



HAL
open science

“ À la recherche d’une figure : la série adjectivale proustienne ”

Stéphane Chaudier

► To cite this version:

Stéphane Chaudier. “ À la recherche d’une figure : la série adjectivale proustienne ”. Bulletin Marcel Proust, 2000, n° 50, p. 59-80. hal-01694530

HAL Id: hal-01694530

<https://hal.science/hal-01694530>

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 : « À la recherche d'une figure : la série adjectivale proustienne », *Bulletin Marcel Proust* n° 50, 2000, p. 59-80.

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

Mots-clés : Proust, *À la recherche du temps perdu*, série adjectivale, sémantique, syntaxe, stylistique

Résumé : C'est dans le cadre de la poétique proustienne des rapports que peut être envisagée l'étude d'un procédé stylistique récurrent : la série adjectivale discordante. Tous les lecteurs de Proust ont en mémoire "le double tintement timide, ovale et doré de la clochette pour les étrangers" ; ils se souviennent aussi de la petite phrase de la Sonate de Vinteuil, "dansante, pastorale, intercalée, épisodique", ou encore de la matière "compacte, fraîchissante et rose" des soirs de Rivebelle. Une fois le procédé repéré, il reste à élaborer ce qu'on peut appeler une figure de style, c'est-à-dire un *rappor*t reconnu comme spécifique à un écrivain entre une structure langagière et des significations d'ordre esthétique ou idéologique. De multiples questions méritent alors d'être posées à la série adjectivale : au(x)quel(s) de ses prédécesseurs ou de ses contemporains Proust emprunte-t-il ce procédé ? Quelles sont les propriétés linguistiques propres à cette structure qui expliquent que Proust ait pu s'y intéresser ? Dans quels contextes privilégiés apparaît-elle ? Quel usage spécifique l'idiolecte proustien fait-il de ces séries adjectivales ?

A la recherche d'une figure: la série adjectivale proustienne

Bien connue des lecteurs de Proust, la notion de rapport est l'un des principes fédérateurs de la création littéraire. Les célèbres "phrases types" (III, 877¹) -lieux élevés dans Stendhal, pierres dans Hardy, maisons, meurtres ou visages de femme dans Dostoïevski, etc.- assurent la cohésion d'une oeuvre par de denses réseaux thématiques. Les différents romans d'un écrivain sont ainsi mis en rapport les uns avec les autres. Au niveau intermédiaire de la phrase, la subordination et la coordination créent des rapports logiques ou analogiques entre des faits ou des impressions que la vision proustienne ne veut envisager que solidement reliés: "ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément (...), rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents" (IV, 468). Pour Proust, le rapport préexiste donc au langage qui l'exprime; mais c'est à l'initiative de l'écrivain qu'il est dévoilé : "la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport (...) et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style" (IV, 468). Ce que Proust nomme "métaphore" est enfin l'un des moyens privilégiés par lesquels la phrase met au jour un "rapport analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science" (IV, 468). La comparaison avec la science n'est ici que l'indice du prestige que revêt la notion de rapport aux yeux de Proust. Elle lui permet de concilier une double exigence esthétique : l'exigence d'intelligibilité qui ordonne une réalité perçue comme confuse et fragmentée avant d'avoir été "traduite" (IV, 469) ou "radiographiée" (IV, 297) par l'écrivain, et, d'autre part, l'exigence d'expansion infinie de cette puissance créatrice que l'écrivain reconnaît

¹ Toutes les références à la *Recherche* sont empruntées à l'édition en quatre volumes établie par J-Y Tadié pour la bibliothèque de la Pléiade.

et impose comme la manifestation de son génie. La notion de rapport vise en effet à la fois à rendre compte de l'existant par les célèbres lois proustiennes et à faire advenir pour le lecteur le surréel poétique, cette vérité invisible que Proust nomme "essence" des choses et qui se révèle à lui dans une "vision".

C'est dans le cadre de cette poétique proustienne des rapports que peut être envisagée l'étude d'un procédé stylistique récurrent : la série adjectivale discordante. Tous les lecteurs de Proust ont en mémoire "le double tintement timide, ovale et doré de la clochette pour les étrangers" (I, 14) ; ils se souviennent aussi de la petite phrase de la Sonate de Vinteuil, "dansante, pastorale, intercalée, épisodique" (I, 215), ou encore de la matière "compacte, fraîchissante et rose" des soirs de Rivebelle (IV, 449). Une fois le procédé repéré, il reste à élaborer ce qu'on peut appeler une figure de style, c'est-à-dire un *rapport* reconnu comme spécifique à un écrivain entre une structure langagière et des significations d'ordre esthétique ou idéologique. De multiples questions méritent alors d'être posées à la série adjectivale : au(x)quel(s) de ses prédécesseurs ou de ses contemporains Proust emprunte-t-il ce procédé ? Quelles sont les propriétés linguistiques propres à cette structure qui expliquent que Proust ait pu s'y intéresser ? Dans quels contextes privilégiés apparaît-elle ? Quel usage spécifique l'idiote proustien fait-il de ces séries adjectivales ?

A propos d'une figure aussi grammaticale que la série adjectivale, le problème esthétique du rapport entre "technique" et "vision", tel que Proust l'a pensé, mérite d'être rappelé :

Le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui s'il n'y avait pas l'art resterait le secret éternel de chacun. (IV, 474)

Il serait dommage d'amoindrir le tranchant de l'opposition proustienne entre "technique" (ces "moyens directs et conscients" dont l'écrivain dispose) et "vision" : le style construit un rapport entre un sujet et le monde. On peut cependant penser que l'analyse minutieuse des "techniques" d'écriture peut conduire à éclairer tel ou tel aspect de la "vision" de l'écrivain. C'est pourquoi on voudrait risquer une hypothèse qui, à propos de la série adjectivale, articule "technique" et "vision". La série adjectivale ne s'efforce-t-elle pas de "traduire" la complexité de la sensation telle qu'elle s'imprime dans la sensibilité (question de vision), mais aussi de souligner la cohésion du discours proustien, le pouvoir organisateur qu'il confère aux sons, aux sèmes et aux relations syntaxiques dans la phrase (question de technique) ?

