

Proust et le bovarysme comme désir d'écriture

Matthieu Vernet



Pour citer cet article

Matthieu Vernet, « Proust et le bovarysme comme désir d'écriture », dans *Fabula-LhT*, n° 9, « Après le bovarysme », dir. Marielle Macé, Mars 2012, URL : <https://fabula.org/lht/9/vernet.html>, article mis en ligne le 26 Mars 2012, consulté le 20 Mai 2024, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.362>

Matthieu Vernet, « Proust et le bovarysme comme désir d'écriture »

Résumé - Le sujet enclin au bovarysme n'est ni un esthète ni un idolâtre. Quand le premier voit dans l'œuvre d'art un moyen, les seconds en font une fin, un *terminus ad quem*. Différence ontologique fondamentale, cette divergence de points de vue décrit deux rapports à l'art, et partant, deux modes de lecture : l'un, productif, témoigne de la nécessité pour le lecteur de vivre ses lectures, quand l'autre, stérile, fige la réalité dans la contemplation esthétique. S'appuyant sur les réflexions de Barthes sur *La Préparation du roman*, nous définissons le bovarysme comme un état, une manière d'être et de lire. Cet état, inséparable du Désir, devient la même condition de l'écriture : c'est au prix de la naïveté d'Emma Bovary que le lecteur devient écrivain.

Mots-clés - Barthes (Roland), Bovarysme, Esthétisme, Préparation du roman, Proust (Marcel)

Matthieu Vernet, « »

Proust et le bovarysme comme désir d'écriture

Matthieu Vernet

Swann n'est pas une anticipation du héros-narrateur d'*À la recherche du temps perdu* ; il n'en est pas plus un modèle et pas même une figure symétrique¹. Swann est un personnage parmi d'autres, qui partage, comme d'autres, avec le héros des traits communs et des expériences similaires. Il crée une sorte de contraste qui met en relief la vie et la trajectoire du héros, en dessine les contours et en précise toute l'originalité. Swann n'est pas seulement ce pauvre « célibataire de l'art », il est avant tout un esthète qui ne connaîtra jamais les révélations épiphaniques que le Narrateur rapporte dans *Le Temps retrouvé* ; l'esthétisme — ou, pour parler en termes proustiens, « l'idolâtrie » — confine au dessèchement de la vie et, en quelque sorte, à sa négation. *À rebours* décrit parfaitement cet enfouissement progressif du vivant, cette pétrification du quotidien dans une vie tournée, et construite, pour et autour de l'art ; l'épisode de la tortue, dont la carapace a été incrustée de pierres précieuses et qui finit par mourir épuisée et écrasée de ce surpoids, figure la destinée qui menaçait des Esseintes, pris au piège d'une vie esthétisée. Ce mode de vie, cultivé dans les milieux décadents, est un thème à la mode au tournant du xx^e siècle².

Au côté de l'idolâtrie, il convient de faire cas, dans la *Recherche*, d'une autre conduite de vie — associée à une autre inclination de l'âme —, dont il est aussi fortement question à cette époque et que Jules de Gaultier a systématisée sous le nom de bovarysme³. Celle-ci renvoie à une attitude générale, à un style de vie dans lequel se superposent monde de la fiction et réalité, lecture et expérience. L'idolâtrie, pour sa part, désigne plus exclusivement le fait de retrouver une réalité artistique dans le monde réel et de poser l'art comme référent général, comme modèle idéal que l'on se doit d'imiter. L'idolâtre, à la différence du sujet bovaryque, est conscient des frontières qui séparent le monde de l'art, même s'il préférerait vivre dans l'un que dans l'autre. À ce titre, l'idolâtre fait montre d'une lucidité plus affinée et d'un goût esthétique plus aguerri que ne l'est celui d'une Emma Bovary.

Aussi, en bon esthète, l'idolâtre se montre-t-il fin connaisseur de la chose artistique et impressionne par son érudition ; c'est le cas, par exemple, de Swann ou du baron

1

2

3

de Charlus. Le sujet bovaryque succombe, quant à lui, aisément aux pièges de la littérature, et se laisse séduire par les illusions de la fiction, s'adonnant à un enthousiasme trompeur (et parfois dangereux), consécutif à une lecture souvent au premier degré. Son rapport à l'art est plus spontané, plus direct au risque parfois de la naïveté ou de la facilité. C'est le cas d'Emma évidemment, mais également celui du héros de la *Recherche*.

Esthétisme et bovarysme sont ainsi le nom de deux rapports à l'art, singulièrement différents, et dont les manifestations peuvent parfois sembler similaires. L'un pose l'art comme finalité, et le second comme moyen : le premier est sans issue.

En s'intéressant à ce « *pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est*⁴ », Gautier ne met pas moins l'accent sur la dimension créative de cette pathologie qui, assumée, finit par devenir une qualité, en ce qu'elle prédispose l'individu à se tourner vers le monde et à se le représenter comme un élément malléable à sa façon. S'il y a bien pathologie psychologique dans la mesure où le sujet bovaryque vit une forme de déni de soi, il y a, en parallèle et concomitamment, comme l'avert et le revers d'une médaille, un puissant pouvoir de création et d'ingéniosité.

