



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 10, n° 5, Mai 2009
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5029>

Proust & l'imaginaire décadent

Matthieu Vernet



Marion Schmid, *Proust dans la décadence*, Paris : Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2008, 258 p., EAN 9782745317285



Pour citer cet article

Matthieu Vernet, « Proust & l'imaginaire décadent », *Acta fabula*, vol. 10, n° 5, Essais critiques, Mai 2009, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5029.php>, article mis en ligne le 01 Mai 2009, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.5029

Proust & l'imaginaire décadent

Matthieu Vernet

Le dernier ouvrage de Marion Schmid, *Proust dans la décadence*, s'aventure sur un épineux problème de la bibliographie proustienne. Alors même que rien n'atteste d'une lecture que Proust aurait faite de Huysmans, la problématique décadente dans son œuvre se pose pourtant avec une réelle acuité. S'il pouvait sembler téméraire de s'avancer vers un sujet sur lequel beaucoup de choses avaient été dites — que l'on pense aux travaux de Françoise Leriche¹ ou à ceux d'Antoine Compagnon² —, Marion Schmid parvient à emprunter avec habileté cette voie. Mettant à profit une riche bibliographie qui, outre le domaine français, couvre une large partie des contributions anglo-américaines et allemandes, l'auteur propose une réflexion originale et synthétique, qui est appelée à faire date. Cette publication présente, de surcroît, le double mérite de constituer une belle synthèse sur la question de la décadence chez Proust, tout en engageant de nouvelles pistes de réflexion, qui vont jusqu'à ébaucher une redéfinition de la notion même de *décadence*.

L'originalité de sa démarche réside, en effet, sur l'acceptation qu'elle prête à cette notion, qu'elle n'entend pas seulement au sens — plus ou moins — strict que lui a donné l'histoire littéraire³, mais qu'elle prend également dans son sens originel, « de ce qui dépérit », « ce qui périclite ». Cette distinction se révèle rapidement essentielle à la lecture de l'ouvrage dans la mesure où la dimension intertextuelle n'est pas seule convoquée et que cette notion est prise dans une extension plus large :

[...] [N]on seulement de nombreux thèmes et motifs sont empruntés à la décadence ou formulés en opposition à elle, mais la trame narrative centrale du roman qui amène le Narrateur de la stérilité à la création et qui a pour toile de fond la destruction apocalyptique et la renaissance symbolique du dernier volume repose sur l'idée originale de la décadence comme déclin et chute des civilisations. (p. 240)

C'est ici que l'on prend la mesure toute subtile du titre de son ouvrage : *dans* plutôt que *et*. M. Schmid ne propose pas vraiment une étude des influences, étudiant les

1

2

3

échos que l'œuvre de Proust ferait à la littérature décadente, mais se fixe une finalité plus retorse et moins facilement appréciable : évaluer l'importance de l'imaginaire décadent dans l'œuvre de Proust. L'étude de M. Schmid n'est donc ni « Proust décadent » ni « Proust et la décadence », mais plutôt « La décadence de Proust ». Son étude porte donc avant tout sur les représentations de la fin de siècle et se construit à partir de l'imaginaire commun. Aussi, cette étude ne repose-t-elle pas sur un corpus d'auteurs ou de textes clairement défini, mais plutôt sur des tendances et des représentations culturelles. À ce titre, l'étude que M. Schmid propose de la décadence du langage, notamment à l'œuvre chez Françoise — pour qui le patois est, un temps, la langue du secret —, lui permet de retrouver chez Proust une conceptualisation de l'évolution de la langue française (p. 211 *et sqq*).