*
* *

Le lecteur ne peut pas reconnaître la "série adjectivale" comme une figure de style, c'est-à-dire comme expression langagière d'une vision subjective, sans tenir compte de la situation d'énonciation dans laquelle elle prend place. Or le roman proustien s'ingénie à brouiller les pistes par les auto-pastiches qu'il introduit. Brichot, Legrandin, Bergotte, la Marquise de Cambremer ou le pseudo-Goncourt du journal sont autant de stylistes occasionnels qui parlent ou écrivent plus ou moins comme Proust lui-même écrit. Comment appréhender la différence entre le discours de l'écrivain et celui des marionnettes écrivant qu'il met en scène ? Que la Marquise de Cambremer utilise trois adjectifs d'intensité décroissante, que Brichot lance quatre adjectifs sémantiquement décalés les uns par rapport aux autres, et voilà que la série adjectivale n'est plus une authentique figure de style proustienne, mais un simple procédé, fruit d'une technique et non d'une vision. Le procédé relève alors d'une simple rhétorique mondaine et non de la création stylistique. Figure de style ou banal ornement ?

Il est avéré que Mme de Cambremer, à l'instar de Proust, aime les séries adjectivales :

C'était l'époque où les gens bien élevés observaient la règle d'être aimables et celle dite des trois adjectifs. Mme de Cambremer les combinait toutes les deux. Un adjectif louangeur ne lui suffisait pas (...). Mais ce qui lui était particulier, c'est que, contrairement au but social et littéraire qu'elle se proposait, la succession des trois épithètes revêtait dans les billets de Mme de Cambremer l'aspect non d'une progression mais d'un *diminuendo*. Mme de Cambremer me dit (...) que si je voulais venir avec ou sans eux dîner à Féterne, elle en serait "ravie - heureuse - contente". Peut-être était-ce parce que le désir d'amabilité n'était pas égalé chez elle par la fertilité de l'imagination et la richesse du vocabulaire, que cette dame, tenant à pousser trois exclamations, n'avait la force de donner dans la deuxième et la troisième qu'un écho affaibli de la première. Qu'il y eût eu seulement un quatrième adjectif et de l'amabilité initiale, il ne serait rien resté. (III, 336)

Contrairement à la série sémantiquement discordante de Proust, les triades de Mme de Cambremer relèvent de la synonymie approchée. Elle loue en Saint-Loup des "qualités uniques -rares -réelles" (III, 336). Une seule et même idée est répétée trois fois. C'est pourquoi Proust ironise sur ce procédé de la gradation inversée qu'il rapproche perfidement de la manière d'un Sainte-Beuve. Le "*diminuendo*" de la marquise relève de "la même dépravation du goût - transposée dans l'ordre mondain- qui poussait Sainte-Beuve à briser toutes les alliances de mots, à altérer toute expression un peu habituelle" (III, 473). Pour Proust, l'invention stylistique ne se confond pas avec la transgression de la règle commune. Toutefois, il commente longuement et à deux reprises le procédé de la Marquise, signe manifeste de l'intérêt qu'il y attache. Il est piquant en effet pour un écrivain de dénoncer chez son personnage "la banalité des adjectifs multiples" (III, 473) quand lui-même la pratique abondamment. C'est pour Proust l'occasion d'inscrire un fragment de critique en action et d'opposer recherche stylistique et rhétorique mondaine. La Marquise est en effet prise au piège d'un code social qui lui impose d'exprimer à la fois la profusion d'amabilité, signifiée par la triade, et la distance avec le destinataire, marquée par l'affaiblissement sémantique progressif des adjectifs. La cote mal taillée des trois adjectifs d'intensité décroissante est l'un des nombreux symptômes de la crise du mode d'être aristocratique².

A propos d'une même structure linguistique, la série adjectivale, Proust oppose l'échec inavoué de la Marquise à la réussite triomphale de Saint-Simon :

Un auteur de Mémoires d'aujourd'hui, voulant, sans trop en avoir l'air, faire du Saint-Simon, pourra à la rigueur écrire la première ligne du portrait de Villars : "C'était un assez grand homme brun... avec une physionomie, vive, ouverte, sortante", mais quel déterminisme pourra lui faire trouver la seconde ligne qui commence par : "et véritablement un peu folle" ? La vraie variété est dans cette plénitude d'éléments réels et inattendus, dans le rameau chargé de fleurs bleues qui s'élanche contre toute attente, de la haie printanière qui semblait déjà comble. (I, 541)

Le "et" de Saint-Simon donne à la phrase un élan "inattendu". Elle renverse toute une "plénitude d'éléments réels", c'est-à-dire la série des adjectifs descriptifs qui précèdent. L'hyperbate de Saint-Simon est une figure du jugement dernier : jugement d'autant plus tranché qu'il feint d'être modalisé par "un peu" et d'autant plus subjectif qu'il se proclame conforme à la vérité. La série adjectivale de Saint-Simon se place sous le signe de l'excès et du paradoxe. En revanche, dans la prose de Mme de Cambremer, le nombre fixe des adjectifs (trois) et leur disposition

² Comme tout procédé purement technique, il s'imite facilement: "dans toute la famille, jusqu'à un degré assez éloigné et par une imitation admirative de tante Zélia, la règle des trois adjectifs était très en l'honneur." (III, 473)

invariable dénoncent le caractère figé d'un procédé rhétorique qui n'est qu'une imposture stylistique. Aussi les ressemblances entre le *style* d'un véritable écrivain et le *discours* du personnage sont-elles superficielles : elles ne font qu'accuser les différences entre deux régimes de l'écriture. Pour Proust ou Saint-Simon, la série adjectivale ne marque jamais l'approximation, la recherche du mot juste ou l'hésitation du locuteur entre des règles contraires. La figure n'est pas le lieu d'une crise du langage mais de sa résolution.

