

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XVII 2009

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XVII 2009

PUBBLICAZIONE SEMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

Facoltà di Scienze linguistiche e Letterature straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Anno XVII - 1/2009

ISSN 1122-1917

Direzione

GIUSEPPE BERNARDELLI

LUISA CAMAIORA

SERGIO CIGADA

GIOVANNI GOBBER

Comitato scientifico

GIUSEPPE BERNARDELLI – LUISA CAMAIORA – BONA CAMBIAGHI – ARTURO CATTANEO

MARIA FRANCA FROLA – ENRICA GALAZZI – GIOVANNI GOBBER – DANTE LIANO –

MARGHERITA ULRYCH – MARISA VERNA – SERENA VITALE – MARIA TERESA ZANOLA

Segreteria di redazione

LAURA BALBIANI – SARAH BIGI – MARIACRISTINA PEDRAZZINI – VITTORIA PRENCIPE –

MARISA VERNA

I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti alla valutazione
di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima

© 2009 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*);

web: www.educatt.it/librario

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it - *web:* www.educatt.it/librario/all

Questo volume è stato stampato nel mese di aprile 2010

presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

“UN BRUIT DE CAILLOUX ROULÉS AU FOND DE SES PAROLES”:
QUELQUES NOTES À PROPOS DE M. DE CHARLUS DANS *LE TEMPS
RETROUVÉ* DE MARCEL PROUST.

DAVIDE VAGO

1. *Introduction*

Dans cette contribution, nous proposons l'étude d'un passage du dernier tome d'*À la Recherche du temps perdu* (la dernière rencontre du Narrateur et de M. de Charlus aux Champs-Élysées), en nous concentrant sur les deux aspects de la notion de métamorphose¹ chez Proust.

Dans le roman proustien, métamorphose signifie d'abord 'changement' de la forme physique ou morale du personnage: dans le passage en question, les modifications matérielles que le Temps scelle sur le baron de Charlus sont continuellement évoquées, l'écriture proustienne s'approchant ainsi des domaines de la sculpture et de la métallurgie. Deuxièmement, la métamorphose proustienne est celle de son écriture tourmentée: ce passage montre de façon remarquable la progression incessante de l'écriture proustienne, qui est variation des mêmes matériaux thématiques et stylistiques. Finalement, cet épisode fonctionne comme une sorte de pivot dans l'économie narrative du *Temps retrouvé*: il condense une série d'échos que nous avons reconnus dans l'ensemble du tome, et c'est ainsi que ce passage devient le levier d'où rayonnent des lignes essentielles du dernier volet de l'œuvre proustienne.

2. *M. de Charlus: le pivot du Temps retrouvé*

Rappelons d'abord le contexte du passage: il s'agit de la rencontre du Narrateur avec le baron de Charlus, aux Champs-Élysées, lorsqu'il est en train de se rendre à la matinée chez la princesse de Guermantes.

¹ La bibliographie critique sur le thème de la métamorphose est notoirement très vaste. Nous ne citons que les ouvrages suivants; G. Cattai, *Proust et ses métamorphoses*, Nizet, Paris 1972; P. Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Colin, Paris 1974; M. Miguet-Ollagnier, *La mythologie de Marcel Proust*, Les Belles Lettres, Paris 1982; R. Billermann, *Die Metaphore bei Marcel Proust*, Fink, München 2000.

Dès son apparition, sur la voiture qui s'arrête, à côté de Jupien, le narrateur remarque l'essence désormais minérale de M. de Charlus: frappé par une attaque d'apoplexie, le baron subit une transformation sculpturale, en s'approchant ainsi du royaume des morts. Il en possède déjà des marques évidentes: les yeux sont immobiles, la taille est arquée. Il est "posé" sur le fond de la voiture, avec cette rigidité minérale qui est le sceau d'appartenance à Hadès.

Cependant, notons que cette rigidité minérale n'empêche pas une certaine mobilité: "son chapeau de paille laissait voir une forêt *indomptée* de cheveux entièrement blancs; une barbe blanche, comme celle que la neige fait aux statues des fleuves dans les jardins publics, *coulait* de son menton"².

Le lecteur connaît les célèbres descriptions du 'Bal de têtes' chez la princesse de Guermantes, où l'épiphanie de la vocation artistique du Narrateur a son pair dans la découverte du travail formidable que le temps a ciselé sur les visages, les chevelures, les corps des personnages rencontrés autrefois. D'une part la pesanteur de l'âge, par exemple, alourdit plus d'un personnage rencontré par Proust – en le rendant presque méconnaissable, en le métamorphosant dans la poupée mécanique du temps; d'autre part, la blancheur des cheveux et des barbes est la couleur dominante de cette deuxième partie du *Temps retrouvé*, à tel point qu'on peut parler d'une nouvelle 'symphonie en blanc majeur' de ce *memento mori*.

M. de Charlus anticipe cette rêverie sur le blanc qui sera la teinte dominante de la fin du livre: cependant, sa blancheur n'est pas figée à jamais. Une énergie vitale – même si désormais affaiblie – se dégage de cette "forêt indomptée", de cette barbe qui "coul[e]" en rendant à son propriétaire une autre forme de mouvement³.

Continuons la lecture de cette description. Après la première métamorphose en cristal de neige, le Narrateur se heurte à une autre typologie de transformation matérielle: une sorte de réduction chimio-physique du corps de Charlus.

