Jules Renard, un descripteur face à la vie

Stéphane Chaudier

▶ **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Jules Renard, un descripteur face à la vie. Jules Renard, un oeil clair pour notre temps, Les Amis de Jules Renard, p. 112-127, 2011, Jules Renard, un oeil clair pour notre temps. hal-01675047

HAL Id: hal-01675047
https://hal.science/hal-01675047

Submitted on 4 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « Jules Renard, un descripteur face à la vie », *Jules Renard, un œil clair pour notre temps*, Chitry, Les amis de Jules Renard, 2011, p. 112-127.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Jules Renard, description, stylistique, Philippe Hamon, Proust

Résumé :

A-t-on épuisé l'art descriptif en général et celui de Renard en particulier quand on estime, avec Philippe Hamon, que la pierre angulaire du texte descriptif, c'est le savoir, entendu dans sa double dimension de savoir technique sur la chose à décrire et de savoir rhétorique sur le texte à écrire ? Or c'est précisément ce pacte entre le savoir et l'écriture que dénoue la notation descriptive, celle qui ne s'organise pas en texte mais qui fulgure, sur le modèle de la phrase fusée, par le biais de la métaphore ou de la fantaisie verbale. Proust appréciait la façon dont Renard décompose ainsi la perception, en portant atteinte au dogme de la représentation réaliste du réel. L'enjeu de cet article est de montrer comment Renard dépasse l'ethos de l'observateur distancié du monde (et de ses fragments) pour investir une posture empathique de fusion avec le phénomène à décrire. Mais pour Renard, contrairement à Proust, cet élan vers le monde est très vite déjoué par une forme de pessimisme qui enveloppe le monde et le moi dans un même mouvement de déprise et de rejet.

Jules Renard : un descripteur face à la vie

Pour B.C., en témoignage d'amitié.

Tout a été décrit ; et l'on vient trop tard, depuis qu'il y a des hommes, et qu'ils peignent. Cette maxime sagement désenchantée ne rend pourtant pas compte du point de vue de Renard, ni de Proust, ces deux grands descripteurs. D'où leur vient cette rage, cet entêtement à décrire ce que tout le monde connaît, la campagne française ? On sait que la pierre angulaire du texte descriptif, c'est le savoir, entendu dans sa double dimension de savoir scientifique ou technique sur la chose à décrire et de savoir rhétorique sur le texte à écrire[1]. Soit cette description d'un intérieur paysan :

> Autour du grand feu, au-dessus duquel bout la soupe aux choux, de grands pots sont rangés, des pots au ventre arrondi où se font les fromages durs, une spécialité du Nivernais. Ils sont recouverts avec des tuiles Montchanin hexagones, ornées d'un losange en relief. Les chenets en fer, énormes, sont dépareillés. Deux chats dorment au pied de l'un d'eux, avec un petit chien aux yeux vairons. (*J*, 15[2])

Investi par l'autorité de la chose vue, l'écrivain décrit un espace exotique pour un lectorat bourgeois et parisien[3]. Renard sait ce dont il parle ; il nomme les choses telles qu'elles sont,

[1] Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, 1981 pour la première édition, sous le titre *Introduction à l'analyse du descriptif*.

[2] Renard, *Journal*, édition d'Henry Bouiller, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, référence désormais abrégée en *J* suivie du numéro de la page.

[3] On objectera que cette description est tirée du *Journal*, genre qui relève de l'intime. Mais le *Journal* de Renard n'est pas toujours un simple « baromètre de l'âme » ; il revêt une dimension « extime » ; il s'intéresse au monde dont l'extériorité se déploie autour du diariste et le sollicite. C'est enfin un atelier littéraire où Renard consigne des pensées esthétiques et des morceaux qui sont autant d'« exercices de style ».

dans ce style simple qui, selon Lanson, fait le bon style[4]. Pour introduire une explication, il se sert d'une apposition. Il déploie l'espace, que structure le jeu des prépositions : « autour de », « au-dessus de », « au pied de ». Il recourt à des épithètes ou des noms qui font image, images à dire vrai peu saillantes comme ces « pots au ventre arrondi » ou « ces losanges en relief ». Les « chenets dépareillés » ou le « petit chien aux yeux vairons » authentifient la description par l'insignifiance de l'effet de réel[5] : les choses sont là, sans intention de dire quoi que ce soit, à la disposition de l'œil qui enregistre leur présence.

Or c'est précisément ce pacte entre le savoir et l'écriture que dénoue la notation descriptive, celle qui ne s'organise pas en texte mais qui fulgure, sur le modèle de la phrase fusée. Prenons la rivière décrite dans « Le Chasseur d'image » :

> Il prend ensuite l'image de la rivière. Elle blanchit aux coudes et dort sous la caresse des saules. Elle miroite quand un poisson tourne le ventre, comme si on jetait une pièce d'argent, et, dès que tombe une pluie fine, la rivière a la chair de poule. (*HN*, 27[6])

La belle unité du paysage, annoncée par le singulier quasi générique du « thème titre » – la rivière – se disloque sous la pression d'impressions disparates, visuelles pour la plupart, mais toutes dépendantes de circonstances fortuites : un poisson, la pluie qui se met à tomber, et voilà que de nouvelles perceptions, de nouvelles associations d'idées, apparaissent. Autant d'apparaîtres, autant d'êtres. La métaphore cesse de s'autoriser d'un savoir ; elle affiche sa gratuité – sa pure subjectivité, qui éclate dans cette étrange métaphore tactile : est-ce la rivière, ou bien celui qui la regarde, qui a « la chair de poule » ? Comment des saules pourraient-ils jamais caresser une rivière ? Dès qu'elle s'émancipe du strict rendu de la réalité, la description tombe dans l'arbitraire de l'image : la rivière ne « dort » qu'en raison d'une vieille métaphore figée, celle du lit, laquelle ne peint rien du tout.