On pourrait, à cet effet, reprocher à M. Schmid de n'avoir pas pris le soin de définir plus précisément ce que la notion de décadence impliquait et convoquait ; aussi retient-on, davantage par la récurrence de leur mention qu'en conséquence d'une définition précise, que Wagner, la hantise de la fin, le mythe de *Salomé*, le goût pour le macabre et le dégénéré, l'esthétisme, ou encore Baudelaire représentaient autant de thèmes ou de figures associés à cet imaginaire décadent ; M. Schmid comprend donc l'intertextualité dans son sens large, bakhtinien et kristevien, de reprises sous forme romanesque de représentations sociales et langagières, et inscrit la littérature de plain-pied dans la totalité des discours qui l'environnent⁴. Se dégage donc en creux une représentation de la décadence, sans être jamais clairement posée, et se tissant progressivement au fil des pages. Ce flottement définitionnel va, néanmoins, de pair avec ce mouvement artistique, qui, comme le rappelle très justement l'auteur, n'a jamais véritablement constitué une école à part entière, et dont les contours esthétiques restent pour le moins arrimés à l'œuvre à laquelle on l'associe le plus souvent, *À rebours*⁵.

M. Schmid étudie donc l'imaginaire décadent et la représentation de la décadence dans l'œuvre de Proust. Partant, elle engage une réflexion qui procède selon deux voies parallèles et complémentaires : celle de l'histoire littéraire et celle de la critique thématique. L'auteur les emprunte alternativement et sans exclusive. Son mode de démonstration repose d'ailleurs invariablement sur le même schéma argumentatif : chaque réflexion engagée sur l'œuvre de Proust est précédée d'une mise en contexte, qui permet à l'auteur de définir son propos et de le situer historiquement : l'histoire littéraire fonctionne donc comme un cadre, un point de départ de la réflexion, une entrée dans l'œuvre de Proust. On peut lire, à ce titre, le premier chapitre comme une contextualisation introductive à l'ouvrage, le support historique du parcours que nous propose M. Schmid.

4

5

Une approche historique : du pastiche à la parodie

La réflexion que nous propose M. Schmid replace et inscrit avant tout l'œuvre et la pensée de Proust dans un mouvement littéraire plus vaste, qui trouve ses origines dans les débuts du second romantisme. M. Schmid n'envisage donc pas seulement la question d'un Proust décadent, mais celle d'un écrivain qui fait ses armes dans le champ littéraire de la fin de siècle. Pour le jeune Proust, « la décadence semble avoir été avant tout une pose, un style et une esthétique qui s'adoptent pour un certain temps » (p. 29) ; s'il en prit la défense au début des années 1890 dans des revues auxquelles il collaborait, il prit cependant la mesure de la dimension affectée de cette écriture et de son manque d'authenticité. Rappelant cette oscillation bien connue entre admiration et rejet, mais refusant toutefois de figer Proust dans l'un de ces deux camps, M. Schmid réoriente la réflexion : il n'est plus question de gloser le « je ne suis pas décadent »⁶ ni de conjecturer sur le trop fameux « Contre l'obscurité⁷ ». L'auteur reprend la réflexion que propose A. Compagnon⁸ sur la définition iconoclaste que Proust donne du classicisme (« tout art véritable est classique, mais les lois de l'esprit permettent rarement qu'il soit, à son apparition, reconnu comme tel⁹ »), et propose de voir dans l'artiste décadent un *classique*, comme peut d'ailleurs l'être l'artiste romantique ou réaliste. L'artiste décadent n'est pour Proust ni un artiste de second rang ni un imposteur.

À ce titre la belle lecture que l'auteur propose des rapports de Proust à Robert de Montesquiou en offre une illustration : M. Schmid démontre comment Proust, au fil des quatre articles — dont un seul fut publié par Proust — qu'il rédige sur son « professeur de beauté », s'évertue à gommer chez son ami l'image de décadent pour lui préférer celle du classique. L'artiste authentique est classique avant que d'être de son temps. Proust en fit de même avec Baudelaire (« A-t-on dit que c'était un décadent ? Rien n'est plus faux. Baudelaire n'est pas même un romantique. Il écrit comme Racine¹⁰ ») : en faisant de Montesquiou un classique, Proust reconnaît à une partie de la littérature décadente toute sa valeur, tout autant qu'il n'en déclassé l'autre.

« [S]ont donc classiques "les grands artistes qui furent appelés romantiques, réalistes, décadents, etc., tant qu'ils ne furent pas compris" » (cité p. 49).