La série adjectivale relève-t-elle de la technique ou de la vision ? Cette question, véritable pierre de touche de la figure de style se pose à nouveau, plus retorse, à propos de Brichot et de sa brillante aptitude à multiplier l'épithète :

"C'est ce que m'a expliqué le doyen de Denville, homme chauve, éloquent, chimérique et gourmet qui vit dans l'obédience de Brillat-Savarin, et m'a exposé avec des termes un tantinet sibyllins d'incertaines pédagogies tout en me faisant manger d'admirables pommes de terre frites." Tandis que Brichot souriait pour montrer ce qu'il y avait de spirituel à unir des choses aussi disparates et à employer pour des choses communes un langage ironiquement élevé, Saniette cherchait à placer quelque trait d'esprit. (III, 328)

La série d'adjectifs "chauve, éloquent, chimérique et gourmet" peut sembler spécifiquement proustienne. Brichot est par ailleurs doté par le texte d'une conscience métopoétique qui le fait sourire de sa trouvaille. Chaque adjectif manifeste un point de vue nouveau sur le référent visé par le nom : c'est ce que Proust appelle "la vraie variété". La série s'ouvre par un terme court, de sens concret - "chauve"; puis elle se carre en son centre par deux épithètes abstraites de trois syllabes et unies par le rappel du "é" et du "k" - "éloquent, chimérique"; elle s'achève par un adjectif référant à un défaut - ou à une qualité - plus concret, "en évitant l'accord parfait" (III, 473). Unis par une succession apparemment arbitraire, les adjectifs contractent entre eux de cocasses affinités. Le rapport entre les plaisirs de la parole ("éloquent") et ceux de la table ("gourmet") joue sur la référence commune à l'oralité; le rapport métonymique entre le crâne "chauve" et les pensées "chimériques" est surdéterminé par le "ch" initial qui jette un pont entre le premier et le troisième adjectif de la série, comme s'il existait un rapport subtil entre la calvitie et l'intellectualisme du doyen. Ainsi Proust incarne, semble-t-il, son génie humoristique dans le discours de Brichot. De fait, cette série adjectivale se signale par son éclat dans un ensemble plus médiocre. L'emploi stéréotypé de "un tantinet", l'antéposition artiste de "incertaines" ou l'emploi archaïque et concret de "pédagogies" au sens de "connaissances" rappellent le régime ordinaire de la prose de Brichot et son pédantisme vulgaire.

La série adjectivale de Brichot, réussite singulière dans un morceau plus faible, fait ressortir l'un des traits qui caractérisent la figure proustienne. Celle-ci est en effet l'un des modes de structuration du texte. Elle dévoile une organisation cohérente sous la succession des mots ou des phrases. Ainsi la série adjectivale de Brichot tient-elle sous sa dépendance toute la suite du texte. "Gourmet" anticipe sur la référence ludique à "Brillat-Savarin" et aux "admirables pommes de terre frites"; "éloquent" annonce les mots "expliqué", "exposé" et "pédagogies"; "chimérique" justifie le caractérisant axiologique "incertain" par lequel Brichot l'universitaire affirme sa supériorité sur l'érudit local. Le jeu des relations multiples que chacun des éléments de la série tisse avec le texte confère le statut de figure à la série adjectivale. Isolable sur des éléments formels déterminés, la série adjectivale est en effet figure en ce qu'elle n'est pas ponctuelle, mais structurale. Elle souligne la composition poly-isotopique du texte. L'impertinence sémantique affectant la coordination des adjectifs est ainsi dépassée par les relations qui s'établissent de tel ou tel adjectif à d'autres éléments du texte. Mais si la figure de style proustienne fait pressentir la présence d'une "vision" sous les mots, la série de Brichot est à ce sujet fort décevante : car elle ne pose pas de "rapport" entre l'érudition et la gourmandise; elle se contente de juxtaposer ces deux éléments "disparates". La série adjectivale attribuée à

Brichot est une figure de style parodiée car privée de sa fonction de "révélation". La série brichotienne n'est donc pas une figure de style, mais la figure orpheline d'un style.

L'autopastiche partiel inséré dans les propos de Brichot oblige le lecteur à s'interroger sur les conditions auxquelles doit répondre la série adjectivale pour être considérée comme une figure de style proustienne. Par la figure de style, le lecteur perçoit les principes d'organisation du texte : la figure proustienne n'est pas un ornement mais un dispositif qui s'étoile pour faire du texte un jeu tour à tour réglé et savamment dérégulé de structures linguistiques. La figure est donc le lieu où l'organisation formelle du texte se révèle. Mais la figure doit être aussi l'instrument d'une révélation d'ordre phénoménologique et existentiel. Si Proust a mis en abîme une poétique de la série adjectivale dans le langage de ses personnages, c'est au lecteur que revient la tâche de poser quelques jalons pour rendre compte de l'histoire de cette figure.

*
* *

La série adjectivale discordante est liée de manière privilégiée au discours poétique. Un des poèmes d'Hugo que Proust cite le plus dans la *Recherche*, "Booz endormi", offre un célèbre exemple de triade adjectivale : "L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle". "Auguste et solennelle" sont deux quasi-synonymes abstraits. Ils renvoient au dessein sacré de Dieu qui s'accomplit dans l'obscurité, à l'insu des personnages. Mis en valeur par la césure et la diérèse, l'adjectif "nuptiale" est plus concret et donc plus saisissant que les deux caractérisants qui le suivent. Il est le sommet poétique du vers. Il révèle le mariage voulu par Dieu et que scelle chastement la nuit d'été: celle-ci acquiert le statut d'une cérémonie émouvante par sa discrétion même. Il s'agit non d'une métaphore (nulle analogie entre l'ombre et l'union conjugale) mais d'une métonymie qui, réalisée par le biais d'une hypallage *in absentia*, associe à l'évocation d'une circonstance (l'ombre) l'adjectif qui explicite l'action et l'enjeu secret du poème: l'ombre nuptiale qui enveloppe les personnages est grandiose car Booz et Ruth sont les ancêtres du Christ. Dans l'un des sonnets les plus connus des *Fleurs du Mal*, Proust pouvait lire l'éclatante confirmation des vertus poétiques liées à cette figure :

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres corrompus, riches et triomphants
Ayant l'expansion des choses infinies (...).