Encore la rivière, ses coudes et ses saules forment-ils un texte. Mais dans le *Journal*, la description se fragmente en impressions sans lien entre elles, détachables ; la fantaisie s'y donne libre cours, sans souci d'organiser la cohérence d'une vision :

> *9 août. Au bord de la mer*. […]
> Les crabes, galets marchant.
> Sur le sable blanc surgit un phare comme un parfait au café sur une nappe blanche. […]
> Les trois-mâts : chênes mobiles, végétation de la mer. (*J*, 6)

Une fois le mot propre lancé, la trouvaille métaphorique fait apparaître le référent comme un prétexte. La gratuité poétique de la notation éclate. Pourtant, ce parti pris décidé en faveur de la fragmentation, Renard le perçoit d'abord comme une force poétique :

> Le plus artiste ne sera pas de s'atteler à quelque gros œuvre, comme la fabrication d'un roman, par exemple […] ; mais le plus artiste sera d'écrire, par petits bonds, sur cent sujets qui surgiront à l'improviste, d'émietter pour ainsi dire sa pensée. De la sorte, rien n'est forcé. Tout a le charme du non voulu, du naturel. (*J*, 6-7)

Mais bien vite le soupçon s'insinue : la brièveté n'est-elle plutôt une preuve d'infirmité, une *infelix culpa* qui affecte aussi bien la lecture que l'écriture ? « Ce que je recherche avant tout dans un roman, ce sont des curiosités de phrase » (*J*, 51-52) note Renard ; d'une telle prédilection découle logiquement ce jugement peu amène sur soi : « En somme, je ne serai jamais qu'un croque-notes littéraires » (*J*, 50).

---

[4] Gustave Lanson, *L'Art de Prose* [1908], texte repris avec une préface de Michel Sandras, Paris, La Table ronde, coll. « La Petite Vermillon », 1996. Voir aussi Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

[5] Roland Barthes, « L'effet de réel », Paris, *Communications* n° 11, mars 1968, repris dans *Le Bruissement de la langue*, *Essais critique IV*, publication posthume assurée par F. Wahl, Paris, Seuil, 1984 (réédition en collection « points » pp. 179-187). Voir Stéphane Chaudier, « L'insignifiant : de Barthes à Proust », *Écritures de l'insignifiant*, *Études françaises*, numéro dirigé par Audrey Camus, Montréal, 2009, p. 13 à 31.

[6] Cette abréviation transparente renvoie à *Histoires naturelles*, édition de Léon Guichard, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

Dépassant les appréciations éthiques ou esthétiques sur cette pratique de la note et sur la « décomposition » de la perception qu'elle implique, Proust parvient à formuler nettement l'enjeu de cette écriture de l'impression, lequel est d'ordre philosophique ou, plus précisément, phénoménologique :

> [Renard] est admirable parce qu'il ne cherche pas d'échappatoires, au contraire de presque tous qui ne pouvant approfondir leur sensation, au lieu d'insister, de chercher ce qu'il y a dedans, ne s'obstinent pas, glissent ailleurs, ne peuvent y pénétrer davantage, et de ratages en ratages, finissent par couvrir une immense circonférence, croient que cela finit par être plus beau que, d'un point de vue quelconque, avoir su descendre au centre. Lui approfondit, saisit la vérité cachée dans la sensation[7].

La métaphore de la profondeur conduit tout droit à ce mot clé, qui sous-tend l'éloge de Renard ; la description met au jour la vérité, « la vérité cachée dans la sensation ». En cela, elle n'est plus liée à la possession d'un savoir mais à l'exercice d'une pensée ; cette pensée s'ordonne à la perception. Une telle mutation épistémologique traverse la pratique descriptive de Renard ; elle engendre une poétique qui récuse, non sans quelques ambiguïtés, l'esthétique réaliste. De Renard à Proust se donnent à lire deux interprétations de la même crise, celle qui affecte le modèle réaliste, et donc deux tentatives de dépasser les apories de la « représentation » mimétique[8].

*
* *

Même dans les descriptions, les mots les plus usuels, de simples conjonctions, servent à penser : « une araignée glisse sur un fil invisible comme si elle nageait dans l'air » (*J*, 20) ; « un oiseau enveloppé de brumes, comme s'il rapportait des morceaux d'un nuage déchiré à coups de bec » (*J*, 3). « Comme si » : cet opérateur de la fantaisie permettrait de risquer une hypothèse farfelue ; le descripteur et son lecteur passeraient du régime réaliste de la prose au grand « lâchez tout » de l'imagination poétique, folle du logis ou reine des facultés, c'est selon. Mais c'est oublier la problématique de Proust – celle de la vérité. À gauche de la conjonction, on trouve « ce que je sais » et que tout le monde sait ; à droite, « ce que je vois et que moi seul vois ». Or l'axiome de la description moderne, donné par Turner et repris par Proust, enseigne qu'il faut peindre non ce qu'on sait mais ce qu'on voit, et cela non seulement parce que c'est plus beau, mais surtout parce que c'est plus juste : ou plus exactement, seul ce que je vois, ce qui se donne quand je vois, est vrai. C'est cet écheveau de propositions qu'il convient de démêler.

Renard le prosateur d'art emploie la conjonction « comme si » ; Renard le théoricien remet à l'honneur l'observation :

> Le poète n'a pas qu'à rêver : il doit observer. J'ai la conviction que par là la poésie doit se renouveler. […] Qui croirait que la vieille mythologie nous opprime encore ! À quoi bon chanter que l'arbre est habité par le Faune ? Il est habité par lui-même. L'arbre vit : c'est cela qu'il faut croire. La plante a une âme. La feuille n'est pas ce qu'un vain peuple pense. On parle souvent des feuilles mortes, mais on ne croit guère qu'elles meurent. À quoi bon créer la vie à côté de la vie ? (*J*, 14)

---

[7] Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, édition de P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1971, pp. 396-397.

[8] Voir Michel Raimond, *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966. Cet ouvrage de référence ne comporte aucun chapitre sur la description – mais il était sans doute malaisé d'introduire une telle étude dans un livre consacré au roman, puisque la description s'inscrit dans des genres littéraires variés, fictionnels ou non, aussi bien narratifs que poétiques.