C'est ici que se noue le cœur du problème : le sujet bovaryque fait certes mauvaise route, mais il n'est pas égaré. Ou, à tout le moins, subsiste longtemps une possibilité de rémission ou de réversibilité. On sait la différence de taille qui distingue Swann du héros : ce dernier devient écrivain. Cette dissemblance qui se joue de l'un à l'autre tient à la relation de désir que la littérature et la vie entretiennent réciproquement. À l'image d'Emma Bovary, femme désirante et débordante de sensualité, le sujet bovaryque est un être de désir, de désir sensuel au premier chef, mais aussi et plus largement de désir de vie. La présence de cet être désirant se révèle essentielle pour comprendre « l'histoire d'une vocation » que nous relate la *Recherche*, puisque ces diverses manifestations du désir convergent vers un désir d'écriture, forme subliminale et suprasensible qui subsume tous ses autres phénomènes. L'enjeu premier de cette découverte réside *in fine* dans le passage du désir à l'acte, celui-ci se dérochant, s'esquivant à la manière des passantes que le héros rencontre tout au long de la *Recherche*. Le bovarysme serait ainsi un état intermédiaire, une pré-disposition à l'écriture, nécessaire à l'écrivain en devenir, mais non suffisante.

La *Recherche du temps perdu* ne raconte pas tant un accès à l'écriture qu'un accès à soi et à la saisie de son identité propre. Nul ne connaît, même s'il est aisé de l'entrevoir, le livre que doit écrire le Narrateur, parvenu aux différentes révélations rapportées dans « L'adoration perpétuelle ». Il est, par contre, manifeste que le héros parvient à circonscrire l'ensemble des moi qui le composent. Rechercher et

retrouver le temps perdu consistent justement en cet éclaircissement progressif, en un élagage continu de l'espace des possibles, pour finir par n'être que soi ou, tout au moins, pour embrasser l'étendue de nos *moi*. Cette découverte passe par l'appréhension de nos désirs.

Le héros n'est pas un esthète qui s'enferme progressivement dans les sphères de l'art et de la contemplation. C'est, tout au contraire, un rêveur, qui comme Emma, développe « une aptitude étonnante à la vie » ; la littérature fonctionne alors comme un appel à la vie, une façon, de s'ouvrir à ce qui nous échappe, en bref, d'entrapercevoir les possibles de son existence.

Et une fois que le romancier nous a mis dans cet état, où comme dans tous les états purement intérieurs, toute émotion est décuplée, où son livre va nous troubler à la façon d'un rêve mais d'un rêve plus clair que ceux que nous avons en dormant et dont le souvenir durera davantage, alors, voici qu'il déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns, et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent nous en ôte la perception [...]. (CS, RTP I, p. 84⁵)

Au-delà de la découverte de ces possibles, l'art offre aussi le moyen de renoncer à son individualité, et d'agréger l'expérience de l'autre à son propre univers.

Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier [...]. (TR, RTP IV, p. 474)

L'art s'offre au protagoniste comme un relais et ne saurait constituer pour lui une fin. C'est là que réside le principal écart — parfaitement irréductible — entre l'esthète et le sujet bovaryque, entre Swann et le héros. Quand l'un muséfie la réalité et la nature, l'autre met au service du réel les possibles de la littérature. Par le reflet de ce jeu de miroir, s'éclairent deux pratiques de l'art, deux rapports au réel, deux manières de vivre.

Esthétisme vs bovarysme

La figure de l'esthète ou de l'idolâtre a souvent retenu l'attention de la critique proustienne, non seulement parce qu'elle est prégnante tout au long de la *Recherche* mais également parce que Proust lui-même aborde frontalement et à plusieurs reprises le sujet, notamment dans un hommage rendu à John Ruskin⁶. Elle

a longtemps été au cœur même de la recherche proustienne, lorsqu'il s'est agi d'épuiser les références intertextuelles et d'étudier la « surnourriture » artistique de la *Recherche*. Traquer la référence et les citations amenait malheureusement à se méprendre sur un certain rapport à l'art et à dévoyer la notion même d'intertextualité — nous y reviendrons — en ce qu'elle n'était pas envisagée comme processus dynamique de création et d'écriture. Retrouver l'érudition de Swann ou du baron de Charlus revenait à regarder le doigt qui nous montre la lune, à lâcher la proie pour l'ombre. On peut même aller jusqu'à dire que l'esthète est en quelque sorte la négation du concept d'intertextualité en ce qu'il récuse l'ouverture de l'œuvre pour s'y confiner et réduit le monde qui l'entoure à la seule réalité artistique.

Quand Swann trouve une ressemblance entre Odette et Zéphora, la fille de Jéthro, représentée par Botticelli dans les fresques de la chapelle Sixtine, il enrobe le réel du prisme de l'art et finit par dénaturer Odette. Pour le dire autrement, Swann préempte les éléments au sein même du réel pour les figer dans un cadre esthétisé et abstrait. Il façonne un artifice, qui crée l'illusion non pas du réel, mais de l'art.