6

7

8

9

10

Proust ne condamne pas l'esthétique décadente ; il s'appuie contre elle. L'histoire du décadentisme que Marion Schmid retrace dans l'œuvre de Proust depuis *les Plaisirs et les Jours* jusqu'à la *Recherche* en montre bien les tenants. Les grandes années du mouvement décadent (1880-1890) constituent ainsi pour Proust un paysage littéraire complexe, avec lequel il développe, comme il le fait très souvent, un double mouvement antithétique d'assimilation et de rejet.

Du point de vue du style, tout d'abord, l'écriture artiste, souvent associée à l'esthétique décadente, revient de manière récurrente au fil de son œuvre. La rapport qu'il entretient avec elle évolue néanmoins de manière constante, jusqu'à devenir matière à pastiche. Déjà, dans *Les Plaisirs et les Jours*, « Proust par le biais de "pastiches non déclarés", fait des expériences avec l'écriture artiste, le style décadent, le style réaliste, en vue de se forger sa propre voix littéraire » (p. 213). Écrivain en formation, Proust forge sa plume et son style. Cette influence sur l'écriture de Proust ne disparaît pas avec le Temps, mais va se poser différemment : Proust n'écrit plus contre, il écrira avec, ou par-dessus. L'étude qu'a proposée Annick Bouillaguet sur le pastiche des Goncourt dans *Le Temps retrouvé*¹¹, et sur laquelle s'appuie largement l'analyse de M. Schmid, montre combien l'écriture artiste peut susciter l'intérêt du romancier et constituer non pas « une contre-valeur à récuser mais un modèle à dépasser » (p. 102).

M. Schmid applique ainsi cette lecture aux *Plaisirs et les Jours* (recueil publié en 1896) et y consacre un chapitre, qui est aussi l'occasion d'une remarquable synthèse des études critiques menées jusqu'alors à ce sujet. Incontestablement empreint de la « couleur du temps », *les Plaisirs et les Jours* n'apparaît pour autant pas comme un recueil décadent. L'intertextualité massive d'un Baudelaire décadent, les références nombreuses à Wagner, la tentation à demi-masquée du *Gesamtkunstwerk*, la composition disparate, les thèmes de l'amour impossible et de la sexualité coupable suffiraient pourtant à le rattacher à cette esthétique. Seulement, M. Schmid va plus loin, précisant et complexifiant l'intertextualité révélée. Refusant là encore l'opposition réductrice influence/repoussoir, l'auteur privilégie une position tierce. À ce titre, l'étude qu'elle propose de « La mort de Baldassare » emporte la conviction : en effet, si M. Schmid étudie avec précision l'écheveau des thèmes décadents qui émaillent cette nouvelle, elle n'en montre pas moins qu'il y est probablement question d'ironie. La reprise dans le chapitre V de « La mort de Baldassare » d'une scène publiée par Proust dans *la Revue blanche* en 1893 montre à quel point ce que l'on pourrait lire comme un pastiche de l'écriture artiste, serait tout aussi bien un autopastiche. L'auteur ne lit pas *Les Plaisirs et les Jours* comme une pâle imitation d'À

rebours mais comme un « recueil couleur du temps¹² », comme « un dialogue entre différentes voix et styles que Proust expérimente » (p. 77).

Cette perspective historique permet à M. Schmid de mettre en évidence les dynamiques propres à l'œuvre de Proust et d'en saisir l'évolution. Le recours, à plusieurs reprises, à des analyses génétiques en souligne la portée : M. Schmid note justement que les traces d'un imaginaire décadent se retrouvent surtout dans les brouillons de 1908 à 1911, traces que Proust, d'ailleurs, s'emploie à effacer par la suite (qu'il s'agisse du baiser vampirisé du héros à Gilberte dans le cahier 27, des premières jeunes filles qui se distinguent par leur violence à Balbec et leur effronterie, puis dans le cahier 36 de la première tentatrice sous les traits de la camériste de Mme Picpus). Comme M. Schmid le rappelle, A. Compagnon retrouve dans ces jeunes filles la figure décadente de la Méduse, modèle par excellence de la beauté corrompue, figure emblématique de la décadence. Son étude enfin de la féminisation progressive d'Albertine au cours des différentes strates génétiques et de la masculinisation de Morel¹³ illustre l'évolution de ce duo à la sexualité ambivalente : symboles tous deux de l'androgynie fin-de-siècle, ils prennent une couleur moderne, avec une sexualité qui reste tout autant ambiguë, mais « derrière une apparence insoupçonnable » (p. 141).