Rêver ou observer ? Les mots ou les choses ? Montrer ces mots qui font rêver ou ces choses qu'on observe[9] ? Telle est l'antinomie qui traverse le champ descriptif. Mais que veut dire « observer » quand on est poète ? L'observation, c'est la catapulte avec laquelle les réalistes espèrent faire tomber la citadelle de « la vieille mythologie », c'est-à-dire de la convention littéraire. L'observation proclame la nécessité d'un retour aux choses mêmes, que masquent la belle langue morte et mensongère de Chênedollé (*J*, 17) ou de George Sand (*J*, 40). Mais sitôt rendu l'hommage au réalisme (« il faut observer »), très vite, dans le même texte, Renard s'émancipe du dogme réaliste pour embrasser une tout autre croyance : « L'arbre vit : c'est cela qu'il faut croire. La plante a une âme ». La description moderne n'est pas autre chose que le territoire littéraire qui veut donner un sens à cette étrange conjonction : « l'âme e(s)t la vie ». C'est là que se cache la vérité chère à Proust. « On parle souvent des feuilles mortes, mais on ne croit guère qu'elles meurent ». Peindre la vie, chercher la vérité, c'est passer du langage de la transcendance – la feuille est morte, elle est définie par un état que l'œil, cet expert en visibilité, ne peut faire autrement que constater – au langage de l'immanence : la feuille meurt, parce qu'elle est vivante. Mais le paradoxe immédiatement surgit : qu'est-ce qu'une feuille qui meurt ? À quoi voit-on qu'elle meurt ? La saisie intuitive des forces qui font mourir la feuille implique que l'on délaisse le champ du visible pour explorer celui de l'invisible – et que, de tout temps, les hommes ont appelé l'âme. L'admiration de Renard pour le style descriptif de Chateaubriand n'a pas d'autre cause : il est fasciné par la « molle et belle lune » de l'enchanteur ; celle-ci épanche « "sur les forêts ce grand secret de mélancolie qu'elle aime à raconter aux vieux chênes et aux rivages antiques des mers" » (*J*, 28). Renard commente ainsi cette « superbe phrase d'*Atala* » : elle « m'a toujours produit une impression énorme de solitude et d'ampleur » (*J*, 28). Semée d'épithètes fort peu pittoresques mais disposées en chiasme – « vieux chênes », « rivages antiques » –, la « belle » description se sert du visible pour faire ressentir l'invisible. Le secret de la lune, ce n'est pas seulement la lumière qui baigne toute chose et unifie le paysage, forêts, chênes, flots ; ce secret, c'est celui du descripteur qui donne à sa mélancolie une dimension cosmique. Jamais, chez Renard, le paysage ne renvoie à un état d'âme aussi harmonieux.

Reprenons nos exemples. À gauche de « comme si », le langage désigne ses propres concepts : ceci est une feuille morte, ceci est une araignée sur son fil, ceci est un oiseau enveloppé de brumes. L'espace de gauche est celui des contiguïtés : décrire une chose, c'est dire au milieu de quoi elle est, ou de quoi elle est faite. À droite, il y a des forces : certes, ces forces sont invisibles ; mais le poète « croit » qu'elles agissent : l'araignée nage dans l'air, l'oiseau déchiquette les nuages, la feuille meurt. Chaque force est un petit univers qui aspire à se déployer ; pour ce faire, il cherche à rencontrer, épouser ou soumettre d'autres forces, et c'est ainsi que la nature morte (ou *still life*) devient une nature vive, une nature vivante. Mais celle-ci ne vit que pour autant qu'elle se révèle vivante à celui qui l'observe ; or, pour qu'une observation soit fiable, elle ne doit pas procéder d'une construction n'étreignant de la vie que la représentation que l'esprit s'en fait. Il faut au contraire que l'observateur, se faisant poète ou créateur, l'éprouve, la sente vivre en lui, de façon aussi irréfutable qu'il se sent voir ou toucher, penser ou sentir. C'est bien cette aventure intellectuelle que raconte « Le chasseur d'image » :

> La première [image] qu'il fait captive est celle du chemin qui montre ses os, cailloux polis, et ses ornières, veines crevées, entre deux haies riches de prunelles et de mûres. […]
>
> Puis il entre au bois. Il ne se savait pas doué de sens si délicats. Vite imprégné de parfums, il ne perd aucune sourde rumeur, et, pour qu'il communique avec les arbres, ses nerfs se lient aux nervures des feuilles.

[9] Il n'est pas sûr qu'à ces questions d'esthétique puisse répondre la crâne affirmation qui suit : « Rod en est encore à faire une distinction entre l'observation extérieure et l'observation intérieure, ou intuitivisme. Comme si, en psychologie, il n'était pas prouvé depuis longtemps que toute observation est intérieure ! » (*J*, 42).

> Bientôt, vibrant jusqu'au malaise, il perçoit trop, il fermente, il a peur, quitte le bois et suit de loin les paysans mouleurs regagnant le village. (*HN*, 27)

Ce texte est jugé « bien faible » par Proust[10], sans doute parce la description de Renard épouse trop facilement le *tempo* narratif d'une histoire : le chasseur a vu ceci, cela, puis encore ceci. C'est le temps linéaire de la chronique, réduite ici à n'être qu'une énumération, une collection d'impressions. Mais l'essentiel n'est pas là. Renard le « chasseur d'images » est d'abord un observateur actif ; le chemin est décomposé en ses parties constitutives dont chacune trouve, selon la logique de la métaphore, son *analogon* anthropologique. C'est la vision de son corps écorché que le promeneur superpose à ce qu'il voit ; mais dès qu'il entre au bois, il lui faut bien davantage payer de sa personne ; c'est en effet une sorte d'identification un peu folle que la nature exige de lui. La figure dérivationnelle, « nerfs » / « nervures » indique ce cousinage des vivants : il est impossible d'éprouver que l'arbre est vivant sans se sentir soi-même devenir un arbre. Ainsi s'expliquerait cette peur que les anciens qualifiaient de panique. Il n'empêche que la description moderne se voue à ces expériences paniques, en analysant comment le corps et l'esprit du sujet sont affectés par ce qu'ils découvrent : à l'observation distanciée, objective, informée du scripteur réaliste succède le nervosisme intuitif, la fusion inquiétante du sujet et de l'objet. Mais cette fusion, convient-il plutôt de s'y abandonner ou au contraire d'y résister ? Quels gains poétiques ou heuristiques l'écrivain et son lecteur peuvent-ils en attendre ?