[Il] avait plutôt, comme en une sorte de *précipité chimique*, rendu visible et brillant tout le *métal* que lançaient et dont étaient saturées, comme autant de geysers, les mèches, maintenant de *pur argent*, de sa chevelure et de sa barbe, cependant qu'elle avait imposé au vieux prince déchu la majesté shakespearienne d'un roi Lear.⁴

Nous assistons d'abord à la précipitation chimique des matériaux qui forment la substance du corps de Charlus; le résultat de cette réaction de chimie est la métallisation progres-

² M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, J.Y. Tadié ed., 4 volumes, Gallimard, Paris 1987-1989, (Bibliothèque de la Pléiade). Dorénavant, nous utiliserons un sigle (notamment *JF* pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *CG* pour *Le Côté de Guermantes*, *AD* pour *Albertine disparue*, *TR* pour *Le temps retrouvé*) suivi du chiffre romain pour le tome. *TR*, IV, p. 438. Nous *soulignons*.

³ De même, la comparaison avec les transformations que la neige fait subir aux statues des jardins renvoie à un passage parallèle; la description de Paris pendant la guerre, lorsque le gel semble cristalliser les jardins de la ville. "Sur les places, les divinités des fontaines publiques tenant en main un jet de glace avaient l'air de statues d'une matière double pour l'exécution desquelles l'artiste avait voulu marier exclusivement le bronze au cristal" (*TR*, IV, p. 315). La dureté du bronze se mêle ici à la transparence de l'eau transformée en glace. Tandis que le bronze appartient à la ligne thématique de la métamorphose matérielle, la cristallisation suggère une variante intéressante: elle mêle à la fois l'endurcissement et la transparence.

⁴ *TR*, IV, p. 438.

sive du personnage. Cette “altération métallurgique” est confirmée quelques lignes après, quand Proust parle de “la mise à nu des gisements argentés de la chevelure”⁵.

Lorsqu’on arrive aux fondements de la matière, la chair du personnage se désagrège et, en se transmuant encore grâce à la chaleur des “geysers” de l’artiste, elle devient essentiellement autre chose: une matière littéraire. La transformation continuelle des matériaux, de même que cette insistance sur la variation, culmine en effet dans la métamorphose théâtrale de M. de Charlus. *Primus inter pares*, il est élu à la dignité littéraire du Roi Lear de Shakespeare: dans la théâtralisation du personnage nous retrouvons à la fois une fiction ‘seconde’, d’où dérive une distanciation plus accentuée du Narrateur – à la limite, ironique⁶.

Pour résumer: dans les séquences concernant la description de M. de Charlus aux Champs-Élysées nous assistons premièrement à une focalisation de l’écriture proustienne vers les changements de la matière du personnage. À cet endurcissement progressif correspond, cependant, un réseau de verbes ou d’expressions qui manifestent un processus: la barbe blanche qui “coul[e]” de son menton, l’attaque d’apoplexie qui “rend visible” la veine métallurgique de ses cheveux; de même, les mèches qui “lan[cent]” le métal comme des geysers. Le processus de densification matérielle préfère alors des formes verbales à l’actif⁷.

Deuxièmement, ce jeu de variation continuelle conduit à l’insaisissabilité de la forme finale de Charlus. Finalement, le baron ne peut être saisi que comme forme littéraire: dans celle-ci se croisent le modèle shakespearien, le rappel du chœur de la tragédie classique, la faconde des moralistes. Des modèles clairement renversés par le biais de la distanciation ironique.

Des “gisements argentés” de la chevelure de Charlus sort alors un modèle littéraire fondamental pour l’écriture proustienne, comme pour préparer la tragi-comédie du temps qui va démarrer avec la matinée chez la princesse de Guermantes. Dès qu’il est transformé matériellement par la maladie, ainsi que ridiculisé par le Temps qui le domine, M. de Charlus devient ‘reconnaissable’ comme un personnage littéraire: à partir de sa métamorphose matérielle, il est comparé à un personnage fait de paroles.

Tel sera le destin de tout personnage rencontré pendant le ‘Bal de têtes’: méconnaissable d’abord, il prendra sa place dans l’univers romanesque proustien lorsque le Narrateur reconnaîtra sous ses traits des caractéristiques littéraires bien connues.

⁵ *Ibid.*, p. 439. Nous signalons aussi que cette métallisation n’est pas statique, puisqu’elle conserve un certain dynamisme qui se révèle lorsque Charlus enlève son chapeau face à Mme de Saint-Euverte; “il ôta un chapeau d’où les torrents de sa chevelure d’argent *ruisselèrent*, tout le temps qu’il laissa sa tête découverte par déférence, avec l’éloquence d’un Bossuet” (*Ibidem*. Nous soulignons). Nous remarquons encore une fois la présence d’une comparaison littéraire qui clôt le passage.

⁶ L’ironie concerne aussi la tonalité moraliste (selon le modèle de Bossuet) du commentaire du Narrateur à propos du renversement d’attitude de Charlus face à Mme de Saint-Euverte; “Et plus que n’eût fait tel chœur de Sophocle sur l’orgueil abaissé d’Œdipe, plus que la mort même et toute oraison funèbre sur la mort, le salut empressé et humble du baron à Mme de Saint-Euverte proclamait ce qu’a de fragile et de périssable l’amour des grands de la terre et tout l’orgueil humain” (*Ibidem*). Notons encore une fois la présence d’un comparant pris du patrimoine théâtral.

⁷ “Le modelage parlé [de la pâte] met à l’actif les verbes de la matière modelée” (G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l’imagination de la matière*, Corti, Paris 2004, p. 100).

3. *Charlus, la grand-mère et le filigrane de la Berma*

Nous avons constaté que plusieurs lignes se départent de M. de Charlus, et nous fournissent autant de clés interprétatives importantes pour sa fonction de pivot du *Temps retrouvé* – et de l'ensemble de la *Recherche*.