Cette approche historique éclaire les enjeux et les transformations d'une œuvre en permanente gestation. Le recours à la critique génétique et la perspective diachronique situent clairement Proust *dans* la décadence. L'imaginaire décadent, s'il ne fonctionne pas comme un intertexte récurrent, témoigne des mutations de l'œuvre. L'étude thématique que M. Schmid développe en parallèle et en complément permet de mettre à jour un nombre important de thèmes décadents qui hantent l'œuvre tout autant qu'ils la structurent.

Une approche thématique : relire & adapter la décadence

Marion Schmid montre combien la problématique de l'idolâtrie — qu'elle rapproche judicieusement de l'esthétisme —, et celle de la sexualité et du vice trouvent un écho évident dans l'imaginaire décadent. Dans les deux cas, M. Schmid élargit la perspective d'analyse et rappelle que Proust a suivi de près la révolution artistique et littéraire en Angleterre dans la seconde moitié du xix^e siècle. À l'évidence, leurs débats sur l'esthétisme ne lui sont pas étrangers. Ses études sur Ruskin en

12

13

témoignent, dans la mesure où Proust dénonce la tendance du romancier anglais à la confusion des frontières entre art et réalité : « la lecture est salutaire tant qu'elle est initiatrice, mais devient dangereuse quand elle se substitue à la vie de l'esprit » (p. 105). Proust condamne également son contemporain Wilde, en dénonçant la prépondérance de l'art sur la vie. L'art ne peut en aucune manière nous révéler de vérités absolues, puisque c'est en lui que l'écrivain doit chercher des réponses. Aussi, les poseurs et les esthètes de la *Recherche* tiennent-ils lieu de contre-modèle pour la vocation littéraire du héros¹⁴. À l'esthétisme est souvent associé également le dilettantisme¹⁵, considéré également comme une impasse pour le héros.

Aussi, si Proust a hérité de l'art pour l'art le culte de l'œuvre et le concept de l'autonomie de l'art, prend-il rapidement ses distances par rapport à un « esthétisme banal » qui dilue les idées esthétiques dans des propos délibérément provocateurs sur l'inutilité et l'immoralité de l'art, et qui conduit à la page blanche. L'art ne doit pas être une référence, au risque d'égarer l'écrivain en devenir dans les méandres de la stérile contemplation. L'esthétisme décadent constitue donc bien l'une des impasses nodales de la *Recherche du temps perdu*.

M. Schmid s'intéresse également à la déconstruction de l'image traditionnelle de l'homme et de la femme, la fascination pour les types sexuels dits « intermédiaires » et l'obsession de la perversion et du vice. Comme à son habitude, une efficace synthèse historique permet à l'auteur de rappeler que ces thèmes sont autant d'éléments récurrents du décadentisme fin-de-siècle. Elle étudie, par exemple, le glissement qui s'opère de la femme duale — baudelairienne, mégère et madone — à la femme prédatrice et dévorante, laquelle devient le plus souvent, par ses excès, une invertie. On voit combien cet imaginaire décadent permet de comprendre et d'expliquer la représentation de la sexualité dans la *Recherche*, et combien l'homosexualité chez Proust reste pour beaucoup associée à cet univers¹⁶. L'étude que M. Schmid propose d'un passage du Cahier 7, non repris dans le texte définitif et qui présentait originellement la découverte de l'inversion de Charlus, dans un contexte clairement décadent (celle-ci avait lieu lors d'un spectacle de Wagner, au cours duquel musique, inversion et folie se confondaient dans un mélange tout décadent) montre à quel point l'imaginaire décadent s'impose pour apprécier le processus créateur et l'évolution de l'œuvre.