*
* *

Pour atteindre la vie, ce que Proust nomme la vérité, Renard estime qu'il faut d'abord procéder à la dissociation des facticités qui encombrent la vision :

> Il faut opérer par la dissociation, et non par l'association des idées. Une association est presque toujours banale. La dissociation décompose, et découvre des affinités latentes. (*J*, 41)

Le latent, le profond n'apparaissent qu'au terme d'un travail, d'une ascèse de la perception et du langage. Ces « affinités latentes » sont-elles la cause ou l'effet, l'origine ou le terme de ces ruptures sémantiques qu'affectionne Renard ? La question est complexe, tant la poétique descriptive de Renard et celle de Proust diffèrent par leur façon de penser et d'éprouver la relation entre le sentir et l'écrire : ce que Renard appréhende le plus souvent en termes de fracture, Proust le conçoit sur le mode d'une indivisible continuité. Cependant, pour Renard comme pour Proust, la description fonctionne à la manière d'un ouvroir des potentialités perceptives. Dans la description, les puissances du sentir que le sujet ignorait porter en lui se réalisent. Telle est la mythologie moderne : ce ne sont pas les dieux, mais les accidents ou les surprises de l'impression qui sont les grands pourvoyeurs d'images poétiques. Une conception de l'écriture s'en dégage, que Renard résume ainsi : il faut faire « de l'étrange avec du simple » (*J*, 53).

Pour mettre en œuvre un tel programme, Renard dispose de tout l'arsenal rhétorique du fantaisiste :

> Des petites médailles d'écume blanche se détachent d'un bouillon et s'en vont à la dérive, au fil de l'eau. On dirait qu'une bouche d'ange qui s'amuse crache du haut du ciel dans le bassin. (*J*, 21)

Avant que la réalité ne soit nommée – un peu d'écume blanche – la métaphore régressive impose l'image de la « médaille » qui se poursuit avec celle de « l'ange » : orfèvre céleste, l'ange est l'imprévisible agent qui fait apparaître, à la surface de l'eau, cette forme elle aussi imaginaire. Le lecteur assiste à un court-circuit. Le regard du descripteur isole – ou détache –

[10] Proust, *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 397.

un fragment de réalité commune sur lequel travaille l'imagination ; et celle-ci finit par déployer au-dessus du monde banal de référence un univers féerique :

> De temps en temps on croit voir, bien bas, au-delà des cailloux, un mouton floconneux traverser le bassin : c'est un nuage qui passe au-dessus de ma tête. (*J*, 21)

Cette poétique repose sur le heurt, la tension inapaisée, entre deux modalités de la vision. Certes, il arrive que l'image ait la majesté sereine d'une évocation bucolique : « au soleil qui se couche, les bœufs traînent par le pré, à pas lents, la herse légère de leur ombre » (*HN*, 63). L'hypallage – le déplacement de l'adjectif « légère » – solidarise les deux versants de la métaphore, atténuant la rupture entre l'ombre impalpable que les boeufs ne sauraient traîner et la herse pesante qui ralentit leur marche. Le décalage métaphorique est alors rédimé par le sentiment de la pertinence référentielle, cette magique adéquation des mots et des choses : le lecteur peut ressentir ce mélange de fatigue et de repos qui, au crépuscule, étreint les créatures qui ont peiné tout le jour. Mais le plus souvent, le style de Renard agit comme un accélérateur de discordances. Donnons pour exemple ces deux métaphores verbales :

> Les champs de blé rasés de frais, avec des tâches verdâtres qui rappellent le bleu de la joue des acteurs. (*J*, 22)
>
> Ses dents claquaient, applaudissant au drame de son cerveau (*J*, 7)

De par son incohérence, le prédicat verbal, pivot de la phrase, démonte les rouages de la perception : l'image vénérable du sol nourricier succombe sous le coup d'un rasoir qui est moins celui de la faux que celui du poète, délivrant la perception du cliché qui pesait sur elle. L'isotopie du théâtre (« applaudissant », « drame ») donne une visibilité à la peur invisible qui fait claquer les dents. Humour ou malaise ? Exprimée par les verbes de mouvement, la vivacité du trait descriptif peut amener le lecteur à situer le descripteur au cœur des choses – là où elles atteignent le vif de sa sensibilité ; mais cette emprise du monde semble peser au poète ; on dirait qu'il cherche à s'en défaire par un mouvement de retrait, par une sorte de chiquenaude donnée au monde par la trouvaille humoristique de l'image. C'est pourquoi Renard accentue l'impertinence référentielle de la métaphore ; il lui confère ainsi l'aspect et le ton d'un commentaire ironique ou distancié sur l'événement dont il rend compte. En montrant « deux tisons qui croisent leurs petits moignons » (*J*, 963), le regard du descripteur transforme l'ardeur du foyer en maladie, et la sensation en une infirmité.

« L'effet le plus puissamment produit, Villiers de L'Isle-Adam le doit aux mots qui jurent avec les faits » (*J*, 3), estime Renard ; on peut être tenté de lui appliquer cette analyse :

> Un air frais, transparent, où la lumière semble mouillée, lavée, trempée dans de l'eau très claire, et suspendue comme de fines gazes pour sécher, après une lessive de l'atmosphère. (*J*, 10)

« La lessive de l'atmosphère » n'est certes qu'une périphrase pour désigner la pluie. La métaphore est préparée par les participes « lavée », « trempée » ; mais le mot n'en conserve pas moins son pouvoir déroutant ; après « les fines gazes » de la lumière, l'expression revêt un caractère prosaïque, presque vulgaire, qui se refuse à « gazer » sinon l'obscénité du moins la trivialité des choses. L'effet est puissant parce qu'il est indécidable : et de fait, on ne sait exactement si Renard veut conduire son lecteur à adhérer plus pleinement aux sensations qu'il dépeint ou si, au contraire, il ne cherche pas à le soustraire au pouvoir du sensible, à retourner les perceptions comme un gant : mais en vue de quelle révélation ? Qui de la tendresse ou du sarcasme l'emporte ? Qui de l'empathie ou de la cruauté ? Quoi qu'il en soit, il apparaît que la notation descriptive n'est pas l'exposition sereine d'un savoir ; elle se déploie à la manière un d'un drame – éclaire une sorte de magma pathétique où il est difficile de discerner quelle est la nature de l'affect dominant.