Premièrement: des indices concernant M. de Charlus après ses attaques d'apoplexie nous ramènent inévitablement à la description de la maladie et de la mort de la grand-mère du Narrateur. M. de Charlus acquiert alors les mêmes traits de l'un des personnages fondamentaux de l'univers féminin de la *Recherche*. Regardons ces indices de près.

D'abord le Narrateur note, en effet, que la voix de Charlus est "si imperceptible qu'[il] ne put distinguer ce qu'il lui disait"; ensuite, il arrive à s'habituer au "pianissimo de paroles susurrées", en s'apercevant que le malade a gardé "absolument intacte son intelligence". Pour la perception auditive du Narrateur, désormais accoutumée à cette façon bizarre de parler, le baron arrive enfin à "jeter ses paroles plus fort, comme la marée les jours de mauvais temps, ses petites vagues tordues"⁸.

Le Narrateur rappelle aussi la menace de l'aphasie qui hante M. de Charlus: pour la partie de son cerveau qui est restée intellectuelle, en effet, il "passait son temps à se plaindre qu'il allait à l'aphasie, qu'il prononçait constamment un mot, une lettre pour une autre"⁹. Enfin, Jupien révèle au Narrateur que la paralysie de Charlus l'a porté à la cécité: "pensez que pendant la cure qui lui a fait du reste tant de bien, il est resté plusieurs mois sans voir plus qu'un aveugle de naissance"¹⁰.

L'ensemble de ces détails ne peut que nous évoquer la figure de la grand-mère malade, dans le célèbre chapitre des *Guermantes*: souffrante et mourante, elle est habitée maintenant par une nouvelle locataire, la Mort, qui a bouleversé sa vision, sa voix, sa figure¹¹. Tout comme M. de Charlus, en effet, elle est devenue 'autre' chose: la maladie a agi sur elle par les moyens d'un "travail de statuaire": "si la figure de ma grand-mère avait diminué, elle avait également durci. Les veines qui la traversaient semblaient celles, non pas d'un marbre, mais d'une pierre plus rugueuse"¹². Cette transformation matérielle s'accompagne aussi d'un aveuglement momentané, qui dure quelques jours: "il y eut un moment où les troubles de l'urémie se portèrent sur les yeux de ma grand-mère. Pendant quelques jours,

⁸ *TR*, IV, pp. 440-441.

⁹ Tout lecteur proustien sait comment ces lapsus du cerveau révèlent en fait le subconscient des gens, donc les vérités les plus profondes de leur personnalité. Pour ce qui concerne la question de l'aphasie, nous rappelons que le père de Marcel, le médecin Adrien Proust, avait publié en 1872 un mémoire intitulé *De l'aphasie*. Un argument fondamental de l'essai en question est l'indépendance entre la pensée et son articulation en langage; par conséquent, dans les cas d'aphasie, l'articulation manquée du langage ne comporte pas la défaillance de la pensée, qui survit dans d'autres formes. Cf. S. Poggi, *Gli istanti del ricordo. Memoria e afasia in Proust e Bergson*, Il Mulino, Bologna 1991.

¹⁰ *TR*, IV, p. 442.

¹¹ "Alors ma grand-mère éprouva la présence, en elle, d'une créature qui connaissait mieux le corps humain que ma grand-mère, la présence d'une contemporaine des races disparues, la présence du premier occupant – bien antérieur à la création de l'homme qui pense; elle sentit cet allié millénaire qui la tâta, un peu durement même, à la tête, au cœur, au coude, il reconnaissait les lieux, organisait tout pour le combat préhistorique qui eut lieu aussitôt après" (*CG*, II, p. 596).

¹² *Ibid.*, p. 620.

elle ne vit plus du tout”¹³. Cela n’empêche pas, toutefois, que les yeux de la femme, transformée en Méduse avec l’application des sangsues, soient encore pour le Narrateur interloqué ses beaux yeux d’autrefois “peut-être encore plus surchargés d’intelligence qu’ils n’avaient avant sa maladie, parce que, comme elle ne pouvait pas parler, ne devait pas bouger, c’est à ses yeux seuls qu’elle confiait sa pensée”¹⁴.

De même que dans l’épisode de Charlus, l’aphasie de la grand-mère se transforme en une ligne musicale susurrée: “accompagnée en sourdine par un murmure incessant, ma grand-mère semblait nous adresser un long chant heureux qui remplissait la chambre, rapide et musical”¹⁵. Enfin, lorsque la vie se retire des membres de la grand-mère comme une marée descendante, ce qui reste de cette femme est une sculpture médiévale qui recouvre les traits de sa jeunesse¹⁶.

La métamorphose minérale et l’évocation de la mer forment le soubassement d’une image similaire concernant le baron dans *Le temps retrouvé*: “et ce qui lui restait de sa récente attaque faisait entendre au fond de ses paroles comme un bruit de cailloux roulés”¹⁷.

Ces ressemblances indéniables se composent dans les deux cas sur des tonalités opposées: tandis que la vision finale de la grand-mère couchée sur son lit funèbre suggère l’apaisement qui dérive de la contemplation d’une œuvre d’art achevée, l’image sonore de M. de Charlus apparaît comme celui d’un jongleur qui porte un grelot bruyant. La théâtralisation l’emporte ici sur le lyrisme de l’épisode de la grand-mère¹⁸; néanmoins, cette image des cailloux “roulés” possède un substrat lyrique, puisqu’elle corrobore l’idée du passage du temps qui coule comme de l’eau¹⁹.

