

Littérature et portrait Retz, Saint-Simon, Chateaubriand, Proust

Henry Amer

Volume 3, numéro 2, mai 1967

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036264ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036264ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Amer, H. (1967). Littérature et portrait : retz, Saint-Simon, Chateaubriand, Proust. *Études françaises*, 3(2), 131–168. <https://doi.org/10.7202/036264ar>

LITTÉRATURE ET PORTRAIT

RETZ, SAINT-SIMON, CHATEAUBRIAND, PROUST

Les ouvrages des mémorialistes ont beau porter le titre commun de *Mémoires*, ils reflètent immanquablement la personnalité de leur auteur, même si celui-ci n'a rien voulu raconter d'autre que les faits divers d'une existence ou la grande histoire d'une époque. Rien de plus opposé que des *mémoires* écrits par un guerrier, un politique, un prêtre. Entre les *Mémoires d'outre-tombe* et les *Commentaires* de Monluc la différence est énorme. Elle ne tient pas seulement à l'existence de chaque auteur, ni à la nature de leur activité vitale, elle découle de la personnalité irréductible de chacun, tant il est vrai qu'écrire c'est toujours traduire et interpréter; c'est aussi trahir une individualité spirituelle formée par les fatalités de la naissance, les hasards de la vie et le pouvoir de la volonté.

Il est cependant possible de découvrir au milieu de cette diversité des tendances communes à tous les auteurs de *Mémoires*. Quand on se plonge dans la lecture toujours passionnante des ouvrages de ce genre, on ne peut manquer d'être frappé par l'abondance des portraits. On dirait que les mémorialistes ne peuvent résister à la tentation de retracer par l'écriture le visage physique ou moral des plus célèbres de leurs contemporains, à tel point que les portraits semblent être un élément indispensable du genre littéraire des *Mémoires*. Cette règle n'est pas une règle arbitraire. Aucun législateur du Parnasse, aucun critique ne l'a prescrite. Si tous les mémorialistes, consciemment ou non, l'adoptent, c'est que tout mémorialiste obéit implicitement à une philosophie de l'histoire qui fonde et justifie sa tentative. Cette philosophie, une phrase fameuse de Pascal, simple boutade en apparence, en a donné la formule définitive : « Le nez de Cléopâtre : s'il eût été plus court, toute

la face de la terre aurait changé. » La pensée de Pascal suggère que l'action des hommes, il s'agit d'une femme ici mais nul doute qu'il faille hardiment élargir la portée du propos, peut changer le cours des événements, imposer sa marque à l'histoire. Elle peut corriger le hasard aussi, car c'est bien un hasard si le nez de Cléopâtre fut long, ou du moins assez long pour séduire de grands capitaines. La pensée de Pascal reconnaît donc à la fois le règne du hasard dans le monde et le pouvoir de l'homme sur le déroulement de l'histoire. Invoquer un sens inéluctable de l'histoire, soit en lui donnant une signification providentielle, comme fait Bossuet, ou une signification beaucoup plus laïque, comme font les marxistes, conduit à réduire à l'extrême l'importance politique de toute activité humaine et par là des *Mémoires*, qui sont un compte rendu de ces activités. Aucun mémorialiste, surtout s'il s'agit d'un politique ou d'un guerrier, ne peut adopter une philosophie de l'histoire qui frappe de futilité son récit. L'abondance des portraits implique au contraire qu'un mémorialiste croit à la valeur de l'action humaine ; pour beaucoup d'entre eux, l'histoire est d'abord un drame, celui du combat de l'homme contre le hasard et les hommes. Un portrait littéraire n'est donc pas un simple ornement, c'est le moyen pour le mémorialiste d'expliquer comment au défi du hasard tel ou tel homme privilégié a riposté et changé ou tenté de changer le cours toujours décevant des choses.

Avant d'aborder l'étude de quelques experts du portrait littéraire, il faut entreprendre de définir ce genre, de composer ce qu'au *xix^e* siècle on appelait une physiologie, terme un peu pédant à cette époque, moins tout de même que celui de phénoménologie si cher à la nôtre. Essayons de définir ce qui distingue le portrait littéraire du portrait tout court. Le portrait non littéraire le plus simple, celui que tous peuvent exécuter, le portrait à la portée de tout le monde, c'est le portrait photographique. Écartons le photographe professionnel, trop proche, en somme, du portraitiste pictural, pour nous attacher au photographe amateur. Cet amateur dispose d'un instrument commode, prêt, dans certaines conditions faciles à réunir, à remplir sa tâche

essentielle qui est d'isoler un moment du temps, de fixer un instant qu'on se flatte ainsi d'arracher à la durée, à l'écoulement, au flux incessant des choses. Il satisfait le très vieux rêve de lutter contre la menace permanente de la désagrégation. Le photographe amateur n'est cependant pas hostile au temps. Il serait plutôt complice de la durée, car il pense que certaines minutes sont si privilégiées, certains instants si parfaits qu'il convient de fixer leur valeur éphémère sans les dénaturer, sans leur faire perdre leur précieuse qualité temporelle. Le photographe amateur est en outre un être sensible. Un sentiment d'affection, d'amour ou d'amitié, le pousse. Il éprouve, en photographiant, le désir de fixer dans un certain décor, dans une certaine toilette, dans une certaine minute la femme ou l'enfant aimé. On conçoit très mal que l'amateur puisse photographier un être détesté, conserver sur son bureau une effigie haïssable. On photographie un visage parce qu'on l'aime. Les portraits photographiques sont des instantanés d'amour.

Le portrait plastique, peinture, pastel, dessin, gravure, sculpture même, implique souvent aussi un sentiment analogue. Il existe des peintres, des artistes amoureux, respectueux ou admirateurs de leur modèle. La passion, la ferveur conduisent fréquemment le pinceau du peintre ou le ciseau du sculpteur. Mais il y a loin de l'appareil photographique à la main frémissante de l'artiste en rupture de ban, libre de satisfaire aux mouvements du cœur, d'user à son gré du raccourci, de la stylisation pour mettre en valeur les traits contemplés avec amour. Le portrait plastique aussi bien est très différent de la photographie sous le rapport du temps. Il ne vise pas à fixer l'éphémère, son but est au contraire d'éliminer l'accidentel et le passager, de laver le visage humain des marques de l'instant. Le portraitiste s'efforce de dégager la valeur intemporelle d'une âme ou d'une apparence humaine, de les soustraire aux variations de la durée. Le portrait plastique est le résultat d'un travail de synthèse, une somme des instants qui modelèrent un visage, le raccourci d'une vie traversée par les succès et les échecs, par les douleurs et par les joies. Certains portraits nous donnent plus que le résumé d'une vie et d'un être, ils

nous livrent en même temps l'image d'une époque et d'une civilisation. Songeons aux portraits de Louis XIV et de Bossuet par Hyacinthe Rigaud. Avec le monarque et l'évêque, le peintre a fixé à jamais les traits du grand siècle. Les portraits d'Ingres, les bustes de Voltaire par Houdon, de Hugo par Rodin, son Balzac, voilà de magnifiques exemples de portraits plastiques d'où l'anecdote et l'éphémère sont bannis pour laisser place à l'éternel.