Il oubliait qu'Odette n'était pas plus pour cela une femme selon son désir, puisque précisément son désir avait toujours été orienté dans un sens opposé à ses goûts esthétiques. Le mot d'« œuvre florentine » rendit un grand service à Swann. Il lui permit, comme un titre, de faire pénétrer l'image d'Odette dans un monde de rêves, où elle n'avait pas eu accès jusqu'ici et où elle s'imprégna de noblesse. (CS, RTP I, p. 221)

S'opère précisément un glissement d'Odette à son « image », du concret à un « monde de rêves » ; ce déplacement métonymique décrit le lien de contiguïté qui unit le monde et l'art dans l'esprit de l'esthète. Celui-ci substitue l'un par l'autre et la « noblesse » dont se nimbe tout à coup Odette, n'est qu'une noblesse d'art, qui se trouve à l'origine d'une nouvelle hiérarchie, qui segmente le monde et le duplique. La peinture et le procédé pictural par leurs effets de mimétisme facilitent le passage du réel à l'esthétique. L'esthète préférera toujours les arts figuratifs aux arts abstraits, non qu'ils soient plus simples mais qu'ils s'avèrent plus accessibles. L'image supplante l'original : on retrouve alors dans l'idolâtrie sa motivation étymologique⁷, qui contribue à la réification de l'être :

Et quand il était tenté de regretter que depuis des mois il ne fit plus que voir Odette, il se disait qu'il était raisonnable de donner beaucoup de son temps à un chef-d'œuvre inestimable, coulé pour une fois dans une matière différente et particulièrement savoureuse, en un exemplaire rarissime qu'il contemplait tantôt

6

7

avec l'humilité, la spiritualité et le désintéressement d'un artiste, tantôt avec l'orgueil, l'égoïsme et la sensualité d'un collectionneur. (CS, RTP I, p. 221)

Passant d'un pôle à l'autre, de l'art à sa possession, Swann vit dans l'illusion de l'art, et « l'œil égaré, les mâchoires tendues comme pour dévorer, il se précipit[e] sur cette vierge de Botticelli. » (CS, RTP I, p. 234-235) L'illusion mimétique habituelle est parfaitement inversée : ce n'est plus l'art en trompe-l'œil, mais la vie en *trompe-l'art*. Il n'y a rien d'étonnant à ce que le Narrateur parle, à son propos, de « célibataire de l'art » ou de « stérilité » pour désigner un comportement qui tend à nier tout à la fois la réalité et la vie, et l'énergie qu'elles véhiculent. Nulle productivité possible donc pour un tel penchant.

Le héros de la *Recherche* développe tout au contraire des facultés propres à l'imagination, dans un rapport à l'art et à la vie, profondément distinct de celui de Swann. Il n'est nullement question de figer le vivant, mais bien à l'inverse, de l'ouvrir, d'en déployer les possibilités et d'entretenir avec lui un rapport de générosité. Le héros met l'art à profit, non pour décrypter le réel, mais pour l'agrandir. Sans recours à l'interprétant et à l'usage d'un code, il est impossible à l'esthète de relier le signifiant à son signifié, le fait au sens.

L'espace des possibles romanesques s'origine avant tout dans les tendances bovaryques du héros, dans les divagations et les errements de son imagination⁸. Celle-ci est stimulée par les représentations artistiques et les lectures qu'il fit, tout au long de sa jeunesse. Il en va ainsi lorsque le héros se représente pour la première fois la duchesse de Guermantes, qui n'est pour lui qu'une châtelaine résidant non loin de chez lui.

[J]e savais qu'ils étaient des personnages réels et actuellement existants, mais chaque fois que je pensais à eux, je me les représentais tantôt en tapisserie, comme était la comtesse de Guermantes, dans le « Couronnement d'Esther » de notre église, tantôt de nuances changeantes comme était Gilbert le Mauvais dans le vitrail où il passait du vert chou au bleu prune selon que j'étais encore à prendre de l'eau bénite ou que j'arrivais à nos chaises, tantôt tout à fait impalpables comme l'image de Geneviève de Brabant, ancêtre de la famille de Guermantes, que la lanterne magique promenait sur les rideaux de ma chambre ou faisait monter au plafond, — enfin toujours enveloppés du mystère des temps mérovingiens et baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe : « antes ». (CS, RTP I, p. 169)

La duchesse de Guermantes se trouve saisie aux carrefours des arts, entre un tableau, un vitrail et une légende médiévale. L'œuvre d'art n'est pas moins l'occasion d'une évasion imaginaire jubilatoire : « [j]e rêvais que Mme de Guermantes m[e] faisait venir [dans le parc du château], éprise pour moi d'un soudain caprice ; tout le

jour elle y pêchait la truite avec moi » (*CS, RTP I*, p. 170). L'art devient prétexte au romanesque, et peut-être tout simplement pré-texte. Barthes a souligné la puissance créatrice décisive que le héros et Proust ont su trouver dans l'imaginaire des noms propres :

C'est parce que le Nom propre s'offre à une catalyse d'une richesse infinie, qu'il est possible de dire que, poétiquement, toute la *Recherche* est sortie de quelques noms⁹.