Le thème du théâtre constitue, en effet, l’autre pôle qui se départ de la dernière rencontre avec M. de Charlus. Pendant la matinée chez la princesse de Guermantes, l’un des personnages évoqués est la fascinante actrice de la *Recherche*: la Berma. Elle est évoquée à distance: elle a convié des gens chez elle, mais tout le monde préfère la matinée chez la princesse de Guermantes, à l’autre bout de Paris, où Rachel va réciter des vers. La Berme aussi a “comme dit le peuple, la mort sur le visage”. Comparée à un marbre de l’Érechtiéon, sa description est frappante:

¹³ *Ibid.*, p. 627.

¹⁴ *Ibid.*, p. 630.

¹⁵ *Ibid.*, p. 635.

¹⁶ “Sur ce lit funèbre, la mort, comme le sculpteur du Moyen Âge, l’avait couchée sous l’apparence d’une jeune fille” (*Ibid.*, p. 641). Notons que la bande des jeunes filles à Balbec avait subi, dès sa première apparition, la même comparaison: “Et n’était-ce pas de nobles et calmes modèles de beauté humaine que je voyais là, devant la mer, comme des statues exposées au soleil sur un rivage de la Grèce ?” (*JF*, II, p. 149). Plus loin, le Narrateur notera que cette solidification n’est pas durable chez les jeunes filles, vu qu’elles ne sont qu’un flot de matière ductile pétrie à tout moment par l’impression passagère qui les domine” (*Ibid.*, p. 259).

¹⁷ *TR*, IV, p. 441.

¹⁸ Non que l’aspect théâtral soit absent dans cet épisode douloureux: lorsque le Narrateur nous propose ses réflexions à propos de l’incertitude du moment de la mort, il écrit qu’elle arrive n’importe quel jour, “et on ne se doute pas que la mort qui cheminait en vous dans un autre plan, a choisi précisément ce jour-là pour entrer en scène, dans quelques minutes, à peu près à l’instant où la voiture atteindra les Champs-Élysées” (*CG*, II, p. 611. Nous soulignons). Le drame de l’agonie de la grand-mère est alors inséré dans cet encadrement théâtral.

¹⁹ Cf. M.M. Chirol, *La statuaire en ruine; déchéance physique de M. de Guercy / Charlus*, “Bulletin d’informations proustiennes”, 1995, 26, pp. 145-165.

ses artères durcies étant déjà à demi pétrifiées, on voyait de longs rubans sculpturaux parcourir les joues, avec une rigidité minérale. Les yeux mourants vivaient relativement, par contraste avec ce terrible masque ossifié, et brillaient faiblement comme un serpent endormi au milieu des pierres.²⁰

Plusieurs indices de cette description nous ramènent aux personnages de Charlus et de la grand-mère: d'abord, la transformation minérale et le lexique sculptural; ensuite, l'attention portée sur les yeux; enfin, l'évocation du serpent. Ce reptile endormi est bien celui de la tête de Méduse: marquée par cette divinité effrayante, la Berma n'a plus de possibilité de survivre. La grand-mère la première, dans une comparaison célèbre, en était devenue l'une des incarnations²¹; maintenant, c'est le moment pour la Berma de faire face à la Mort et à son avatar mythologique²².

Paradoxalement l'actrice, qui était aux yeux du jeune Narrateur l'incarnation de l'insaisissabilité de l'art théâtral, fige ses traits dans le marbre, tout en mettant en scène sa mort²³.

La présence (explicite ou non) de Méduse est en effet cruciale pour le 'Bal de têtes': pendant la matinée le Narrateur ne fait que contempler, en effet, l'œuvre du Temps-Méduse qui métamorphose les personnages tout en les ridiculisant; il le fait par le biais d'un bouclier réfléchissant, son œil d'artiste, lui-même sauvé de cette pétrification (il est resté miraculeusement jeune), comme s'il était la nouvelle incarnation de Persée²⁴. Ce qui permet donc d'observer les effets de Méduse est cette 'distanciation' du Narrateur face à ces personnages transformés par la mort approchante: la métaphore théâtrale se trouve à fondement de ce mécanisme de distanciation.

²⁰ *TR*, IV, p. 576.

²¹ Nous renvoyons à la description de la grand-mère mourante soignée avec des sangsues: "quand, quelques heures après, j'entrai chez ma grand-mère, attachés à sa nuque, à ses tempes, à ses oreilles, les petits serpents noirs se tordaient dans sa chevelure ensanglantée, comme dans celle de Méduse" (*CG*, II, p. 630).

²² Un passage parallèle confirme ce rapprochement: quelques lignes plus loin, le jeune homme, le seul qui soit venu chez la Berma, décide de la quitter pour aller voir Rachel, en "laissant Phèdre ou la mort, on ne savait trop laquelle des deux c'était, achever de manger, avec sa fille et son gendre, les gâteaux funéraires" (*TR*, IV, p. 576). Ces offrandes à manger, qui appartiennent au rite des obsèques de la Grèce ancienne, sont à mettre en rapport avec l'image eucharistique de la mère du Narrateur qui "inclinaient vers ma grand-mère toute sa vie dans son visage comme dans un ciboire qu'elle lui tendait, décoré en reliefs de fossettes et de plissements si passionnés, si désolés et si doux qu'on ne savait pas s'ils y étaient creusés par le ciseau d'un baiser, d'un sanglot ou d'un sourire" (*CG*, II, pp. 619-620). La Berma goûte ici une version mythique de la dernière communion, avant de sacrifier totalement sa vie.