On n'a pas toujours besoin d'une matérialisation de l'image. Les photographies, les portraits, les bustes peuvent s'effacer ou disparaître, il subsistera quand même d'un être une image qui ne périra qu'avec son dernier témoin. Chacun de nous porte en soi l'image d'êtres qui furent capables un jour d'éveiller notre intérêt ou notre passion. Ce portrait imaginaire, aussi réel que les autres, est fait parfois de la synthèse de plusieurs moments, mais le plus souvent le modèle reste fixé une fois pour toutes dans notre mémoire à l'âge et sous l'apparence qui déclenchèrent l'émotion. Et quand il s'agit d'amour, n'est-ce pas à l'âge le plus gracieux, à l'époque la plus exquise ? Il arrive même que ce portrait imaginaire démente le réel, le corrige ou l'embellisse. Qui de nous n'a entendu la phrase : « Mais il ne la voit, ou, elle ne le voit donc plus ! ». On ne voit plus, non parce qu'on ne regarde plus, mais parce qu'entre le réel et le regard se glisse une image qui substitue au visage actuel ingrat ou ridicule le visage délicieux d'autrefois. L'image immémoriale a triomphé du temps. Le portrait imaginaire peut aller jusqu'à métamorphoser un visage aimé, phénomène bien connu auquel Stendhal a donné le nom de cristallisation.

Cependant, la cristallisation n'est pas forcément à base d'amour. Le portrait imaginaire peut naître et s'entretenir par la haine. C'est là ce qui le distingue du portrait photographique et plastique. La haine immortalise aussi bien que l'amour. Elle déforme aussi le réel, mais pour le caricaturer, le ridiculiser. Plus lucide que l'amour, elle ne laisse rien échapper du visage qui prête au mépris, au rire, à l'horreur, et déchiffre sur l'être détesté les stigmates du

crime ou les repères de la perversité. Que de gens vivent avec dans le cœur l'image d'un être dont ils déforment avec patience les traits pour mieux les salir ou les lacérer ! Rien de plus individualisé dans ce cas que le portrait imaginaire ; il n'y a d'amour et de haine que du particulier, mais la haine recherche avec passion de quoi nourrir sa passion. Le gros plan cinématographique fut, dit-on, inventé par amour, mais dans bien des cas l'amour doit reculer devant l'emploi du gros plan, la haine jamais. Le portrait imaginaire haineux se compose à la loupe et ne fait grâce d'aucun détail de l'être saisi dans son essence la plus personnelle.

Le portrait littéraire, de toute évidence, est très proche du portrait imaginaire, sous le rapport de la passion, du moins. L'amour ou la haine guide la plume du mémorialiste. Comme le portrait imaginaire, en outre, et comme le portrait plastique, le portrait littéraire obéit au souci d'opérer une synthèse des moments heureux, le résumé d'une époque ou d'une civilisation dans sa fleur. C'est l'image *ne varietur* d'un être aimé, d'un moment de l'histoire admiré entre tous. D'où le recours aux mêmes procédés de stylisation et de déformation pour aboutir au même résultat, à la confection d'une image soustraite à l'action pernicieuse du temps. L'essentiel, c'est d'exécuter pour soi et pour les autres du même coup un portrait éternel, éternel et non pas instantané, mais d'une éternité qui porte quand même sa date, celle de la perfection de l'âge et de la vie, la date gravée dans la chambre la plus secrète du cœur. Ainsi s'explique la genèse de beaucoup de personnages romanesques. Balzac, Stendhal ont interrogé leur mémoire avant de créer des héroïnes qui ressemblent au portrait imaginaire qu'ils avaient conservé de M^{me} de Berny et de Métilde Dembowska. Des portraits composés de cette façon constituent souvent, comme les portraits imaginaires dont ils sont issus, des entorses à la vérité historique, des démentis infligés au réel. Le plus frappant exemple à cet égard nous est fourni par l'admirable sonnet consacré par Ronsard à la mort de Marie : « Comme on voit sur la branche, au mois de mai, la rose ... ». Ce portrait d'une jeune fille morte « en sa belle jeunesse, en sa première fleur » n'est pas la

Marie Dupin réelle qui mourut vers l'âge de trente ans, mais la Marie Dupin qu'il aima, qu'il rencontra la première fois quand elle avait quinze ans. C'est l'image de cette Marie que Ronsard avait conservée, et c'est tout naturellement celle qu'il célèbre bien des années plus tard en apprenant sa mort. Le portrait littéraire composé par amour joue un peu le rôle de la musique pour certains, pour Stendhal en particulier, celui de garder le reflet des minutes heureuses, d'être une sorte de memento du bonheur.

Comme le portrait imaginaire encore, le portrait littéraire peut naître sous l'impulsion de la haine. L'écrivain éprouve le désir de laisser au jugement de la postérité l'image d'un être exécrable, mais avant d'invoquer la sanction des autres, son premier mouvement est un mouvement de vengeance et d'agression. Se venger par l'écriture, c'est, comme dans les procédés d'envoûtement, créer un double matériel de l'ennemi, aussi matériel que la figurine de cire, pour exercer sur la personne réelle, vivante ou même défunte, les sévices qu'on veut ou qu'on aurait voulu lui infliger. En dessinant le portrait d'un ennemi, l'écrivain assouvit sa haine recuite; il l'entretient chaque fois qu'il relit son écrit ou qu'il le fait lire à d'autres. Stylisation et déformation l'aideront à composer la caricature odieuse ou grotesque. Il a soin de choisir dans le modèle les traits les plus propres à servir son dessein. Le portrait littéraire haineux est une synthèse physique et morale de ce qu'un être renferme de plus haïssable.

