Acta fabula
Revue des parutions
vol. 13, n° 1, Janvier 2012
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.6682

Source scellée de l'écriture & forme révélée de la lecture : la symphonie proustienne

Philippe Richard

Luc Fraisse, *La Petite Musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris : Éditions Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2011, 698 p., EAN 9782812402708.

Pour citer cet article

Philippe Richard, « Source scellée de l'écriture & forme révélée de la lecture : la symphonie proustienne », Acta fabula, vol. 13, n° 1, Notes de lecture, Janvier 2012, URL : https://www.fabula.org/revue/document6682.php, article mis en ligne le 01 Janvier 2012, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.6682

Ce document a été généré automatiquement le 30 Avril 2025

Source scellée de l'écriture & forme révélée de la lecture : la symphonie proustienne

Philippe Richard

Avant même d'incarner une somme romanesque inventant sa propre écriture, *À la recherche du temps perdu* se révèle figurer une bibliothèque de formes réinventant ses propres lectures. Lorsque l'écrivain se représente en effet sa propre création, il la contemple simultanément comme construction d'un vécu déjà visité et élaboration d'un projet encore à revisiter ; et c'est de cette authentique vision symphonique portée par la poétique proustienne dont souhaite rendre compte l'ouvrage de Luc Fraisse. Le romancier n'a non seulement jamais prétendu nier la possibilité même de la recherche d'influences, mais a encore largement contribué à en ouvrir les voies à la critique, son fameux essai *Contre Sainte-Beuve* ne déclarant scellée la source de l'invention littéraire que si l'œuvre se trouvait comprise comme espace pétrifié en lequel se déploie une intention individuelle strictement enchâssée à l'orbe biographique, mais affirmant descellée cette même source si l'œuvre se trouvait comprise comme espace vivifié en lequel se discerne une intuition créatrice pleinement enchâssée à l'orbe stylistique. Telle est la signification de cette « petite musique du style » que discerne Proust à la lecture des auteurs qui l'ont précédé : il s'agit bien de la complexion de son style reconnu dans les harmoniques du style d'autrui, d'une image et d'une impression d'autrui reformées ensuite en son propre univers, de la certitude que son univers constitue bien la forme première à l'égard de laquelle le monde de l'autre n'a valeur que d'incidente[1]. « Cette musique des autres écrivains, suivant qu'il a lui-même ou non déjà placé sa voix, il la recherche d'abord avec anxiété, puis la recueille avec sérénité » (p. 15). L'étude ne consistera donc pas à identifier quelque lien intertextuel entre œuvre écoutée et œuvre créée, ce qui reviendrait à travailler un prisme extérieur pour l'appliquer à la poétique proustienne et en observer les points de contact, mais à comprendre le cheminement concret entre lecture et écriture, ce qui engagera à forer au contraire un principe intérieur pour manifester la rencontre de deux harmoniques et en mesurer les déplacements poétiques.

> Lire les œuvres d'autrui, c'est pour lui [Proust] se constituer une vaste collections de formes, choisies, recueillies et mises en perspective, selon un principe directeur

1

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> qui préexiste à ces lectures : le lecteur est ici proprement un collecteur de formes privilégiées. (p. 15)