Le travail de l'artiste commence d'abord par cette rêverie ; les romans esquissent et rendent possible le roman, la lecture appelle la création. Se met en place un cercle — dont on ne saurait dire pour l'instant s'il est vicieux ou vertueux— parfaitement illustré par le cas des *Guermantes* : naît un imaginaire dans l'esprit du héros au croisement des arts, qui confronté au réel et à son expérience, est réévalué au point d'intriquer l'un dans l'autre, rêve et réalité, romanesque et perception : « c'était, ce *Guermantes*, comme le cadre d'un roman, un paysage imaginaire que j'avais peine à me représenter et d'autant plus de plaisir à découvrir. » (*CG, RTP II*, p. 314)

La rêverie du héros n'est donc pas simple fantasme d'un jeune homme, elle témoigne d'un goût pour la fiction et pour l'intrigue, et appelle d'elle-même une suite, un prolongement. La force et le pouvoir de la lecture tiennent dans cette imbrication solidaire entre la passivité du lisant et l'activité du lecteur ; l'esthète rompt cette dialectique pour s'en tenir à une contemplation muséifiante qui réduit l'activité du monde et le pétrifie. À ce titre, le monde de des *Esseintes*, dans une logique excessive poussée à un terme incomparable avec celui de *Swann*, illustre parfaitement cette suspension du temps, de l'action et de la vie. Tout au contraire, le héros de la *Recherche* « brasse et embrasse » le monde, pour reprendre la métaphore de Barthes¹⁰, tenant à préciser qu'il y a bien « une générosité du Roman » et une relation de désir intuitivement posée avec lui.

C'était tout à fait, les deux brunes surtout, et un peu plus âgées seulement, de ces jeunes filles du monde qui souvent, vues de ma fenêtre ou croisées dans la rue, m'avaient fait faire mille projets, aimer la vie, et que je n'avais pu connaître. (*AD, RTP IV*, p. 142)

Cette dialectique posée par Barthes entre le désir et l'écriture trouve son illustration chez Proust ; ce qui fait « aimer la vie » trouve son explication dans les possibles qui nous échappent, dans les intrigues que l'on tisse, dans le romanesque que l'on s'invente. Baudelaire était déjà sensible à la dimension productive du désir et plaignait ces « hommes que [l'imagination] n'agite pas [et qui] sont facilement

9

10

reconnaissables à je ne sais quelle malédiction qui dessèche leurs productions comme le figuier de l'Évangile¹¹. » Le monde qui entoure le lecteur constitue bien ce *prétexte* et mérite toute l'attention ; s'en distraire serait le comble de la fatuité. Nietzsche s'est montré critique à l'égard de ceux qui le mépriseraient. Il dénonce en effet le manque — pour ne pas dire l'absence — de désir dans ce qu'il appelle l'« immaculée connaissance ». Zarathoustra condamne à ce propos l'attitude passive des purs contemplatifs, qui croient en l'existence d'une réalité objective, devant laquelle ils se pâment d'admiration. L'art ne saurait être accessible à ce prix ; il en est même la négation :

Mais à présent votre loucherie d'eunuques veut qu'on la nomme « contemplation ». Et ce qui se peut tâter avec de pleutres yeux, cela doit être baptisé « beau » ! Ô salisseurs de nobles noms¹² !

Le contemplateur se perd dans un vain face-à-face avec la réalité, renonçant à participer à la vie du monde phénoménal et privant son être de toute passion et de tout désir. L'art détourne le regard tout autant que le regard détourne l'art. C'est dans cette relation bitensive que le sujet bovaryque se distingue de l'esthète.

Se voir autre que l'on est

Le sujet bovaryque tourne en effet le dos à l'art, ou à tout le moins il s'en sert de support, de point de départ, pour entrer dans le monde et sa plénitude, pour le vivre entièrement. Cette générosité paraît essentiel pour saisir l'élan du lecteur et son besoin de lectures. Baudelaire a remarqué, au moment de la parution de *Madame Bovary*, la vitalité d'Emma et la vigueur de ses envies. Il notait chez elle « une aptitude étonnante à la vie, à profiter de la vie, à en conjecturer les jouissances¹³. » C'est le constat que firent les sœurs qui l'éduquèrent en s'étonnant de son goût pour la vie. Sans pour autant minimiser l'impact d'une vie morne et sans horizon sur les facultés de l'imagination, il semble essentiel de souligner ici l'importance de la lecture dans l'activation de cette faculté. Le bovarysme n'est réductible ni à l'ennui ni à l'isolement ; il a un versant positif, qui s'accompagne d'une énergie vitale, solidaire du Désir.

En étudiant ce trait de caractère, qui se retrouve, selon lui, à chaque niveau d'une société, de l'individu à l'humanité, de la famille à la classe sociale, Jules de Gaultier en a identifié la dualité. S'il en fait un principe universel¹⁴, il voit aussi ce qui peut

11

12

13

14

devenir « funeste » dans l'écart progressivement irréductible entre ce que l'individu se figure de lui-même et ce qu'il est réellement. Le bovarysme n'est un symptôme qu'à partir du moment où la fiction prend le pas sur le réel, l'ensevelit puis s'y substitue totalement. Loin d'en faire une maladie, Gaultier y voit plutôt un « *pouvoir* », une aptitude qui nous rend, sinon meilleur, du moins différent, et qui, maîtrisé, offre des possibilités aux autres refusés.

