Généralement les grands écrivains qui ne savent pas écrire (comme les grands peintres qui ne savent pas dessiner) n'ont fait en réalité que renoncer leur « virtuosité », leur « facilité » innées, afin de créer, pour une vision nouvelle, des expressions qui tâchent peu à peu de s'adapter à elle. Or dans la correspondance où l'obéissance absolue à l'idéal intérieur, obscur, ne les soumet plus, ils redevennent ce que, moins grands, ils n'auraient cessé d'être. Que de femmes, déplorant les œuvres d'un écrivain de leurs amis, ajoutent : « Et si vous saviez quels ravissants billets il écrit quand il se laisse aller ! Ses lettres sont infiniment supérieures à ses livres. » En effet c'est un jeu d'enfant de montrer de l'éloquence, du brillant, de l'esprit, de la décision dans le trait, pour qui d'habitude manque de tout cela seulement parce qu'il doit se modeler sur une réalité tyrannique à laquelle il ne lui est pas permis de changer quoi que ce soit. Cette hausse brusque et apparente que subit le talent d'un écrivain dès qu'il improvise (ou d'un peintre qui « dessine comme Ingres » sur l'album d'une dame laquelle ne comprend pas ses tableaux), cette hausse devrait être sensible dans la correspondance de Flaubert. Or c'est plutôt une baisse qu'on enregistre. Cette anomalie se complique de ceci que tout

grand artiste qui volontairement laisse la réalité s'épanouir dans ses livres se prive de laisser paraître en eux une intelligence, un jugement critique qu'il tient pour inférieurs à son génie. Mais tout cela qui n'est pas dans son œuvre, déborde dans sa conversation, dans ses lettres. Celles de Flaubert n'en font rien paraître. Il nous est impossible d'y reconnaître, avec M. Thibaudet, les « idées d'un cerveau de premier ordre¹ », et cette fois ce n'est pas par l'article de M. Thibaudet, c'est par la correspondance de Flaubert que nous sommes déconcertés. Mais enfin puisque nous sommes avertis du génie de Flaubert seulement par la beauté de son style et les singularités immuables d'une syntaxe déformante, notons encore une de ces singularités : par exemple, un adjectif finissant non seulement une phrase, une période, mais un livre. (Dernière phrase d'*Hérodiade* : « Comme elle était très lourde (la tête de saint Jean), ils la portaient alternativement. ») Chez lui comme chez Leconte de Lisle, on sent le besoin de la solidité, fût-elle un peu massive, par réaction contre une littérature sinon creuse, du moins très légère, dans laquelle trop d'interstices, de vides, s'insinuaient. D'ailleurs les adverbes, locutions adverbiales, etc. sont toujours placés dans Flaubert de la façon à la fois la plus laide, la plus inattendue, la plus lourde, comme pour maçonner ces phrases compactes, boucher les moindres trous. M. Homais dit : « Vos chevaux, *peut-être*, sont fougueux. » Hussonnet : « Il serait temps, *peut-être*, d'aller instruire les populations. » « Paris, bientôt [aurait²] été. » Les « après tout », les « cependant », les « pourtant », les « du moins » sont toujours placés ailleurs qu'où ils l'eussent été par quelqu'un d'autre que Flaubert, en parlant ou en écrivant. « Une lampe en forme de colombe brûlait dessus *continuellement*. » Pour la même raison, Flaubert ne craint pas la lourdeur de certains verbes, de certaines expressions un peu vulgaires (en contraste avec la variété de verbes que nous citons plus haut, le verbe avoir, si solide, est employé constamment, là où un écrivain de second ordre chercherait des nuances plus fines : « Les maisons avaient des jardins en pente. » « Les quatre tours avaient des toits pointus. ») C'est le fait de tous les grands inventeurs en art, au moins au XIX^e siècle, que tandis que des esthètes montraient leur filiation avec le passé, le public

les trouva vulgaires. On dira tant qu'on voudra que Manet, Renoir, qu'on enterre demain¹, Flaubert, furent non pas des initiateurs, mais la dernière descendance de Vélasquez et de Goya, de Boucher et de Fragonard, voire de Rubens et même de la Grèce antique, de Bossuet et de Voltaire, leurs contemporains les trouveront un peu communs; et, malgré tout, nous nous doutons parfois un peu de ce qu'ils entendaient par ce mot « commun ». Quand Flaubert dit : « Une telle confusion d'images l'étourdissait, bien qu'il y trouvât du charme, *pourtant* », quand Frédéric Moreau, qu'il soit avec la Maréchale ou avec Madame Arnoux, « se met à leur dire des tendresses », nous ne pouvons penser que ce « *pourtant* » ait de la grâce, ni ce « se mettre à dire des tendresses » de la distinction. Mais nous les aimons ces lourds matériaux que la phrase de Flaubert soulève et laisse retomber avec le bruit intermittent d'un excavateur. Car si, comme on l'a écrit, la lampe nocturne de Flaubert faisait aux marinières l'effet d'un phare, on peut dire aussi que les phrases lancées par son « gueuloir » avaient le rythme régulier de ces machines qui servent à faire les déblais. Heureux ceux qui sentent ce rythme obsesseur; mais ceux qui ne peuvent s'en débarrasser, qui, quelque sujet qu'ils traitent, soumis aux coupes du maître, font invariablement « du Flaubert », ressemblent à ces malheureux des légendes allemandes qui sont condamnés à vivre pour toujours attachés au battant d'une cloche. Aussi, pour ce qui concerne l'intoxication flaubertienne, je ne saurais trop recommander aux écrivains la vertu purgative, exorcisante, du pastiche. Quand on vient de finir un livre, non seulement on voudrait continuer à vivre avec ses personnages, avec Mme de Beauséant, avec Frédéric Moreau, mais encore notre voix intérieure qui a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux. Il faut la laisser faire un moment, laisser la pédale prolonger le son, c'est-à-dire faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela, redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire. Le pastiche volontaire c'est de façon toute spontanée qu'on le fait; on pense bien que quand j'ai écrit jadis un pastiche, détestable d'ailleurs, de Flaubert, je ne m'étais pas demandé si le chant que j'entendais en moi tenait à la répétition des imparfaits ou des