M. Schmid propose, enfin, une stimulante réflexion sur la question du sadisme et de la cruauté, en revenant notamment sur « Confession d'une jeune fille », dans *Les Plaisirs et les Jours*, et sur la scène de flagellation dans *Le Temps retrouvé*. La cruauté

14

15

16

sadique chez Proust, loin d'être une quête du mal dans le plaisir, est « plutôt signe d'un rejet de plaisir et d'une moralité trop étroite » (p. 155) : le sadique a besoin, pour dépasser sa conception de la vertu, de l'esthétique du mélodrame pour mettre en scène ses désirs. On pourrait, à ce titre, placer la scène de Montjouvain et celle de l'hôtel de Jupien sur le même plan, en considérant que, dans les deux situations, la mise en scène mélodramatique se fait au service du sadique. Mais M. Schmid s'y refuse et propose de lire dans la scène du *Temps retrouvé* une parodie, combinant « grosse farce et subversion » (p. 161) : la représentation de Charlus en impie, en avatar paradoxal du Christ, fait de la grande farce de la cruauté une réécriture blasphématoire du mystère de la Rédemption. Cette lecture toute en finesse de M. Schmid retrouve tout autant la portée ironique de ce passage et sa dimension subversive, qui transcende la problématique décadente : après la chute, vient chez Proust, la Rédemption. On retrouve alors clairement l'une des dynamiques essentielles du rapport à la décadence, et toute l'ironie que Proust a su glisser dans son œuvre depuis « Confession d'une jeune fille » jusqu'à la grande farce transgressive du *Temps retrouvé*. Proust ne se démarque pas tant de la décadence, qu'il ne l'adapte et qu'il ne la dépasse.

De la synthèse à la proposition

Les deux derniers chapitres de *Proust dans la décadence* apportent, à nos yeux, une eau nouvelle au moulin de la critique proustienne, s'engagent sur des chemins plus spéculatifs et appellent la discussion.

M. Schmid mène tout d'abord une réflexion sur la fin et ses conséquences. On ne saurait rappeler combien la fin de siècle fut propice aux discours catastrophistes sur la déréliction spirituelle et la débauche des corps. Yves Citton propose, dans la livraison du mois de mars d'*Acta fabula*, une remarquable synthèse sur les catastrophes et la double rhétorique qu'ils convoquent immanquablement¹⁷ : la chute ou la disparition d'un monde convoque tout aussi bien la fin du monde (et partant des discours apocalyptiques) qu'une vision renaissante, y voyant l'établissement des conditions pour les émergences d'un monde nouveau. Ces discours récurrents de l'entre-deux siècles sont connus de Proust, qui les assimile et les redéfinit. M. Schmid identifie ainsi, chez le romancier, une hantise de la fin, décrite ironiquement dans la *Recherche*, permettant à Proust de contrecarrer les discours millénaristes et de railler le Dieu de la Genèse. La longue marche dans Paris que fait le héros dans *Le Temps retrouvé* en temps de guerre serait, alors, un long voyage au bout de la nuit, équivalant à une descente aux Enfers, où le héros

mourrait à lui-même pour pouvoir renaître par la création : « Rentré à la maison, Françoise le “croyait mort” » (p. 193). Contrairement à l'imaginaire décadent, dont il s'inspire pourtant beaucoup dans ce portrait d'une société en dissolution (la société parisienne pendant la guerre, la disparition de l'aristocratie, le vieillissement des corps lors du « Bal des têtes »), Proust ne conçoit pas la fin comme définitive, mais installe en elle l'élan du renouveau. Pour créer, il faut savoir dépasser la décadence, dépasser l'esthétisme et la pose affectée. Comme le dit Fr. Leriche : « le décadentisme mène à l'échec, car il correspond à un investissement mystico-érotique de l'objet d'art qui ne peut que décevoir¹⁸ ». L'art a une fonction rédemptrice, car il permet de sublimer les pulsions, de vaincre le Temps et de sublimer la fin. L'imaginaire décadent se présente bien comme une source d'inspiration, un modèle contre lequel le romancier construit sa pensée et une fiction.

Le dernier chapitre constitue, à nos yeux, le cœur de la réflexion de M. Schmid, dans la mesure où elle développe une lecture originale de la décadence et de ses échos dans la *Recherche*. La tension que l'on a pu constater entre les critiques émises sur l'éclatement du roman et l'assurance toujours répétée par Proust d'une construction réelle, relève, aux yeux de M. Schmid, là encore d'une réflexion sur la décadence.

