



**HAL**  
open science

## “ Contre Sainte-Beuve et les paradoxes du rhétorique ”

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. “ Contre Sainte-Beuve et les paradoxes du rhétorique ”. Bulletin d'informations proustiennes, 2004, n° 34, p. 111-121. hal-01694430

**HAL Id: hal-01694430**

**<https://hal.science/hal-01694430>**

Submitted on 27 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 :** « *Contre Sainte-Beuve et les paradoxes du rhétorique* », *Bulletin d'Informations Proustiennes* n° 34, 2004, p. 111-121.

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

**Mots-clés :** Proust, *Contre Sainte-Beuve*, *À la recherche du temps perdu*, rhétorique

**Résumé :** *Contre Sainte-Beuve* fait la part belle au rêve d'un magistère intellectuel tout-puissant. Délivrée dans le cadre d'une argumentation infaillible, une théorie artistique assumée permettait de ridiculiser Sainte-Beuve, figure paternelle, sous les yeux complaisants de Maman. La mise en œuvre de ce scénario œdipien ne produit qu'un merveilleux ratage : *le* rhétorique est l'antipoétique qui émerge de cet échec. Parce qu'elle est un récit, une ouverture à l'autre, la *Recherche* purge l'écriture du fantasme de souveraineté qui fonde *Contre Sainte-Beuve*. De fait, la pratique du roman relativise l'urgence et la nécessité d'un mythe de la création – lequel tend à produire une figure idéalisée du moi écrivain. La *Recherche*, au contraire, ausculte le corps défaillant et pervers du héros ; elle s'intéresse aussi aux corps des artistes. Bergotte transpose dans ses œuvres les «cuivres phonétiques.» légués par sa famille Elstir ne sait peindre que l'hallucination : il faut que la mer soit la terre et la terre soit la mer pour que la toile et la théorie de la métaphore adviennent. Après avoir mérité d'être profané, le corps du petit-bourgeois bienséant qu'est Vinteuil devient un Hercule dément ; il peint sa « grande fresque musicale comme Michel-Ange attaché à son échelle, et lançant, la tête en bas, de tumultueux coups de brosse au plafond de la chapelle Sixtine ». Dans *Contre Sainte-Beuve*, le primat du théorique fonde la rhétoricité de l'énoncé. L'exposé esthétique n'est pas totalement évincé de la *Recherche* : il permet d'assigner un terme, une butée au mouvement de l'écriture. Ce discours peut certes prétendre épuiser la signification du texte ; mais le roman, parce qu'il est polyphonique, autorise le lecteur à prendre toutes ses distances vis-à-vis de la *doxa* esthétique qu'il délivre. Sans doute la *Recherche* tend-elle encore à démontrer les vérités auxquelles tient son auteur : mais elle se refuse pour cela à humilier Sainte-Beuve ; le savoir métapoétique se libère des enjeux narcissiques de la polémique. Prise en charge par l'énonciation romanesque, la théorie esthétique tombe sous le coup d'une anthropologie de la croyance : pour créer, l'artiste a besoin de se forger un mythe héroïque dont il n'est pas dupe. C'est ainsi que le roman évide le mythe esthétique de sa sacralité, de sa prétention à fixer le vrai ou le bien.

### *Contre Sainte-Beuve* et les paradoxes du rhétorique

Poursuivie pendant des siècles, formant une tradition où puisent les écrivains, la rhétorique est une réflexion sur les conditions de la parole juste ou efficace : elle précède le texte et permet de l'évaluer. On peut certes souligner tout ce que lui doit *Contre Sainte-Beuve*. Mais on peut aussi cerner la place qu'y occupe *le* rhétorique, c'est-à-dire un effet produit par l'usage pervers de la rhétorique dans l'œuvre littéraire. Non dissimulées, les maladresses du *Contre Sainte-Beuve* éclairent par contraste les innovations de la *Recherche*. En passant de l'essai au roman, le rôle et la valeur de la démonstration esthétique changent radicalement. On voudrait montrer comment, dans *Contre Sainte-Beuve*, *le* rhétorique, en tant qu'il est une critique en acte de la rhétorique, prépare l'éclipse partielle du discours théorique dans l'écriture romanesque de la *Recherche*.

#### I- Le dispositif rhétorique et ses failles

Discours réflexif sur la création littéraire, *Contre Sainte-Beuve* intègre une réflexion au second degré sur les procédés auxquels l'essai est bien obligé de recourir pour défendre ses thèses d'esthétique. Ce dispositif complexe est marqué par un paradoxe fondateur. Éreinter Sainte-Beuve – montrer «en quoi il a péché [...] comme écrivain et comme critique<sup>1</sup>» –, c'est en effet bousculer ceux qui le tiennent en haute estime, c'est-à-dire, si l'on croit Proust, à peu près tout le monde. En réévaluant l'apport de Sainte-Beuve, le texte tend inévitablement à accréditer sur la scène littéraire de nouvelles valeurs, de nouvelles références ; or ce geste polémique, éminemment public, se fonde sur une introspection, un acte intime, et pour tout dire, invérifiable : «cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-même nous apprend<sup>2</sup>». Se situant dans une perspective démonstrative – produire des arguments pour invalider la thèse de Sainte-Beuve – le texte finit par avancer une preuve qui n'est qu'un acte de foi : plus profond que « celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices », un « autre moi<sup>3</sup> » serait à l'origine de l'œuvre littéraire ; cette instance créatrice ne peut être mise au jour que par « un effort de notre cœur<sup>4</sup> ». Le statut rhétorique du texte change : la réfutation attendue cède la place à un témoignage, censé trancher la querelle intellectuelle. Le texte fait appel à la valeur cardinale de l'autobiographie : la sincérité. Tel est le premier paradoxe du *Contre Sainte-Beuve*.