Baudelaire introduit la figure, en analyse l'effet -donner l'illusion verbale de l'infini dans la simple référence à une sensation finie- et en explicite le mode d'emploi grammatical : les comparaisons des deux premiers vers dévoilent le processus linguistique qui permet à l'imaginaire d'affecter au nom "parfum" des adjectifs caractérisant d'autres signifiés ("enfants", "hautbois", "prairies"). Le vers suivant resserre la triade -"corrompus, riches et triomphants"- en laissant au lecteur le soin de reconstituer le parcours qui motive le choix des adjectifs. Du point de vue rythmique, la triade hugolienne abrège l'élément central (nupti-a/ le, augu/ ste et solennelle/, soit la formule 3/2/4) pour creuser le rythme et donner plus d'ampleur à l'élément conclusif. Baudelaire accentue l'effet par une coupe enjambante : "corrompus,/ ri/ches et triomphants", soit un rythme 3/1/5. Toutes ces leçons ne seront pas perdues pour Proust : celui-ci n'a fait que transposer dans la prose les procédés spécifiquement poétiques d'un Hugo ou d'un Baudelaire. Henri de Régnier en aura sans doute donné l'idée à Proust. Le pastiche "L'Affaire Lemoine par Henri de Régnier" est à cet égard révélateur. On rencontre quatorze séries de deux adjectifs discordants, trois séries de trois adjectifs présentant la même caractéristique et une série de quatre adjectifs, le tout dans un texte de quatre-vingt dix lignes environ. Aucun autre pastiche ne présente une telle concentration de séries adjectivales. Le pastiche est ici l'aveu de

la très probable dette stylistique que Proust a contractée auprès de Régnier. Jean Milly le souligne : "Régnier affectionne l'usage des séries d'adjectifs, souvent ternaires, et en tire des effets variés. (...) Nous tenons-là, sans doute, l'un des modèles (Saint-Simon en étant un autre) des séries d'adjectifs de la *Recherche* jouant sur des effets de discordance et de surprise"³. Cette analyse très sûre est confirmée par le fait que Proust choisit la série adjectivale comme l'exemple même de la création stylistique :

Pour prendre un exemple (...) dans la Préface de *Sésame et les lys*, je parle de certains gâteaux du dimanche, je parle de "leur odeur oisive et sucrée". J'aurais pu décrire la boutique, les persiennes fermées, la bonne odeur des gâteaux, leur bon goût, il n'y avait pas style, par conséquent aucun rapport tenant ensemble (...) des sensations diverses pour les immobiliser, il n'y avait rien. En disant *odeur oisive et sucrée* j'établis par dessus cet écoulement un rapport qui les assemble, les tient ensemble, les immobilise. Il y a réalité, il y a style⁴. (nous soulignons)

Un seul nom, "odeur", tient sous sa dépendance tout un paradigme lexical : "la boutique, les persiennes fermées" et, plus généralement, toute l'atmosphère "oisive" du dimanche combraysien. Cette réalité complexe, le langage ne peut en offrir qu'une vision analytique, discontinue. Or Proust oppose à la juxtaposition, qu'il dévalorise, la subordination, qu'il célèbre pour ses vertus cohésives. L'odeur, référentiellement parlant, n'est en effet qu'un élément parmi d'autres de la totalité visée par le texte. Mais l'imaginaire proustien, qui s'oppose à l'ordre du réel, privilégie un élément. Il lui donne la forme grammaticale du nom; il place enfin sous son autorité syntaxique les adjectifs correspondant aux autres composantes de la réalité auxquelles le texte fait ainsi obliquement référence. "Sucrée" renvoie non à l'odeur mais au goût du gâteau. Le syntagme "odeur sucrée" amalgame donc le moment où le gâteau est simplement humé et celui où il est consommé. "Oisive" convoque à propos d'une simple sensation olfactive tout l'espace-temps où elle est enclose. Le rapport hiérarchique par lequel le nom régit la série adjectivale réalise concrètement l'ambition qu'a Proust de dominer la fragmentation du réel et du temps. A l'intérieur d'un même syntagme, les divers adjectifs restituent quant à eux le chatoisement du réel retrouvé.

La série adjectivale, figure microtextuelle, est ainsi liée au cœur rayonnant de l'esthétique proustienne. Il reste à montrer comment Proust se sert d'une telle figure et de ses propriétés grammaticales.

*
* *

La série adjectivale retient l'attention du lecteur par le volume inhabituel qu'elle confère à l'expansion d'un nom. La succession des adjectifs (deux est le nombre minimum et aucune

³ Jean Milly, édition critique et génétique des pastiches de *l'Affaire Lemoine*, Slatkine Reprints, Genève, 1994, pages 139-140. D'autres influences sont possibles : citons la traduction des *Hymnes orphiques* d'Hésiode par Leconte de Lisle que Proust a beaucoup utilisée pour *Sodomie et Gomorrhe* et dont l'édition de la Pléiade donne ce fragment: "j'invoque Protôgonos aux deux sexes, grand, qui vagabonde dans l'Aïther (...) *inéarrable, caché, sonore*" (*Recherche*, III, 1510, note 25). Toutefois, dans son roman, Proust cite le texte de Leconte de Lisle en coupant le passage où apparaît la série adjectivale. La lecture des lettres de Montesquiou citées dans la correspondance de Proust montre que le Maître savait aussi user de la série adjectivale discordante. Montesquiou évoque par exemple la "conclusion d'une période rapide, animée et charmante" (Proust, *Correspondance*, édition de P. Kolb, I, 284). Ce ne sont pas là des preuves mais de simples hypothèses.