participes présents. Sans cela je n'aurais jamais pu le transcrire. C'est un travail inverse que j'ai accompli aujourd'hui en cherchant à noter à la hâte ces quelques particularités du style de Flaubert. Notre esprit n'est jamais satisfait s'il n'a pu donner une claire analyse de ce qu'il avait d'abord inconsciemment produit, ou une récréation vivante de ce qu'il avait d'abord patiemment analysé. Je ne me laisserais pas de faire remarquer les mérites, aujourd'hui si contestés, de Flaubert. L'un de ceux qui me touchent le plus parce que j'y retrouve l'aboutissement de modestes recherches que j'ai faites, est qu'il sait donner avec maîtrise l'impression du Temps. À mon avis la chose la plus belle de *L'Éducation sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc. Flaubert vient de décrire, de rapporter pendant de longues pages, les actions les plus menues de Frédéric Moreau. Frédéric voit un agent marcher avec son épée sur un insurgé qui tombe mort. « Et Frédéric, béant, reconnut Sénécal! » Ici un « blanc », un énorme « blanc » et, sans l'ombre d'une transition, soudain la mesure du temps devenant au lieu de quarts d'heure, des années, des décades (je reprends les derniers mots que j'ai cités pour montrer cet extraordinaire changement de vitesse, sans préparation) :

« Et Frédéric, béant, reconnut Sénécal.

« Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, etc. Il revint.

« Il fréquenta le monde, etc.

« Vers la fin de l'année 1867¹ », etc.

Sans doute, dans Balzac, nous avons bien souvent : « En 1817 les Séchard étaient », etc. Mais chez lui ces changements de temps ont un caractère actif ou documentaire. Flaubert le premier, les débarrasse du parasitisme des anecdotes et des scories de l'histoire. Le premier, il les met en musique.

Si j'écris tout cela pour la défense (au sens où Joachim du Bellay l'entend) de Flaubert, que je n'aime pas beaucoup, si je me sens si privé de ne pas écrire sur bien d'autres que je préfère, c'est que j'ai l'impression que

nous ne savons plus lire*. M. Daniel Halévy a écrit dernièrement dans les *Débats* un très bel article sur le centenaire de Sainte-Beuve. Mais, à mon avis bien mal inspiré ce jour-là, n'a-t-il pas eu l'idée de citer Sainte-Beuve comme un des grands guides que nous avons perdus? (N'ayant ni livres, ni journaux sous la main au moment où j'improvise en « dernière heure » mon étude, je ne réponds pas de l'expression exacte qu'a employée Halévy, mais c'était le sens.) Or je me suis permis plus qu'aucun de véritables débauches avec la délicieuse mauvaise musique qu'est le langage parlé, perlé, de Sainte-Beuve, mais quelqu'un a-t-il jamais manqué autant que lui à son office de guide? La plus grande partie de ses *Lundis* sont consacrés à des auteurs de quatrième ordre, et quand il a à parler d'un de tout premier, d'un Flaubert ou d'un Baudelaire, il rachète immédiatement les brefs éloges qu'il leur accorde en laissant entendre qu'il s'agit d'un article de complaisance, l'auteur étant de ses amis personnels. C'est uniquement comme d'amis personnels qu'il parle des Goncourt, qu'on peut goûter plus ou moins, mais qui sont en tous cas infiniment supérieurs aux objets habituels de l'admiration de Sainte-Beuve. Gérard de Nerval qui est assurément un des trois ou quatre plus grands écrivains du XIX^e siècle, est dédaigneusement traité de *gentil Nerval*, à propos d'une traduction de Gœthe. Mais qu'il ait écrit des œuvres personnelles semble avoir échappé à Sainte-Beuve. Quant à Stendhal romancier, au Stendhal de *La Chartreuse*, notre « guide » en sourit et il voit là les funestes effets d'une espèce d'entreprise (vouée à l'insuccès) pour ériger Stendhal en romancier, à peu près comme la célébrité de certains peintres semble due à une spéculation de marchands de tableaux. Il est