Aussi le danger premier réside-t-il dans le désir d'être autre. Le Narrateur de la *Recherche* connaît bien ce penchant, puisqu'il y en a fait l'expérience tout au long de sa jeunesse. Marielle Macé l'a très bien remarqué :

Le roman proustien est le récit de la formation, inachevable, d'un agir esthétique, qui passe par la modulation des conduites de stylisation et la transformation des profils intérieurs suscités par la relation lectrice¹⁵.

L'apprentissage de cet agir esthétique ne saurait s'opérer de façon linéaire mais il rencontre inmanquablement des accrocs. Un penchant bovaryque non maîtrisé conduit inexorablement à une forme de renoncement à soi et à l'idolâtrie. Le bovarysme n'est pas un stade qu'il faut dépasser, une période inscrite dans une chronologie, mais un état qu'il s'agit de conserver et de contrôler. Le héros de la *Recherche* nous en offre une double illustration. C'est au héros-lecteur que nous nous intéressons, aux modulations et conséquences que ses lectures ont sur lui.

Du bon et du mauvais usage du bovarysme

La première situation est à lire dans la reprise d'un vers de Baudelaire (« le soleil rayonnant sur la mer ») qui traverse tous les écrits de Proust et dont Antoine Compagnon a étudié la circulation¹⁶. Nous avons déjà analysé l'usage qui en est fait et les erreurs de jugement auxquelles ce vers peu à peu mondanisé ne manque pas de conduire¹⁷. Plutôt qu'à la mauvaise lecture, au *misreading* ou au « délire » du héros — pour reprendre le mot de Derrida¹⁸ —, nous souhaitons nous intéresser à la posture d'imitation qu'adopte le jeune protagoniste, en quête d'expérience poétique.

Baudelaire apparaît en effet, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, comme une figure d'autorité, une allégorie du poétique et de la poésie. La première occurrence du « soleil rayonnant sur la mer » décrit la posture que recherche le héros :

15

16

17

18

Me persuadant que j'étais « assis sur le môle » ou au fond du « boudoir » dont parle Baudelaire, je me demandais si son « soleil rayonnant sur la mer », ce n'était pas [...] celui, en ce moment, qui brûlait la mer comme une topaze. (*JF, RTP II*, p. 34)

Le début de la phrase est particulièrement signifiant dans la mesure où il met en relief un processus aussi bien physique que psychologique. L'identification à Baudelaire passe par une position du corps, un « à la manière de » qui serait exclusivement sensible. Le héros ne se convainc pas seulement qu'il était « sur le môle », mais crée les conditions de cette illusion ; l'esprit, seul, n'a pas à être convaincu, mais le corps entier doit se prêter à cette forme de mise en scène. Le héros n'est pas en position de contemplation, il se place de lui-même dans une posture qu'il associe à Baudelaire.

Une nouvelle occurrence, quelques pages plus loin, insiste davantage sur le processus psychologique qui conduit à l'identification.

Avant de monter en voiture, j'avais composé le tableau de mer que j'allais chercher, que j'espérais voir avec le « soleil rayonnant », et qu'à Balbec je n'apercevais que trop morcelé entre tant d'enclaves vulgaires et que mon rêve n'admettait pas, de baigneurs, de cabines, de yachts de plaisance. (*JF, RTP II*, p. 67)

Le héros connaît par avance ce qu'il va trouver. L'attente de cette marine, traduit l'existence d'un poncif, évidemment contraire à toute activité poétique authentique. Le Narrateur en joue d'autant plus que l'environnement dans lequel se trouve le héros à ce moment-là est précisément un *moment* baudelairien. À l'évidence, « les baigneurs, les cabines, les yachts de plaisance » défigurent un paysage, que « le peintre de la vie moderne » goûterait au premier chef. L'ironie du texte est donc ici patente, puisqu'au cœur de ce paysage baudelairien, l'illusion du « soleil rayonnant » lui fait manquer l'essentiel. Le héros s'en apercevra bientôt, lorsqu'il fera la connaissance d'Elstir :

Je compris que des régates, que des meetings sportifs où des femmes bien habillées baignent dans la glauque lumière d'un hippodrome marin, pouvaient être, pour un artiste moderne, un motif [...] intéressant. (*JF, RTP II*, p. 252)

On pourrait donc dire que le héros vit Baudelaire et sa poésie comme une pratique qui engage tout aussi bien son corps que sa pensée. Cette manière d'être totale et, dans une certaine mesure, annihilante avait retenu l'attention de Gaultier dans son étude clinique d'Emma Bovary ; il la présentait justement comme l'un des principaux traits du bovarysme :

Aveuglant leur jugement, il les met en posture de prendre le change sur eux-mêmes et de s'identifier à leur propre vue avec l'image qu'ils ont substituée à leur personne. Pour aider à cette duperie, ils imitent du personnage qu'ils ont résolu d'être tout ce qu'il est possible d'imiter, tout l'extérieur, toute l'apparence :

le geste, l'intonation, l'habit, la phraséologie, et cette imitation, qui restitue les effets les plus superficiels d'une énergie sans reproduire le principe capable de causer ces effets, cette imitation est, à vrai dire, une parodie¹⁹.

