

Luc Fraisse, *La Petite Musique du style.*
Proust et ses sources littéraires
Paris, Classiques Garnier,
coll. « Bibliothèque proustienne », 2011, 697 p.

Thomas Carrier-Lafleur
Université Laval et Université Paul-Valéry Montpellier III

J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ;
des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des
chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse.

Arthur Rimbaud, *Illuminations*

Commençons par le commencement, c'est-à-dire par une question de méthode. Comment définir la création littéraire ? Processus unique, capricieux, fuyant. Proust, dans *Le Temps retrouvé*, dernier tome d'*À la recherche du temps perdu*, propose

cette analogie pour le moins inusitée : « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature » (1927, p. 202)¹. Au livre de Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Proust aurait certainement répondu : l'écriture *et* la vie. Cela s'explique par la logique spéciale de sa *Recherche* : autobiographie romancée, autofiction avant la lettre, récit d'un apprentissage fictif tourné vers la découverte de vérités qui, elles, sont bien réelles. L'écriture, comme la vie, est donc en mouvement ; toutes deux sont faites, non pas de moments privilégiés, mais d'instantanés quelconques, et la vérité ne peut se comprendre qu'avec des rencontres, souvent fortuites, avec ce que l'on nomme, depuis la révélation de l'ouvrage de Deleuze publié en 1964, des *signes*. C'est ce que constate le héros du roman, à l'aube de sa vocation d'homme de lettres, illumination finale de la *Recherche* transformant à jamais le temps perdu des déceptions en temps retrouvé de l'œuvre à venir.

[J]e fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels. Sans doute ce déchiffrement était difficile mais seul il donnait quelque vérité à lire (1927, p. 185),

dit le narrateur devenant le héros de sa propre histoire. Voici un autre passage capital, expliquant le premier :

¹ Notons que le récent livre de Jean-Marc Quaranta, *Le Génie de Proust*. Genèse de l'esthétique de la Recherche, de Jean Santeuil, à la madeleine et au Temps retrouvé, s'affaire justement, aux bons soins de la critique génétique, à expliquer la signification de cette formule à travers les différentes étapes de la formation du style de Proust.

ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée ; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi, sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante (1927, p. 206).

Or, que doit-on en conclure quant à la méthode ?

Reprenons. Proust a eu la folle ambition de créer une œuvre cathédrale, un temple où les fidèles viendront recueillir les vérités, un instrument d'optique donnant aux lecteurs la possibilité de lire en eux-mêmes et ainsi de déchiffrer le sens caché de leur existence, et ce, à travers l'histoire d'une vocation littéraire, celle de son narrateur *alter ego*, futur romancier et, qui plus est, auteur d'une *Recherche du temps perdu*... Les pierres de la cathédrale sont les expériences passées du narrateur-enquêteur, une fois qu'elles auront été libérées de leur contingence, examinées directement par l'esprit, replacées aussi bien dans le cours de la vie intérieure que — rien de plus proustien que cela — dans la spirale du temps à l'état pur, pouvant faire de tout un chacun un « être extra-temporel », expression-clé du *Temps retrouvé*. C'est, pour le dire rapidement, l'ontologie de la création littéraire proustienne, qui, elle-même, est une manifestation privilégiée de la toute-puissance de l'inconscient et du mystère de la mémoire involontaire propre à ce que l'on connaît sous l'appellation du « moment 1900 », où l'auteur de la *Recherche* dialogue librement avec Husserl, Freud, Bergson, Durkheim, Russel, Whitehead, tous contemporains. Une comparaison, pour le moins frappante, ne peut manquer d'être relevée : celle entre la création proustienne et ce que le philosophe Bergson nomme « l'intuition ». Tournant son rayon vers la durée intérieure,

« [e]lle saisit une succession qui n'est pas juxtaposition, une croissance par le dedans, le prolongement ininterrompu du passé dans un présent qui empiète sur l'avenir ». C'est, ajoute Bergson, « la vision directe de l'esprit par l'esprit » (1934, p.27), ultime recherche de la pensée et de l'écriture philosophiques, mais il en va de même pour la littérature, du moins sous la forme que revendique Proust, celui-ci écrivant que « [l]a reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et vice versa » (1927, p.218). Devenir soi-même par la littérature est une question de méthode, dont l'intuition est en quelque sorte l'éperon métaphysique.