En relisant cet essai, on ne peut manquer d'être frappé par une phrase dont l'inachèvement explique et reproduit celui du texte : «[...] lâchant cette fois Sainte-Beuve tout à fait, je tâcherais de dire ce qu'aurait été pour moi l'art, si...<sup>5</sup>». «Art», ce mot *capitalissime*, thème et enjeu du débat, est rejeté en fin de proposition ; la définition promise dépend d'une condition elle-même suspendue : aposiopèse dramatique... Pour le lecteur de la *Recherche*, la forme d'irréel « aurait été » revêt une saisissante impression de réalité : de l'art, de ce qu'il *est* pour Proust, rien de probant ne peut être dit tant que l'écrivain n'a pas trouvé la force de terminer sa phrase, c'est-à-dire de commencer son œuvre. Le *Contre Sainte-Beuve* apparaît en effet comme le préambule théorique (dire ce qu'est l'art) d'une œuvre qui devrait lui servir à la fois d'exemple et de preuve et dont l'absence même, inscrite dans la chair du texte, invalide la thèse qu'il défend : elle ne peut donc être que conjecturale («aurait été»). À cette humilité avouée s'oppose une assurance triomphante : «l'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde<sup>6</sup>». Pour ne pas sourire devant l'autorité juvénile du discours, sans doute faut-il toute l'indulgence de Maman : «“Je voudrais faire un article sur Sainte-Beuve, je voudrais montrer que sa méthode critique qu'on admire tant, est absurde, que c'est un mauvais écrivain [...]”<sup>7</sup>». Mais Taine et Bourget, qui le placent si haut ? «“Ils disent cela, mais c'est stupide”<sup>8</sup>». Soit. Oscillant entre certitude péremptoire et modestie affichée, l'*ethos* vacillant du locuteur ne permet guère de donner une unité au texte.

L'enjeu de la présence de la mère se dégage à la faveur de l'étrange dispositif qui la met en scène. Elle incarne la première instance de réception, apte en principe à modéliser la figure du lecteur idéal ; mais dans le même mouvement où il la convoque, le texte s'arrange pour délégitimer son discours, rendre inopérante l'identification du lecteur cultivé et de la mère : «tu sais que ta maman ne peut pas te donner de conseils dans ces choses-là. Je n'ai pas étudié comme toi dans *le grand Cyre*<sup>9</sup>». Pourquoi demander son avis (ou son aval) à quelqu'un dont on précise par ailleurs qu'elle «ne se croyait pas capable d'avoir un avis<sup>10</sup>» ? Ainsi construite, la scène rhétorique apparaît traversée par l'humour et l'affectivité. Ces deux postures, chacune

<sup>1</sup> CSB, p. 219, édition de Pierre Clarac, Paris, NRF, Gallimard, collection « La Pléiade », 1971.

<sup>2</sup> CSB, p. 221.

<sup>3</sup> CSB, p. 221-222.

<sup>4</sup> CSB, p. 222.

<sup>5</sup> CSB, p. 219.

<sup>6</sup> CSB, p. 221.

<sup>7</sup> CSB, p. 218.

<sup>8</sup> CSB, p. 218.

<sup>9</sup> CSB, p. 218.

<sup>10</sup> CSB, p. 218.

à sa manière, discréditent le sérieux de la thèse. Inscrire le jugement sur Sainte-Beuve, sur sa méthode, son apport, dans ce cadre conversationnel à la fois ludique et intime, c'est en effet refuser par avance à l'œuvre du grand critique le sérieux auquel elle peut prétendre ; c'est la priver de son *aura*, de son prestige légitime. Pourquoi dévaloriser ainsi l'objet de son essai ? La réfutation Sainte-Beuve s'attache selon Proust à quelque chose d'inessentiel qui masque et révèle la présence, dans les coulisses de l'écriture, d'un essentiel qui reste à venir. Il est question non des choses «qu'on désirait le plus dire», du «plus haut et plus secret idéal», mais de ce que, par comparaison avec lui et qu'il cache encore, le locuteur est «porté [...] à ne pas estimer beaucoup<sup>11</sup>». Dans la hiérarchie esthétique qu'il construit, le texte assigne donc à la critique de Sainte-Beuve une place modeste qui est précisément celle de l'intelligence.