* Les exceptions se rencontrent quelquefois dans de grands livres systématiques, où on n'attendait pas de critique littéraire. Une nouvelle critique littéraire découle de l'*Hérédité* et du *Monde des images*, ces livres admirables et si grands de conséquence de M. Léon Daudet, comme une nouvelle physique, une nouvelle médecine, de la philosophie cartésienne. Sans doute les vues profondes de M. Léon Daudet sur Molière, sur Hugo, sur Baudelaire, etc., sont plus belles encore si on les rattache par les lois de la gravitation à ces sphères que sont les Images, mais en elles-mêmes et détachées du système elles prouvent la vivacité et la profondeur du goût littéraire.

vrai que Balzac, du vivant même de Stendhal, avait salué son génie, mais c'était moyennant une rémunération. Encore l'auteur lui-même trouva-t-il (selon Sainte-Beuve, interprète inexact d'une lettre que ce n'est pas le lieu de commenter ici) qu'il en avait plus que pour son argent. Bref, je me chargerai, si je n'avais pas des choses moins importantes à faire, de « brosse », comme eût dit M. Cuvillier Fleury, d'après Sainte-Beuve, un « Tableau de la Littérature française au XIX^e siècle » à une certaine échelle, et où pas un grand nom ne figurerait, où seraient promus grands écrivains des gens dont tout le monde a oublié qu'ils écrivirent. Sans doute, il est permis de se tromper et la valeur objective de nos jugements artistiques n'a pas grande importance. Flaubert a cruellement méconnu Stendhal, qui lui-même trouvait affreuses les plus belles églises romanes et se moquait de Balzac. Mais l'erreur est plus grave chez Sainte-Beuve, parce qu'il ne cesse de répéter qu'il est facile de porter un jugement juste sur Virgile ou La Bruyère, sur des auteurs depuis longtemps reconnus et classés, mais que le difficile, la fonction propre du critique, ce qui lui vaut vraiment son nom de critique, c'est de mettre à leur rang les auteurs contemporains. Lui-même, il faut l'avouer, ne l'a jamais fait une seule fois, et c'est ce qui suffit pour qu'on lui refuse le titre de guide. Peut-être le même article de M. Halévy — article remarquable d'ailleurs — me permettrait-il, si je l'avais sous les yeux, de montrer que ce n'est pas seulement la prose que nous ne savons plus lire, mais les vers. L'auteur retient deux vers de Sainte-Beuve. L'un est plutôt un vers de M. André Rivoire que de Sainte-Beuve. Le second :

Sorrente m'a rendu mon doux rêve infini

est affreux si on le grasseye et ridicule si on roule les r. En général, la répétition voulue d'une voyelle ou d'une consonne peut donner de grands effets (Racine : *Iphigénie*, *Phèdre*). Il y a une labiale qui répétée six fois dans un vers de Hugo donne cette impression de légèreté aérienne que le poète veut produire :

Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.

Hugo, lui, a su se servir même de la répétition des *r* qui est au contraire peu harmonieuse en français. Il s'en est servi avec bonheur, mais dans des conditions assez différentes. En tous cas, et quoi qu'il en soit des vers, nous ne savons plus lire la prose; dans l'article sur le style de Flaubert, M. Thibaudet, lecteur si docte et si avisé, cite une phrase de Chateaubriand. Il n'avait que l'embaras du choix. Combien sont nombreuses celles sur quoi il y a à s'extasier! M. Thibaudet (voulant, il est vrai, montrer que l'usage de l'anacoluthe allège le style) cite une phrase du moins beau Chateaubriand, du Chateaubriand rien qu'éloquent, et sur le peu d'intérêt de laquelle mon distingué confrère aurait pu être averti par le plaisir même que M. Guizot avait à la déclamer¹. En règle générale, tout ce qui dans Chateaubriand continue ou présage l'éloquence politique du XVIII^e et du XIX^e siècle n'est pas du vrai Chateaubriand. Et nous devons mettre quelque scrupule, quelque conscience, dans notre appréciation des diverses œuvres d'un grand écrivain. Quand Musset, année par année, branche par branche, se hausse jusqu'aux *Nuits*, et Molière jusqu'au *Misanthrope*, n'y a-t-il pas quelque cruauté à préférer aux premières :

À Saint Blaise, à la Zuecca
Nous étions, nous étions bien aise²,

au second *Les Fourberies de Scapin* ? D'ailleurs nous n'avons qu'à lire les maîtres, Flaubert comme les autres, avec plus de simplicité. Nous serons étonnés de voir comme ils sont toujours vivants, près de nous, nous offrant mille exemples réussis de l'effort que nous avons nous-mêmes manqué. Flaubert choisit M^e Senard pour le défendre, il aurait pu invoquer le témoignage éclatant et désintéressé de tous les grands morts. Je puis, pour finir, citer de cette survie protectrice des grands écrivains un exemple qui m'est tout personnel. Dans *Du côté de chez Swann*, certaines personnes, mêmes très lettrées, méconnaissant la composition rigoureuse: bien que voilée (et peut-être plus difficilement discernable parce qu'elle était à large ouverture de compas et que le morceau symétrique d'un premier morceau, la cause et l'effet, se trouvaient à un grand intervalle l'un de l'autre) crurent que mon roman était une sorte de recueil de souvenirs, s'enchaînant selon