On retrouve bien les différents symptômes que le « soleil rayonnant sur la mer » met en perspective. En réalité, la nature de l'imitation ne porte pas tant sur une personne que sur un type. Le jeune héros ne recherche pas vraiment une ressemblance avec Baudelaire lui-même, mais se représente davantage l'image plus générale du Poète. Celle-ci se confond d'ailleurs pour beaucoup avec celle du poète romantique, sensible aux éléments naturels et aux élans inspirés²⁰. Le héros se montre attentif à la posture et au type que représente Baudelaire ; il n'y a aucune identification, simple et univoque par rapport à une figure ou à une héroïne. Y. Leclerc développe la même analyse à propos d'Emma qui, selon lui, « ne s'identifie presque jamais à une personne, mais à un type, dans sa plus large expansion²¹. »

D'où le risque de parodie que signalait Gaultier : l'identification se faisant au gré du type, le lecteur ne peut aboutir qu'à une représentation simplifiée et réductrice. Le héros résume Baudelaire à une série de clichés qui le meuvent en même temps qu'ils l'égarant. Barthes a bien senti la dualité de ce sentiment, remède et poison, qui libère (ou inspire) et trompe tout à la fois. « Nous sommes beaucoup — sinon tous — des Bovary : la Phrase nous conduit comme un fantasme (et souvent un leurre)²². » Le sentiment d'identification habite tout lecteur et le conduit. Poison donc du bovarysme qui *souvent* nous « leurre ».

Si Emma peut inspirer une réaction de rejet de la part de lecteurs inquiets de lire ce qui les menace²³, elle ne décrit pas moins l'attitude du lecteur, au sein de laquelle il nous est donné d'entrevoir le geste créateur et un appel à l'écriture. Le *pharmakon* n'est donc pas tant le personnage d'Emma que la lecture en elle-même, mal et remède. La littérature — ou le Texte — ou la Phrase — nous habite et nous porte : elle définit des schémas, des profils, des formes, qui nous font vivre par le livre. Le remède est dans le poison.

19

20

21

22

23

« Vivre en tant que texte »

Si l'exemple du « soleil rayonnant sur la mer » traduit un égarement qui confine à la banalité — c'est ce qui a perdu Emma —, le héros sait faire montre d'une lecture généreuse, qui ouvre la page et le livre sur le monde. Le bovarysme appelle alors la création, comme l'étude du motif de la passante nous le montre.

Ce n'est pas la pétulance des jeunes filles qui fait « aimer la vie » au héros, mais bien plutôt le mystère poético-romanesque qui auréole toutes les passantes dans la *Recherche*, depuis la paysanne de Martinville jusqu'à leurs derniers avatars dans *Albertine disparue*. Proust ne réécrit pas vraiment le poème de Baudelaire, il le fait vivre par son héros, lui donne une existence. Si le « soleil rayonnant » est bien incarné dans la mesure où le héros recherche la posture du poète, l'expérience de la passante l'est davantage : le texte génère la vie, nous appelle à quitter l'espace de la page et de l'histoire pour aller vers l'extérieur. Le bovarysme ne s'entend pas prioritairement comme une claustration, mais davantage comme une ouverture, une possibilité pour le lecteur de vivre avec le Texte. On retrouve la dichotomie que nous posions initialement : d'un côté se trouve l'esthète, qui vit dans l'imitation, qui reproduit dans un cercle infini et morbide le geste mimétique de l'art et de l'autre le sujet bovaryque, qui s'imprègne du Livre. Barthes nous invite formellement à distinguer ces deux postures, dont la symétrie n'est probablement qu'apparente : « parler comme un livre ≠ vivre en tant que livre, que Texte²⁴. » C'est sans doute dans cette nuance que l'on peut esquisser une définition de l'intertextualité, qui engagerait pleinement le lecteur. Michael Riffaterre proposait déjà de voir dans l'intertextualité le fondement définitoire de la littérature : le lecteur se plaît, selon lui, à guetter les cicatrices du texte, pour retrouver l'allusion, la référence et retisser le lien qui unit un texte à un autre. L'intertextualité riffaterrienne trahit, avant tout et dans une tradition montaignienne, un plaisir de chasseur ou d'enquêteur et ne traduit pas la permanence du texte dans le quotidien, le fait de vivre la lecture comme un commencement.

Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini — que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie²⁵.

Le héros de la *Recherche* en fait continuellement l'expérience ; pour appliquer le mot que Barthes employait pour décrire son rapport à Proust, on pourrait dire que Baudelaire est pour le héros « la *mathésis* générale, le *mandala* de toute la cosmogonie littéraire²⁶ » — de la cosmogonie tout court.