Le romancier n'opère donc aucune reprise de telle ou telle structure présente chez un autre écrivain mais observe une concordance entre sa propre manière de lire le monde et le monde de tel ou tel écrivain. La petite musique de son style se trouve alors correspondre à quelque note du monde de l'autre. Toute étude de sources pourra ainsi se concentrer non sur l'écrivain lu mais sur l'écrivain lisant, en discernant dans le lu le fonds du lisant et en contemplant avec les yeux de l'écrivain lisant l'ensemble des images qui, depuis l'écrivain lu, ont traversé le miroir. C'est donc bien le fonds proustien qui se retrouve dans ses diverses lectures, non l'inverse ; et deux types de quêtes s'en trouvent alors distinguées, le palimpseste et le mouvement de l'intertextualité d'une part, la résonnance et le cheminement des sources d'autre part. L'œuvre lue n'est finalement pas une pure origine permettant ultérieurement la création mais un simple intercalaire permettant immédiatement la construction, par réfraction et orchestration. En ce sens, le chemin proposé par L. Fraisse évite que ne soit perdue de vue l'œuvre même — ce qui peut parfois être reproché à la critique d'inspiration lansonnienne — et favorise la compréhension plénière du processus de création dans la mesure où tout écrivain connaît d'abord mieux l'univers qu'il porte en lui que le monde qu'il aborde par l'altérité — ce qui a souvent pu être initié par les écoles d'inspiration esthétique. Un thème pourra dès lors n'être que très ponctuel dans l'espace de la source lue mais se diffracter avec grande ampleur dans l'espace de la création écrite.

> En effet, quand, au cours de la lecture d'un livre par un écrivain, une analogie se crée entre une phrase d'auteur et son intuition intérieure, c'est un accord si essentiel, une correspondance si profonde qui se scellent, une résolution si vitale qui s'offre du besoin éprouvé de fixer en images l'invention à l'état virtuel, que, pour contingents et arbitraires qu'ils paraissent, l'écrivain est capable de les conserver enfouis de nombreuses années durant, en un inaltérable souvenir. (p. 22)

La source ne jaillit jamais mais fait jaillir le jeu de l'œuvre ; elle n'apparaît que pour laisser apparaître ou, étymologiquement, faire venir à la lumière ; elle n'intéressera la critique que par la transposition tonale et le passage modal qu'elle induit et suscite.

> On peut estimer *a priori* que restituer le réseau d'influences qui ont convergé vers tel écrivain va réduire l'originalité qu'on lui supposerait volontiers absolue ; on découvre *a posteriori* dans l'œuvre influencée une originalité insoupçonnée, car une fois bien examinés les modèles qui l'ont imprégnée, il était inespéré qu'en résultât une forme si vivement nouvelle, si différente de son contexte d'émergence. (p. 23)

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Le processus d'invention dialoguant avec ses sources ne sera donc pas nécessairement compris comme stricte reprise thématique devant être retrouvée de manière contraignante comme texte (*elocutio*), mais plus fondamentalement comme possible tissage esthétique pouvant s'identifier à un ton ou à une forme d'esprit (*dispositio*) ; s'ouvre vraiment ainsi le champ de la reconnaissance. Il apparaît en tout cas que cette logique du calque, comprise par ce que nous avons pu nommer l'intercalaire de construction, entend s'écarter de la notion d'intertextualité pour retrouver celle de source littéraire, sans quêter indéfiniment l'intégration ou la réécriture d'un texte mais en discernant symboliquement l'expansion ou le repentir d'une inspiration. Une telle démarche établit avec fermeté qu'on ne saurait apercevoir en une œuvre une coprésence de textes. N'existent que le dialogue de deux individualités créatrices, fondé sur la structure préformée qu'est l'univers de l'auteur originel, médiatisé par la découverte d'une métaphore obsédante au cours de la lecture de l'auteur original, et exhaussé en l'écriture redevenue fondamentale de l'auteur abouti[2]. La construction finale, à partir de segments non pas trouvés mais plus justement retrouvés par l'écrivain dans une de ses lectures, est donc nécessairement personnelle et, à proprement parler, reformée par une intuition à la fois unique, nodale, et itérative. Au lecteur de mesurer l'entrelacs qui constitue toute la disposition de l'œuvre, dès que se trouve acceptée la substitution de la durée à la ponctualité, de la source à l'intertexte, de la création à la production. Afin d'illustrer cet acquis théorique d'une nouvelle étude des sources, nous pouvons donc retenir deux exemples importants : à grande échelle, Proust lecteur de la langue classique ; à petite échelle, Proust lecteur de Barbey d'Aurevilly.