Mobilisant et parodiant les codes de l'argumentation, *Contre Sainte-Beuve* produit une évaluation de la rhétorique. Envisagé comme catégorie poétique, cet ordre du discours correspond à un type de vérité et d'énoncés jugés secondaires au nom d'un idéal encore inexistant : la valeur étalon est invoquée, mais sans être exprimée. Proust distingue en effet « les choses qu'on désirait le plus dire », et « à défaut [...] de celles-là », « celles qui venaient ensuite, [...] mais enfin qu'on n'a lues nulle part<sup>12</sup> ». Le destin de la rhétorique est fixé par son association à un type d'énoncé – la polémique contre la doctrine de Sainte-Beuve – lui-même situé dans une hiérarchie esthétique. Un nouveau paradoxe se découvre : la modernité – dont Elstir se fait le porte parole dans la *Recherche* – prétend se passer de la traditionnelle hiérarchie des sujets, des genres et des styles. Or Proust réintroduit ce principe et institue des degrés dans la valeur esthétique ; mais ce système ne se donne plus comme émanant d'une autorité sociale ou culturelle, qui précède et domine le texte, lequel est donc tenu de s'y soumettre. L'œuvre moderne impose et légitime son propre canon en le rapportant à une instance strictement subjective. Soucieuse d'efficacité, la rhétorique, elle, établit l'absolue prééminence de l'instance réceptrice – l'auditoire qui incarne l'ordre social – sur le producteur du texte, instance individuelle. L'œuvre d'art s'inscrit dans ce cadre dès lors qu'un auteur veut obtenir quelque chose de son public – adhésion à une idée, reconnaissance d'une valeur ; cherchant à agir sur son destinataire, l'écrivain ou l'orateur spéculent sur ses goûts, ses attentes, ses facultés. Procédant d'une mise en œuvre défailante de la rhétorique, *le* rhétorique signale la crise de cette institution et le passage d'un ordre esthétique à un autre.

## II- L'enjeu du débat : positivisme critique et mythe esthétique

*Contre Sainte-Beuve* pose une question décisive : celle de l'origine du chef-d'œuvre. Pour Proust en effet, la question de la genèse d'un texte n'offre d'intérêt que parce qu'elle s'articule à celle du génie. Si elle se limitait à «Alton Shée» ou à «Jacquemont», si elle se déclarait incompétente pour juger de Balzac, Baudelaire, Stendhal ou Nerval, la méthode de Sainte-Beuve ne dérangerait nullement Proust. Tel est le non dit de *Contre Sainte-Beuve* : une exorbitante prétention narcissique le rend impubliable. C'est en effet au nom du génie offensé dont il se sent solidaire, c'est parce qu'il prétend être, à l'insu de tous et sans nul titre à faire valoir, le fils spirituel voire le frère de Balzac, Baudelaire, Stendhal ou Nerval, que Proust ferraille contre Sainte-Beuve. La postérité a ratifié les thèses du *Contre Sainte-Beuve* : elle se fonde pour cela sur le génie aujourd'hui reconnu de Proust, auquel elle rend hommage. Cet effet rétroactif masque l'évidence qui, malgré tout, se dégage du texte. Même présentée par Proust, la thèse de Sainte-Beuve apparaît comme raisonnable ; elle est donc discutable. Celle de Proust, en revanche, est chimérique jusqu'à l'inconsistance. Ce ratage s'explique à la fois par les failles logiques de la démonstration et par le caractère délibérément inopérant des techniques d'écriture.

---

<sup>11</sup> CSB, p. 219.

<sup>12</sup> CSB, p. 219.

Comment le discours critique peut-il rendre compte d'une œuvre littéraire ? Si toute œuvre humaine est un événement humain, Sainte-Beuve pense pouvoir lui appliquer les règles d'une investigation humaine : «“La littérature, disait Sainte-Beuve, n'est pas pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation...”<sup>13</sup>». Les questions que Sainte-Beuve adresse à l'œuvre littéraire sont évidemment pertinentes, mais elles le sont plus encore pour l'auteur de la *Recherche* : «“Que pensait-il en religion ? Comment était-il affecté du spectacle de la nature ? Comment se comportait-il sur l'article femme, argent ? Était-il riche, pauvre ; quel était son régime, sa manière de vivre journalière ?”<sup>14</sup>». Ces questions sont précises. On peut imaginer que Proust lui-même dut les considérer comme gênantes à cause des secrets qu'il voulait (très légitimement) dissimuler, ou, plus exactement, qu'il voulait dévoiler à sa manière. Ainsi s'expliquerait la polémique. Proust caricature la position de l'adversaire, employant pour cela une technique voltairienne : l'hyperbole métonymique railleuse. Pour moquer une thèse, il suffit en effet d'en réduire la complexité à un détail matériel à la fois grossi et grossier : «Il est trop facile de croire qu'elle [la vérité sur une œuvre] nous arrivera un beau matin sous forme d'une lettre inédite qu'un bibliothécaire de nos amis nous communiquera<sup>15</sup>».

Certes. Mais la thèse proustienne, elle, repose sur une chimère : le moi profond. Où et comment l'appréhender ? «[A]u fond de nous-même, en essayant de le recréer en nous». «Cette vérité, il nous la faire de toutes pièces et...<sup>16</sup>». Nouvelle interruption, nouvelle aporie, nouvelle imposture : comme le montrent les verbes «recréer» et «faire de toutes pièces», le raisonnement est à la fois circulaire et contradictoire. Pensé comme l'origine de l'œuvre, le « moi profond » est en réalité un effet produit par le texte ; c'est pourquoi il suffit de le lire pour en « recréer », en soi, le principe fondateur. Cause et conséquence se confondent. Le préfixe « re » place le lecteur dans la dépendance de l'auteur : la répétition fonde la vérité de la démarche interprétative mais empêche le lecteur d'avoir sur l'œuvre un autre point de vue que celui de l'auteur. Cette position difficilement tenable amène Proust à se contredire : « cette vérité, il nous faut la faire de toute part » : la « faire » ou la « recréer » ? La nuance est d'importance ; elle engage le statut du lecteur. De ce geste inaugural, deux idées se dégagent qui fascineront durablement la postérité : l'auteur, sujet historique défini, est éliminé au profit d'une réalité infinie, c'est-à-dire insaisissable : le « moi profond ». La critique n'est plus un acte critique. Elle repose sur un désir de sympathie, d'identification avec l'auteur. Elle cesse de se penser comme enquête positive. Elle se veut désormais création ou recréation d'une œuvre. Ce beau mythe discréditera durablement l'étude des déterminations socio-historiques du texte littéraire.