Recherche des sources...

Au problème qui consiste à définir l'essence conceptuelle de la création littéraire s'en ajoute un deuxième : celui d'expliquer, pour mieux les éclairer, ses divers mécanismes et ses différentes manifestations. La pensée étant mouvante, il faut être en mesure de la cartographier, pour, entre autres, juger de sa progression et évaluer ses détours. En d'autres mots, dans la logique proustienne, cela signifie que même les postulats décisifs et sans équivoques du *Temps retrouvé* sont le résultat d'une introspection créatrice qui s'est formée, par étapes, dans le temps, avec le temps, à travers le temps. La *Recherche*, personne n'en doute, ne s'est pas créée *ex nihilo*. La critique génétique ne cesse d'ailleurs de le rappeler, si bien que cela est aujourd'hui incontestable : les ratures font partie prenante de la création littéraire, puisque l'écriture est toujours réécriture. Soit, mais qu'en est-il des lectures ?

C'est ici qu'entre en scène le dernier livre de Luc Fraisse, proustien hautement reconnu, à qui l'on doit déjà plusieurs ouvrages majeurs sur l'auteur de la *Recherche*, aux sujets variés, voire hétéroclites, de la spécificité de son style jusqu'aux méandres de sa correspondance, dont voici quelques titres : *Le Processus de la création chez Marcel Proust : le fragment expérimental* (José Corti, 1988), *L'Œuvre cathédrale : Proust et l'architecture médiévale* (José Corti, 1990), *L'Esthétique de Marcel Proust* (SEDES, 1995), *Proust au miroir de sa correspondance* (SEDES, 1996), *Proust et le japonisme* (Presses universitaires de Strasbourg, 1997). Le titre de ce nouvel ouvrage, publié en 2011 dans la nouvelle et prometteuse collection « Bibliothèque proustienne » (Classiques Garnier), dont L. Fraisse est le codirecteur émérite, est *La Petite Musique du style. Proust et ses sources littéraires*. Pour comprendre l'individualité de son projet, qui est celui de faire entendre avec une clarté nouvelle la musicalité du style proustien à partir d'une étude des sources littéraires convoquées par Proust romancier, il sera d'abord question de son introduction, « L'étude des sources. Quelques principes généraux dégagés du cas de Marcel Proust », qui, au-delà même des murs de la cité que représentent les études proustiennes, est à la fois un discours de la méthode et un traité sur le style, que tout littéraire, proustien ou non, se doit de considérer. Discours sur la méthode, car il est question de la nécessité de cette discipline, aujourd'hui souvent dédaignée, que représente l'étude des sources.

« À elle seule, elle représente tout ce que la génération des années soixante reprochait à la traditionnelle histoire littéraire : d'abord d'être tout simplement traditionnelle, puisqu'une source se situe dans le passé ; mais surtout de

confondre, le mot a fait abusivement fortune, le texte avec son contexte, de faire, constamment et par principe, échapper les études littéraires à la lecture des œuvres qui devrait en être l'objet, puisqu'ici apparemment, au lieu de se demander ce qu'est en propre cette œuvre que l'on a sous les yeux, on en cherche les origines, une donnée antérieure dans laquelle elle serait par avance tout entière contenue » (p. 10), dit L. Fraisse, pour faire entrevoir les préjugés qu'il combattrait au long de son ouvrage, puisque, toujours selon lui, ces reproches et ces préjugés « ne sont pas parvenus à faire tarir l'enquête sur les sources ». La qualité première de l'étude des sources serait, comme nous l'avons laissé entendre plus haut, son aptitude à approcher et surtout à décortiquer le « phénomène mystérieux de la création littéraire » (p. 11). Attention, cela n'implique nullement qu'il faille rapporter l'écrivain à ses lectures pour ensuite proposer quelque constat mimétique rendant tout romancier assujéti à ses prédécesseurs. L'objet de l'art n'est pas la *mêmeté*, mais la différence créatrice au sein d'un élan vital sur lequel chevauche l'humanité depuis ses tout premiers instants, celui de l'expression de soi. Un romancier tel que Proust — lecteur érudit s'il en est un — n'aurait jamais pu trouver son style, à savoir faire sortir de sa prose un mode d'énonciation particulier offrant une vision du monde originale, en copiant, voire en dépassant quelque Baudelaire, Nerval ou Racine, même en tenant compte du génie propre à ces auteurs. Il n'y aura qu'un Baudelaire, qu'un Nerval et qu'un Racine. Le montre bien la forme du pastiche, que Proust a si souvent pratiqué (principalement avec cette curieuse entreprise qu'est « L'affaire Lemoine ») : ce n'est pas à proprement parler de la création, mais, comme l'auteur de la *Recherche* le répète dans sa correspondance, *de la critique littéraire en action*. Ou, si le