⁴ Proust, *Cahier 28*, cité par J. Milly, *Poétique des textes*, Nathan, 1992, pages 291-292.

limite supérieure n'est théoriquement envisageable) fonctionne comme un signal stylistique. Le lecteur est en effet invité à construire une double relation sémantique. La première s'inscrit dans le cadre de la dépendance de l'adjectif par rapport au nom; la seconde dans le cadre de la coordination des différents adjectifs. Comment en effet interpréter la série sans postuler à priori une cohérence, une motivation à cette succession d'adjectifs ? Il suffit toutefois qu'une impertinence sémantique se glisse dans ce double jeu de relations pour que l'interprétation de la série adjectivale devienne objet de recherche. D'autres critères interviennent pour signaler au lecteur le travail de l'écrivain sur la série adjectivale : des récurrences phoniques ou de subtils effets de rythmes sont d'autant plus perceptibles qu'ils se réalisent à l'intérieur d'un cadre syntaxique clos, d'une ampleur relativement limitée. Les propriétés formelles et sémantiques de la figure seront successivement étudiées.

On se rappelle l'embarras du héros quand il doit choisir entre "l'aigrette étincelante et blanche des *Diamants de la Couronne*" et "le satin lisse et mystérieux du *Domino noir*", entre "une pièce éblouissante et fière" et une pièce "douce et veloutée" (I, 73). Ces quatre courtes séries adjectivales s'opposent deux à deux par leur sens mais aussi par leur structure formelle. La première pièce est "étincelante et blanche" et "éblouissante et fière". Un même schéma rythmique unit les deux séries. Les adjectifs sont disposés par masse décroissante (3/2 et 4/2). Dans les deux cas, la brièveté de l'adjectif final met en valeur le volume et la plénitude sémantique du premier adjectif. Celui-ci qualifie moins la pièce que le nom "couronne" contenu dans le titre. La finale consonantique des participes présents féminins est entraînée par la liaison dans la syllabe suivante. La série oppose donc une finale vocalique en "an" et une finale consonantique en "r" ou "ch". Les adjectifs se rapportant au *Domino noir* présentent des caractéristiques inverses. L'ordre des volumes (1/4, 1/4) va croissant et les syllabes toniques sont toutes vocaliques : "i", "eux" "ou", "é". Dans les deux cas, la seconde syllabe s'ouvre par la même consonne, "s", et le phonème "é" qui constitue le mot "et" trouve des échos dans l'adjectif qui suit: "mystérieux", "veloutée". La conjonction n'est donc pas ici simplement un mot-outil. Elle contribue à l'équilibre sonore des séries. Tout autant que le contenu sémantique, la minutieuse élaboration formelle des séries d'adjectifs permet de caractériser et d'opposer chacune de ces deux pièces dans l'esprit de l'enfant comme dans celui du lecteur.

Jean Milly a montré à quel point Proust travaillait ses textes en véritable musicien de la langue. La phrase proustienne se conforme à un modèle stylistique que Bergotte inscrit dans la fiction. Aussi, dans les fragments de Bergotte que Proust a créés pour les besoins du roman, peut-on lire les premières ébauches de ces séries adjectivales si chères à Proust : "tourment stérile et délicieux de comprendre et d'aimer", "façade vénérable et charmante des cathédrales" (I, 93). Le rôle euphonique et rythmique du "et" y est manifeste: il donne à chaque série le volume d'un hexasyllabe (2/4 et 3/3) et s'intègre au flux sonore du syntagme. Chaque série comporte en effet trois syllabes en "é". Les combinaisons sonores et rythmiques contribuent à faire de la série adjectivale l'un des lieux de la phrase où s'affirme le mieux la poéticité du discours proustien. Ne prenons que l'exemple de séries fondées sur une assonance en /i/. Ainsi, à propos d'Albertine, qui résume en elle seule "toute la grâce féminine, marine et sportive des jeunes filles que j'avais vues passer la première fois devant l'horizon du flot" (III, 408), la répétition du "i" donne au lecteur l'impression qu'Albertine incarne un type cohérent de beauté féminine, transcendant le caractère disparate et fortuit des qualités associées : la pratique des sports les charmes des vacances au bord de mer. Le procédé est le même mais l'effet tout différent dans la série suivante : "elle avait appris dans sa jeunesse à caresser les phrases, au long col sinueux et démesuré, de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles" (I, 326). Intercalé entre les deux noms qui définissent le référent -"les phrases (...) de Chopin"-, le complément "au long col sinueux et démesuré" permet au lecteur d'associer la musique de Chopin à la vision d'un cygne. Le son "i", que la répétition de l'adverbe "si" rend omniprésent, donne à la phrase un caractère emblématique. Elle s'offre comme l'équivalent littéraire d'une mélodie de Chopin

et du mouvement hardi du col des cygnes. Enfin, dans le syntagme "la gelée exquise, industrieuse et limpide de tous les fruits de l'année" (I, 49), le tressage des voyelle "i" et "in" associées aux consonnes "z" et "d" unifie dans une harmonieuse coulée sonore la diversité des arômes. Dans les trois exemples analysés, qu'il s'agisse de fruits, de femme ou de phrase musicale, un phonème privilégié, le "i" structure les divers éléments de la série et impose à l'oreille l'évidence imaginaire d'un référent parfaitement cohérent.