24

25

La quête répétée de la passante témoigne de cette impossibilité pour le héros de sortir du texte et de la fiction. La première apparition de la passante dans la *Recherche* a lieu à Combray dans *Du côté de chez Swann*, au moment de l'adolescence du héros. Ce surgissement se fait sur un mode fantasmatique, le héros se plaçant de lui-même dans un état susceptible de le faire entrer en contact avec une passante. Cette prédisposition rappelle sa posture devant le « soleil rayonnant sur la mer » :

Parfois à l'exaltation que me donnait la solitude, s'en ajoutait une autre que je ne savais pas en départager nettement, causée par le désir de voir surgir devant moi une paysanne, que je pourrais serrer dans mes bras. Né brusquement, et sans que j'eusse eu le temps de la rapporter exactement à sa cause, au milieu de pensées très différentes, le plaisir dont il était accompagné ne me semblait qu'un degré supérieur de celui qu'elle me donnait. [...] Il me semblait que [...] l'âme [...] des livres que je lisais cette année-là, son baiser me la livrerait. [...] Je fixais indéfiniment le tronc d'un arbre lointain, de derrière lequel elle allait surgir et venir à moi. (*CS, RTP I*, p. 154-156)

Cette première apparition de la passante consiste en une refiguration du personnage baudelairien ; la paysanne des rencontres rêvées de Combray peut se lire comme une transposition rurale de la figure parisienne de la passante, qui en reprend son essence. On peut en effet prolonger l'analyse Walter Benjamin pour qui ce sonnet nous présente l'image du choc, qui touche en priorité le solitaire.

Ce qui contracte le corps dans la crispation — « crispé comme un extravagant » — n'est point cette béatitude promise à celui dont Éros prend possession dans tous les recoins de son être ; cela ressemble plutôt au trouble sexuel qui peut assaillir le solitaire²⁷.

Aussi l'apparition de la passante ne peut-elle survenir que dans un moment de mise à l'écart. Certes, la ville s'avère un lieu plus propice à son émergence, tant le contraste est fort entre l'agitation des centres et l'isolement du citadin. Mais le fantasme de cette rencontre n'en est pas moins possible à la campagne, au beau milieu des champs, ainsi que cette paysanne fugitive en témoigne. La passante allégorise l'imminence d'une rencontre, la possibilité toute ouverte d'une rupture de la solitude.

Le héros se met ainsi à la chasse de ces fantômes féminins, persuadé que « l'on peut goûter dans une réalité le charme du songe » (*CS, RTP I*, p. 5) et croyant y trouver l'essence de la femme et la garantie d'une idylle amoureuse. Expérience compliquée donc, qui se niche entre le fantasme et le leurre.

26

27

La passante baudelairienne amène le héros à vivre dans une illusion poétique, qui représente tout à la fois une première tentative de création poétique et un espoir mystificateur. L'illusion crée un trouble chez le héros qui, dans une sorte d'euphorie poétique, confond dans un même élan émoi érotique et *furor* : la passante et la nature se trouvent saisies dans une osmose harmonieuse et jubilatoire.

Si ce désir qu'une femme apparût ajoutait pour moi aux charmes de la nature quelque chose de plus exaltant, les charmes de la nature, en retour, élargissaient ce que celui de la femme aurait eu de trop restreint. (CS, RTP I, p. 155)

Fort du poème que le héros garde à l'esprit, il se sent poète, comme une forme de prolongement de ce qu'il se remémore. S'entremêlent ainsi la mémoire du texte, son expérimentation (sa mise en pratique) et le désir d'écrire :

Parfois à l'exaltation que me donnait la solitude, s'en ajoutait une autre que je ne savais pas en départager nettement, causée par le désir de voir surgir devant moi une paysanne, que je pourrais serrer dans mes bras. [...] Je faisais un mérite de plus à tout ce qui était à ce moment-là dans mon esprit, au reflet rose du toit de tuile, aux herbes folles, au village de Roussainville où je désirais depuis longtemps aller, aux arbres de son bois, au clocher de son église, de cet émoi nouveau qui me les faisait seulement paraître plus désirables parce que je croyais que c'était eux qui le provoquaient, et qui semblait ne vouloir que me porter vers eux plus rapidement quand il enflait ma voile d'une brise puissante, inconnue et propice. (CS, RTP I, p. 154)

Sur fond de paysanne accorte, se surimpriment des stéréotypes de la poésie romantique (« reflet rose du toit de tuile », « herbes folles ») et l'expression d'un lyrisme débordant. La phrase se termine par une métaphore marine — cliché qui traverse la poésie romantique²⁸ et que l'on retrouve également chez Baudelaire²⁹ — et par une accumulation ternaire de trois épithètes, marque d'un style précieux. Le fantasme érotique prélude un enthousiasme poétique ; le désir précède l'écriture.