pastiche est création, ce ne serait que sous une forme mineure, car il doit trop à l'intelligence et ne s'ouvre pas au mystère. Et qui ne se souvient pas de la préface du *Contre Sainte-Beuve*, où Proust écrit avec une fermeté remarquable cette célèbre tirade : « Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art » (1954, p. 43). Il en va de même pour l'étude des sources, qui doit doubler l'intelligence avec l'instinct, ce dernier étant à l'intelligence ce que la vision est au toucher, écrivait aussi le Bergson de *L'Évolution créatrice*, aux premiers souffles du ^{xx}e siècle. L'artiste, pour créer, doit faire un effort intuitif, au-delà de l'intelligence et du langage, c'est-à-dire contre les conventions et le préconçu ; un effort d'intuition pour retrouver le temps perdu de notre moi profond, ce qui fait dire à Proust que l'art véritable ne peut être qu'un « entretien passionné avec nous-même » (1927, p. 197). Le roman moderne, dont la *Recherche* est certes un des plus hauts sommets, tâche de comprendre la vie de l'intérieur. Pour sa part, la critique des sources est à la recherche d'une autre forme d'intériorité : celle de l'œuvre d'art, au cœur de cette étrange matrice nommée création littéraire. On retrouve également la figure de l'auteur, mais sous une forme que même lui n'a pu connaître. Pour illustrer cette idée, qui est une des thèses qui émanent de son livre, L. Fraisse rappelle judicieusement la formule de *La Prisonnière*, selon laquelle, à un moment ou à un autre de son parcours, « [c]haque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même » (1925, p. 245). Le discours second de la critique des sources se fait alors boussole intérieure, tel Virgile guidant Dante, à la

différence près que cette critique effectue le chemin en sens inverse, remontant les époques, partant de l'aval de l'œuvre imprimée pour atteindre l'amont de la création, tout cela pour juger des forces qui ont su produire le courant. Il ne faut pas avoir peur de le dire : le journal de bord de la création s'écrit à deux mains, celle de l'écrivain, puis celle du critique.

« [Q]uand l'écrivain au travail nourrit sa création de ses lectures, il collecte par prédilection les objets de sensation ou les prétextes à spéculation qui se coulent dans les formes déjà constituées de cette création » (p. 15). Le hic, c'est qu'il le fait la plupart du temps inconsciemment. Il arrive toutefois qu'un écrivain, repensant à ses lectures, se découvre des précurseurs, à l'instar du narrateur au *Temps retrouvé*, surpris qu'il y ait déjà une forme de mémoire involontaire chez, entre autres, Chateaubriand. Par contre, il est bien plus fréquent que ce travail revienne à une tierce partie.

... sources de la Recherche

Écoutons encore L. Fraisse :

[r]etrouver [...] l'Homère ou le Baudelaire de Proust, c'est comme si l'on éclairait tout à coup une grotte, *a priori* plongée dans l'obscurité, à l'aide d'une seule source de lumière : aussitôt le jet de lumière fait briller mille facettes qui sectionnent l'ombre ; les contours rocheux n'apparaissent pas en eux-mêmes, mais par les seules irisations qui s'accrochent à leurs anfractuosités ; et ces irisations sont entièrement tributaires du lieu d'éclairage : un autre projecteur eût révélé une tout autre grotte. (p. 16)