C'est d'ailleurs dans ce sens-là que Renard emploie l'adjectif « moderniste » : « ce qui n'a pas été fait », écrit-il, « c'est un livre moderniste sur la campagne ». L'adjectif

« moderniste » rend compte du sentiment d'énigme et d'opacité qui étreint tout être à qui la vie, par campagne interposée, se révèle :

> La campagne se prête à toutes les divagations du rêve. On questionne bien tranquillement le ruisseau, l'arbre, les grandes luzernes : ils ne répondent pas et ce qui dégoûte les hommes, c'est qu'ils veulent toujours répondre aux questions qu'on leur pose. Chacun nous offre une certitude, une solution : c'est désolant. (*J*, 26-27)

Qu'est-ce qui est au juste si « désolant » ? Le silence de la nature, vers laquelle l'esprit se tourne pour obtenir une réponse, « une certitude, une solution » ? N'est-ce pas plutôt cette insatiable naïveté des hommes, leur besoin éperdu d'un sens, leur rapport affectif à la pensée, eux qui réclament, quand ils contemplent la nature, du réconfort, une consolation, un peu d'amitié ? L'image de Renard montrerait donc moins « la vérité cachée sous la sensation », ce qui est le propre de la recherche proustienne, que le caractère déroutant de cette vie insignifiante qui grouille, agit, se démène, mais se refuse à la prise du « chasseur », se dérobe à l'expression, à l'intelligibilité. L'image de Renard serait ainsi la marque d'une défaite de la pensée dans sa tentative de comprendre les choses.

La nature de Renard n'est moderniste que parce qu'elle lui renvoie l'image qu'il se fait du poète – ou plus exactement, parce qu'elle lui permet d'identifier la vie qui afflue en elle au travail créateur de l'artiste :

> *9 août. Au bord de la mer*. – la mer monte, prend les rochers un à un, ensevelit celui-ci, lèche celui-là, écume sur cet autre et montre à travers son vert de bouteille, comme autant de monstres fantastiques pétrifiés, aux chevelures de varech. (*J*, 6)

C'est là un texte de jeunesse. Mais comment ne pas être sensible à la pression du signifiant ? Cette mer qui « monte », qui se livre à son travail souverain de mer, est une mer qui « montre », qui, comme une artiste, aspire à exhiber le fruit de son intense activité : or que montre la mer, « à travers son vert de bouteille » ? Elle engendre un spectacle dépourvu de signification, mais non de beauté : pour voir la mer avec les yeux de la mer que s'est greffés le poète, il faut consentir à l'insensé, découvrir des « monstres fantastiques pétrifiés, aux chevelures de varech ». Mais ce ne sont là que des rochers, s'écrie l'exégète agacé, qui veut que les signes aient du sens et réfèrent à ce qui est. Mais précisément, qui du mot « rocher » ou du mot « monstre » dit le plus exactement ce qui est ? Ce mot « monstres », à quel statut ontologique peut-il prétendre ? S'étalant sur la page du *Journal*, ce mot montre-t-il ce qui est dans l'œil de Renard ou ce qui est dans la nature des choses ? Cet œil de poète est-il sain ou est-il fou ?

À toute description qui prétendrait « défamiliariser » le regard porté sur la réalité, le lecteur pourrait opposer le veto d'un « qu'est-ce que cela prouve ? » sans appel. Dans les hyperboles de Renard, l'essentiel revient peut-être au jeu de mots. Quand on lit « le silence était si absolu que je me croyais sourd » (*J*, 52), on peut penser que l'écrivain ne cherche pas à rendre la qualité d'un silence mais à dégonfler la baudruche d'un adjectif prétentieux, ce mot « absolu » si souvent incapable de tenir les promesses inconsidérées qu'il a faites à un poète devenu trop ironique pour en choisir un autre. Soit une série d'instantanés, de portraits incisifs :

> Il avait plus de cheveux blancs que de cheveux. (*J*, 12)
>
> M. B… est si petit et il a une bouche si grande qu'il tiendrait aisément tout entier dans sa bouche. (*J*, 29)
>
> Une grande bouche, une petite voix. Figurez-vous un vent coulis qui sortirait par une porte cochère. (*J*, 37)

Renard semble se soucier comme d'une guigne de peindre ce qu'il voit ou ce qui est. On dirait plutôt qu'il s'abandonne à un pur entraînement verbal, jouant sur des effets de répétition ou de contraste pour outrer jusqu'au grotesque de simples défauts physiques, sans intérêt en eux-mêmes. On se souvient d'ailleurs que c'est là précisément l'objection que le vieux Norpois, ambassadeur madré et homme plein de bon sens, adresse à la littérature descriptive. Le héros de *La Recherche* vient de lui soumettre, espérant un appui pour *La Revue des deux mondes*,

« une oeuvrette tarabiscotée » (*RTP*, II, 519[11]) inspirée de Bergotte, alias Anatole France. Norpois le tient pour « un joueur de flûte », qui commet le « contresens d'aligner des mots bien sonores en ne se souciant qu'ensuite du fond » (*RTP*, I, 465), c'est-à-dire du sens. De fait, Proust et Renard sont solidaires face à l'objection que leur oppose l'académisme de leur temps. Mais sommés de se justifier face à ce tribunal de la raison, apportent-ils la même réponse ?