Le bovarysme décrit un rapport à l'œuvre d'art décisif dans le cheminement que présente la *Recherche* ; il témoigne de la nécessité pour l'écrivain en devenir d'habiter ses lectures, de les prolonger dans son quotidien, en un mot, de les faire exister. L'expérience du « soleil rayonnant » met au jour ce « désir d'être autre que l'on est », dans le geste mimétique, et souvent ridicule, qu'impose une lecture. Elle

28

29

est la preuve d'un désir d'écriture, d'un vif appétit pour la chose poétique, mais elle illustre également les erreurs d'une lecture de jeunesse, qui prend un vers pour ce qu'il n'est pas. L'expérience des passantes tout en demeurant proche de celle-là s'en distingue néanmoins par sa portée et ses implications : elle décrit le mouvement qui conduit le héros du livre à la femme, et de la femme à l'écriture. Dans un état préparatoire du voyage à Venise, le Narrateur présentait justement le glissement qui s'opère sur le désir d'une femme qui « devenait désir de poésie³⁰ ». On ne sort pas du bovarysme, on apprend à vivre avec ; l'écrivain en devenir — le héros de la *Recherche*, par exemple — fait l'expérience du *leurre* et finit par l'accepter — c'est alors le cas du Narrateur. Proust nous met, d'ailleurs, en garde, dans ses « Journées de lecture », contre une lecture qui ne demanderait plus l'élan du cœur ni sa fougue :

Il devient dangereux au contraire quand, au lieu de nous éveiller à la vie personnelle de l'esprit, la lecture tend à se substituer à elle, quand la vérité ne nous apparaît plus comme un idéal que nous ne pouvons réaliser que par le progrès intime de notre pensée et par l'effort de notre cœur, mais comme une chose matérielle, déposée entre les feuillets des livres comme un miel tout préparé par les autres³¹ [...].

On pourrait dire : comme producteur de phrases, l'écrivain est maître d'erreurs ; mais lui est immunisé ; il est conscient du leurre ; il est *inspiré* mais non *halluciné* : Barthes avait bien identifié la concomitance de ces deux dimensions et ne les pensait pas en opposition. Tout au contraire — et c'est sans doute le cœur du sujet bovaryque — malgré la posture imitative et la projection, le texte nous met sur la voie de l'écriture.

il ne confond pas le réel et l'image, le lecteur le fait pour lui [...] Cependant, en même temps, à *même le leurre*, la Phrase littéraire est initiatrice : elle conduit, elle enseigne, d'abord le Désir (le Désir, ça s'apprend : sans livre, pas de Désir) et puis la *Nuance*³².

La *nuance* entre Swann et le héros est certes ténue mais demeure irréductible.

30

31

32

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie primaire :

Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, t. I, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

—, *Salon de 1859* dans *Œuvres complètes*, t. II, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

Flaubert, *Madame Bovary*, dans *Œuvres*, édition d'Albert Thibaudet et René Dumesnil, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.

Hugo, *La Légende des Siècles*, édition de Claude Roy, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2002.

—, *Les Orientales. Les Feuilles d'automne*, édition de Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1981.

Lamartine, *Harmonies poétiques et religieuses*, dans *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.

—, *La Chute d'un ange*, dans *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.

—, *Voyage en Orient*, édition de Sophie Basch, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2011.

Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, édition de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1994.

Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1971.

Proust, *À la recherche du temps perdu*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989.

—, *Contre Sainte Beuve* précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi par *Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

—, Cahier 23, N.a.fr. 16663.

Bibliographie secondaire :

Barthes (Roland), « Proust et les noms », dans *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1972, p. 118-130.

—, *La Préparation du roman I et II*, édité par Nathalie Léger, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Traces écrites », 2003.

—, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1973.

Benjamin (Walter), *Œuvres*, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2000.

Compagnon (Antoine), *Proust entre deux siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

Gautier (Jules de), *Le Bovarysme* [1902], Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006.

Leclerc (Yvan), « Comment une petite femme devient mythique », dans Alain Buisine (dir.), *Emma Bovary*, Paris, Autrement, coll. « Figures mythiques », 1997, p. 8-25.

Lavault (Maya), « Des secrets à l'œuvre : formes et enjeux romanesques du secret dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust », thèse soutenue en décembre 2009 à l'université de Paris-Sorbonne.

Macé (Marielle), *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2011.

Riffaterre (Michael), « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, n° 40, novembre 1979, p. 496-501.

—, « La trace de l'intertexte », « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4-18.

Rogers (Brian G.), « Swann (Charles) », dans Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2004.

Schmid (Marion), *Proust dans la décadence*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2008.

Vernet (Matthieu), « D'un Baudelaire l'autre, lecture critique du "soleil rayonnant sur la mer" », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 40, 2010, p. 93-104.

—, « Lire nuit gravement à la santé », *Acta fabula* : « Acta par fabula », avril 2010, vol. 11, n° 4, URL : <http://www.fabula.org/revue/document5633.php>.

Watt (Adam), *Reading in Proust's À la recherche*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Oxford Modern Languages and Literature Monographs », 2009.

PLAN

- [Esthétisme vs bovarysme](#)
- [Se voir autre que l'on est](#)
- [Du bon et du mauvais usage du bovarysme](#)
- [« Vivre en tant que texte »](#)

AUTEUR

Matthieu Vernet

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : vernet@fabula.org