Par ricochet, s'éclaire tout autant le projet de cet ambitieux ouvrage qu'est *La Petite Musique du style* : livre somme, livre cathédrale, à l'image de la *Recherche* elle-même. Le dessein de

l'auteur est d'y allumer le plus de projecteurs possible afin de faire la lumière sur toutes les facettes imaginables du diamant de la création. Se présentant en quatre parties et 23 chapitres, le livre de L. Fraisse, à travers l'étude des sources proustiennes, va même, pourrait-on ajouter, jusqu'à produire une histoire de la littérature qui graviterait autour de Proust, ce qui n'est pas sans créer bon nombre d'effets pour le moins surprenants. En témoigne d'ailleurs la liste, même partielle, des auteurs étudiés, évoqués, projetés : Homère, La Rochefoucauld, Buffon, Poe, Barbey d'Aurevilly, Nerval, Vigny, Baudelaire, Sully Prudhomme, Romain Rolland, Anna de Noailles, les frères Goncourt, Gide, Beckett, Michaux, Gracq, François Cheng, Jauss. Autant de faisceaux lumineux venant éclairer quelque face de la *Recherche* ; véritable « histoire des formes » (*ibid.*) que la lumière a savamment découpée dans l'obscurité parfois la plus totale.

L'image médiatrice de la création, qui correspond à la logique de l'étude des sources telle que la pratique brillamment L. Fraisse — à savoir le projecteur —, n'est donc pas sans rappeler une figure proustienne particulière qui apparaît dès les premières pages du roman, celle de la lanterne magique. Nous sommes au tout début du *Côté de chez Swann* : le narrateur est tout jeune, en vacances à Combray. Parfois, il ne sait que faire. Ses parents, bienveillants, l'installent dans sa chambre, seul avec une lanterne magique coiffant sa lampe, qui « à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, [...] substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané » (1913, p. 9). Pour l'enfant ultrasensible qu'est alors le héros, il s'agit d'un bouleversement de toute sa

personne, par l'apparition magique de la pauvre Geneviève de Brabant dans son château, qui sera enlevée par l'affreux Golo sur son cheval. Mais plus que l'histoire racontée, c'est la nature même de ces illuminations, « brillantes projections qui semblaient émaner d'un passé mérovingien » et qui promènent « des reflets d'histoire si anciens » (1913, p. 10), envahissant la pièce, englobant aussi bien les rideaux que la poignée de porte, détruisant momentanément tous les points de repères habituels, qui impressionne le jeune narrateur. Ensuite, l'étonnement se fera malaise, caractérisé, spécifie le narrateur, par « cette intrusion du mystère et de la beauté dans une chambre que j'avais fini par remplir de mon moi au point de ne pas faire plus attention à elle qu'à lui-même » (1913, p. 10). Son effroi culmine jusqu'à un point extrême, si bien qu'il ajoute : « dès qu'on sonnait le dîner, j'avais hâte de courir à la salle à manger, [vers] la grosse lampe de la suspension, ignorante de Golo et de Barbe-Bleue » (1913, p. 10). On le voit, Proust, comme le fera à son tour L. Fraisse, accorde aux projections un pouvoir spécial, qui est celui de révéler le mystère et de faire resurgir le passé au cœur du présent. Manier ces projections, c'est une tâche qui en a fait fuir plus d'un. Or, le héros apprendra à ne plus avoir peur de ces expériences privilégiées de voyance propres aux projections de la lanterne magique, objet que Proust investit de façon à le doter d'une puissance bien réelle. En témoigne ce passage de *La prisonnière* dans lequel Albertine est au piano, jouant du Vinteuil, apportant au narrateur proustien ces prodigieuses analogies, nous permettant de reconnaître entre mille l'auteur de la *Recherche* : « le pianola était par moments pour nous comme une lanterne magique scientifique (historique et géographique), et sur les murs de cette chambre de Paris pourvue d'inventions plus

modernes que celle de Combray, je voyais, selon qu'Albertine jouait du Rameau ou du Borodine, s'étendre tantôt une tapisserie du XVIII^e siècle semée d'Amours sur un fond de roses, tantôt la steppe orientale où les sonorités s'étouffent dans l'illimité des distances et le feutrage de la neige » (1925, p. 367-368). La lanterne magique — dans la *Recherche* aussi bien qu'avec l'étude de ses sources littéraires — est la démonstration active comme quoi le style, chez Proust, n'est pas affaire de technique, mais de *vision*, selon un mot célèbre du *Temps retrouvé*. C'est une vision accrue qui est à même de révéler une autre dimension, parfois synonyme d'une inquiétante étrangeté. Au-delà des apparences, s'ouvre ainsi un surprenant champ de possibles, tous expérimentés, consciemment ou non, par le romancier, et que la critique n'a certes pas fini d'explorer.