²³ "Son art est mobile, le résultat fugitif, le but momentané, le mobile chef-d'œuvre que l'art théâtral se proposait; l'immobiliser serait le détruire... en s'immobilisant, le chef-d'œuvre qu'est le jeu théâtral de la Berma se détruit" (article "Berma", *Dictionnaire Marcel Proust*, A. Bouillaguet – B.G. Rogers ed., Honoré Champion, Paris 2004). En analysant les esquisses qui montrent le travail successif de Proust sur le personnage de la Berma, Danièle Gasiglia-Laster a noté que dans les descriptions de la Berma, même si l'oreille et l'œil du Narrateur sont sollicités à la fois, sa voix et son timbre l'emportent; "Elle est décrite comme une exécutante, c'est-à-dire, qu'elle interprète les vers comme une partition". La récitation de la Berma est la synthèse parfaite de l'art théâtral qui se 'fuit' et ne peut pas être figé. Cf. son article *Genèse d'un personnage. La Berma*, in *Marcel Proust 1. À la recherche du temps perdu des personnages aux structures*, P.E. Robert ed., "La Revue des Lettres Modernes", Paris 1992 (Série Marcel Proust), pp. 17-33.

²⁴ Sur le mythe de Méduse, voir J. Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Gallimard, Paris 1989 et J.P. Vernant, *Au miroir de Méduse*, in *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Gallimard, Paris 1989 (Folio/Histoire), pp. 117-129. Sur le rapport entre le mythe de Méduse et l'écriture proustienne nous nous permettons de renvoyer à notre article *Proust, impossible Persée? Le regard antique dans l'épisode de la mort de la grand-mère*, "Bulletin Marcel Proust" 2007, 57, pp. 63-79.

Quelle est la signification de ces liens qui se cachent enfin entre Charlus, la grand-mère et la Berma? Des données textuelles nous passerons maintenant à une réflexion critique plus approfondie. Il s’agit d’abord de la question de la représentation de ce qui a été considéré, tout au long de l’histoire de la culture et des idées, l’ir-représentable par excellence: la défaite du corps humain, c’est-à-dire la mort. Bref: le changement du genre (de l’humain au mode minéral) relève du changement de statut de la personne qui franchit les limites humaines pour aller dans l’horizon de ce qui normalement ne peut pas être représenté. Face à ce défi, Proust subit une sorte de rebondissement: il a besoin de saisir cette transformation dans l’écriture de son roman, et à la fois d’affirmer sa distanciation par rapport à cette métamorphose inéluctable. Pour cette raison, la théâtralisation est constante: elle fonctionne comme le ‘mur invisible’ qui sépare le Narrateur (qui n’a miraculeusement pas vieilli), des autres personnages touchés par le travail du temps. Cette métamorphose n’est alors que le renversement du mythe de la renaissance: en effet, les personnages naissent une dernière fois dans cette partie finale du *Temps retrouvé* – justement, pour mieux disparaître. L’ironie l’emporte sur la mythologie.

Toutefois, l’extrême richesse de l’écriture proustienne ne se borne jamais à une seule clef herméneutique: l’autre piste à suivre se cache derrière la gigantesque mise en scène de l’inversion ou du ‘renversement’ – *À la Recherche du temps perdu* ayant été interprétée, depuis un certain temps, comme la traduction narrative des anamorphoses optiques.

M. de Charlus (vieil homosexuel) qui rend hommage à Mme de Saint-Euverte, tout en renversant son dédain et ses opinions caustiques d’autrefois; de même la Berma, figurant le caractère éphémère du vers racinien, désormais endurcie et bloquée dans l’épaisseur minérale du marbre; enfin la grand-mère qui renverse le processus du temps et semble endormie sous l’apparence d’une jeune fille: il s’agit de trois typologies différentes de renversement, qui possède une connotation satirique pour M. de Charlus, et évidemment une valeur plus affective pour la grand-mère.

Les trois personnages forment alors le parangon de ce qui se passe pendant le ‘Bal de têtes’ chez la Princesse de Guermantes: la perspective déformante du Temps qui agit sur les personnages n’est en effet que la narration d’une prodigieuse anamorphose – d’un renversement inouï qui relève à la fois du travail inexorable de la mort et de l’avancement du “kaléidoscope social”²⁵.

En même temps, ironie du sort, la Berma et M. de Charlus semblent sur le point d’échanger leurs attributs: si la Berma se fixe à jamais²⁶, en effet, c’est aussi grâce à la théâ-

²⁵ Ces réflexions sur le renversement et sur le changement de matière sont à mettre en relation avec l’un des commentaires de Proust à propos de la guerre; “Mme de Chevigné et M. Greffulhe m’ont raconté des histoires d’autrefois qui vous eussent intéressé comme des pontins de l’Ancien Régime, tant est profond le fossé qui sépare les années d’avant la guerre de cette formidable *convulsion géologique*”. (Lettres à Charles d’Anton, février 1916, dans *Correspondance de Marcel Proust*, Philip Kolb ed., Plon, Paris 1970-1993, tome XV, p. 54. Nous soulignons).

²⁶ Il faut néanmoins préciser que cette fixation n’est pas définitive dans la narration de la *Recherche*. En effet, nous retrouvons une première annonce de la mort de la Berma dans *Albertine disparue*; “J’ouvris le journal. Il annonçait la mort de la Berma” (AD, IV, p. 41). Mais dans ce cas, la mort de la Berma n’est citée que comme la source des réflexions du Narrateur sur la scène de l’aveu de *Phèdre* (la pièce racinienne agissant comme une sorte d’anticipation de son expérience amoureuse avec Albertine). Par contre, dans *Le Temps retrouvé*, grâce à cette ‘deuxième’ description de la Berma mourante, la mort de l’actrice est véritablement “fixée sur scène” (et dans le marbre aussi).

tralisation grimpante de Charlus. Les deux personnages se ‘renversent’ l’un dans l’autre. Face à cette situation inimaginable, le Narrateur en sort perplexe, et le lecteur aussi. Antoine Compagnon dirait “interloqué”²⁷. Toutefois, cette distanciation théâtrale est largement nécessaire pour l’écrivain Proust: grâce à ce procédé, il peut saisir les enjeux de l’écriture fictionnelle pour sortir ‘dégagé’ de son œuvre.