les lois fortuites de l'association des idées. Elles citèrent à l'appui de cette contre-vérité, des pages où quelques miettes de « madeleine », trempées dans une infusion, me rappellent (ou du moins rappellent au narrateur qui dit « je » et qui n'est pas toujours moi) tout un temps de ma vie, oublié dans la première partie de l'ouvrage. Or, sans parler en ce moment de la valeur que je trouve à ces ressouvenirs inconstants sur lesquels j'asseois, dans le dernier volume — non encore publié — de mon œuvre, toute ma théorie de l'art, et pour m'en tenir au point de vue de la composition, j'avais simplement pour passer d'un plan à un autre plan, usé non d'un fait, mais de ce que j'avais trouvé plus pur, plus précieux comme jointure, un phénomène de mémoire. Ouvrez les *Mémoires d'outre-tombe* ou *Les Filles du feu* de Gérard de Nerval. Vous verrez que les deux grands écrivains qu'on se plaît — le second surtout — à appauvrir et à dessécher par une interprétation purement formelle, connurent parfaitement ce procédé de brusque transition¹. Quand Chateaubriand est — si je me souviens bien — à Montboisier, il entend tout à coup chanter une grive. Et ce chant qu'il écoutait si souvent dans sa jeunesse, le fait tout aussitôt revenir à Combourg, l'incite à changer, et à faire changer le lecteur avec lui, de temps et de province. De même la première partie de *Sylvie* se passe devant une scène et décrit l'amour de Gérard de Nerval pour une comédienne. Tout à coup ses yeux tombent sur une annonce : « Demain les archers de Loisy », etc. Ces mots évoquent un souvenir, ou plutôt deux amours d'enfance : aussitôt le lieu de la nouvelle est déplacé. Ce phénomène de mémoire a servi de transition à Nerval, à ce grand génie dont presque toutes les œuvres pourraient avoir pour titre celui que j'avais donné d'abord à une des miennes : *Les Intermittences du cœur*². Elles avaient un autre caractère chez lui, dira-t-on, dû surtout au fait qu'il était fou. Mais, du point de vue de la critique littéraire, on ne peut proprement appeler folie un état qui laisse subsister la perception juste (bien plus qui aiguise et aiguille le sens de la découverte) des rapports les plus importants entre les images, entre les idées. Cette folie n'est presque que le moment où les habituelles rêveries de Gérard de Nerval deviennent ineffables. Sa folie est alors comme un prolongement de son œuvre; il s'en évade

bientôt pour recommencer à écrire. Et la folie, aboutissant de l'œuvre précédente, devient point de départ et matière même de l'œuvre qui suit. Le poète n'a pas plus honte de l'accès terminé que nous ne rougissons chaque jour d'avoir dormi, que peut-être, un jour, nous ne serons confus d'avoir passé un instant par la mort. Et il s'essaye à classer et à décrire des rêves alternés. Nous voilà bien loin du style de *Madame Bovary* et de *L'Éducation sentimentale*. En raison de la hâte avec laquelle j'écris ces pages, le lecteur excusera les fautes du mien.

[SUR RÉJANE¹]

« C'est le seul travesti pas ridicule que je connaisse, nous a dit [M. Marcel Proust] en² nous tendant le document. Pensez à tous les Siebel de *Faust*³, à tant d'autres! Cela tient, je crois, à ce qu'en grande actrice, Mme Réjane, comme les grands peintres de tous les temps, n'a pas visé à l'imitation trop matérielle, au trompe-l'œil. Voyez, elle a gardé sa jupe, des perles aux oreilles. L'allusion à M. de Sagan n'est que plus frappante d'être furtive? quelle merveilleuse manière d'"imiter" les cheveux! Pardon, "le cheveu", puisque en ce moment on dit cheveu au singulier. Cela sera fini dans un ou deux ans, le temps qu'on soit fatigué de l'imitation, de la mode. Il y a maintenant en littérature et en art, des modes qui ne durent que quelques années. Heureusement, les œuvres des maîtres qui s'y asservissent durent, elles. Tout de même, comme il serait reposant qu'on pensât moins au public, qu'on ne se crût pas alternativement obligé de faire des opéras dont l'audition demande au moins trois jours, et, quand la mode a changé, d'autres dont la longueur ne doit pas excéder dix minutes.

« N'abîmez pas la photographie. J'y tiens beaucoup! J'ai un culte pour Réjane, cette grande femme qui a porté tour à tour les deux masques⁴, qui a mis toute son intelligence et tout son cœur dans d'innombrables "créations" magnifiques, parmi lesquelles il ne faut pas omettre son fils et sa fille. J'ai contracté jadis, en entendant Réjane jouer Sapho et Germinie Lacerteux⁵, une tristesse récur-

rente dont les accès intermittents, après tant d'années, me reprennent encore. »

[UNE TRIBUNE FRANÇAISE AU LOUVRE¹?]