*
* *

Le point est acquis : pour Proust et Renard, la description n'est pas autre chose que de la pensée poursuivie par d'autres moyens que ceux de la stricte rationalité. Dans la description se donnent à lire les questions qui hantent l'imaginaire intellectuel de l'Occident. Que savons de vrai sur le monde ? Peut-on faire confiance à ses sens ? L'écriture trahit-elle la perception ou la prolonge-t-elle ? Reste à légitimer cette prétention qu'on pourrait juger exorbitante au regard des fonctions reconnues de la description : exposer un savoir sur l'objet, mettre en œuvre un savoir sur le texte. Or la description poétique ou fantaisiste refuse de se soumettre aux prescriptions d'un savoir objectif ; elle ne peut donc plus prendre appui sur une référence commune et stable – sur une extériorité qu'un groupe humain s'entend à désigner par des termes aussi conventionnels qu'efficaces. Quand le rêve créateur prend la relève de l'observation, le sujet descripteur se trouve livré à lui-même :

> Un poète, c'est un observateur qui recrée tout de suite. La preuve, c'est que, lorsque ensuite il regarde les gens, il ne les reconnaît pas. (*J*, 986)

« Observateur » signifie ici qui se livre au jeu de la perception et consent ainsi au face à face avec les choses ; vient alors le moment critique où l'écrivain et le lecteur à sa suite ne reconnaissent plus rien. Le réel cesse d'être familier ; il cède la place à un autre monde. De ces deux mondes, lequel est le vrai ? Surgit alors l'objection anti-subjectiviste, que Renard formule en ces termes :

> Comme quelqu'un qui, ayant une mouche dans l'oreille où elle ferait un bruit épouvantable, demanderait aux autres : « Entendez-vous ? » et serait tout étonné s'ils lui disaient qu'ils n'entendent rien. (*J*, 155)

Cet homme qui n'entend plus que la mouche bourdonnant à son oreille croit avoir saisi la rumeur du monde : n'est-ce pas la figure même du descripteur que Proust peint sous les traits de Bergotte ? « C'était surtout un homme qui au fond n'aime vraiment que certaines images et (comme une miniature au fond d'un coffret) que les composer et les peindre sous les mots » (*RTP*, I, 549). Mais quelle la pertinence de telles images ? Confronter Renard et Proust sur ce point, ce n'est pas opposer deux théories, dont l'une serait plus puissante que l'autre ; il vaut mieux, sans doute, mettre à jour le soubassement éthique de leur pensée. Il convient alors de partir à la recherche des éléments qui, au cœur même des descriptions, renseignent le lecteur sur l'*ethos* qui les a rendues possibles. Comment le texte descriptif figure-t-il sa propre généalogie ? Que dit-il de cet œil qui voit, qui se sent et se regarde voir, bref qui apprend à se connaître et se connaît de mieux en mieux ? Une description pense – en ce qu'elle soumet des problèmes épistémologiques (ce que signifie voir ou sentir) à l'enquête du sujet sensible sur sa propre sensibilité – sur les capacités qu'il s'éprouve posséder et sur le degré de confiance qu'il leur accorde. Alors que les problèmes du descriptif se posent pour Proust et Renard dans les mêmes termes – à savoir : qu'est-ce que les mots peuvent saisir de la vie dans laquelle nous baignons, vie invisible que ne capte pas le savoir positif du réaliste ? –, il est évident que ce sont des questions de tempérament, de caractère, bref des questions d'éthique, qui séparent les

[11] Proust, *À la recherche du temps perdu*, nouvelle édition en quatre volumes dirigée par J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1987-1989 ; cette référence est désormais abrégée en *RTP*, suivi du numéro du tome en chiffres romains, et de la page, en chiffres arabes.

réponses, c'est-à-dire les styles descriptifs de Proust et de Renard. Or comment séparer ce que l'œil du descripteur sait de lui-même de ce que le sujet sait de lui-même, des forces auxquels il est assujetti aussi bien que celles qu'il a appris à dominer ?

Écoutons où et comment Renard situe ce qui est pour lui la difficulté majeure de la description. Quel est pour lui l'obstacle à vaincre, la force adverse à transformer en moyen, si ce n'est en alliée ?

> Ainsi je dois me dire : « Petit cochon, tu ne travailles pas ! » Oui, c'est bon ! Tu bois le soleil, tu regardes, tu observes, tu jouis de la vie, tu trouves bien fait tout ce que le bon Dieu a fait. […] Tu te dis : avant d'écrire, il faut voir. Flâner, c'est travailler. Il faut apprendre à tout voir, le brin d'herbe, les oies qui crient dans les étaules, le soleil couchant […]. Tu t'emplis de tableaux, les deux mains dans tes poches. Tu lèves les pelles de ta rêverie. […] Tu penses à la mort avec effroi quand il tonne, sans peur quand il fait clair […]. Les poissons te semblent des êtres animés, qui t'intéressent comme d'autres bêtes, qui ont des ailes pour voler dans l'eau, qui rusent, qui existent. Tu te fais élégiaque. Tu comprends tout, ma foi ! Tu panthéises. […] Tu dégustes le temps. Tu te trouves bien comme le reste, mais je te redis : « Petit cochon, tu ne travailles pas ! ». (*J*, 23)

Pour Renard, travailler, c'est s'arracher au bonheur de percevoir. Tout commence par une jouissance immédiate ; elle naît d'un accord spontanément ressenti avec les choses, avec l'ordre qu'il révèle. La culture, l'imagination, les forces de la vie intellectuelle prolongent, exaltent ce sentiment de juste présence au monde. Mais au cœur de cette joie naïve se fait entendre, pour tout gâcher, le surmoi littéraire : « Tu te trouves bien comme le reste, mais je te redis : "Petit cochon, tu ne travailles pas !" ». Le travail littéraire est pour Renard le lieu de l'épreuve, de la défiance, de la division de soi avec soi ; c'est au contraire chez Proust le temps de la récollection des forces qui faisaient défaut, enfuies avec le temps dans la vie improductive d'avant l'écriture.

Entre l'écriture et la vie, le rapport chez Renard est de l'ordre de la tension, du conflit et c'est là peut-être le ressort majeur de sa poétique descriptive. Conçue comme un exercice de l'intelligence, l'écriture se veut arrachement à une heureuse stupidité qui, si jouissive qu'elle soit, ne parvient pas à combler toutes les aspirations de l'écrivain :

> Tout ce que j'ai lu, tout ce que j'ai pensé, tous mes paradoxes forcés, ma haine du convenu, mon mépris du banal, ne m'empêchent pas de m'attendrir au premier jour du printemps, de chercher des violettes au pied des haies parmi les étrons et les papiers pourris, de jouer aux « chiques » avec les gamins, de regarder des lézards, des papillons à robe jaune, de rapporter une petite fleur bleue à ma femme. Éternel antagonisme. Effort continu pour sortir de la stupidité, et inévitable rechute. Heureusement ! (*J*, 19)

Quelle est la portée d'un tel adverbe ? Ce jugement évalue-t-il « l'effort pour sortir de la stupidité », l'inévitable « rechute » qui suit, ou encore « ce rythme » presque organique et à coup sûr existentiel qui scande la pensée et la phrase de Renard ?