Le caractère le plus spécifique enfin du portrait littéraire est le souci de la vérité. Les amoureux, les polémistes, même guidés par l'amour et la haine ont le respect de la vérité; un mémorialiste ou un historien qui se pique d'impartialité a le souci d'être vrai, même si la passion le pousse à déformer inconsciemment les caractères et les faits. Un portrait exécuté dans cette intention visera nécessairement à exprimer l'essence des modèles dans leur apparence physique et leur personnalité morale. Pour saisir la vérité d'un être, il convient d'organiser en somme une sorte de Jugement Dernier. Il faut se mettre à la place de Dieu le Père,

siéger à la minute suprême de vérité. L'instrument le plus propre est alors l'intelligence, qui permet de pénétrer par la psychologie l'être éternel parfois dissimulé sous l'apparence et de le restituer aux regards d'autrui. Il y faut aussi un tact spirituel que tout le monde ne possède pas. Sonder les cœurs et les reins, tel est l'idéal du portraitiste animé par le souci de la vérité.

Amour, haine, lucidité, ces ingrédients se retrouvent à des doses différentes dans tous les portraits exécutés par les mémorialistes, mais la variété des portraits littéraires est immense, quand il s'y ajoute le souci du pittoresque et les préoccupations purement esthétiques. Admirables documents que les *Mémoires* ! quoi de plus révélateur, de plus instructif que les portraits ! On regrettera toujours qu'aucun contemporain n'ait entrepris de décrire le nez de Cléopâtre. On aurait ainsi une très belle illustration de l'aventure humaine.

Dans la masse passionnante des *Mémoires*, il nous fallait opérer un choix, retenir ceux où les portraits sont particulièrement représentatifs d'un aspect du genre ou du génie de leur auteur. Le cardinal de Retz, Saint-Simon, Chateaubriand et le romancier-mémorialiste Proust ont su imposer à cet exercice commun une marque impérissable. En décrivant les grands acteurs de leur époque, ils nous permettent de mieux comprendre le mécanisme de leur esprit et la géographie de leur monde intérieur. Au visage de leurs amis, de leurs ennemis, de leurs personnages se superposent, selon une optique mystérieuse, les traits les plus secrets de leur être et de leur art. Des portraits qu'ils composent se dégage leur propre portrait, aussi révélateur que l'autre.

Le cardinal de Retz est avec Saint-Simon un des très grands virtuoses du portrait. C'est lui qui fait de cet exercice de salon un genre littéraire. Ses *Mémoires* sont

écrits par un acteur et un témoin de l'histoire qu'il raconte et, comme c'est l'usage quand il s'agit des politiques retirés, il n'écrit ce récit adressé à une mystérieuse inconnue que pour monter en épingle son action et expliquer sa conduite. Grâce à lui, nous passons constamment de la scène aux coulisses, nous comprenons les causes des événements et les motifs des actes dont les masses éternellement stupides ne distinguent que l'apparence séduisante et trompeuse. Ses *Mémoires* de plus sont ceux d'un ambitieux vaincu. Conspirateur-né, il avait à l'âge de dix-sept ans traduit l'ouvrage d'Agostino Mascardi sur *la Conjuration du comte Jean-Louis de Fiesque*. La lecture de cette traduction inspira au cardinal de Richelieu, qui s'y connaissait, ce jugement pénétrant : « Voilà un esprit dangereux ». Cependant, cet homme doué d'une intelligence supérieure, animé d'une ambition effrénée, et qui parut un moment tenir dans ses mains les destinées du royaume, n'obtint rien de ce qu'il désirait et ne rencontra au bout de sa longue marche de rebelle que la prison et l'exil. Quoi de plus confondant que cet échec radical ! Aussi les *Mémoires*, écrits pendant la vieillesse et la retraite, sont-ils d'abord le moyen pour l'ambitieux déçu de prendre sa revanche sur l'injustice de l'échec. Le mouvement essentiel du mémorialiste est d'essayer de comprendre et de faire comprendre les causes du naufrage, de distinguer dans le tumulte passionné de l'histoire les grandes lignes d'une logique méconnue. Retz a voulu refaire l'histoire de son époque par les seules armes de l'intelligence.

Il existe une unité d'action dans le drame des *Mémoires*. Tout est centré autour de la Fronde, des deux Frondes, le grand événement de la vie politique de Retz, mais événement d'une portée somme toute assez limitée dans l'histoire de France. Il a fallu tout le génie du mémorialiste pour donner à ces intrigues embrouillées, à ces conflits à la fois nobles et mesquins, où la passion et le romanesque tenaient autant de place que les calculs les plus sordides, une valeur universelle qui fait de ce livre un manuel de haute politique. La personnalité de l'auteur est très supérieure aux événements qu'il raconte. Cet ambi-

tieux vaincu était aussi un ambitieux méprisant. Le dédain souverain qu'il éprouvait pour son parti comme pour ses adversaires l'a sans doute gêné dans ses grandes entreprises. Ce sont généralement les niais convaincus qui réussissent. Le cardinal, grand aventurier, esthète de l'action, donne constamment l'impression de penser que tout est théâtre et que tout est truqué. Attitude dangereuse et paralysante pour un homme d'État, mais excitant certain pour l'intelligence. C'est aussi la marque de l'époque. Retz appartient à la génération des rebelles séduits par les rebelles du théâtre cornélien, par tous ceux qui pensent que le sens de l'honneur ne doit pas s'effacer devant la crainte de l'État. Le goût qu'il manifeste pour les portraits n'est pas une anomalie. C'est un jeu de société largement répandu, le banc d'essai de la psychologie classique.

Lorsque Retz entreprend de faire des portraits, il a nettement conscience de pratiquer un genre littéraire :

Je sais que vous aimez les portraits et, j'ai été fâché, par cette raison, de n'avoir pu vous en faire voir jusques ici presque aucun qui n'ait été de profil et qui n'ait été par conséquent fort imparfait. Il me semblait que je n'avais pas assez de grand jour dans ce vestibule dont vous venez de sortir, et où vous n'avez vu que les peintures légères des préalables de la guerre civile. Voici la galerie où les figures vous paraîtront dans leur étendue, et où je vous présenterai les tableaux des personnages que vous verrez plus avant dans l'action. Vous jugerez, par les traits particuliers que vous pourrez remarquer dans la suite, si j'en ai bien pris l'idée. (T. II, p. 173) ¹

Nous voyons donc Retz ménager une pause dans le récit. Il prend du recul pour mieux juger et s'appuie, pour mieux rivaliser avec l'art du peintre, aussi bien sur les événements déjà relatés que sur les événements à suivre. Ces portraits littéraires seront donc des portraits synthétiques. Il ne s'agit pas de juger le personnage à un certain moment du temps, mais de porter sur lui un jugement récapitulatif,