... Sans apprécier des Tribunes que je n'ai pas vues, je ne suis pas, en principe, très partisan de l'Art allant au-devant des commodités de celui qui l'aime, plutôt que d'exiger qu'on aille à lui (naturellement, ce n'est pas absolu; mais excès pour excès, je préfère les exigences de *L'Or du Rhin*² qu'on venait entendre sans prendre le temps de dîner, à la condescendance des musiciens qui craignent, si un morceau dure plus de cinq minutes, de fatiguer un auditeur dont les forces sont au contraire décuplées par les beautés qu'on lui offre, — et qui trouvent inécoutables les derniers quatuors de Beethoven). Tout en louant le remaniement, je conseillerais d'éviter le musée devenant un hôtel Pagès³ quelconque.

Si une réponse de ce genre ne fait pas votre affaire, alors je ne pourrais que me borner à énumérer huit tableaux qui seront, je pense : *Portrait de Chardin*, par lui-même; *Portrait de Mme Chardin*, par Chardin; *Nature morte de Chardin*; *Le Printemps*, de Millet; *L'Olympia*, de Manet; un Renoir ou *La Barque du Dante*, ou *La Cathédrale de Chartres* de Corot; *L'Indifférent* de Watteau, ou *L'Embarquement*.

UN ESPRIT ET UN GÉNIE
INNOMBRABLES : LÉON DAUDET⁴

Voici que paraît un nouveau volume des « Mémoires de Saint-Simon⁵ » de Léon Daudet, avant que le public ait eu le temps d'épuiser la vertu de ces livres admirables, *L'Hérado*, *Le Monde des images*⁶. J'ai déjà dit qu'ils marqueraient une date, comme le *Discours [de] la méthode*⁷; non moins féconds, ils donneront peu à peu naissance à une nouvelle médecine, une nouvelle critique littéraire,

FLAUBERT

explosion. Un spécialiste de Joyce et de Pound, Hugh Kenner, a consacré à ces insouciances de perspective à l'intérieur un trio un petit livre ingénieux et drôle, qui mériterait bien d'être traduit ici : *The comic Comedians. Flaubert, Joyce and Beckett*. La distribution des rôles est simple. Flaubert est le comédien des Lumières, Joyce le comédien de l'Inventaire, Beckett le comédien de l'Impasse. Au commencement était l'*Encyclopédie*, qui fragmente toutes nos connaissances et les dispose en unités que nous pouvons retrouver isolément. Flaubert, héritier des Lumières, reprend quelque chose du même ordre dans la littérature. Il « jette les mots dans l'isolement ». Son idéal de la fiction relève de la science (et d'abord celle du lexicographe), d'un processus rigoureux d'observation et de sélection. Or, il n'a sous les yeux que le spectacle de la bêtise humaine : il ne peut compiler qu'une « encyclopédie de la nullité ». Il va devoir arriver, « par le travail, à des effets comparables à ceux de l'incompétence ». Bouvard et Pécuchet finissent par se confondre avec leur auteur, qui continue de mener pour eux « leurs recherches imbéciles dans les livres où (il le savait d'avance, contrairement à eux) il n'y avait rien à trouver ».

ENTRÉE EN SCÈNE DU COMÉDIEN de l'Inventaire : Joyce reprend chez son prédécesseur deux grands principes : 1) la capacité encyclopédique du roman, 2) la parodie comme meilleur moyen de traiter de la société. Mais là où Flaubert utilisait la méthode pour désespérer de l'humanité, Joyce lui trouve des vertus insoupçonnées. Elle lui permet d'imaginer sa ville, Dublin, et d'en dresser l'inventaire complet. Il jubile dans l'énumération, les listes de toute sorte. Le livre, comme la ville, devient un système parfaitement délimité et cohérent. « Toute la conception d'*Ulysse*, note Hugh Kenner, repose sur l'existence de quelque chose que les écrivains précédents tenaient pour le simple emballage de leurs produits : un livre imprimé dont les pages sont numérotées ». *L'Odyssee* est la clé d'*Ulysse* mais son manuscrit n'avait pour rôle que de se substituer au rhapsode. *Ulysse* se déploie véritablement dans un « espace technologique ».

Mais la comédie de l'Inventaire, c'est, dans les deux sens du mot, celle de l'épui-

sement. Flaubert, puis Joyce, ont abouti à des œuvres auxquelles il ne semble pas possible d'ajouter quoi que ce soit : c'est l'impasse où pénètre Beckett. Puisque ceux qui l'ont précédé semblent être allés partout, il va essayer d'aller nulle part, ce qui n'est pas une tâche plus facile. « Ne pas vouloir dire », professe Beckett. Il poursuit le travail d'inventaire, mais en essayant d'y faire entrer de moins en moins de choses. Il dilate les descriptions de matériaux de plus en plus infimes. C'est un magasinier qui s'efforce d'inventorier le rien.