Le relevé exhaustif des séries adjectivales de "Combray" ne permet pas de dégager un schéma rythmique que Proust aurait privilégié. Apparaissent cependant des régularités que le romancier inscrit dans son texte comme autant de signatures intermittentes. Si l'on s'intéresse aux séries de plus de cinq adjectifs, on remarque que Proust ne les range guère selon l'ordre canonique des masses croissantes, sauf s'il veut par exemple souligner la progression harmonieuse de la pluie, "fluide, sonore, musicale, innombrable, universelle"⁵ (2/2/3/3/4). En revanche, Proust introduit souvent un élément bref qui rompt les cadences trop prévisibles. Situé à l'avant dernière position, cet élément donne plus d'élan à l'adjectif final :

- code impérieux, abondant, subtil et intransigeant (3/3/2/4), (I, 28)
- cette vieillisse anormale, excessive, honteuse et méritée des célibataires (3/3/2/4), (I, 34)
- une application soutenue et hautaine, méprisante, amère et consciencieuse (3/3/3/2/4), (I, 66)
- le côté effectif, douloureux, obscur, viscéral (...) de la mort (3/3/2/3), (I, 81)
- la masse de la partie pour piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée (3/3/1/5), (I, 205).

Mais l'élément plus bref est parfois situé au centre de la série. L'effet produit est alors soit celui d'une symétrie, si les masses s'ordonnent autour de l'élément central comme dans la série qui célèbre l'odeur "médiane, poisseuse, fade, indigeste et fruitée" du couvre-lit à fleurs (2/2/1/3/3), soit celui d'une déséquilibre subtil, comme dans les séries suivantes:

- l'église aérée, vacante, plus humaine, luxueuse (3/2/3/3), (I, 59)
- "vos heures silencieuses, sonores, odorantes et limpides" (3/2/3/3), (I, 87)
- "le créateur haletant, grisé, affolé, vertigineux" (3/2/3/4), (III, 759)

Un instant menacée, la progression du rythme reprend victorieusement jusqu'à la fin. Mais quel que soit le nombre des adjectifs dans la série, il est un effet que Proust recherche; c'est celui qui consiste à briser une progression régulière à l'extrême fin du mouvement, et donc à rater volontairement "l'accord parfait" attendu du lecteur :

- un coeur différent, aventureux et doux (3/4/2) (I, 99)
- la couronne naturelle, délicate et bleue qui ceint le front clair-obscur des eaux (3/3/2) (I, 135)
- un air docile, impénétrable et sournois (2/4/3) (I, 140)

Et pour les séries de quatre adjectifs:

- une vie secrète, invisible, surabondante et morale (2/3/4/3) (I, 49)
- l'air allègre, positif, indifférent et brusque de chirurgien pressé (2/3/4/2) (I, 81)

Dans ce dernier exemple, le caractère abrupt de la chute est motivé par le sens de l'adjectif "brusque".

Cette trop rapide étude montre au moins que Proust dispose de schémas rythmiques variés. C'est pourquoi ses très nombreuses séries adjectivales n'ont pas le caractère mécanique

⁵ Recherche, I, 100.

et figé d'un tic d'écriture. Au contraire. La série adjectivale proustienne ne lasse pas le lecteur. Elle lui permet de mesurer l'ingéniosité créatrice de l'écrivain. Mais l'aisance de Proust se manifeste aussi dans les procédés très divers par lesquels il crée ces décalages sémantiques qui font l'intérêt de la série. Soit la distorsion sémantique naît de la coordination d'adjectifs aux statuts morphologique, syntaxique et énonciatif différents, soit elle résulte de l'application d'une figure bien connue sous le nom d'hypallage.

*
* *

Dans ses séries adjectivales, Proust se plaît à coordonner des adjectifs de nature différente. Les formes adjectivales simples ("grand", "petit", "doux") s'opposent aux formes construites : adjectifs relationnels créés à partir d'une base nominale (selon le type "histoire > historique") ou participes présents ou passés, qui sont la forme adjectivale du verbe. Même en emploi adjectival, ces formes peuvent conserver des propriétés sémantiques et syntaxiques typiquement verbales. Ainsi le syntagme nominal "ces heures inaccessibles et suppliciantes" (I, 31) parvient-il à construire une allégorie discrète et terrifiante du temps en montrant "les heures" comme des actants impliqués dans un procès, car le texte leur reconnaît le pouvoir de *supplicier* le héros qui désespère d'*accéder* à l'objet aimé dont ces heures le privent. Du point de vue énonciatif, on oppose aussi les adjectifs dits objectifs aux adjectifs qui renvoient à l'expression de la subjectivité du locuteur. L'adjectif peut exprimer l'affectivité du sujet parlant, ses valeurs ou la simple évaluation d'un phénomène. L'effet stylistique des séries adjectivales courtes repose presque entièrement sur ces coordinations étranges. Donnons-en quelques exemples tirés presque tous de "Combray":

a) participes présents et adjectifs qualificatifs

- évocations tournoyantes et confuses (I, 7)
- vitrail vacillant et momentané (I, 9)
- un mouvant et précieux incendie (I, 59)
- une pluie flamboyante et fantastique (I, 59)
- tapis éblouissant et doré (I, 60)
- un même souffle (...) murmurant et tiède (I, 144)
- cristal liquide et courant (I, 175)
- corps harmonieux et fuyant (I, 342)

b) adjectifs qualificatifs et participes passés

- joues brunes et sillonnées (I, 12)
- ses joues violettes et congestionnées (I, 62)
- un regard bleu et désenchanté (I, 67)
- conduire notre deuil, courageuse et accablée (I, 115)

c) adjectifs relationnels et participes passés

- le relief de son corps allégorique et fuselé (I, 71)
- cigarettes couvertes d'inscriptions étrangères et dorées (I, 76)
- corps affaibli et maniaque (I, 115)
- les deux clochers ciselés et rustiques (I, 144)