La thèse de Proust est religieuse : elle institue le champ de la création comme un territoire différent, séparé, interdit à l'analyse critique du document : «En aucun temps, Sainte-Beuve ne semble avoir compris ce qu'il y a de *particulier* dans l'inspiration et le travail littéraire, et ce qui le *différencie* entièrement des occupations des autres hommes [...]. Il ne faisait pas de *démarcation* [...]»<sup>17</sup>. Elle est idéaliste : comme l'âme ou comme Dieu, l'«autre moi» se présente comme la source efficiente du texte qui le produit. Il est d'ailleurs facile de mettre Proust en contradiction avec lui-même et de montrer qu'en tant que critique, il ne fait guère de cas de cet autre moi invoqué contre Sainte-Beuve : «Quand le poète [Victor Hugo] dit que les femmes regardaient Booz plus qu'un jeune homme, c'est ou bien pour rappeler de récentes bonnes fortunes, ou pour en provoquer<sup>18</sup>» ; «Peut-être hélas ! faut-il contenir la mort prochaine en soi, être menacé d'aphasie comme Baudelaire, pour avoir cette lucidité dans la souffrance véritable<sup>19</sup>». On ne voit pas en quoi l'appétit sexuel de Hugo ou le délabrement du corps de Baudelaire, tous deux parfaitement attestés, témoignent d'un moi plus profond que

---

<sup>13</sup> CSB, p. 221.

<sup>14</sup> CSB, p. 221.

<sup>15</sup> CSB, p. 222.

<sup>16</sup> CSB, p. 222.

<sup>17</sup> CSB, p. 224, nous soulignons.

<sup>18</sup> CSB, p. 619.

<sup>19</sup> CSB, p. 621.

celui que Sainte-Beuve met au jour. Confuse et séduisante, la thèse de Proust ne peut pas être défendue mais seulement énoncée. Elle n'est ni vraie ni fausse puisqu'elle est fantasmagorique. Elle s'impose en vertu du même artifice que Proust reproche à Sainte-Beuve : « nous voyons Sainte-Beuve croire que la vie de salon qui lui plaisait, était indispensable à la littérature [...] »<sup>20</sup>. L'argument est réversible : il suffit de remplacer « la vie de salon » par « l'autre moi ». Si Sainte-Beuve « conçoit toute la littérature aussi comme des sortes de *Lundis*, [...], qui doivent avoir été écrits à leur heure<sup>21</sup> », Proust, lui, se représente toutes les œuvres qu'il aime comme des *analogues* de la *Recherche*, écrites hors du monde et pour l'éternité par un « autre moi ».

Les apories de l'argumentation proustienne peuvent être imputées à une esthétique idéaliste dépourvue d'intérêt heuristique. Les découvertes géniales de Proust critique littéraire relèvent d'une observation précise des formes récurrentes d'un texte (thèmes ou structures linguistiques). De cette pratique-là, il n'est pas question dans le débat sur la méthode de Sainte-Beuve. Le héros de la fable esthétique proustienne, ce modèle promu par le texte, est au contraire livré au hasard, privé d'initiative, sommé de renoncer à l'usage de ses facultés (intelligence et volonté) au profit d'une connaissance irrationnelle. Proust place à plusieurs reprises son texte sous le sceau de l'énonciation testamentaire : « Je suis arrivé à un moment [...] où l'on peut craindre que les choses qu'on désirait le plus dire [...], on ne puisse plus tout d'un coup les dire<sup>22</sup> ». Ce moment critique devrait être celui où l'on transmet les choses les plus importantes : « mais l'affaiblissement de la sensibilité et la banqueroute du talent ne le permettent plus<sup>23</sup> ». Quel crédit alors accorder aux propos d'un locuteur qui se présente ainsi ? Un peu plus haut, on pouvait lire l'argument inverse : « Aussi, surtout à partir du moment où nos forces décroissent, est-ce vers tout ce qui peut nous aider à le retrouver [ce passé, essence intime de nous-même] que nous nous portons<sup>24</sup> ».

On le voit : tenté par des images de soi prestigieuses mais incompatibles, Proust hésite, passe de l'une à l'autre, ruinant la cohérence de son propos. Initié à des mystères surnaturels, quasi ineffables, le locuteur se veut aussi le théoricien et le pédagogue d'une claire doctrine sur l'art. Au moment où il veut inspirer bienveillance et pitié en se présentant comme un noble malade vacillant, arrivé à l'heure suprême, voilà qu'il s'inscrit dans l'actualité littéraire, discute un article de Bourget, se lance avec énergie et brio dans une polémique. Ainsi se dégage la spécificité *du* rhétorique. Ce dispositif règle ou mieux dérègle l'agencement des discours dans le *Contre Sainte-Beuve*. Il les combine, mais non de manière harmonieuse ou efficace, car il est le mauvais génie de la rhétorique : mêlant, concassant, minant les unités rhétoriques discordantes qu'il assemble, il les déconstruit et ne parvient, à l'insu du locuteur, qu'à faire éclater l'inaptitude de *la* rhétorique, en tant qu'institution pérenne, à rendre compte des crises du sujet proustien. Sollicité par plusieurs images de soi entre lesquelles il ne peut choisir, ce dernier apparaît comme déchiré entre des identités disparates, entre la certitude et le doute, entre la parole brillante et la tentation du silence, entre le repli sur des vérités intimes et l'ouverture à la polémique. Mais il y a pire : en voulant porter le débat sur le terrain de l'œuvre même de Sainte-Beuve, Proust met au jour les arguments qui déstabilisent définitivement ses propres théories : elles apparaissent alors comme « radiographiées » par une étonnante mise en abîme.