S'éclaire alors cette idée comme quoi « [c']est en ayant préalablement considéré ce voyage de l'écrivain dans l'intimité de son œuvre, qui fait le fond de sa vie intérieure, et ces lectures à rebours, qui ressemblent en somme à l'écran d'une projection cinématographique, que l'on peut essayer d'imaginer ce que serait une étude des sources qui resterait fidèle au processus créateur » (p. 16). Du même coup, si quelques faisceaux du génie d'un Homère ou d'un Baudelaire ont pu atteindre l'auteur de la *Recherche*, L. Fraisse a tout à fait raison d'insister sur la richesse du résonnement inverse, c'est-à-dire sur l'autre mouvement propre à l'étude des sources : Proust, grâce à ses lectures créatrices, est à même de nous livrer un nouvel Homère, un autre Baudelaire. En écrivant sa *Recherche*, le romancier — et le mot a de quoi faire sourire — ne cesse de « proustiser » l'histoire de la littérature. « [C']est l'écrivain influencé qui constitue la donnée première, et la source qui est

redessinée comme une donnée seconde et rétrospective. L'étude des sources véritable nous oblige ainsi à une inversion des perspectives ; il nous faut inverser le haut et le bas, l'avant et l'après, et prendre à rebours notre point de vue habituel sur les choses » (p. 19), lit-on dans *La Petite Musique du style*, ce qui, bien sûr, déploie le « côté Dostoïevski des lettres de Mme de Sévigné », tel que défini par Proust dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* puis dans *Sodome et Gomorrhe*, tome dans lequel on tombe aussi sur ce fragment, complétant la mosaïque, comme quoi « [i]l y a des morceaux de Turner dans l'œuvre de Poussin, une phrase de Flaubert dans Montesquieu » (1921, p. 211). L. Fraisse, chercheur d'analogies « souvent inattendues » (*ibid.*), offre à l'étude des sources le renversement des perspectives et la dispersion des figures, ce qui n'est pas sans raviver joyeusement tout un flambeau que la critique littéraire avait tranquillement laissé s'éteindre. On lui accorde également une compréhension aiguë de l'œuvre de l'auteur étudié, faisant, d'une part, de la *Recherche* le point d'ancrage de toute l'entreprise, d'autre part, de l'œuvre source un levier de transmission toujours nouveau, plus encore, un monde original à découvrir avec les yeux d'un autre, c'est-à-dire avec les yeux de Proust. « Cette salutaire inégalité de connaissance, entre l'écrivain influencé et l'écrivain source, marque la différence entre ces deux disciplines voisines, que sont l'étude des sources et la littérature comparée » (p. 20), ajoute L. Fraisse. La première, contrairement à la seconde, doit venir d'elle-même pour le chercheur, avec, pourrait-on avancer, un effort de sympathie. C'est un procédé pour le moins étrange et mystérieux, rappelant volontiers les aléas propres à la création littéraire dans ce qu'elle a de plus insaisissable.

Cette entreprise de l'étude des sources proustiennes, de concert avec la construction de la cathédrale textuelle qu'est la *Recherche*, peut encore nous surprendre. Lisant *La Petite Musique du style*, le lecteur se laisse transporter, d'époque en époque, de corpus en corpus, bref de source en source, vers l'antichambre de la création, dans un mouvement fluide qui n'est pas sans évoquer celui de l'intuition. En effet, « [i]l s'agit de reconnaître, épars dans ses lectures variées, les linéaments de la vision [...] proustienne, linéaments qui se réduisent à peu près à rien s'ils sont coupés de l'écrivain lecteur, lequel les transfigure pour les coordonner en une harmonie intuitive, qu'il surajoute à sa lecture. En fait, on peut dire sans paradoxe que la source est intéressante suivant le degré de déformation partisane que lui fait subir l'écrivain, au point de la rendre heureusement méconnaissable à l'arrivée » (p. 21-22). La lecture d'une source devient source d'écriture, dont le but n'est pas la copie, mais la transformation. Un livre lu par Proust, avant ou pendant la rédaction de sa *Recherche* (on sait que la mort ne lui donna pas le temps nécessaire à l'accomplissement de son œuvre) est, dit L. Fraisse, une « *onde de choc* » (p. 22, l'auteur souligne), ou, pour renchérir sur cette image très évocatrice, comme les cercles concentriques que crée une pierre une fois lancée dans une étendue d'eau d'abord paisible. La lecture, source de création, est riche de possibilités latentes, « comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables » (1913, p. 47), pourrait dire le narrateur