Ces formes de participe donnent à la représentation de la chose un caractère plus animé. Soit le substantif est envisagé comme une force investie par un principe actif et vivant qui le personnifie (type : "vitrail vacillant et momentané"), soit il apparaît au contraire comme un phénomène subissant en son sein les effets d'une puissance mystérieuse. Elle peut être la force maléfique de la maladie et du temps, perceptible dans les "joues brunes et sillonnées" de la grand-mère et le "corps affaibli et maniaque" de Léonie, ou au contraire une force créatrice capable de donner à la salamandre son corps "allégorique et fuselé" ou à un simple coquillage

"une flèche purpurine et crénelée". A des adjectifs qualificatifs qui se contentent de montrer la chose, Proust aime associer des adjectifs en -ible ou -able qui situent l'objet par rapport à un "sujet" implicite susceptible d'agir sur lui ou d'en goûter les propriétés : citons "l'invisible et palpable gâteau provincial" (I, 49), "la chair comestible et ferme" des asperges (I, 119), "l'invisible et fixe odeur" des aubépines (I, 136), ou "les invisibles et persistants lilas" (I, 183).

Bien d'autres types de coordination sont productrices de sens. Proust multiplie les associations d'adjectifs objectifs et subjectifs : citons "le visage énergique et vulgaire" d'une allégorie de Giotto (I, 80), "la fleur idéale et commune" de la lecture de Bergotte (I, 93) ou encore "les farces poétiques et grossières" de Shakespeare (I, 119) et enfin le célèbre "arbuste catholique et délicieux". Ce "et" proustien se gloserait volontiers par ce "mais" dont la pragmatique d'un Ducrot fait ses délices⁶. En effet, le "et" opère le renversement du point de vue du locuteur et crée un effet de surprise. Le premier adjectif, relationnel, énonce une évaluation favorable ou neutre du phénomène (fleur idéale, farce poétique, visage énergique, arbuste catholique). Le second adjectif réoriente la visée en faisant triompher l'imprévisible et paradoxale opinion d'un locuteur à la fois malicieux et supérieurement intelligent⁷. Ce "et" qui rapproche des points de vue successifs et contradictoires est très prisé par Proust dont l'intellectualité s'enchant de la complication du monde. Pour lui, les cocottes sont des "femmes oisives et studieuses" (I, 77). Les odeurs des chambres de province ont les vertus et la nonchalance des femmes qui y vivent : elles sont donc "oisives et ponctuelles", "flaneuses et rangées", "insoucieuses et prévoyantes" (I, 49). Le "et" présente aussi de façon implicite une relation de cause à effet. Les évocations "tournoyantes et confuses" (I, 7) de la lanterne magique sont confuses parce que tournoyantes; tel "souvenir isolé et incohérent" est incohérent parce qu'isolé (I, 125) de même qu'un "effort impuissant et douloureux" (I, 74) est douloureux parce qu'impuissant. On ne peut prétendre épuiser toutes les possibilités sémantiques que permet la conjonction "et". A propos du docteur Percepied et de sa réputation "inébranlable et imméritée" (I, 145), la série oppose au point de vue erroné des combraysiens le jugement avisé du narrateur. Quant aux bourgeoises "pieuses et sèches" de Combray (I, 81), qui décidera si Proust considère leur sécheresse comme étant la cause, la conséquence inévitable ou le détournement de leur piété ? Notons enfin que Proust se plaît à associer qualités concrètes et qualités abstraites (comme dans le petit pas "enthousiaste et saccadé" (I, 11) de la grand-mère) ou des sensations différentes, comme en témoigne la "bouée graisseuse et noire" des coquelicots champêtres (I, 137). Plus l'écart sémantique entre les adjectifs associés est grand, et plus l'écrivain montre son habileté. Il donne au lecteur l'impression d'avoir parcouru l'ensemble des propriétés de l'objet ou du phénomène considéré et de n'en avoir retenu que les traits les plus distinctifs et les plus saisissants. Il ne s'agit donc pas pour Proust de faire triompher une fantaisie artiste mais d'exprimer la *vision* transcendante d'un écrivain, qui entre toutes les possibilités qu'offre la langue, ne choisit que celles qui révèlent l'essence de la réalité.

*
* *

⁶ Voir entre autres *Les Mots du discours*, Paris, éditions de Minuit, 1980. Ce "mais" apparaît très rarement. Dans "Combray", nous n'avons relevé qu'un exemple qui oppose deux dimensions du temps : "la chronique quotidienne mais immémoriale de Combray" (I, 51). Notons le caractère finement burlesque de l'association qui par le nom "chronique" et le second adjectif, confère dignité historique et prestige esthétique à d'insipides commérages.

⁷ Dans "le visage antipathique et sublime de la vraie bonté", deux valeurs opposées se succèdent sans s'annuler. (I, 81)