A la fin de son livre, Hugh Kenner résume à peu près ainsi la pièce qui s'est jouée entre ses trois comédiens : Flaubert bâtit une encyclopédie ; Joyce l'intériorise (elle devient ce que Bloom se rappelle) ; Beckett la dissout. Et maintenant, quel est le « prochain boulot » ? □

- (1) Lettre du 23 juillet 1947.
- (2) *Phoenix*, p. 308.
- (3) *Littéraires I*, éd. Fayard, pp. 203-268.
- (4) Je prends ces renseignements dans la préface de René Dumesnil à *Un cœur simple* (éd. du Rocher, 1946). Le livre, on s'en doute, est oublié et introuvable depuis fort longtemps. Produit de l'Entente cordiale et de la guerre, il serait bien curieux à lire dans l'Europe d'aujourd'hui.
- (5) *The English novel* (1930), chap. III.
- (6) « Emma Bovary and her American avatars », in *The flower and the leaf*, éd. Viking Press, 1985.
- (7) *The life of Henry James*, vol. I, p. 443.
- (8) Traduit dans *L'art de la fiction. Henry James*, sous la direction de Michel Zérafra, éd. Klincksieck, 1978.
- (9) *Dedalus*, éd. Gallimard, pp. 213-214.
- (10) *James Joyce et la création d'Ulysse*, Lettres Nouvelles, éd. Denoël, 1975.
- (11) Ed. Mercure de France, 1970.
- (12) Dans le précédent dossier Flaubert du *Magazine Littéraire* (n° 108) Roland Barthes résumait ainsi, lors d'un entretien, ce qui à ses yeux était l'apport de Flaubert : « Tout ce travail se constitue autour d'un objet qui, pour Flaubert, devient très singulier : la phrase ». Au moins, Flaubert aura mis tout le monde d'accord.

Flaubert-Proust : L'éternel imparfait

Proust avait repéré dans Flaubert une beauté grammaticale particulière qui faisait de sa phrase comme un « trottoir roulant ».

PAR JEAN ROUDAUT



TOUT COMME IL n'y a pas un admirateur de Mallarmé qui ne se récite, chaque matin, en guise d'exercice d'éveil, l'introduction à la conférence sur Villiers de l'Isle Adam, sur la « vague mais jalouse pratique » que constitue l'acte d'écrire, il n'y a pas de lecteur attentif à la relation entre l'art de Gustave Flaubert et celui de Marcel Proust qui ne sache par cœur l'ouverture de l'essai qu'il écrivit en réponse à un « distingué critique de la Nouvelle Revue française » (aujourd'hui édité dans le volume *Contre Sainte-Beuve* et dans *Marcel Proust sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, éd. Complexe). Il avait été sévè-

rement question du style de Flaubert et Proust répliquait : « J'ai été stupéfait, je l'avoue, de voir traiter de peu doué pour écrire un homme qui, par l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur ».

Il y a peu de textes, dans la littérature où soient associés aussi étroitement une technique littéraire et sa portée métaphysique, l'exercice de la parole et le souci de la connaissance. Si Proust prend soin de

FLAUBERT

répondre à Albert Thibaudet, le « distingué critique », ce n'est pas seulement parce qu'il trouve erroné son jugement, mais parce qu'il veut expliquer, à partir d'un exemple privilégié et cependant occasionnel, que la littérature n'est pas pour lui un divertissement de snob et que l'essentiel de son œuvre n'est pas dans l'anecdote qui d'un autre à l'auteur se colporte. Dès l'ouverture de son essai, il rappelle que l'être de la littérature n'est pas dans son message, toujours réductible à quelque archétype d'usage courant, ou récupérable par un peu exigeant dictionnaire des symboles, mais dans son système d'expression.

Depuis longtemps Proust lit et interroge le texte de Flaubert. Le 14 mars 1908, il en a publié dans *Le Figaro* un pastiche. En le reprenant en 1919, dans *Pastiches et mélanges*, il le met en relation d'opposition avec celui qu'il consacre à

Balzac, tandis qu'il prête à Sainte-Beuve, pastiché, une curiosité suspecte pour les anecdotes extérieures au texte et un aveuglement coupable pour l'art d'écrire. En inventant une page apocryphe de Flaubert, Proust démontre la possibilité d'une critique qui ne serait ni inventaire des sources, ni répertoire des contemporains susceptibles d'avoir servi de modèles. On ne peut comprendre une œuvre qu'en l'accomplissant ; encore faut-il pour la poursuivre, en avoir repéré l'organisation.