1. Toutes nos références aux *Mémoires* renvoient à l'édition Feillet, Paris, Hachette, « Les Grands Ecrivains de la France », 1870-1929.

un jugement sans appel sur un caractère et une vie. Le portrait de la Reine est un chef-d'œuvre du genre :

La Reine avait, plus que personne que j'aie jamais vu, de cette sorte d'esprit qui lui était nécessaire pour ne pas paraître sotte à ceux qui ne la connaissaient pas. Elle avait plus d'aigreur que de hauteur, plus de hauteur que de grandeur, plus de manières que de fond, plus d'inapplication à l'argent que de libéralité, plus de libéralité que d'intérêt, plus d'intérêt que de désintéressement, plus d'attachement que de passion, plus de dureté que de fierté, plus de mémoire des injures que des bienfaits, plus d'intention de piété que de piété, plus d'opiniâtreté que de fermeté et plus d'incapacité que de tout ce que dessus. (T. II, p. 174-175)

Le pendant du portrait de la Reine est celui de son beau-frère, Gaston d'Orléans, porte-drapeau du parti rebelle :

M. le duc d'Orléans avait, à l'exception du courage, tout ce qui était nécessaire à un honnête homme ; mais comme il n'avait rien, sans exception, de tout ce qui peut distinguer un grand homme, il ne trouvait rien dans lui-même qui pût ni suppléer ni même soutenir sa faiblesse. Comme elle régnait dans son cœur par la frayeur, et dans son esprit par l'irrésolution, elle salit tout le cours de sa vie. Il entra dans toutes les affaires, parce qu'il n'avait pas la force de résister à ceux qui l'y entraînaient pour leurs intérêts ; il n'en sortit jamais qu'avec honte, parce qu'il n'avait pas le courage de les soutenir. Cet ombrage amortit, dès sa jeunesse, en lui les couleurs même les plus vives et les plus gaies, qui devaient briller naturellement dans un esprit beau et éclairé, dans un enjouement aimable, dans une intention très-bonne, dans un désintéressement complet et dans une facilité de mœurs incroyable. (T. II, p. 175)

L'aspect le plus frappant de ces portraits, celui qui trahit immédiatement la griffe de Retz, c'est qu'ils se présentent comme des portraits non figuratifs. Aucune tentative pour décrire un visage, un corps, une attitude. On dirait que le cardinal se désintéresse complètement de l'apparence extérieure de ses personnages, comme si le physique, le dessin des traits, l'architecture d'une physionomie n'étaient que des accidents sans signification. De quelques

femmes, ce grand amateur de femmes se contente d'écrire qu'elles étaient belles, sans essayer de définir leur genre de beauté. S'il mentionne leur beauté, au surplus, c'est qu'elle eut des conséquences politiques. Ce sont des portraits purement psychologiques. Retz ne s'attache qu'à la personnalité morale, sans avoir l'air de soupçonner que la personnalité physique puisse s'accorder avec elle.

Les moyens qu'il emploie pour la révéler sont presque des moyens scientifiques, tant ces portraits ressemblent à des analyses de chimie. Pour décrire Anne d'Autriche, il procède à une véritable décomposition de ce caractère, en isolant successivement les différents éléments, et aboutit, une fois l'opération terminée, à un principe terriblement négatif qui annihile tout. L'incapacité d'Anne d'Autriche, cette petite goutte de néant découverte à la fin, réduit à rien la complexité apparente d'une âme hissée par le sort sur les tréteaux de l'histoire. Ainsi s'explique le curieux déroulement du portrait qui, à la faveur de la répétition du terme *plus*, nous entraîne malicieusement dans une progression négative.

La composition du portrait de Gaston d'Orléans est légèrement différente, mais le procédé reste le même. Retz construit son personnage autour d'une lacune, le manque de courage, qui frappe de stérilité les vertus éminentes du prince. Cette lacune, principe d'explication du chef rebelle, nous donne la clé de son comportement, de sa faiblesse et de ses honteux échecs. Dans un cas comme dans l'autre, la détermination du principe négatif commande la conduite du portrait. Le manque d'intelligence chez Anne d'Autriche et le manque de courage chez Gaston d'Orléans suggèrent que leur personnalité repose sur du vide. Le portrait littéraire de Retz est essentiellement une recherche du principe moral.

La nullité des personnages est encore mise en valeur par le style, comme si Retz s'ingéniait à mieux cerner le vide par les mots. Le piquant des formules nous avertit que le cardinal a largement donné dans le métier d'écrire, et qu'aucun des secrets de la rhétorique ne lui est inconnu.

Le portrait de la Reine est un délicat édifice de bons mots cimentés par l'esprit. Une vanité d'auteur perce à travers le souci d'être exact, comme si l'intelligence avait besoin de plus d'intelligence encore pour persuader autant que pour convaincre de la vérité du jugement. Ces portraits riches en trouvailles, taillés en facettes pour en multiplier l'éclat, impliquent beaucoup de lenteur, de méditation qui font du style de Retz un modèle de style travaillé.

La manière du cardinal de Retz dans ses portraits marque le triomphe de la lucidité, célèbre le festival de l'intelligence. On pourrait comparer les effigies qu'il compose à des radiographies obtenues grâce aux rayons de l'esprit. De même qu'une radiographie dépouille un être de son apparence charnelle, la vision de Retz élimine le physique et l'accidentel extérieur pour illuminer, non pas le dur échafaudage du squelette, mais l'être moral, ce foyer impalpable qui régit la mécanique humaine. Il semble que le monde littéraire de Retz ne soit peuplé que d'êtres désincarnés, et qu'il ne distingue dans l'humanité que des intelligences plus ou moins mesurables. Son style tout pénétré d'esprit, sa vision strictement intellectuelle du vivant manifeste qu'au fond la seule chose qui l'intéressât vraiment était l'intelligence dans sa nature et son fonctionnement. Il manque peut-être à ce théoricien de la conspiration de comprendre que la chaleur du sang et les tempêtes de l'émotion sont aussi les moteurs des hautes et basses politiques. Avec les *Mémoires*, nous avons affaire à un esprit évoquant et jugeant d'autres esprits.