L'hypallage ne met pas en jeu la coordination des éléments de la série mais la subordination de l'adjectif au nom. L'hypallage consiste à affecter grammaticalement à un nom x un caractérisant qui, par le sens, se rattache à un nom x', lequel peut être présent ou absent de la chaîne verbale. La vertu stylistique de l'hypallage proustienne excède l'effet impressionniste qui résulte du simple déplacement de l'adjectif. L'hypallage de Proust met en effet au jour la relation sémantique secrète qui unit le nom x et le nom x'. Cette relation peut être analysée comme une analogie, une synecdoque ou une métonymie. Ainsi, dans la série "mes pas attardés, nostalgiques et profanateurs" (I, 388) l'impertinence sémantique qu'il y a à caractériser un nom concret par des épithètes abstraites livre la clé synecdochique de la figure. C'est par *nostalgie* que le héros *s'attarde* à contempler ce morceau "d'herbe pelée" où Gilberte a paru et qu'il ose *profaner*. Toute la mystique amoureuse du héros proustien est résumée en trois adjectifs que Proust affecte à une simple partie de son corps en mouvement, les "pas". En revanche, entre Swann et la clochette pour étranger, il y a un lien non d'inclusion mais de contiguïté. Aussi "le double tintement timide, ovale et doré de la clochette" dessine-t-il en filigrane un portrait de Swann, certes incomplet mais néanmoins reconnaissable. L'adjectif "timide" est à rapprocher de l'aimable modestie dont fait preuve le mondain élégant qu'est Swann. Ses cheveux blonds-roux sont évoqués par l'adjectif "doré"; quant à l'adjectif "ovale", il renvoie au visage de Swann, parfaitement gonflé par toutes les notions qu'y a infusées la grand-tante (I, 19). Cette lecture s'ajoute sans l'exclure à celle, plus immédiate, qui consiste à expliquer la figure par le rattachement au substantif "tintement" des adjectifs qui décrivent la forme ("ovale") et une couleur ("dorée") de la clochette. S'il est possible d'expliquer par un transfert métonymique l'adjectif "ferrugineux" (la clochette étant en fer, le son peut être à la rigueur qualifié de ferrugineux), les deux adjectifs qui le suivent ("bruit ferrugineux, intarissable et glacé") obligent à lire dans la série adjectivale le déploiement d'une métaphore *in absentia*. Le thème en est le bruit de la clochette et le phore le torrent ou la cascade auquel Proust assimile "le grelot profus et criard" qui "arrose" au passage toute personne qui le déclenche. A l'évidence, les adjectifs "ferrugineux, intarissable et glacé" se rapportent non au thème de la métaphore mais au phore implicite que le verbe "arrosait" permet de deviner. Le procédé vaut aussi pour la comparaison. La réussite de la série "les sonorités brillantes, légères et douces comme des écharpes" tient à ce que les adjectifs dépendants de "sonorités" caractérisent en fait le comparant "écharpes" (III, 753). La comparaison ne vise donc pas à motiver le rapprochement entre deux signifiés relevant de deux registres sensoriels différents mais à imposer une *vision* à la fois souveraine et arbitraire : les adjectifs proustiens ne sont-ils pas autant de clés qui permettent d'accéder au surréel poétique ? Si les maisons de Combray offrent au regard de l'écrivain leur "dos laineux et gris" (I, 47), c'est que l'hallucination proustienne amalgame deux signifiés métonymiquement associés, les maisons du village et les brebis éparses dans les pâtures qui entourent Combray.

Métaphore et métonymie permettent ainsi d'opposer deux séries adjectivales consacrées à la sonate de Vinteuil : "la petite ligne du violon, mince, résistante, dense et directrice" contraste en effet avec "la masse de la partie pour piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée" (I, 205). Pour traduire l'impression que fait le son du violon, Proust se réfère à la forme de l'instrument qui le produit : "il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons secrétés par les instruments". C'est ainsi que "mince" suggère la forme longiligne de l'archet. "Résistante" évoque la matière même des cordes du violon, qui en effet résistent au frottement, au contact prolongé avec l'archet; "directrice" qualifie enfin la main du violoniste faisant jouer l'archet sur les cordes. Toute la série est donc gouvernée par un procédé métonymique. L'instrument fournit un paradigme adjectival que l'écrivain applique à l'impression produite sur l'auditeur. Le charme envoûtant de l'univers sonore qui naît du violon est quant à lui résumé par l'adjectif "dense". La seconde série, elle, emprunte sa cohérence non à une métonymie mais à une analogie : "comme la mauve agitation des flots". C'est au comparant de l'analogie ("la mer")

que se rattachent les adjectifs qui servent à caractériser le comparé ("le piano"). La métaphore marine permet enfin de relier les deux séries par une indication spatiale : la masse liquide du piano est située "au dessous" de la ligne directrice du violon.

Ces quelques exemples illustrent une "manière" typiquement proustienne : telle une invisible voûte rapprochant des mots qui, dans la même phrase, relèvent de champs lexico-sémantiques différents, l'hypallage impliquée dans la série adjectivale contribue à faire de la phrase proustienne cette cathédrale sonore en réduction qui tour à tour reflète ou complique la transcendante architecture de l'oeuvre. La série adjectivale participe ainsi à la mise en oeuvre de cette cohérence sémantique, de ce tressage infini des mots et des sèmes qui est l'une des caractéristiques de l'écriture proustienne.

*
* *

Figure stylistique apparemment mineure par ses dimensions restreintes et son inscription dans le cadre clos du syntagme, figure suspecte par sa technicité virtuose, la série adjectivale ne relève pas cependant d'une simple rhétorique de l'ornement du discours. Elle n'est pas le résultat gratuit d'un savoir-faire langagier qui se suffirait à lui-même. A propos d'une simple figure, il serait alors possible et tentant de reprendre la féconde distinction entre "l'art de Bergotte et celui de Vinteuil" mise au jour par Jean Milly. Ce sont là les deux modalités fondatrices de l'écriture proustienne. Il semble qu'on puisse les retrouver impliquées dans un même procédé micro-textuel, la série adjectivale discordante. En raison de l'élaboration de son signifiant, des jeux phoniques et des règles métrico-accentuelles qu'elle met en oeuvre, la série adjectivale ne relève-t-elle pas du "style de Bergotte" ? En revanche son organisation syntaxique, mise au service d'un réseau de relations sémantiques qui, par leur déploiement même, structurent la phrase voire un texte, ne la rapproche-t-elle pas des vertus architecturales, des propriétés cohésives reconnues aux "phrases de Vinteuil" ? Mais ces deux dimensions poétiques du style de Proust ne sont pas gratuitement déployées. "La différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui s'il n'y avait pas l'art resterait le secret éternel de chacun" (IV, 474), existe-t-elle pour Proust indépendamment du langage individuel et singulier qui la révèle ? Vaste question. Le style est probablement le seul événement de parole qui soit à la hauteur de cette révélation à laquelle il rend témoignage. En cela, l'épithète proustienne n'est pas rhétorique mais *visionnaire*.