proustien, qui, romancier audacieux, aurait aussi bien pu devenir un universitaire hors du commun...

« Celui qui examine le jeu des influences voit essentiellement jaillir de la source une différence, de l'emprunt un imprévu, de la réminiscence une extrapolation. Les sources ne donnent pas véritablement la cause d'une œuvre, elles semblent plutôt en avoir fourni le prétexte. Une étude des sources pourrait aisément être intitulée : *Prétextes d'apparition* » (p. 23, l'auteur souligne). À travers la critique génétique, biographique, stylistique, historique, se doublant aussi d'une enquête sur le terrain de la correspondance (ce dans quoi L. Fraisse, on le sait, est passé maître), l'étude des sources, approche polyphonique s'il en est une, recherche l'en soi de la création littéraire, la pureté de son fonctionnement, au même titre que le narrateur de la *Recherche*, ayant trempé une madeleine dans une tasse de thé, retrouve, ou plutôt recrée, Combray, la ville, pourtant bien connue, apparaissant sous un jour nouveau. Or, c'est précisément ce sentiment d'exaltation que procure *La Petite Musique du style* au lecteur, et même au spécialiste, de la *Recherche* : lire Proust, cet auteur connu et aimé, autrement, sans qu'il y ait de faux raccords, car, comme on peut le lire au cours du *Contre Sainte-Beuve*, dans les grands livres, tous les contresens sont beaux. Véritable « étude de genèse » (p. 25), l'étude des sources, en plus de projeter, faisceau par faisceau, la lumière du génie, pourrait bien être aussi l'odeur et la saveur de la critique littéraire, à savoir ce qui est le plus intemporel, puisque, comme l'écrivait Proust, « quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes,

à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir » (1913, p. 46). Restituer, morceau par morceau, pierre par pierre, cet immense édifice du souvenir, voilà la tâche que s'est donnée L. Fraisse avec son dernier ouvrage, ce qui en fait aussi bien une somme de critique qu'un condensé de méthode inscrit dans la durée, bref, un grand livre, dont l'introduction fait figure de manifeste.

Pot-bouille

« [N]ous aurons besoin de conserver le mode de développement du processus, l'idée que l'autonomie du réseau associatif par rapport à ses contextes d'apparition successifs prouve son maintien partiel dans l'inconscient, et que si la structure latente accédait à la conscience, elle se dissoudrait dans des contextes mouvants en se soumettant au principe de réalité — car ici se fait jour la tâche du chercheur de sources, qui peut, lui, expliquer et circonscrire ces structures latentes, sans désormais les faire s'évaporer » (p. 45-46). À la suite de ce passage, on doit comprendre que le chercheur de sources se place devant la nébuleuse de la création. Fuyante, elle se divise en plusieurs figures, quelques apparitions évanescentes, à l'image de la nébuleuse des jeunes filles en fleurs que contemple le héros proustien sur la plage de l'estival Balbec, nuage duquel il arrivera à dégager plusieurs formes particulières, dont cette naïade que le lecteur connaîtra bientôt sous le nom d'Albertine :