Saint-Simon fut beaucoup moins un acteur politique qu'un témoin. Dans sa longue vie de quatre-vingts ans, si peu remplie d'événements, on ne voit guère que sept années, sept seulement, durant lesquelles il joua un rôle de quelque importance. Ce fut pendant la Régence du duc d'Orléans. En 1723, il entre dans une retraite définitive qui devait durer trente-deux ans. Sa vocation d'historien, ou plutôt

de mémorialiste, se déclare très tôt. Dès l'âge de dix-neuf ans, il commence à prendre des notes, mais la date exacte du début de la rédaction des *Mémoires* reste incertaine, vers 1739, semble-t-il. Il déploie dès lors une prodigieuse activité littéraire. Les *Mémoires*, qui constituent déjà un énorme livre, ne représentent qu'une toute petite partie de son œuvre totale. Aucun écrivain n'offre d'exemple plus frappant d'un homme entièrement dévoré par son œuvre. Imaginons le tableau saisissant de Saint-Simon écrivant sans arrêt la nuit dans son cabinet faustien tendu de tentures grises, illuminé de chandelles ! Témoin remarquablement informé, service de renseignements perfectionné, il a profité de sa longue présence à la Cour pour voir, écouter, enregistrer. Des valets soudoyés lui apportent en vrac des renseignements pour le tri futur. Lui-même ne dédaigne pas d'écouter aux portes, de se poster à l'affût des rumeurs. Très conscient de sa vocation d'écrivain, il ne veut rien laisser perdre et compose le plus formidable arsenal de ragots révélateurs et de secrets à longue portée qu'on ait jamais vu. Ce témoin a ses opinions, ses sympathies et ses antipathies : « Je ne me pique pas d'être impartial » écrit-il avec une franchise inhabituelle chez les mémorialistes, ce qui ne l'empêche pas de rechercher scrupuleusement la vérité. Duc fortement imbu de la nécessité d'être duc, ses motifs ne sont jamais bas. S'il est si pointilleux sur l'étiquette, c'est qu'il juge une hiérarchie sociale indispensable à l'État. Il en voudra toujours à Louis XIV d'avoir favorisé les bourgeois aux dépens des grands du royaume. Il nourrit contre certains une haine inexpiable et fait preuve en revanche d'une étrange indulgence pour d'autres.

Le trait essentiel des *Mémoires*, celui qu'il ne faut jamais perdre de vue quand on les lit, est qu'il s'agit d'une œuvre ultra-rétrospective. Un mémorialiste, certes, ne compose pas un journal. Il écrit toujours après coup, mais Saint-Simon rédige très longtemps après les événements et les hommes. En 1739, quand il commence ses *Mémoires*, il retrace une histoire qui déjà date de quarante-cinq ans et son livre s'arrête à l'année 1723. Il y aura donc toujours entre lui et les faits qu'il raconte une épaisseur de passé

d'au moins vingt-cinq à trente ans. La plupart de ses personnages sont morts et morts depuis longtemps quand il entreprend de les évoquer. Nous avons affaire avec lui à un témoin, mais à un témoin lui aussi d'outre-tombe, un témoin qui interroge de vieux souvenirs et qui creuse toujours davantage dans le puits de sa mémoire. Sa grande tâche n'est pas de fixer des vivants, mais de ressusciter des morts, de leur conférer une vie éternelle, immuable, de leur rendre pour toujours leur grimace et leur moustache. Il ressemble à l'Ulysse d'Homère donnant du sang aux ombres désespérées d'être exilées du monde des vivants.

Saint-Simon attend généralement la mort d'un personnage pour faire son portrait. Ce qu'il donne du vivant n'est jamais qu'une esquisse. Il a l'air de se placer au seuil de la mort pour rédiger la fiche signalétique du défunt. Toute une vie lui sert de matériau, et pour prendre la mesure d'un être il ne se prive pas d'abrégé ou de condenser les années. Les contradictions d'un caractère, les actes déconcertants d'un être au cours d'une longue existence qui le font bien ou mal voir selon l'heure, Saint-Simon se fait un jeu de les surmonter pour arracher à son modèle la suprême vérité. Si tard que se termine une vie, il nous donne rarement le portrait d'un vieillard. Sauf nécessité absolue, il s'attache de préférence à un âge idéal et mythique, trente-trois ans, par exemple. Le portrait du héros de l'épopée tantôt sordide et tantôt triomphale, celui de Louis XIV, doit être rangé à part. Pour ce portrait d'apparat qui s'étend sur plusieurs chapitres, Saint-Simon a fait visiblement un effort de composition qui par endroits dément sa manière habituelle. Les modèles de moindre importance sont beaucoup plus caractéristiques. Voici d'abord le portrait d'un ennemi :

Harlay était un petit homme maigre à visage en losange, le nez grand et aquilin, des yeux de vautour qui semblaient dévorer les objets et percer les murailles, un rabat et une perruque noire mêlée de blanc, l'un et l'autre guères plus longs que les ecclésiastiques les portent, une calotte, des manchettes plates comme les prêtres et le Chancelier ; toujours en robe, mais étriquée ; le dos courbé ; une parole lente, pesée, pro-

noncée; une prononciation ancienne et gauloise, et souvent les mots de même; tout son extérieur contraint, gêné, affecté; l'odeur hypocrite, le maintien faux et cynique, des révérences lentes et profondes; allant toujours rasant les murailles, avec un air toujours respectueux, mais à travers lequel pétillaient l'audace et l'insolence, et des propos toujours composés, à travers lesquels sortaient toujours l'orgueil de toute espèce et, tant qu'il osait, le mépris et la dérision. (T. XIV, p. 368-369)²

Le simple goût du pittoresque vient souvent relayer la haine:

La maréchale de Villeroy mourut le 20 octobre, à Paris, d'une maladie fort courte, et qui n'avait point paru dangereuse ... Le maréchal de Villeroy et elle, dans les commencements, n'avaient pas toujours été fort contents l'un de l'autre; le vieux maréchal, plus sage que son fils, et qui avait éprouvé le même sort avec sa femme, les empêcha de se brouiller. Il y eut toujours entre eux plus de considération réciproque que de tendresse. La maréchale était extrêmement petite, la gorge nulle; d'ailleurs d'une grosseur tellement démesurée, qu'à peine pouvait-elle se remuer. Ses bras étaient plus gros qu'une cuisse ordinaire, avec un petit poignet et une main mignonne au bout, la plus jolie du monde; le visage exactement comme un gros perroquet, et deux gros yeux sortants, qui ne voyaient goutte; elle marchait aussi tout comme un perroquet. Avec une figure si peu imposante, jamais femme n'imposa tant. Avec une grande hauteur, elle avait une grande politesse, noble, discernée, qui est devenue si rare et qui touche si fort. Personne aussi n'avait plus d'esprit, ni plus de sens et de justesse, avec un tour unique, et très salé et plaisant quand elle voulait, mais toujours avec dignité. Elle était d'un excellent conseil, et la meilleure et la plus sûre amie du monde, et, avec toute sa gloire, d'un commerce le plus aisé et le plus délicieux. Tout le monde ne lui convenait pas, mais un choix délicat. (T. XVI, p. 387-388)

L'amour et l'admiration inspirent Saint-Simon quand il décrit la duchesse de Bourgogne et pourtant:

2. Toutes nos références aux *Mémoires* renvoient à l'édition Boislisle, Paris, Hachette, « Les Grands Ecrivains de la France », 1879-1928.