Proust lecteur de la langue classique

Si l'écrivain s'est souvent plu à pasticher le style des grands classiques, alors même qu'une telle pratique semble ne pouvoir rejoindre encore l'expression plénière de la création — l'auteur imité y restant en effet toujours lui-même au sein d'une imitation qui n'est alors que miroir d'une altérité —, c'est précisément parce qu'il a su en déplier l'opération et la muer en un tremplin vers une poétique de la lecture — l'auteur imité se trouvant en effet alors transcendé au point d'être lui-même retrouvé dans un texte nouveau dont il avait pourtant forgé la singularité. Les classiques lui enseignent ainsi la clef de l'écriture efficace, lorsqu'il s'agit d'évoluer dans le monde de l'autre de la manière la plus neuve qui soit, selon ce que l'on pourrait appeler « l'imprévisible dans la continuité » (p. 93). Saint-Simon en

2

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

donne justement le ton, en peignant d'abord le duc de Villars par une première assertion usuelle, parfait reflet du style classique, puis par un second segment bien plus inattendu, miroitement original de son propre style classique : « une physionomie vive, ouverte, sortante », « et véritablement un peu folle »[3]. L'écriture proustienne y trouve dès lors sa liberté en contemplant la propre liberté de Saint-Simon, ou la capacité classique à détourner soudainement la rythmique attendue d'une phrase, et en reprenant à son compte non le portrait mais la musique du portrait, ou ce qui sauvait l'essence philosophique de la *Recherche* dès lors qu'elle ne s'identifiait plus à la simple esthétique du portrait mondain ; et de formuler alors à son compte : « La vraie variété est dans cette plénitude d'éléments réels et inattendus, dans le rameau chargé de fleurs bleues qui s'élance contre toute attente, de la haie printanière qui semblait déjà comble »[4]. On voit bien là que la source est plus pertinente que l'hypotexte, lorsque seul compte l'imaginaire d'une langue d'autant plus vivante qu'elle s'est écartée de nous ; et si la syntaxe révèle une manière singulière de voir le monde, son travail reforme toujours l'espace par lequel l'écrivain accède au réel ; c'est donc uniquement par le style que Proust accède à la langue classique. À ce titre, une œuvre réussie possède souvent une activité à retardement, ne révélant toute sa vigueur qu'aux lecteurs qui n'en sont pas contemporains. Racine fut déclaré obscur lorsque ses formules étaient brillantes. C'est pourquoi la conversion de notre regard reste encore à opérer. « Plus précisément, la densité de la langue classique, faite d'ellipses et de bifurcations, invite les siècles ultérieurs au développement — c'est-à-dire à expliciter les œuvres, et même à les récrire, ce que fait le pastiche » (p. 104). La narration proustienne, entrelaçant pastiche et création, voudrait nous y aider, se mesurant finalement moins à la langue classique qu'à la langue même de la modernité. Figurant la gouvernante Françoise, la narration retrouve ainsi la délicatesse du classicisme sous l'incorrection supposée : « "Il ne vous fait même pas réponse quand on lui cause", ajoutait Françoise qui disait "faire réponse", comme Mme de Sévigné » ; « [elle] disait que "je balançais" toujours, car elle usait, quand elle ne voulait pas rivaliser avec les modernes, du langage de Saint-Simon »[5]. Commentant l'opinion du salon des Verdurin sur le marquis d'Argencourt, le narrateur retrouve encore l'archaïsme du grand siècle en l'écart ainsi créé : « Ceux-ci le trouvaient devenu très aimable et le déclaraient beaucoup plus intelligent qu'ils n'avaient cru, dont sa maîtresse et lui étaient ravis »[6]. Le lecteur assiste là à une description de société en tour mémorialiste, non seulement parce que la grammaire manifeste la filiation des deux genres mais encore parce que la situation narrative en souligne la focalisation

3

4

5

6

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

commune. Proust est devenu « le Saint-Simon d'une autre époque » (p. 111), transformant la page écrite en feuille stylistique qui chante et en feuille référentielle qui enchante, sans d'abord faire revivre le passé mais en bouleversant surtout son geste d'écriture.