4. Donner la dernière touche: la tentation de la matière et le dynamisme de l’esquisse

Il faut se rappeler que l’autre mécanisme de distanciation que Proust possède face à sa matière est dû à la continuelle variation de son écriture, qui, tout en empêchant une forme définitive de ses personnages, en marque aussi la distanciation créatrice.

L’écriture proustienne fonctionne comme un immense chantier, où la ciselure incessante de son stylo façonne la matière vers la forme la plus parfaite, en n’arrivant jamais à une forme achevée²⁸. La phrase proustienne serait alors une architecture en devenir qui démontre non des formes définitives, mais des ciselures en cours. D’où l’hésitation de Charlus – pour revenir à notre sujet – entre forme statuaire, minérale, métallurgique, et forme théâtrale.

Dans son étude génétique des descriptions concernant la déchéance physique de M. de Charlus²⁹, Marie-Magdeleine Chirol a noté que dans la version finale de ce passage nous assistons à une dramatisation plus poussée de l’épisode:

lorsque M. de Guercy du cahier 51 rencontre à deux reprises le même personnage qui n’est autre que le Narrateur (la première rencontre se manifeste par un salut, l’autre inclut une conversation), M. de Charlus dans la version définitive rencontre non moins de trois personnages, parmi lesquels le narrateur³⁰.

Elle note aussi la présence d’un mot-clé tel que “spectacle” dès la phrase liminaire du texte définitif³¹.

Nous citons ici un passage tiré du Cahier 51, qui montre bien à notre avis l’hésitation de l’écrivain face à la cristallisation (jamais irrévocable) de son personnage.

²⁷ A. Compagnon, *Morales de Proust*, Cours magistral du Collège de France 2008, disponible en ligne (<http://www.college-de-france.fr>).

²⁸ Cf. ce que le Narrateur confesse au lecteur lorsqu’il comprend sa vocation d’artiste; “et ma personne d’aujourd’hui n’est qu’une carrière abandonnée, qui croit que tout ce qu’elle contient est pareil et monotone, mais d’où chaque souvenir, comme un sculpteur de génie tire des statues innombrables” (*TR*, IV, p. 464).

²⁹ Voir le Cahier 51 (où M. de Charlus est encore nommé M. de Guercy) reproduit dans *Matinée chez la Princesse de Guermantes. Cahiers du Temps retrouvé*, H. Bonnet – B. Brun ed., Gallimard, Paris 1982.

³⁰ M.M. Chirol, *La statuaire en ruine...*, p. 148.

³¹ “Arrivé aux Champs-Élysées, comme je n’étais pas très désireux d’entendre tout le concert qui était donné chez les Guermantes, je fis arrêter la voiture et j’allais m’apprêter à descendre pour faire quelques pas à pied quand je fus frappé par le spectacle d’une voiture qui était en train de s’arrêter aussi” (*TR*, IV, p. 437).

une barbe blanche comme celle que la neige fait aux statues des fleuves dans les jardins publics avant le dégel... il semblait qu'une espèce de cataclysme à la fois shakespearien et chimique eût donné à son visage une majesté foudroyée de Roi Lear et eût fait de la substance de ses cheveux gris, de ses moustaches noires, de son menton glabre, une sorte de précipité métallique analogue à celui qu'aurait répandu à flots sur sa tête et son visage un geyser saturé d'argent qui se serait brusquement solidifié. Dans cette convulsion métallurgique de sa face...³²

Notons que les thèmes que nous avons analysés à partir de la version finale du passage sont déjà présents ici: la blancheur (“une barbe blanche”), la métaphorisation théâtrale (le “cataclysme...shakespearien” et la “majesté foudroyée de Roi Lear”); la transformation en matière dure (“la substance” de ses cheveux et de ses moustaches; le “geyser...brusquement solidifié”); la saturation, la réaction chimique et la conséquente métallisation (le “précipité métallique”, uni à la “convulsion métallurgique”). Cependant, cet ensemble thématique est rassemblé dans l'esquisse proustienne de façon bizarrement hétéroclite: il montre alors le stade encore brut d'une écriture non encore fixée. En effet, la métamorphose théâtrale et la transformation matérielle sont bizarrement associées ici dans “une espèce” (faute d'un terme plus précis) “de cataclysme à la fois shakespearien et chimique”. Cette caractéristique de non-finition est à retrouver dans le détail concernant la barbe de Charlus/Guercy: de la masse informe “avant le dégel” (c'est l'étape encore brute de l'esquisse) nous arrivons, dans la version finale, à une barbe blanche qui “comme celle que la neige fait aux statues des fleuves dans les jardins publics coulait de son menton”³³. Grâce à la comparaison avec les statues, M. de Charlus semble ici se solidifier à jamais – mais sa barbe est fixée dans un mouvement perpétuel, qui insiste ambiguëment sur l'idée d'un processus en cours. Tout bouge et tout se transforme dans l'écriture proustienne – même lorsque les formes nous apparaissent plus solidement définies, donc plus saisissables. La phrase proustienne, ouverte, complexe et ramifiée, est aussi le royaume de l'élasticité, de la fluidité, du renversement, de la non-clôture. Nous partageons les remarques d'Aude Le Roux-Kieken: “le refus de la solidification, perceptible dans la composition du roman, l'est bien sûr aussi dans le style, dans la longue phrase proustienne, mouvante et ramifiée, qui renâcle parfois à mettre un point final et à poser un cadre syntaxique univoque”³⁴. Cette écriture permet ainsi la distanciation nécessaire: celle de l'écrivain face à ses personnages, celle du Narrateur face aux parangons multiples de Méduse incarnée, celle du style proustien face au modèle classique de la clarté syntaxique et d'expression.