> Je ne sortirai pas de ce dilemme : j'ai les ennuis en horreur, mais ils me fouettent, me rendent talentueux. La paix et le bien être me paralysent, au contraire. Donc, être nul, ou être éternellement embêté. Il faut choisir. (*J*, 27)

Désiré et désirable, le passage à l'écriture ne s'accomplit pas moins sur le fond d'un malheur originel : en lui-même, Renard pressent « un dilemme », « un éternel antagonisme » que la littérature peut exprimer, dont elle se nourrit, mais dont elle ne saurait venir à bout sans se supprimer elle-même. C'est ici qu'intervient le mot qui explique tout, si du moins on le comprend bien : pessimisme.

Pour bien saisir le rapport entre pessimisme et description chez Renard – rapport qui semble radicalement étranger à Proust – il faut sans doute assigner à ce pessimisme sa juste place, qui n'est ni celle d'une construction théorique ni celle d'une infirmité psychique, de celles que résument ces phrases désespérées : « Tu as beau faire : tu ne seras rien » (*J*, 14) ou

« je passe un bien vilain moment. Tous les livres me dégoûtent. Je ne fais rien. Je m'aperçois plus que jamais que je ne sers à rien. Je sens que je n'arriverai à rien […] » (*J*, 46). Au-delà de ces accès de mélancolie somme toute banals, le pessimisme de Renard est une passion raisonnante ; et rien ne paraît mieux l'exprimer que cette simple phrase : « Cherchez le ridicule en tout, vous le trouverez » (*J*, 43). Renard s'inclut dans ce qu'il dénonce : « je pourrais bien dire que c'est encore en moi que j'ai trouvé la plus grande quantité de ridicules à noter » (*J*, 51). Mais il y a pire : car il est avéré que face à un esprit énergiquement corrosif, rien ne tient – ni l'art, ni la vie : « il n'y a pas de chefs-d'œuvre qui résistent à certains lecteurs » (*J*, 984). L'esprit critique, l'aptitude à la démolition, l'emportent. Aussi, cette universalité du ridicule ne devient jamais une loi, au sens que Proust à ce mot : une précieuse acquisition que l'intelligence peut se flatter d'avoir mise au jour ; car la loi de l'universel ridicule est si triviale qu'elle dispense le pessimiste de chercher à l'établir. Pourquoi en effet se complaire à ce qu'on sait pouvoir trouver d'avance, et si facilement ?

On peut définir le pessimisme de Renard ; c'est le tour d'esprit – d'aucuns dirait la perversion de l'esprit – qui fait de chaque pensée un acte d'accusation qui se retourne contre son objet avant de se retourner contre elle-même ; l'intelligence qui évalue les choses ne les confronte que pour mettre au jour leur déficience. Or c'est cette passion majeure que la description tente en vain de conjurer avant de s'y soumettre : et ce sont ces deux temps de la pensée – confiance en la force qui promet de faire échec au pessimisme, puis défiance à l'égard de cette force comme de soi-même – qui rythment la poétique de Renard. On sait que la fantaisie – cet usage débridé, capricieux et rigoureux à la fois de l'imagination – fait la beauté des images de Renard. Or on lit sous sa plume cette sévère mise en garde : « Défie-toi de ta fantaisie. Je n'aime que les gâteaux qui ont un peu le goût du pain » (*J*, 172). L'humble réalité du pain défie la pâtisserie poétique : et chacune des deux forces en présence peut voir en l'autre ce qui lui manque et qu'elle ne saurait acquérir. L'image récuse le mot simple, qui rend compte uniment du réel ; c'est justement là ce qui fait son prix ; mais c'est aussi ce qui la rend suspecte aux yeux de Renard, pour qui l'image est « cause de vieillesse du style » (*J*, 54) :

> Tout lasse. L'image même, qui est d'un si grand secours, finit par fatiguer. Un style presque sans image serait supérieur, mais on n'y arrive qu'après des détours et des excès. […] Le beau style ne devrait pas se voir. (*J*, 976)

On peut donner des exemples de ce style sans image – limpide image de la vie dans ce qu'elle a de plus fugace et de plus ténu, de transitoire et d'attachant, et que capte souvent la phrase nominale : « l'odeur forte des fagots secs » (*J*, 20) ; « la palpitation de l'eau sous la glace » (*J*, 15) ; ou encore :

> Valognes, ville qui se meurt. Le pâtissier en est tout triste. La grande place ne se rétrécira point. C'est beau, une église qu'on abandonne. (*J*, 975)

Renard commente ainsi son esquisse : « ce sont les "belles" descriptions qui m'ont donné le goût des descriptions en trois mots » (*J*, 979).

La défiance – cette forme de réflexivité rageuse qui conduit la fantaisie à se néantiser dans un style transparent, sans effet – semble bien être le maître mot de la poétique descriptive, la pulsation intime qui lui donne sa nécessité existentielle. C'est au contraire la confiance en soi qui est la pierre angulaire de l'esthétique de Proust : « le talent d'un grand écrivain » n'est pour lui « qu'un instinct religieusement écouté au milieu du silence imposé à tout le reste » (*RTP*, IV, 472). Or c'est de cet « instinct » que procède la métaphore, qui loin de faire vieillir la prose, est au contraire cela seul « qui peut donner une sorte d'éternité au style » (*CSB*, « À propos du "style" de Flaubert », 586). On le voit : il est impossible de pénétrer dans une description sans comprendre le sentiment, l'évaluation sur la vie dont elle procède et qu'elle met en œuvre. Si on se tourne du côté de Renard, que trouve-t-on ? Une irrésolution qui imprime à sa phrase son oscillation profonde :

> À chaque instant la vie passe à côté de son sujet. Il faut refaire tout ce qu'elle fait, récrire tout ce qu'elle crée. (*J*, 154)