Régulièrement laide, les joues pendantes, le front trop avancé, un nez qui ne disait rien, de grosses lèvres mordantes, des cheveux et des sourcils châains bruns fort bien plantés, des yeux les plus parlants et les plus beaux du monde, peu de dents et toutes pourries, dont elle parlait et se moquait la première, le plus beau teint et la plus belle peau, peu de gorge, mais admirable, le cou long, avec un soupçon de goître qui ne lui seyait point mal, un port de tête galant, gracieux, majestueux, et le regard de même, le sourire le plus expressif, une taille longue, ronde, menue, aisée, parfaitement coupée, une marche de déesse sur les nuées. Elle plaisait au dernier point; les grâces naissaient d'elles-mêmes de tous ses pas, de toutes ses manières, et de ses discours les plus communs. Un air simple et naturel toujours, naïf assez souvent, mais assaisonné d'esprit, charmait, avec cette aisance qui était en elle jusqu'à la communiquer à tout ce qui l'approchait. (T. XXII, p. 281-282)

Le portrait d'un virtuose, enfin, par un virtuose, celui de Fénelon :

Ce prélat était un grand homme maigre, bien fait, pâle, avec un grand nez, des yeux dont le feu et l'esprit sortaient comme un torrent, et une physionomie telle que je n'en ai point vu qui y ressemblât, et qui ne se pouvait oublier, quand on ne l'aurait vu qu'une fois. Elle rassemblait tout, et les contraires ne s'y combattaient pas. Elle avait de la gravité et de la galanterie, du sérieux et de la gaieté; elle sentait également le docteur, l'évêque et le grand seigneur; ce qui y surnageait, ainsi que de toute sa personne, c'était la finesse, l'esprit, les grâces, la décence, et surtout la noblesse. Il fallait effort pour cesser de le regarder. (T. XVI, p. 74)

On peut constater d'emblée l'importance considérable de la description physique dans ces portraits. C'est la marque propre de Saint-Simon. Il ne se contente pas de décrire avec minutie les traits du visage au repos, les attitudes du personnage immobile; les mouvements du corps, les démarches lui paraissent aussi caractéristiques. Quand il a la chance de tomber sur un visage rongé de tics, comme celui du Tsar, rien n'égale son bonheur. Il s'empresse de les consigner et de les définir dans ses *Mémoires*. Ce n'est pas

là simple souci de pittoresque, mais la conviction que le physique reflète le moral, parce que le moral finit par modeler le physique. Les idées, les désirs, les vices, les vertus inscrivent leur empreinte sur le visage humain. Un œil exercé y distingue le résumé d'un caractère et d'une vie: « Chaque visage vous rappelle les soins, les intrigues, les sueurs employées à l'avancement des fortunes, à la formation, à la force des cabales ... » (T. XXI, p. 39). Rien d'étonnant si chez Saint-Simon le sens de la vue paraît particulièrement développé. Le duc est essentiellement regard, et ses regards sont à la fois des instruments et des armes. Son expression favorite « assener des regards » le trahit. Rien ne lui est plus désagréable que de lutter dans l'ombre, qui met un masque impénétrable sur les physionomies: « Je me tus tout court après cette option si vivement offerte, bien fâché que l'obscurité empêchât Monsieur le Duc de bien distinguer le feu de mes yeux, et moi-même de perdre, par la même raison, toute la finesse de la connaissance que j'aurais pu tirer de son visage et de son maintien dans sa réponse. » (T. XXXV, p. 122). Le regard de Saint-Simon est donc toujours prêt à interpréter, à déchiffrer, à traduire les traits du visage, cette transcription matérielle de l'esprit, pour mieux définir la physionomie morale du modèle.

Dans l'exécution du portrait, Saint-Simon use largement de la métaphore qui est à la fois un moyen de mieux faire comprendre et de métamorphoser les êtres en leur vérité profonde. Il suffit pour cela de dégager de leur apparence ses éléments symboliques. Quand il s'agit de décrire un ennemi surtout, Saint-Simon n'hésite pas, comme fera plus tard le dessinateur Grandville à déformer légèrement les traits pour mettre en relief l'animal qu'ils suggèrent. Harlay, que Saint-Simon écrase de sa haine chaque fois que ce nom tombe sous sa plume, est un oiseau de proie. Il a le nez aquilin, des yeux de vautour. La maréchale de Villeroy est un perroquet majestueux. Les comparaisons viennent épauler les métaphores pour singulariser d'une façon plus frappante, « plus parlante » qu'une simple notation morale la physionomie particulière d'un être

humain : les yeux « qui semblaient dévorer les objets et percer les murailles » ; « une marche de déesse sur les nuées » caractérise la duchesse de Bourgogne. Fénelon a « des yeux dont le feu et l'esprit sortaient comme un torrent ».

Ces comparaisons, ces métaphores ne donnent pas l'impression d'être travaillées ni méditées. Elles jaillissent de la plume de Saint-Simon, comme chez d'autres les adjectifs, qu'elles surpassent infiniment en vigueur expressive. Ce sont là des procédés poétiques. Tout poète recourt à la métaphore, non pas du tout pour réduire l'inconnu au connu, mais au contraire pour exprimer le particulier, l'insolite, l'inouï. Faire surgir du banal et du coutumier l'essence la plus rare, c'est multiplier la merveille et le fantastique. Saint-Simon est un grand poète de l'apparence.