³² Cahier 51, *Matinée chez la Princesse de Guermantes...*, p. 63.

³³ C'est ainsi que Marie-Magdeleine Chirol compare les deux versions du texte: “Cette dernière image de barbe qui coule du menton, associée à un temps plus avancé de la composition de l'œuvre d'art, donne une valeur doublement artistique à l'objet ainsi formé; elle évoque d'une part une matière non plus brute mais polie par l'eau – donc une œuvre achevée – et d'autre part une désagrégation du fait de sa fonte – donc une œuvre subissant déjà les effets dévastateurs du temps” (*La statuaire en ruine...*, p. 151). Nous ne partageons pas son opinion, puisque l'idée de Charlus-œuvre achevée bute dangereusement contre l'esthétique romanesque proustienne. La stabilité et l'achèvement n'appartiennent pas à l'univers proustien – (surtout) dans son dernier tome.

³⁴ A. Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, Honoré Champion, Paris 2005, pp. 423-424.

Enfin, il faut remarquer que les matériaux utilisés pour la description de M. de Charlus continuent à évoluer dans l'écriture de Proust dans un passage parallèle, qui en est la filiation directe. Ce passage concerne l'apparition du duc de Guermantes lors du 'Bal de têtes':

Il n'était plus qu'une ruine, mais superbe, et plus encore qu'une ruine, cette belle chose romantique que peut être un rocher dans la tempête. Fouettée de toutes parts par les vagues de souffrance, de colère de souffrir, d'avancée montante de la mer qui la circonvenaient, sa figure, effritée comme un bloc, gardait le style, la cambrure que j'avais toujours admirés [...] Les artères ayant perdu toute souplesse avaient donné au visage jadis épanoui une dureté sculpturale.³⁵

Les choix stylistiques épousent ici les mêmes thèmes: la dureté sculpturale du personnage est amplifiée stylistiquement grâce à la répétition phonétique de "parts/par", à la multiplication des deux constrictives [f/v], au polyptote "souffrance/souffrir", au parallélisme de la construction "les vagues de souffrance/de colère de souffrir"... autant de choix qui rappellent le mouvement continu de la mer sur un rocher³⁶. Nous revenons à l'image qui intitule notre article, celle des cailloux qui, roulant au gré des marées, nous rappellent "les années qui défilent sous les paroles rocailleuses de Charlus"³⁷ – et aussi le temps passé pour le duc de Guermantes.

La dernière transformation du duc de Guermantes en un rocher romantique est la source d'une attitude ironique, au moins ambiguë. Telle est en effet la réaction de la conscience du Narrateur lors de la matinée chez la nouvelle princesse de Guermantes: interloqué par les effets ravageurs du Temps, lui-même sauvé miraculeusement (bizarrement?) par la vieillesse surplombante, il ne peut que regarder les autres par le biais de la distanciation ironique qui lui devient nécessaire³⁸. Par ailleurs, il faut noter que la transformation matérielle change le même duc de Guermantes non seulement en pierre, mais aussi en métal: quelques lignes plus loin, les "reflets" étranges de sa figure se spécifient dans "le gris plombé des joues raides et usées"³⁹.

Enfin, vu que – comme l'indique Marie Miguet-Ollagnier – Proust a été toujours "tenté par la forme théâtrale"⁴⁰, le duc de Guermantes ne pouvait pas se soustraire à cette dernière métamorphose. Tout en étant le *Jupiter*⁴¹ de la belle époque avant la guerre,

³⁵ TR, IV, p. 594.

³⁶ A. Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, p. 387.

³⁷ M.M. Chirol, *La statuaire en ruine*, p. 160.

³⁸ Cf. A. Compagnon, *Morales de Proust*.

³⁹ TR, IV, p. 595.

⁴⁰ M. Miguet-Ollagnier, *Proust et son expérience du théâtre*, in *Proust et les moyens de la connaissance*, A. Bouillaguet ed., Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2008, pp. 219-227.

⁴¹ "La pureté de son profil est comparable à celle d'une statue de dieu grec; son corps massif de milliardaire ressemble à l'effigie de Jupiter fondue en or par Phidias". De même, "comme Jupiter le duc choisit ses maîtresses dans les échelons inférieurs de la hiérarchie divine, déesses mystérieuses et désinvoltes d'un genre intermédiaire entre la *Vénus de Milo* et la *Victoire de Samothrace*" (article "duc de Guermantes", *Dictionnaire Marcel Proust*).

“éta[nt] presque ridicule quand il passait l’allure d’un roi de théâtre, [il] avait pris un aspect véritablement grand”⁴². Selon nous, “grand” fonctionne ici comme synonyme de ‘personnage de théâtre’, qui est plus “grand” que les personnes réelles lorsqu’il chausse, comme dans les tragédies grecques, des cothurnes rehaussés⁴³.

En effet, la vieillesse, “qui est tout de même l’état le plus misérable pour les hommes et qui les précipite de leur faite le plus semblablement aux rois des tragédies grecques” a accentué le ridicule de sa condition d’amant trompé d’Odette: “et à un certain âge c’est en un personnage de Molière – non pas même en l’olympien amant d’Alcmène mais en un risible Géronte – que se change inévitablement Jupiter”⁴⁴. Le duc devient le masque de lui-même: Géronte, le vieillard dupé dans *Le médecin malgré lui* ou *Les fourberies de Scapin*.