Un instant, tandis que je passais à côté de la brune aux grosses joues qui poussait une bicyclette, je croisai ses regards obliques et rieurs, dirigés du fond de ce monde inhumain qui enfermait

la vie de cette petite tribu, inaccessible inconnu où l'idée de ce que j'étais ne pouvait certainement ni parvenir ni trouver place. Tout occupée à ce que disaient ses camarades, cette jeune fille coiffée d'un polo qui descendait très bas sur son front, m'avait-elle vu au moment où le rayon noir émané de ses yeux m'avait rencontré. Si elle m'avait vu, qu'avais-je pu lui représenter ? Du sein de quel univers me distinguait-elle ? Il m'eût été aussi difficile de le dire que lorsque certaines particularités nous apparaissent grâce au télescope, dans un astre voisin, il est malaisé de conclure d'elles que des humains y habitent, qu'ils nous voient, et quelles idées cette vue a pu éveiller en eux. (1919, p. 359-360)

Cette acuité de la pensée, jumelée à une sensibilité hors du commun, le chercheur de sources doit la faire sienne, pour mener à terme son travail de découverte et de composition. La critique des sources est ce qui agence l'intuition à la création, le mystère qui émane des lectures avec le concret du travail d'écriture. C'est donc à une superposition des sources que s'est livré L. Fraisse dans *La Petite Musique du style*, pour en dégager « les structures et les grands rapports de force » (p. 47-48) dont est fait le style de Proust, autre nébuleuse à explorer pour mieux la décortiquer.

Cette analyse plurielle, c'est-à-dire tout en mouvements et en analogies, permet par exemple de dégager de la lecture que Proust a faite d'Homère « ce qu'est le romancier dans son essence *première* » (p. 55, l'auteur souligne). Homère, lit-on également, « devient par là l'occasion d'une méditation sur la création littéraire » (p. 58). Ailleurs, on voit que « Proust repense en romancier les maximes de La Rochefoucauld, c'est-à-dire que chaque vérité morale s'incarne en une situation et en un personnage » (p. 117). La passion malade et jalouse de Swann pour Odette gagne alors à être lue comme la transposition romanesque des maximes sur l'amour. Plus loin,

on trouve Buffon et son *Discours sur le style*, « [i]nfluence discrète, qui semblerait n'avoir laissé aucune trace dans la *Recherche*, mais que la correspondance révèle comme un serpent de mer » (p. 135), devenant même « le théoricien de référence pour caractériser le pastiche proustien » (p. 140), sans oublier qu'il relance le débat sur « la question des rapports entre littérature et science » (p. 145). Un autre chapitre nous montre Proust lecteur de Poe, « rencontr[ant] sous une forme nouvelle l'alternative qui a fait toute sa vie d'écrivain, qu'il n'a su trancher que très tard : le commentaire et le récit, l'exposé d'une théorie ou l'invention d'une fiction » (p. 162), ce qui éclaire l'étrange vocation littéraire du narrateur, à la recherche non pas d'un sujet mais d'une construction, effort pour le moins original dans l'histoire de la littérature. Du côté de Barbey d'Aurevilly, seront interrogés « les soubassements psychiques de la création » (p. 203), validant « l'une des plus constantes définitions esthétiques de Proust, celle d'une œuvre complète comme un grand réseau de rapports » (p. 222). Sous d'autres cieux prend forme un « débat muet » avec Nerval, découlant d'une « intense réflexion sur l'entreprise romanesque, plus précisément sur l'émergence de la narration romanesque dans l'œuvre d'un écrivain » (p. 258), permettant aux formules poétiques de se métamorphoser en fragments de roman. Notons aussi qu'un autre poète, Alfred de Vigny, à qui l'on doit la célèbre exergue de *Sodome et Gomorrhe* — « la femme aura Gomorrhe et l'homme aura Sodome » —, permet tout autant à Proust « de donner vie, sous forme romanesque encore, à ses principes esthétiques » (p. 268), sans oublier que l'auteur de la *Recherche*, dans un même rapport de forces créant de nombreuses ondes de choc, « éclaire sous un angle unique le visage de Baudelaire poète, par la rencontre de son univers