Proust lecteur de Barbey d'Aurevilly

Si le romancier admire l'œuvre aurevillienne, c'est parce qu'il y rencontre une omniprésente impression d'angoisse, dont le principe unifiant s'exprime comme essentielle culpabilité mais dont l'acquis fondamental imprime son impulsion à toute l'entreprise littéraire ; et ce climat que dévoile désormais la note profonde de la musique de Vinteuil, dès lors qualifiée de « rougeoyant septuor »[7], s'exprime par touches symboliques et typiques s'harmonisant finalement en une expression adéquate :

> Ces phrases types, que vous commencez à reconnaître comme moi, ma petite Albertine, les mêmes dans la sonate, dans le septuor, dans les autres œuvres, ce serait, par exemple, si vous voulez, chez Barbey d'Aurevilly, une réalité cachée, révélée par une trace matérielle, la rougeur physiologique de l'Ensorcelée, d'Aimée de Spens, de la Clotte, la main du *Rideau Cramoisi*, les vieux usages, les vieilles coutumes, les vieux mots, les métiers anciens et singuliers derrière lesquels il y a le Passé, l'histoire orale faite par les pâtres du terroir, les nobles cités normandes parfumées d'Angleterre et jolies comme un village d'Écosse, les lanceurs de malédictions contre lesquelles on ne peut rien, la Vellini, le Berger, une même sensation d'anxiété dans un passage, que ce soit la femme cherchant son mari dans une *Vieille maîtresse*, ou le mari, dans *L'Ensorcelée*, parcourant la lande, et l'Ensorcelée elle-même au sortir de la messe[8].

S'ouvre alors une série de possibles parallèles entre la main masculine de l'Albertine de Barbey d'Aurevilly (*Le Rideau cramoisi*) et le cou masculin de l'Albertine de Proust (*Recherche*), entre l'arrêt cardiaque causé par une étreinte symbolisant la culpabilité sexuelle chez Barbey d'Aurevilly (*Le Rideau cramoisi*) et la défaillance mortelle causée par une étreinte symbolisant la faute morale chez Proust (« La confession d'une jeune fille » dans *Les Plaisirs et les Jours*) ; mais c'est toujours le double motif des intermittences du cœur et de la pudeur physiologique qui se trouve lu et recréé ; et le style seul en importe. Or, le manuscrit de la nouvelle proustienne nous présente d'abord une version textuelle plus explicite, usant périodiquement du substantif aurevillien « physiologie », avant de nous en donner ensuite une version narrative plus aboutie, peignant souvent le climat tout en nuance d'une même source jamais

7

8

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

déniée, pour mieux préparer enfin l'intégration définitive de sa version romanesque dans l'œuvre cathédrale, incorporant les repentirs précédents à ce qui se donne en effet comme une symphonie. Cet empirisme de l'esthétique proustienne nous permet donc d'entrer dans le cabinet de travail du romancier, de façon aussi génétique que poétique. « L'acte créateur est pudique, en ce qu'il met en œuvre *en silence*, par le fait même de créer, sa propre physiologie » (p. 216). Le même mouvement pourrait du reste s'observer en la résonnance des motifs essentiels du canapé, de l'étreinte, et du supplice chez les deux écrivains : lorsque le héros du *Rideau cramoisi* ressent une réelle épouvante en enlaçant Albertine sur « un grand diable de canapé de maroquin bleu sombre » qui lui a préalablement servi à reposer sa fatigue du monde, le narrateur de la *Recherche* se sent horrifié en réalisant combien les vertus du grand canapé hérité de sa tante Léonie et entre temps donné à l'entremetteuse Rachel sont « suppliciées par le contact cruel auquel [il] les avai[t] livrées sans défense » (p. 217). Il apparaît du reste clairement que la question du climat est ici première, l'article de mobilier n'intéressant le romancier que par l'impression intime qu'il est capable d'éveiller, et la musique créée prenant résolument le pas sur le texte produit. On comprend en ce sens qu'une édition originale soit pour le narrateur proustien la page ayant seulement éveillé pour lui des impressions originales, aujourd'hui à quêter et à exprimer, comme le simple mais fondamental 'rouge' perçu chez Barbey d'Aurevilly[9]. « Découverte des intermittences du cœur, en un sens d'abord physiologique, puis psychologique, enfin esthétique ; recherche empirique d'une écriture romanesque, à propos de la "pudeur physiologique" chez Barbey, recherche dans laquelle viennent se fondre diverses étapes de lecture, d'écriture, de théorisation et de réécriture ; lente élaboration de la notion de phrase type à travers le symbole scriptural de l'écriture, — tels sont les enseignements qu'au fil des années, Marcel Proust a rapportés de sa lecture de Barbey d'Aurevilly » (p. 227).