Dans un premier temps, l'art condamne la vie et l'embellit ; puis vient le retour du balancier : « la vérité désenchante toujours. L'art est là pour la falsifier » (*J*, 984). L'écriture de Renard marque, dans sa respiration la plus essentielle, cette insatisfaction fondatrice qui interdit la confiance, le sentiment de tenir durablement le principe fondateur de la création. Aussi, ce qui apparaît comme le mouvement le plus caractéristique de la description chez Renard, c'est son parti pris décidé en faveur de la crudité du réel – crudité qui est une forme de cruauté : la fantaisie s'alimente à la force qui la conduit infailliblement à se nier elle-même, dans une joie destructrice qui est peut-être son accomplissement. Et de ce point de vue, rien de plus différent des aubépines ou des pigeons de Proust que ceux que montre Renard :

> Les buissons semblaient saoûls de soleil, s'agitaient d'un air indisposé et vomissaient de l'aubépine, écume blanche. (*J*, 3)

Et les pigeons :

> Que leur col fugitif vive et meure comme l'opale au doigt ;
>
> Qu'ils s'endorment, le soir, dans la forêt, si pressés que la plus haute branche du chêne menace de rompre sous cette charge de fruits pleins : […]
>
> Tous ces pigeons, qui d'abord amusent, finissent par ennuyer. (*HN*, 41)

La fantaisie de Renard, ce qui stimule son inventivité, c'est peut-être cette force redoutable, la Gorgone de l'ennui. Il faut toujours que le descripteur marque sa déprise et presque son dégoût de ce qu'il est en train d'« exécuter » – comme si la preuve d'amour chez lui se mesurait aux coups qu'il inflige à l'objet qui lui a trop accaparé l'esprit et les sens pour ne pas finir par le décevoir. Mais quelle est alors la force qui relance la machine à décrire ? Renard répond :

> Je me laisse facilement abattre, mais je reprends le dessus avec une facilité extraordinaire. Je trouve toujours le bon côté d'un ennui. C'est l'effet d'une pusillanimité rare qui m'empêche de regarder les embêtements en face. (*J*, 24-25)

Ce bon côté d'un ennui, ne serait-ce pas l'écriture ? La « pusillanimité » serait alors l'autre nom de cette mobilité indécise qui se masque sous le tranchant de la forme mais qu'on retrouve dans ce moment de « reprise » ou de « renversement » qui anime tout jugement porté sur la vie :

> - Tu es bête, ce n'est rien !
>
> Pourquoi rien ? C'était de la vie ! et nous ne pouvons pas savoir jusqu'où allait celle que nous venons de supprimer.
>
> Par pudeur, pour ne pas avouer que la mort d'un petit chien nous bouleverse, nous songeons aux êtres humains déjà perdus, à ceux qu'on pourrait perdre, à tout ce qui est mystérieux, incompréhensible, noir et glacé. (*HN*, « Dédéche est mort », 53)

Comment juger la vie ? À l'aune de la mort, de tout ce qui est « noir et glacé » ? Cette impossibilité de se fier, de lier son sort à un affect déterminé – confiance ou défiance, enthousiasme ou lassitude –, Renard la nomme « pusillanimité » ; et l'on touche là, sans doute, le fond éthique et existentiel où le descripteur, tel Antée reprenant des forces au contact de la terre, renaît, après avoir épuisé le suc qui l'a nourri.

*
* *

Concluons, afin de marquer la différence éthique où s'origine la différence des « styles descriptifs » propres à chacun des deux auteurs. Pour Proust, comme pour Renard, le monde est divers, ondoyant ; mais chacun de ses apparaîtres n'est, pour Proust, qu'un point de vue renvoyant, avec plus ou moins de profondeur ou d'exactitude, à cette monade suprême que Proust nomme la « vision » et dont il fait le « propre » même de l'artiste. Or c'est ici que s'opère le renversement décisif et assumé du réalisme et du dogme de l'observation : car pour Proust,

ce n'est nullement la vision de l'artiste qui constitue un point de vue sur le monde, point de vue partiel et révocable. C'est le monde, au contraire, qui présente une collection infinie, les uns révocables, les autres essentiels, de points de vue sur ce monde intérieur que l'artiste porte en lui, monde irréductible à tous les apports culturels ou sociaux qu'il s'est appropriés, et en cela inassignable à l'ordre des causalités. Or cette vision exprime selon Proust ce qu'il y a de plus profond, de plus permanent et surtout de plus aimé dans le « moi » : plus on la trahit dans « le monde », plus on s'éloigne de sa vocation, qui est de l'exprimer, et plus elle insiste, et mieux elle revient, à la faveur du hasard, hanter l'artiste. En cela, la vision de l'artiste ressemble à la mère, telle que la peint le roman : plus on la profane, et plus on exalte sa perfection ; car la profanation proustienne ne procède pas d'une déception, d'un ressentiment rageur ; elle naît mais au contraire du sentiment d'admiration éperdue que suscite la toute-puissance de la vertu. Il faut alors s'y résoudre : cette qui mère résiste à tout, aux outrages du temps comme à ceux de la profanation, qui se confond avec les paysages de l'enfance et les « gisements profonds du sol mental », est la figure même de la vie, qui survit à l'oubli et, par le souvenir involontaire, se grave à jamais dans la mémoire. La vie est bien en effet la mère de la vision, le fondement du style qui l'extériorise, et de toutes les descriptions qui en traduisent la fécondité inépuisable. Et c'est pourquoi je voudrais lancer cette ultime suggestion : et si, *in fine*, c'était de ce sentiment ineffable et puissant de la vie, de la vie adhérant continûment à soi malgré toutes les éclipses, les deuils et les échecs, dont manquait le plus Jules Renard, lui qui ne cesse de délier par les armes de l'humour et de la fantaisie ces liens qu'un manque originel ne cesse de recréer autour de l'homme ligoté ? Cette hypothèse existentielle semble excéder les pouvoirs propres aux études formelles – et à la première d'entre elles, la stylistique. Mais toute étude du style a sans doute pour visée de reconduire le lecteur à cet étymon fuyant où tout se noue, à ce point évanouissant qu'on appelle à juste titre *un style de vie*, selon lequel la vie est assumée et recomposée par le style, et le style informé par les urgences de la vie.

Stéphane CHAUDIER
CIEREC EA 3068
Université Jean Monnet
Saint-Étienne (France)