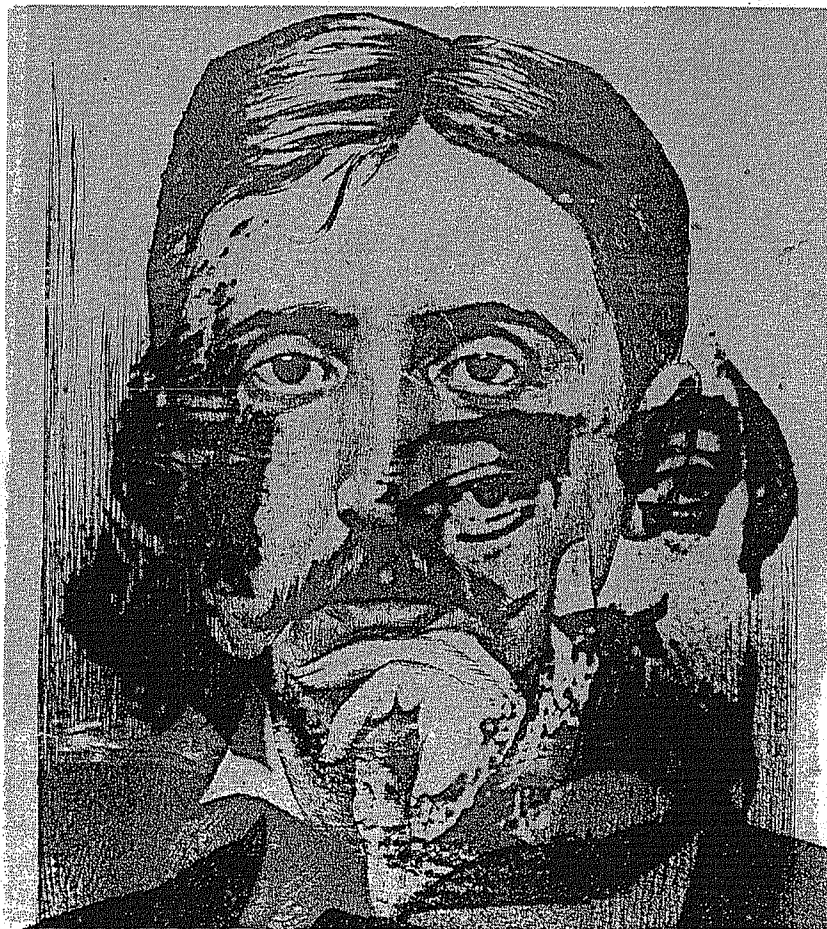
LORSQU'IL ÉCRIT EN 1908 LE pastiche de Flaubert sur « L'Affaire Lemoine », Proust a déjà répertorié les traits stylistiques de Flaubert recensés dans l'étude publiée à la N.R.F. en janvier 1920, en réponse à Albert Thibaudet. Ce qu'il repère ce ne sont pas des réussites musicales, « C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Ha-

milcar », mais une beauté grammaticale particulière. Elle ne tient pas à une conformité avec un modèle, classique et scolaire, mais à un usage particulier et réfléchi du matériau de la langue. Son goût de la lenteur et de la lourdeur, avec au terme de la phrase les adverbies placés lourdement, ou avec les participes présents utilisés alternativement, son emploi de l'imparfait de description juxtaposé à celui qui a cours pour l'expression du monologue intérieur font de sa phrase un « Trottoir roulant » « au défilement continu, monotone, morne, indéfini ». Cette science de l'instrument lui permet de rapides variations de points de vue : « un soupçon la saisit ; il la regardait ; c'est sûr ». Le simple changement de temps suffit à indiquer une modification dans la représentation du monde.

Par l'usage de « l'éternel imparfait », le monde intérieur de la rêverie et l'impression de continuité que donne un spectacle semblent tissés de la même toile : les choses ont autant de vie que les hommes qui n'en ont pas plus que les spectacles illusoire auxquels ils participent. Proust ne manque pas de remarquer que les choses dans les romans de Flaubert sont les sujets de verbes d'action, et que les activités des hommes ne sont plus qu'une « illusion à décrire » (expression que Proust a trouvée dans la préface de Flaubert aux *Dernières Chansons* de Louis Bouillet, et qui le frappe assez pour qu'il la cite à plusieurs reprises). Ce qu'admire Proust ce sont les procédés de concaténation, les couleurs uniformes, le gris des moisissures, l'emploi du « tandis que » par quoi ce qui est donné globalement dans la perception se déploie dans la durée de la description.

COMME EXEMPLE D'ARCHITECTURE accomplie, Flaubert aimait citer la phrase de Montesquieu : « Les vices d'Alexandre étaient extrêmes comme ses vertus ; il était terrible dans la colère ; elle le rendait cruel ». Proust se livre à une pertinente exégèse stylistique : le génitif de la première proposition devient sujet de la seconde, le complément de la seconde, sujet de la troisième à la façon d'arceaux enlacés.

Les pastiches de Proust, et ses réflexions sur le style, font de lui un des plus admirables critiques littéraires de son époque. Mais s'il porte tant d'intérêt à la



Proust admirait en Flaubert le reclus qui avait compris que « le but de la vie de l'écrivain est dans son œuvre ».