imaginaire voire obsessionnel et des *Fleurs du mal* » (p. 291). Il y aurait même « de véritables frémissements proustiens » (p. 325) dans l'œuvre de Sully Prudhomme, qui, n'ayons pas peur de le dire, est plutôt un poète de second ordre, ce qui permet à L. Fraisse « de méditer sur l'involontaire cruauté du génie proustien, montrant partout au chercheur de sources que le romancier aura été, par rapport à la littérature de son temps, un géant juché sur des épaules de nain » (p. 328). La confrontation de la *Recherche* proustienne avec le *Jean-Christophe* de Romain Rolland, sous le signe du devenir artiste, sera l'occasion d'une « confrontation d'écrivain à écrivain » (p. 331) nous permettant de réfléchir « au phénomène de l'avènement, à l'œuvre en tant qu'avènement, à l'avènement qu'opère son œuvre » (*ibid.*), puisque « des réflexions issues du cycle de Romain Rolland ont inspiré maintes remarques dans le cycle de Proust, alors même que le nom de la source a été effacé dans les réécritures » (p. 332). C'est à travers un rapport plus en douceur que s'installe le dialogue littéraire entre Proust et Anna de Noailles, révélant un « laboratoire de la création » (p. 375), les écrits de la poétesse et romancière se faisant miroirs où l'auteur de la *Recherche*, précisément lorsqu'il est en train d'écrire son œuvre-vie, deviendra lecteur de lui-même : « Proust commentateur d'Anna de Noailles construit une *Recherche* avant la *Recherche* » (p. 385), résultant, entre autres, dans la création des trois personnages artistes de son roman (en excluant le héros-narrateur) que sont Bergotte, Elstir et Vinteuil. La question du devenir de l'œuvre offre aussi à L. Fraisse l'occasion de retracer « le dialogue entre deux écrivains immédiatement contemporains » (p. 533), c'est-à-dire Proust et Gide, le premier suscitant chez le second la « tentation de la modernité » (p. 534). Par la suite, il s'agit de prendre

Beckett, auteur d'un *Proust* (étude parue en 1931), « en flagrant délit de pensée constructive » (p. 564), déformant — mais de façon créatrice — la *Recherche*, grâce à « une lecture particulièrement précise et attentive » (p. 570), formule qui ne peut finalement s'appliquer qu'au travail acharné de L. Fraisse qui, par ce foisonnement des études sur les sources littéraires de Proust, questionnant même la postérité et la réception de l'œuvre, offre au lecteur proustien une nouvelle forme de vivre-ensemble, gigantesque mosaïque, entretien infini au sein du ciel étoilé de la création.

« *L'allégresse du fabricant* »

Cette formule, Proust la réserve, dans un passage clé de *La Prisonnière*, à Wagner puis à Balzac, pour caractériser cette illumination qu'a été pour eux la découverte, chemin faisant, de la composition particulière de leur œuvre. Ainsi,

Wagner, tirant de ses tiroirs un morceau délicieux pour le faire entrer comme thème rétrospectivement nécessaire dans une œuvre à laquelle il ne songeait pas au moment où il l'avait composé, [...] dut éprouver un peu de la même ivresse que Balzac quand celui-ci, jetant sur ses ouvrages le regard à la fois d'un étranger et d'un père, [...] s'avisa brusquement en projetant sur eux une illumination rétrospective qu'ils seraient plus beaux réunis en un cycle où les mêmes personnages reviendraient et ajouta à son œuvre, en ce raccord, un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime. (1925, p. 150-151)

Ce constat est capital : *l'unité doit être ultérieure et non factice*.

Or, quelle n'est pas la surprise du lecteur de se rendre compte que cette autre célèbre formule proustienne s'applique à la lettre à cette œuvre-phare qu'est *La Petite Musique du style*, à savoir que L. Fraisse, ayant rédigé au cours de sa carrière des

dizaines d'études sur les sources littéraires de Proust, publiées dans les horizons les plus divers, a finalement eu l'idée de les réunir dans un seul et même ouvrage où chacun des textes, jusque-là séparés, contribuerait à créer une secrète correspondance, une politique des auteurs. Toute vérité est celle du temps, comme le dit Proust, à l'image de *La Petite Musique du style*, ouvrage qui, à proprement parler, ne s'est jamais écrit, puisqu'il s'est plutôt révélé à son auteur, lequel n'avait plus qu'à y apporter ce dernier coup de pinceau, le plus sublime. Sensible aux phrases types qui creusent les souterrains de l'œuvre proustienne, dans lesquels bon nombre de chercheurs n'osent d'ailleurs pas s'aventurer, Luc Fraisse a su écrire tout un roman, *un champ de trouvailles à la pointe d'une invention personnelle*.