On reproche, en effet, souvent aux œuvres relevant de cette esthétique d'abandonner l'unité narrative au profit du détail purement ornemental, et de sacrifier à la décomposition et à la déliquescence formelle. Proust, on le sait, se montre très sensible au détail, sans renoncer pour autant à une unité d'ensemble. Parodiant Nietzsche, M. Schmid postule que, chez Proust, « même si la page prend vie au détriment de l'ensemble, le tout forme toujours un tout » (p. 229). L'éclatement de la *Recherche* ne se fait donc pas au détriment du tout, le détail au détriment de l'unité. Voici donc un Proust tenté par une composition décadente, qu'il transforme et adapte à sa vision du roman.

Cette lecture de l'écriture proustienne aux accents décadents permet à M. Schmid de retourner une vieille question, et de la renouveler. La critique proustienne voit, en effet, depuis longtemps en Proust et son goût pour une littérature du détail, le versant littéraire du courant impressionniste. Forte des couleurs clairement impressionnistes des tableaux d'Elstir¹⁹ et de la sacralisation de l'impression dans *le Temps retrouvé*²⁰, la critique eut tôt fait d'y voir une inspiration artistique évidente, permettant de comprendre, ce qui s'imposait alors rétrospectivement comme une « écriture par touches ». M. Schmid renverse la perspective historique et propose de

18

19

20

retrouver dans l'écriture de Proust les formes modernistes, qui lui sont contemporaines, comme le cubisme ou le futurisme.

Cette ultime idée, loin d'être anodine, tendrait à faire de la décadence, non pas un épiphénomène d'une vingtaine d'années, mais bien un mouvement esthétique charnière, qui se situerait dans l'entre-deux. Mario Praz proposait déjà de le considérer comme le développement radicalisé du romantisme²¹. Pour M. Schmid, la décadence fait partie intégrante du modernisme. La décadence lui apparaît alors chez Proust, non comme « un modèle à renier », mais un modèle « à dépasser, [une] étape formative dans le voyage moderniste » (p. 235), et fait donc du « romantisme tardif et du modernisme radical, [des] pierres angulaires d'une même mouvance décadente » (p. 11).

Si l'idée d'un Proust « au-delà de l'impressionnisme » avait déjà été évoquée par la critique²², M. Schmid ébauche les bases d'une réflexion solide pour penser un Proust cubiste. Pour un écrivain aussi sensible à son temps et aux nouveautés artistiques, il pouvait paraître singulier que le cubisme ne connût pas certaines résurgences. Celui que l'on considère comme un lieu de mémoire, comme le creuset de toute une culture²³, aurait-il pu manquer l'émergence d'un tel mouvement ?

Si Luzius Keller, notamment, a pu proposer de retrouver des descriptions cubistes dans la *Recherche*, M. Schmid amorce une lecture cubiste du style de Proust. On regrette alors que la réflexion ne s'engage pas plus avant sur la définition de l'esthétique décadente comme trait d'union entre romantisme et modernisme. Singulièrement pertinente, cette hypothèse de lecture lui eût sans doute fait courir le risque de perdre Proust de vue, ou bien, tout au contraire, de démontrer à sa manière que Proust est au cœur de la modernité littéraire.

Du côté des impressionnistes ou le côté des cubistes ?

Marion Schmid penche résolument pour une lecture moderniste de Proust ; sans faire de Proust un décadent — ce qu'il n'est manifestement pas —, M. Schmid inscrit le romancier dans un mouvement plus large, et plus personnel :

La décadence semble un modèle en opposition duquel il peut se situer ; grâce auquel il peut affiner sa propre écriture, qui offre un fonds riche de thèmes et de

21

22

23

formes à pasticher, à tourner en dérision pour, en fin de compte, être dépassé. (p. 11)

La décadence fonctionne bien comme un contre-modèle, au double sens de la préposition : celui de l'opposition et du contact étroit.

PLAN

- Une approche historique : du pastiche à la parodie
- Une approche thématique : relire & adapter la décadence
- De la synthèse à la proposition
- Du côté des impressionnistes ou le côté des cubistes ?

AUTEUR

Matthieu Vernet

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : vernet@fabula.org