FLAUBERT

phrase de Montesquieu, ce n'est pas seulement parce qu'elle a retenu Flaubert : sa forme de détail est à l'image de ce qu'il construit sur une longue distance, distendant les pages du *Temps retrouvé* de celles sur Combray, tout en établissant, des unes aux autres, une série d'arches. Ce qu'il se plaît à reconnaître en l'œuvre de Flaubert, c'est l'image anticipée de la sienne, l'ombre précédant le corps : « Il y a des morceaux de Turner dans l'œuvre de Poussin, une phrase de Flaubert dans Montesquieu » écrit-il dans *Sodome et Gomorrhe* (Pléiade, t. II, p. 816) pensant à ce qu'il y a de projet proustien esquissé en l'œuvre de Flaubert. Si l'exemple de Flaubert a accompagné Proust tout au long de sa vie d'écrivain, ce n'est pas que l'admiration qu'il lui porte soit absolue. Il fait sur son style une réserve fondamentale : « Pour des raisons qui seraient trop longues à développer ici, je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style, et il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore ». Si, cependant il décèle une parenté entre l'œuvre de Flaubert et ses « modestes recherches » (ce sont *Du côté de chez Swann*, *A l'ombre des jeunes filles en fleur* ; *Du côté de Guermantes* paraîtra en 1920), c'est que le « trottoir roulant » de « l'éternel imparfait » permet de donner une image de l'écoulement du Temps. L'impression de ce passage est rendu, selon Proust, par la violence des ruptures sur un fond d'uniformité par la présence de syncopes imprévisibles comme le « blanc » qui dans *L'Éducation sentimentale* sépare le récit de la révolution parisienne du départ de Frédéric Moreau. La façon d'opérer de Marcel Proust ne consiste pas à déchirer une trame fermement établie, pour confronter le lecteur à un changement si brutal qu'il prenne conscience de l'étirement du temps, mais, tout au contraire, à proposer des associations d'éléments distants, à mettre en rapport, comme des rimes, des situations séparées. La métaphore, permettant de faire se rejoindre deux éléments disjoints, n'est plus de l'ordre de l'image, et de la rhétorique, mais de la métaphysique. La métaphore n'est pas un ornement, mais un resaisissement de ce qui s'étire, s'espace, se dilue, ne se reconnaît plus. La métaphore est une vision rédimée : elle propose de reconstituer le chaos de la vie en unité, harmonieuse et momentanée.

Ce que veut nous montrer Proust c'est que nous ne savons pas lire. Et si, lisant quelque livre que ce soit, c'est toujours soi qu'on lit, on comprend qu'en parlant de Flaubert c'est aussi aux faux sens commis sur son œuvre qu'il songe. N'a-t-on pas été tenté, autour de lui, de la lire comme un document, à la manière de Sainte-Beuve ? Ne l'a-t-on pas considérée comme informe, alors que sa « composition rigoureuse bien que voilée » établit des liens, des ponts, à grande échelle, en fait une vaste métaphore ?

SI PROUST SE SÉPARE DE Flaubert à propos de la métaphore, et par là de la représentation du temps qui pour l'un construit, et pour le second détruit, il admire en lui le reclus : chambre de liège ou villa de Croisset, ce sont dans les deux cas les signes que l'écrivain ne fait que se prêter au monde, se donnant à la littérature. L'esthétique qu'expose Proust est le signe d'une éthique : la vulgarité vraiment impardonna- ble n'est pas celle de Gaudissart, mais de l'artiste qui soumet son art à quelque chose d'extérieur, gloire, pouvoir, argent, idéologie. L'image de ce dévoilement est, pour Flaubert, Maxime Du Camp. Quelque idée convenue qu'il écrive, Flaubert n'a jamais eu cette vulgarité là, « car lui a compris que le but de la vie de l'écrivain est dans son œuvre », et que le reste n'existe « que pour l'emploi d'une illusion à décrire », rappelle Proust, non pas cette fois

dans sa réponse au « distingué critique », mais dans son étude sur Sainte-Beuve et Balzac.

CETTE POSITION DE PROUST est d'essence religieuse, non pas seulement parce qu'elle reprend en charge le mythe de l'existence monacale et de la réclusion de l'écrivain (Flaubert associant à la dévotion pour la littérature, l'abstinence), mais parce qu'elle considère la pratique des lettres en vue de quelque profit mondain comme relevant du crime de simonie. L'écrivain se doit d'être servant de la littérature, comme de quelque dieu en progrès, dont la grâce est incertaine. Le trésor même qu'elle constitue deviendrait « trésor inversé », si l'écrivain ne se mettait au service des formes, des organisations, des rythmes qui gèrent notre façon d'être au monde. La littérature n'est pas un message, mais une forme. Cependant le système qui la constitue ne peut s'interpréter, ni se justifier, hors de l'intention et du projet qui l'animent. Si Proust reprend à plusieurs reprises l'expression d'« illusion à décrire » pour parler de ce qui alimente les images du récit, c'est moins pour justifier sa vie mondaine, que pour rappeler qu'en comparaison de la littérature, le monde est un voile sans existence. Si le vocabulaire de Proust fait songer à celui de Schopenhauer, il faut rapprocher sa pensée de celle de Mallarmé assurant dans *La Musique et les Lettres* que « la Littérature existe et, si l'on veut, seule à l'exception de tout ».

Il y a chez Proust un déplacement de la vision religieuse à la littérature conçue comme la fin dernière de l'homme, et comme une fin du temps (toujours remise), une « gloire », qui rendrait « les vicissitudes de la vie indifférentes. Les désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire » (*Du côté de chez Swann*, la Pléiade, t. I, p. 45). Si Flaubert, parlant de la littérature à Louise Colet, est moins lyrique, il est aussi catégorique, c'est à la Littérature qu'appartient la Réalité. Le reste n'est que faire semblant. Le monde est le lieu de triomphe de la bêtise, parce qu'il est celui de l'affirmation incohérente. La littérature est instable mise en ordre, construction et musique visant d'autant plus à la vérité, fût-elle tenue pour un « éternel imparfait », que son auteur, n'en attendant rien, s'efface en elle.