### III- Un frère en écriture : Sainte-Beuve

Le *Contre Sainte-Beuve* pose avec acuité la question de l'identité et de l'autorité littéraires. Qu'est-ce qui appartient en propre au sujet quand il écrit ? La difficulté de délimiter les frontières du moi créateur est au centre de l'écriture journalistique, à laquelle Proust a

---

<sup>20</sup> CSB, p. 228.

<sup>21</sup> CSB, p. 228.

<sup>22</sup> CSB, p. 219.

<sup>23</sup> CSB, p. 219.

<sup>24</sup> CSB, p. 215.

sacrifié et pour laquelle Sainte-Beuve se serait sacrifié<sup>25</sup>: «Aussi son œuvre, écrite avec l'inconsciente collaboration des autres, est-elle moins personnelle<sup>26</sup>». Le mythe du moi profond prétend apporter une réponse à ces questions lancinantes. Présenté comme une vérité à défendre, il est en réalité une nécessité d'ordre psycho-affectif : véritable opium de la pensée, la foi en l'existence d'un « autre moi » que découvre l'écriture, et qui se découvre en elle, justifie le travail. Paresses et inhibitions précèdent et parfois empêchent la création : la théorie (ou le fantasme) de l'« autre moi » libère l'écrivain de ces hypothèques. Il faut étayer le moi qui écrit en le soustrayant à la détestable image de soi qui prévaut dans l'ordinaire de la vie. Se découvre alors le rôle de Sainte-Beuve qui, tout autant qu'un adversaire, est un jumeau, un frère en écriture : «En passant, et à propos de lui, *comme il le fait si souvent*, je le prendrais comme occasion de parler de certaines formes de vie...<sup>27</sup>» : Sainte-Beuve modèle ? Mieux. Sainte-Beuve offre le miroir ou s'abîme, se réfléchit et s'infléchit la théorie du moi profond :

De lui, de lui inconscient, profond, personnel, il n'y a guère que la gaucherie. Elle revient souvent, comme le naturel. Mais ce peu de chose, ce peu de chose charmant et sincère d'ailleurs qu'est sa poésie [...] montre – parce qu'on sent que c'est la seule chose réelle en lui – l'absence de signification de toute une œuvre critique merveilleuse, immense, bouillonnante, puisque toutes ces merveilles se ramènent à cela<sup>28</sup>.

Couronnement virtuose d'une exécution, ces lignes vertigineuses sont bien plus que cela : un révélateur. Et si le moi profond, celui qui, comme le naturel, revient, n'était *in fine* que peu de chose, presque rien ? N'est-ce pas la leçon qui se dégage de la confrontation entre la prose et les vers de Sainte-Beuve ? Plongeant au fond de l'être pour trouver du nouveau, l'écrivain ne découvre que le vide, ou pire, l'insignifiant : le moi profond – loin de révéler une perversion ou un génie – ne vaut que par les efforts de la rhétorique pour le recouvrir, le masquer. Malgré lui, Proust ne peut s'empêcher de déclarer son amour pour l'œuvre de Sainte-Beuve, «merveilleuse, immense, bouillonnante», qui, avec ses «salons en enfilade<sup>29</sup>» et ses anecdotes contradictoires est comme le *Côté de Guermantes* de la critique littéraire. À quoi peut servir la vérité du moi profond si elle ne produit qu'une poésie émouvante et grêle qui tire l'essentiel de sa beauté d'être opposée à l'insincérité prétendue d'une œuvre critique pourtant monumentale ? Proust lecteur de Sainte-Beuve découvre que, loin de s'opposer selon le paradigme moral de l'authentique et de l'insincère, les deux moi collaborent dans l'alchimie de la création. « Apparence, les *Lundis*. Réalité, ce peu de vers<sup>30</sup> ». Le parallèle a beau souligner l'antithèse, et le style coupé – asyndète et inversion de l'ordre thème-rhème – faire valoir la formule, ce paradoxe ne brille que de l'éclat du mensonge : car dans le domaine mondain de la littérature, l'apparence seule compte, et la réalité se réduit à peu de chose. Proust le sait mieux que quiconque.

Ultime paradoxe : convoquée pour être jugée à l'aune du moi profond, l'œuvre de Sainte-Beuve discrédite la norme proustienne. Le « moi profond » n'est pas une réalité, c'est une idée. Pour écrire, Sainte-Beuve avait besoin de son système positiviste ; Proust aura son *credo* idéaliste. On ne peut pas se mettre au travail sans se fantasmer détenteur d'une vérité à défendre, *quelle qu'elle soit* : le marché des idées fournit à l'écrivain de quoi puiser. Mais la théorie de Proust est singulière en ce qu'elle est intenable : car les « impressions passées<sup>31</sup> » où s'incarne le « moi profond » ne peuvent constituer l'essentiel de l'œuvre. Proust le reconnaît : « un écrivain n'est pas qu'un poète. Même les plus grands de notre siècle [...] ont relié d'une

---

<sup>25</sup> CSB, p. 225-226.