Le portrait moral de ses personnages découle tout naturellement de leur portrait physique. Pour qui sait déchiffrer l'apparence, l'être n'a plus rien d'obscur. Saint-Simon s'attaque d'abord à l'essentiel. Après avoir choisi le trait le plus caractéristique, il pratique une méthode impressionniste en accumulant tout autour une masse de touches composée d'adverbes, d'adjectifs et de participes. Ces impressions peuvent se contredire parfois, mais leur opposition est facile à résoudre, puisque tout dérive du centre moral atteint par le regard infailible du témoin. Les différents masques que le modèle réussit à s'appliquer par intérêt, par ambition ou par servilité tombent un à un sous les coups de la phrase qui va toujours plus avant. Le lâche et l'hypocrite sont poussés dans leurs derniers retranchements par la perspicacité du mémorialiste. Saint-Simon est en outre un des très rares écrivains capables d'exceller aussi bien dans le portrait collectif que dans le portrait individuel. Il sait d'instinct qu'une faction, une foule ne sont pas des sommes d'individualités psychiques, mais qu'elles ont leurs réactions propres, leurs comportements spécifiques. Le cardinal de Retz savait bien aussi qu'il existe une âme collective et peut-être n'en a-t-il pas assez tenu compte.

Un autre trait caractéristique de l'art de Saint-Simon dans ses portraits et qui le distingue de Retz sur ce point, c'est que le travail et la méditation semblent n'y avoir aucune part. La vitesse et la précipitation sont indispensables à sa plume. La fougue de son écriture est telle que cette écriture paraît aussi rapide que sa pensée et souvent la conduire. Au détriment de la syntaxe parfois. Le duc en avait pleinement conscience et nous en fait l'aveu : « Je ne fus jamais un sujet académique, je n'ai pu me défaire d'écrire rapidement. » On dirait qu'il a peur de laisser s'établir une distance entre l'émotion et le tracé de cette émotion. De là cette désinvolture magistrale, la désinvolture de l'écrivain-né. Les événements et les êtres se pressent sous sa plume, comme s'ils attendaient avec impatience le moment de naître. C'est la vitesse qui donne à ses portraits cet aspect de griffures si pareilles à celles du burin sur le cuivre. Il en résulte de saisissants raccourcis à la Goya, des formules qui dessinent la ligne d'un être en écartant l'accessoire au bénéfice de l'essentiel, ou inversement des charges et des surcharges qui tirent vers la caricature, non pour faire rire, mais pour préserver, pour recréer la passion qu'a mise l'auteur à écrire. Vitesse qui signifie passion.

Cette passion éclate à chaque page, à chaque phrase des *Mémoires* : « Ces *Mémoires* ne sont pas faits pour y rendre compte de mes sentiments : en les lisant, on ne les sentira que trop, si jamais, longtemps après moi, ils paraissent ... » (T. XXII, p. 304). On peut donc constater ce double mouvement chez Saint-Simon : refus de parler de soi, mais conscience aiguë que lorsqu'il écrit, toute sa personnalité transparaît. Il est impossible de se tromper sur ses sentiments à la lecture des portraits. Ils sont tracés par une main que font tour à tour trembler la haine, l'affection, la colère, la joie. L'écriture, loin de déguiser ou d'affaiblir son émotion, ne fait que la renforcer, l'aiguiser, la rendre plus actuelle encore. Il faut croire que Saint-Simon restait extraordinairement fidèle aux sentiments éprouvés jadis, ou plutôt, que rappeler les événements et les êtres, c'était pour lui le moyen de recréer la passion qu'ils avaient fait

naître en lui. Écrire l'histoire, c'était renouveler dans son cœur les fureurs d'autrefois. Quand il fait le portrait d'un ennemi, il s'acharne à nouveau sur lui, comme s'il voulait par l'écriture le blesser enfin mortellement. Il ressuscite ses ennemis pour les tuer une nouvelle fois, une bonne fois pour toutes. Avouons-le, Saint-Simon est beaucoup mieux inspiré par la haine que par l'amour. Quand il trace le portrait du duc et de la duchesse de Bourgogne, qu'il a sincèrement aimés, les expressions sont aimables mais restent vagues et sans chaleur. La haine lui souffle le style. Sa verve devient alors intarissable, des trouvailles aussi cruelles qu'inattendues se multiplient, une sorte d'ivresse verbale s'empare de lui comme si les mots attisaient la haine et la haine, les mots. Étrange écrivain qui par-delà trente années retrouve le fil de sa colère et découvre dans le langage la fontaine de jouvence de sa haine et de son amour !

À la différence du portrait uniquement moral de Retz, Saint-Simon invente le portrait à deux dimensions. Pénétré du sentiment de l'incarnation, il ne conçoit pas qu'on puisse isoler le physique du moral. Avant Lavater et Balzac, il s'acharne à montrer les liens étroits qui unissent l'esprit au corps, ce qui implique de sa part la conviction que l'apparence est une manifestation de la vérité. Il est persuadé que quand on sait lire, l'architecture d'un visage et d'un corps ne mentent pas. Les paroles, les mines, le comportement d'un être peuvent bien essayer de tromper, l'observateur attentif doit savoir déchiffrer ce témoignage irrécusable d'os, de chair et de sang que les passions ont formé. Saint-Simon se fait fort de percer le masque, d'atteindre le fond de l'être, d'aller jusqu'au cœur de l'énigme. S'il a marqué de son génie l'exercice littéraire du portrait, c'est que le portrait n'est pas uniquement pour lui un exercice littéraire. Il a certes conscience d'être un écrivain, mais l'important à ses yeux n'est pas tant d'écrire que de régler leur compte aux morts, de ressusciter par le verbe une société abolie pour la convoquer à son tribunal suprême. Il veut fixer par l'écriture ce qu'il a brûlé toute sa vie de crier. La passion qui l'anime tout au long des nuits

illuminées qu'il passait à évoquer la foule des ombres du Grand Siècle le pousse à déformer, à styliser pour aboutir à la création d'un monde de visionnaire, d'une fantastique galerie de phénomènes. Il ne fait pas de la littérature, il fait de la résurrection. Il ressemble au sculpteur qui moule un masque sur le visage des morts, mais ce masque, il lui redonne la vie, il le déchiffre, il l'interprète, il fait surgir des traits du défunt la personne morale du vivant.