Le mouvement d'une écriture prospective

Au terme de cette riche enquête et par un dépassement de sa propre parabole esthétique, Luc Fraisse peut finalement proposer une ressaisie plus prospective de l'écriture proustienne. La position du romancier, lorsqu'apparaît le « nouvel écrivain » du *Côté de Guermantes*[10], se trouve alors articulée avec celle de Jauss, lorsqu'il définit l'« horizon d'attente » de *Pour une esthétique de la réception*[11], tant il est vrai que l'écart séparant une œuvre nouvelle de l'attente du public engage dans

9

10

11

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

les deux cas une autre manière de voir, à ce point moderne qu'elle en deviendra rapidement comme l'épure classique même. De cette double conversion du regard était d'ailleurs née la certitude proustienne selon laquelle le monde extérieur sensible n'est vraiment perçu que par la médiation de l'art, ce que l'analyse jaussienne ne va pas jusqu'à poser en choisissant de demeurer dans l'orbe strict de la lecture. Mais il n'en reste pas moins que les deux visées contestent le formalisme russe, en développant le sens d'une réelle *expérience* et non d'un simple renouvellement de procédés artistiques. L'art et la vie forment eux-mêmes une symphonie. Le lecteur, plus actif dans l'histoire de l'art chez Jauss, plus contemplatif dans l'éternité des formes chez Proust, est en tout cas l'incarnation même de l'avancée de l'horizon d'attente, lorsque la nouveauté littéraire permet de revenir à frais nouveau sur le passé littéraire, temps finalement recherché et retrouvé. Or, lorsque la création de la forme semble prendre le pas sur la transmission de la norme, la poétique de la *Recherche* donne alors à sa forme de rupture une valeur même de transmission, en quoi son mouvement épouse enfin totalement celui de la modernité. C'est en ce sens que l'on aurait peut-être pu convoquer Pierre Bayard pour conférer davantage de force prospective à ces propositions passionnantes. Lorsque le critique parle en effet de « plagiat par anticipation », il envisage la littérature comme un phénomène non d'abord historique mais symphonique : si la création et la source remplacent effectivement la production et l'intertextualité, comme le souhaite ici L. Fraisse, alors ce sont bien les harmoniques de la lecture qui nous font goûter l'acribie visuelle de Proust dans la peinture mondaine de Saint-Simon, et si la précédence de Barbey d'Aurevilly est bien avérée par les lectures de Proust, elle s'estompe bientôt dans la mesure où le roman n'est pas une reprise du monde de la nouvelle mais une recréation de l'univers des deux artistes réunis[12]. Or telle est l'optique proustienne : rompre une linéarité, et faire entendre un art poétique par-delà littérature et discours critique — une petite musique du style.

12

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Proust lecteur de la langue classique
- Proust lecteur de Barbey d'Aurevilly
- Le mouvement d'une écriture prospective

AUTEUR

Philippe Richard
Voir ses autres contributions

Courriel : philippe_richard2000@yahoo.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.