<sup>26</sup> CSB, p. 228.

<sup>27</sup> CSB, p. 219, nous soulignons.

<sup>28</sup> CSB, p. 232.

<sup>29</sup> CSB, p. 231.

<sup>30</sup> CSB, p. 232.

<sup>31</sup> CSB, p. 211.

trame d'intelligence les bijoux de sentiments où ils n'apparaissent que çà et là<sup>32</sup> ». Proust illustre et défend le procédé esthétique qu'il reproche à Sainte-Beuve d'avoir mis en œuvre. L'étonnant est que tout cela, au lieu d'être caché, effacé, masqué, soit dit, explicité, radiographié. C'est précisément dans cette sublime maladresse, dans cette merveilleuse aptitude à l'incohérence signifiante que Proust surclasse Sainte-Beuve. Ce génie de la gaffe, cette suprême incompétence rhétorique éclate dans le choix de la citation la plus apte à invalider la thèse idéaliste du texte : «“Un artiste [...] finit par ne plus voir le monde que pour “l'emploi d'une illusion à décrire”<sup>33</sup>». *Une illusion à décrire* : voilà très exactement ce qu'est le « moi profond ».

Si le mythe fondateur de l'écriture n'est qu'une illusion, il faut, pour accréditer cette fiction, mobiliser la seule personne dont le locuteur soit sûr : la mère. De l'autre côté de la scène rhétorique, Proust place Maman, le lieu de la seule certitude. Cette certitude est bien matérialiste : d'elle, l'écrivain sait qu'il est né (et sans doute aimé). Incarnation vivante de l'origine, de la création, la mère est instituée comme symbole et disqualifiée comme destinataire. De la naissance qui se prépare, elle ne peut en effet rien savoir, puisqu'elle est la seule réalité, et qu'il s'agit désormais de s'attacher à la seule illusion. Malgré ce que dit le *credo* – la littérature serait « la vraie vie » – les mots échouent à transformer l'illusion en réalité : les morts et les amours défunts ne ressuscitent pas. Mais l'écrivain a besoin de cette illusion comme l'éternel enfant a besoin de sa mère. Le talisman magique «Fais comme si je ne le savais pas<sup>34</sup>» fait de l'écrivain-fils le père d'un savoir qu'il peut transmettre. Cette phrase fondatrice, véritable bénédiction de matriarche biblique, légitime à jamais le discours littéraire. Ainsi le texte parvient-il à se donner une justification, à se construire une origine. Aux yeux de la rhétorique – qui enseigne comment préparer l'esprit du lecteur à recevoir une thèse – tout ce dispositif apparaît bien incongru. Que de détours, que de complications, que de manœuvres contre-productives ! La rhétorique peut donc s'appréhender comme un détournement, une mise en crise de la rhétorique. De ce travail fécond, qu'advient-il dans la *Recherche* ?

#### IV- De *Contre Sainte-Beuve* à la *Recherche*<sup>35</sup>

Un sacré sans humour est une imposture,  
un humour sans sacré une caricature<sup>36</sup>

«À la recherche du temps perdu, comme on le sait, est issu de *Contre Sainte-Beuve*». Dans l'introduction à *Proust entre de deux siècles*, les analyses brillantes et limpides d'Antoine Compagnon disent tout ce qu'il faut savoir des rapports entre les deux textes. Rien ne peut être ajouté à ce sujet sans la caution des études génétiques où Jean Milly, Bernard Brun, Nathalie Mauriac, et bien d'autres chercheurs se sont illustrés. À cet immense édifice critique, on peut ajouter une observation purement textuelle, portant sur la phrase liminaire du fragment intitulé «La méthode de Sainte-Beuve» :

Je suis arrivé à un moment, ou, si l'on veut, je me trouve dans de telles circonstances où l'on peut craindre que les choses qu'on désirait le plus dire [...] on ne puisse plus tout d'un coup les dire<sup>37</sup>.

<sup>32</sup> CSB, p. 216.

<sup>33</sup> CSB, p. 224.

<sup>34</sup> CSB, p. 218.

<sup>35</sup> Le lecteur non généticien n'a aucune légitimité pour formuler des hypothèses sur la manière dont la *Recherche* fut écrite. On peut estimer qu'un tel aveu d'incompétence discrédite par avance toute tentative pour lire les textes de Proust tels qu'ils nous parviennent, sous la forme institutionnelle d'éditions imparfaites. En fondant cette analyse sur le texte édité par P. Clarac, je ne vise nullement à donner à ces pages le statut d'œuvre qui leur est contesté. De la lecture de deux états de texte (le *Contre Sainte-Beuve* édité par P. Clarac et la *Recherche* publiée sous la direction de J.-Y. Tadié), il me semble cependant qu'on peut tirer quelques éclaircissements sur le devenir de la rhétorique dans l'œuvre de Proust. Cette question est appréhendée dans le cadre d'une stylistique non génétique, fondée sur la poétique comparée des textes.

<sup>36</sup> Philippe Sollers, *Mystérieux Mozart*, Paris, Plon, 2001, coll. «Folio» p. 313.