De M. de Guercy jusqu’au duc de Guermantes, en passant par le baron de Charlus qui condense une série de thèmes et d’images omniprésents dans *Le Temps retrouvé*: l’écriture proustienne refuse en fin de compte de se figer dans une forme accomplie, tout en rendant compte de la forme (définitive ?) des personnages du roman.

5. Conclusion

Il faut maintenant résumer notre analyse: à partir de la description de M. de Charlus rencontré aux Champs-Élysées, trois lignes herméneutiques prennent leur essor. Premièrement, l’instabilité matérielle du personnage (la tendance à la rigidité – pétrification et métallisation – qui coexiste avec un dynamisme bizarre de ce personnage ankylosé); deuxièmement, la tendance à la théâtralisation qui marque la distance ironique du Narrateur; enfin, la mouvance de l’écriture qui relève du travail incessant du stylo de l’écrivain – la grand-mère, la Berma, le duc de Guermantes du ‘Bal de têtes’ qui tons partagent largement les mêmes matériaux thématiques et stylistiques.

Tout cela inscrit ce passage du *Temps retrouvé* dans une esthétique à la fois ovidienne et baroque. À l’instar du modèle ovidien Proust tente, en effet, de narrer l’éternelle métamorphose des formes et des personnes, les renversements réciproques, la contiguïté du réel et son incidence dans l’écriture⁴⁵. “Les *Métamorphoses* [d’Ovide] ont comme but de narrer l’ensemble du narratif transmis par la littérature avec toute la force des images et des significations qu’il emmène, sans décider – suivant l’ambiguïté qui appartient proprement au mythe – entre les différentes clés d’interprétation”⁴⁶. Proust ne veut-il pas proposer

⁴² TR, IV, p. 595.

⁴³ Cette référence théâtrale se double alors d’une transformation quasi-divine et mythologique; “comme Charlus, ils [les personnages du ‘Bal de têtes’] sont doubles, matière et esprit; ils portent, prisonnière dans leur corps, une parcelle de l’essence divine qui leur vient du monde céleste dont ils émanent et que le discours mythologique a pour tâche de suggérer. Tous les personnages proustiens ont un ou plusieurs doubles héroïques ou divins” (C. Robin, *L’imaginaire du “Temps retrouvé”. Hermétisme et écriture chez Proust*, Les Lettres Modernes, Paris 1977, p. 98).

⁴⁴ TR, IV, p. 597.

⁴⁵ Pour la thématique ovidienne cf. M. Miguet-Ollagnier, *Gisements profonds d’un sol mental: Proust*, Presses Universitaires de Franche-Comté, Paris 2003 (surtout la troisième partie intitulée *Le mythe et le moi*).

⁴⁶ I. Calvino, *Ovide et la contiguïté universelle*, in *Pourquoi lire les classiques*, Mondadori, Milan 1995, p. 33

des réflexions semblables, en plaçant son Narrateur comme observateur ‘à distance’ de cette imbrication du monde minéral et du monde humain, de ce cataclysme des formes, de l’ambiguïté caractérielle, sexuelle, humaine et sociale de ses personnages? De même, le Narrateur ne juge pas sa rencontre avec M. de Charlus: il tente constamment de se situer au-delà de la ligne invisible qui sépare ce théâtre des formes de sa position de spectateur.

Deuxièmement, cette idée de distanciation confirme le baroquisme de l’œuvre proustienne. En effet, la constante de la théâtralisation que nous avons retrouvée dans les passages cités nous permet de les situer sous l’étiquette de la filière baroque. Le vertige de la métamorphose, le manque de points d’ancrage, la présence contemporaine de l’eau et de la pierre sculptée, la mise en scène du monde qui se voit en tant que représentation, *l’horror vacui*, l’ironie qui relève de la perplexité du Narrateur: ces passages de la *Recherche* sont bâtis sous un soubassement largement baroque⁴⁷.

La présence des références théâtrales dans une œuvre de fiction semble distancier encore plus les personnages de son observateur et, par conséquent, ces mêmes personnages de leur auteur. En même temps, lorsque le Narrateur se pose à distance de la mort ‘mise en scène’, ses personnages deviennent ‘mythiques’: les mythes narrés par Ovide proposent au lecteur la même distance nécessaire face à la métamorphose continuelle du réel. Cet effort possède encore plus de valeur dans *Le temps retrouvé*, lorsque les personnages proustiens doivent rejoindre leur forme “finale”.

Paradoxalement, cette forme finale ne possède pas des caractéristiques durables, l’écriture proustienne étant un travail ininterrompu. *Thanatos*, qui représentait pour les Grecs la fixité de la mort, est représenté comme un jeune ailé, à l’air sérieux⁴⁸. Et ainsi l’écrivain Proust, en suivant les pas de ce mythe, hésite entre la fermeture stylistique et le dynamisme de ses phrases re-formulées sans cesse.

Tout en ajoutant, en raturant, en modifiant les matériaux de ses phrases, Proust ré-duit la stabilité – et la pesanteur – d’une forme polie et finale, qui reste inaccessible. Telle est l’ambiguïté, non-classique et néanmoins mythique, du roman proustien. Même dans son dernier tome.

(Nous traduisons).

⁴⁷ Cf. J. Rousset, *La littérature de l’âge baroque en France. Circé et le paon*, Corti, Paris 1953 et G. Giorgi, *Barocco ed impressionismo in Proust*, “Rivista di letteratura moderna e comparata”, XVIII, 1965, 4, pp. 283-298.

⁴⁸ Voir à ce propos l’*Encyclopédie des Symboles*, M. Cazenave ed., Librairie Générale Française, Paris 1996, *ad vocem*.