<sup>37</sup> CSB, p. 219.

Solennelle, cette période présente un symptôme énonciatif éclairant. Le passage du «je» au «on» s'accompagne d'une évolution lexicale : le «moment», les «circonstances» font place à l'évocation d'un contenu de discours : «les choses qu'on désirait le plus dire». Un énoncé prend la place d'une énonciation ; plus exactement encore, une thèse qui, comme toutes les thèses, peut s'énoncer à la troisième personne, se substitue à un récit autobiographique. De ce «moment» critique, de ces «circonstances» dramatiques, le *Contre Sainte-Beuve* choisit de ne rien dire. Le corps bouleversé du sujet d'énonciation est nié au profit du discours d'esthétique qu'il veut délivrer.

Qui ne voit alors que la *Recherche* inverse non seulement l'ordre des séquences (récit d'abord, discours ensuite) mais aussi leur priorité ? Relégué à la fin de la *Recherche*, le discours mythico-esthétique laisse toute latitude au récit pour se déployer, dans la structure d'un roman d'apprentissage quelque peu paradoxal. Ce dernier se consacre à l'analyse des crises successives que traverse et surmonte le sujet<sup>38</sup>. De fait, la *Recherche*, œuvre en gestation dans le *Contre Sainte-Beuve*, se fonde désormais sur un socle non rhétorique. Quel que soit, en effet, le crédit philosophique que le lecteur (ou l'auteur) accorde au discours de légitimation qui achève le récit, il reste, pour faire tenir l'œuvre à tout jamais, la radiographie du sujet. La puissance ou la faiblesse démonstrative de «L'Adoration perpétuelle» importe peu : si Anne Henry retrouve en ce fragment tout l'idéalisme allemand post-kantien, Vincent Descombes, lui, s'amuse des «erreurs typiquement philosophiques»<sup>39</sup> de celui qu'il nomme plaisamment le «Pseudo-Marcel»<sup>39</sup>. Désormais, dans la *Recherche*, la première place est occupée par l'exploration romanesque d'un gouffre psychique. Les peurs ou les ignorances d'un sujet qui se sait menacé y sont analysées sans nulle complaisance. De ces études, de ces récits, Proust tire d'inoubliables fragments d'anthropologie. Il n'est guère en effet de pan de l'édifice des sciences humaines que ne visite et ne revisite la prose de Proust<sup>40</sup>.

L'énonciation littéraire se délivre donc de l'hypothèque rhétorique qui pesait sur elle ; tel un diable s'agitant dans le bénitier de la parole juste, la rhétorique avait essayé d'en secouer le joug dans le *Contre Sainte-Beuve*, mais la métamorphose est achevée lorsque l'œuvre se constitue en récit. Les conséquences (c'est-à-dire les gains) de la révolution copernicienne de la poétique proustienne sont innombrables. J'en retiendrais trois :

1° La *Recherche* met en scène un sujet d'expérience anonyme (héros et narrateur) saisi à ce moment critique où toute certitude l'abandonne. Le *Contre Sainte-Beuve*, on l'a vu, avait déjà pressenti l'importance de ce moment, mais sans en dégager les potentialités narratives. On a beaucoup, et à juste titre, souligné le caractère tragique de la situation de cet homme sans qualités qui apparaît au début de la *Recherche*. Il n'en reste pas moins que ce dispositif narratif se place aussi sous le signe d'une expérimentation ludique, joyeuse car libératrice : «Que s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace<sup>41</sup> ». Fondée sur l'hyperbole burlesque des «mondes désorbités», cette féerie pseudo-scientifique transforme à peu de frais un «fauteuil» bourgeois en «fauteuil magique». Elle montre que seul un sujet qui n'est rien – puisque réduit à son état de corps assoupi par la digestion – peut devenir tout, en l'occurrence, le héros d'une odyssée dans les espaces et les temps enchevêtrés de la mémoire.

2° À ce héros qui a la chance de n'être rien, de ne savoir rien et surtout pas *qui* il est, le texte fait don de révélations sur son passé (épisode de la petite madeleine), sur le monde, sur les sexualités les plus étranges (Sodome et Gomorre), sur l'écriture. Le hasard et le surnaturel proustiens font bien les choses. Au cours de son apprentissage, le héros passif mais disponible

---

<sup>38</sup> Voir à ce sujet le livre d'Anne Henry, *La Tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, «Perspectives critiques», octobre 2000.

<sup>39</sup> Vincent Descombes, *Proust, Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p. 16 et pp. 34-35.

<sup>40</sup> Voir en particulier le recueil *Marcel Proust visiteur des psychanalystes*, *Revue française de psychanalyse*, Paris, PUF, avril juin 1999.

<sup>41</sup> *RTP*, I, p. 5.

n'apprend pas grand chose. Malgré sa paresse, son mauvais vouloir, il reçoit des grâces qui disqualifient à jamais la prétention de la volonté et de la connaissance d'acquiescer et donc de transmettre quelque traité que ce soit, fût-ce d'esthétique. Le texte est ainsi délivré de toute tentation de construire un *ethos* de sujet compétent. Cette étrange configuration narrative rend le narrateur-énonciateur apte à reproduire, à singer et à déconstruire presque tous les discours d'autorité de son époque.

3° Le récit est structuré par le cycle traditionnel de la transgression (Montjouvain), du châtement (souffrances de l'amour, ennui dans le monde) et de la rédemption (joie mystique de l'Adoration perpétuelle). Si les péripéties narratives de la *Recherche* sont innombrables, il est en revanche un noyau très stable qui assure au texte sa cohérence. Le héros est affublé du désir d'écrire. Il est pourvu de toutes les lumières à ce sujet mais étrangement ne parvient pas à se mettre au travail. Dès son plus jeune âge, il sait quels sont les ingrédients du grand œuvre néo-symboliste qui pourrait lui assurer un succès honorable, à la manière de Bergotte. Il lui faut un sujet où l'on puisse faire tenir l'apparence d'«une signification philosophique infinie<sup>42</sup>» et des «impressions» poétiques (Martinville) nécessaires pour filer les morceaux qui vous assurent, à l'instar d'Anatole France, une réputation d'«enchanteur<sup>43</sup>». Tout ceci est à portée de main puisque, comme le certifie la prose de Bergotte, l'«humble vie» de tout un chacun et les «royaumes du vrai» ne sont pas «séparés<sup>44</sup>». Dès le début du roman, la vie se révèle donc comme le lieu où s'accomplira la vocation littéraire. Tout ceci est repris et magistralement développé à la fin de la *Recherche*. La conclusion confirme ce que le lecteur le plus obtus avait pressenti : le sujet à signification infinie dont rêvait le héros, c'était bien le temps.

## Conclusion

*Contre Sainte-Beuve* fait la part belle au rêve d'un magistère intellectuel tout-puissant. Délivrée dans le cadre d'une argumentation infaillible, une théorie artistique assumée permettait de ridiculiser Sainte-Beuve, figure paternelle, sous les yeux complaisants de Maman. La mise en œuvre de ce scénario œdipien ne produit qu'un merveilleux ratage : la rhétorique est l'antipoétique qui émerge de cet échec. Parce qu'elle est un récit, une ouverture à l'autre, la *Recherche* purge l'écriture du fantasme de souveraineté qui fonde *Contre Sainte-Beuve*. De fait, la pratique du roman relativise l'urgence et la nécessité d'un mythe de la création – lequel tend à produire une figure idéalisée du moi écrivain. La *Recherche*, au contraire, ausculte le corps défaillant et pervers du héros ; elle s'intéresse aussi aux corps des artistes. Bergotte transpose dans ses œuvres les «cuivres phonétiques<sup>45</sup>» légués par sa famille. Elstir ne sait peindre que l'hallucination : il faut que la mer soit la terre et la terre soit la mer pour que la toile et la théorie de la métaphore adviennent. Après avoir mérité d'être profané, le corps du petit-bourgeois bienséant qu'est Vinteuil devient un Hercule dément ; il peint sa « grande fresque musicale comme Michel-Ange attaché à son échelle, et lançant, la tête en bas, de tumultueux coups de brosse au plafond de la chapelle Sixtine<sup>46</sup> ».

Dans *Contre Sainte-Beuve*, le primat du théorique fonde la rhétoricité de l'énoncé. L'exposé esthétique n'est pas totalement évincé de la *Recherche* : il permet d'assigner un terme, une butée au mouvement de l'écriture. Ce discours peut certes prétendre épuiser la signification du texte ; mais le roman, parce qu'il est polyphonique, autorise le lecteur à prendre toutes ses distances vis-à-vis de la *doxa* esthétique qu'il délivre. Sans doute la *Recherche* tend-elle encore à démontrer les vérités auxquelles tient son auteur : mais elle se refuse pour cela à humilier Sainte-Beuve ; le savoir métapoétique se libère des enjeux narcissiques de la polémique. Prise

---

<sup>42</sup> RTP, I, p. 170.

<sup>43</sup> RTP, I, p. 129.

<sup>44</sup> RTP, I, p. 95.

<sup>45</sup> RTP, I, p. 544.

<sup>46</sup> RTP, III, p. 759.

en charge par l'énonciation romanesque, la théorie esthétique tombe sous le coup d'une anthropologie de la croyance : pour créer, l'artiste a besoin de se forger un mythe héroïque dont il n'est pas dupe. C'est ainsi que le roman évade le mythe esthétique de sa sacralité, de sa prétention à fixer le vrai ou le bien<sup>47</sup>. On pourra donc (et à sa guise) placer la fin de la *Recherche* sous le signe de la félicité mystique qui rend «la mort indifférente<sup>48</sup>» ; mais aussi du repos et du calme définitifs liés au sentiment du devoir accompli car sur «l'herbe drue des œuvres fécondes», «les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur "déjeuner sur l'herbe"<sup>49</sup>» ; on peut enfin s'inquiéter de voir renaître l'inquiétude, puisque jusqu'à la fin, le temps qui fuit étrangle le héros : «Mais était-il encore temps pour moi ? N'était-il pas trop tard ?<sup>50</sup>». Faisant passer le lecteur par tous les registres du spectre largement déployé de son affectivité, le kaléidoscope émotif final marque la victoire de la sensibilité romanesque sur l'intellectualité démonstrative.

---

<sup>47</sup> C'est la thèse que je défends dans un ouvrage à paraître aux éditions Champion, *Proust et le langage religieux, La cathédrale profane*, collection « Recherches proustiennes », Paris, janvier 2004.

<sup>48</sup> *RTP*, IV, p. 446.

<sup>49</sup> *RTP*, IV, p. 615.

<sup>50</sup> *RTP*, IV, p. 621.