Le dessein général des *Mémoires d'outre-tombe* est très différent. Tout d'abord, Chateaubriand n'a pas attendu, comme Retz et Saint-Simon, d'être complètement retiré de toute activité politique pour rédiger ses mémoires. Ainsi s'expliquent les modifications apportées à son projet initial. Ce qui devait être au départ une simple autobiographie psychologique est devenu peu à peu, surtout à partir de 1830, l'histoire de ses idées, de ses sentiments, et celle de son époque. Même après avoir refusé de servir la monarchie de Juillet, il reste encore, en apparence du moins, tout mêlé à son siècle et aux passions du temps. Par moments, son œuvre devient presque un journal. Il n'a donc pas le recul temporel dont disposaient le cardinal de Retz et Saint-Simon. Saint-Simon n'attendait plus rien de la vie quand il commença à rédiger et savait que son œuvre paraîtrait longtemps après lui. En revanche, si Chateaubriand a stipulé que son livre devait paraître juste après sa mort, il avait depuis longtemps contracté l'habitude de se placer spirituellement en marge de la vie; le manque de recul temporel est largement compensé par une distance spirituelle immense qui lui permet de transformer l'histoire en légende. Les *Mémoires d'outre-tombe* constituent également la légende d'une âme. Saint-Simon se gardait de rendre compte de ses sentiments, Chateaubriand ne cesse de parler de lui, même quand il parle des autres. Patiemment, inlassablement, il sculpte sa propre statue, comme celle de l'homme le plus représentatif de son siècle, plus même que

son grand rival, Napoléon. Il compose à sa propre gloire un des plus beaux monuments de la littérature française.

Écrivain de métier, il a très consciemment voulu faire de ses *Mémoires* une œuvre d'art, une œuvre qui fût à la fois le sommet et le résumé de son génie littéraire. Les préoccupations esthétiques ne l'abandonnent jamais. Saint-Simon est un grand poète d'instinct, Chateaubriand est naturellement poète, mais très conscient de ses procédés. Il a dit de Saint-Simon : « Il écrivait à la diable pour l'immortalité. » Lui-même vise à l'immortalité, mais n'écrit pas du tout à la diable. Nombreux sont les portraits dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Chateaubriand, prince du monde littéraire, ambassadeur et ministre des Affaires Étrangères, a rencontré et fréquenté les hommes les plus remarquables de son temps.

Le personnage le plus fascinant des *Mémoires d'outre-tombe* est Napoléon. Indépendamment des pages qui lui sont expressément consacrées, son image se profile à l'arrière-plan du récit. Sans cesse, Chateaubriand établit implicitement un parallèle entre le génie politique de son époque et le génie spirituel qu'il se flatte d'incarner. À côté de l'empereur, qui joue dans les *Mémoires d'outre-tombe* le rôle de Louis XIV dans les *Mémoires* de Saint-Simon, apparaissent de puissantes individualités. Le portrait de Mirabeau est particulièrement significatif :

Mêlé par les désordres et les hasards de sa vie aux plus grands événements et à l'existence des repris de justice, des ravisseurs et des aventuriers, Mirabeau, tribun de l'aristocratie, député de la démocratie, avait du Gracchus et du Don Juan, du Catilina et du Guzman d'Alfarache, du cardinal de Richelieu et du cardinal de Retz, du roué de la Régence et du sauvage de la Révolution ; il avait de plus du *Mirabeau*, famille florentine exilée, qui gardait quelque chose de ces palais armés et de ces grands factieux célébrés par Dante ; famille naturalisée française, où l'esprit républicain du moyen-âge de l'Italie et l'esprit féodal de notre moyen-âge se trouvaient réunis dans une succession d'hommes extraordinaires.

La laideur de Mirabeau, appliquée sur le fond de beauté particulière à sa race, produisait une sorte de

puissante figure du *Jugement Dernier* de Michel-Ange, compatriote de *Arrighetti*. Les sillons creusés par la petite vérole sur le visage de l'orateur avaient plutôt l'air d'escarres laissées par la flamme. La nature semblait avoir moulé sa tête pour l'empire ou pour le gibet, taillé ses bras pour étreindre une nation ou pour enlever une femme. Quand il secouait sa crinière en regardant le peuple, il l'arrêtait ; quand il levait sa patte et montrait ses ongles, la plèbe courait furieuse. Au milieu de l'effroyable désordre d'une séance, je l'ai vu à la tribune, sombre, laid et immobile : il rappelait le Chaos de Milton, impassible et sans forme au centre de sa confusion. (T. I, p. 225)³

Ce portrait suffit à nous prouver que l'aspect physique d'un être est aussi important pour Chateaubriand que pour Saint-Simon, mais, à la différence de Saint-Simon, il s'abstient d'en donner une description fouillée, détaillée, précise. Il se contente de mettre nettement en valeur le trait le plus significatif du visage ou de l'aspect général. Description orientée, sans pittoresque gratuit, composée de repères destinés à accuser la nature physique du modèle. La nature morale en découle tout naturellement, comme chez Saint-Simon. Le physique de Mirabeau laisse sentir ses qualités, ses vertus et ses vices. Dans le portrait moral également, Chateaubriand élimine et choisit. Au lieu de peindre par touches impressionnistes, par accumulation d'adjectifs, il préfère styliser et schématiser, mettre en valeur dans son modèle l'énergie, la passion, la débauche. Virtuose, lui aussi, des comparaisons et des métaphores, il les emprunte au domaine de l'art. Il est curieux de voir s'accumuler en quelques lignes des références à Dante, Michel-Ange et Milton. Ceci n'est pas un hasard. Ces comparaisons cultivées sont révélatrices. Évoquer des créations artistiques, des œuvres nées de l'esprit, à propos des êtres et des choses, c'est assimiler le réel à l'imaginaire, c'est leur donner une valeur spirituelle. Mirabeau est aussi implicitement comparé à un lion. Saint-Simon nous a habitués à ce procédé, mais Chateaubriand insiste en filant la

3. Toutes nos références aux *Mémoires d'outre-tombe* renvoient à l'édition Levailant, Paris, Flammarion, « Les Grands Mémoires », 1948.

métaphore et préfère recourir à des animaux nobles. Il peint donc beaucoup plus par analogie que par un dessin direct. De là l'emploi répété des formules de similitude : *avoir l'air, sembler, on eût dit*. Cette méthode analogique si pratiquée par Chateaubriand nous met sur la voie de son secret. Rien n'est plus évident que le poète ici dépasse l'apparence physique, mais il va plus loin encore que l'apparence morale, il atteint à une réalité supérieure, il cherche à fixer la valeur symbolique des grandes individualités humaines. Bien placé pour savoir que tout homme est gouverné par des forces surnaturelles, convaincu que la nature conduit à la surnature, Chateaubriand dans ce portrait suggère que Mirabeau est beaucoup plus que Mirabeau : la personification d'une puissance diabolique, le délégué du désordre primordial ; c'est une allégorie. Suggérer la valeur symbolique de l'homme qu'il dépeint, dégager, éclairer le principe surnaturel qu'à son insu sans doute le modèle incarne, voilà la tâche du poète, voilà en quoi consiste l'art de Chateaubriand portraitiste, tant il semble persuadé que, comme l'écrira Léon Bloy, « en réalité, tout homme est symbolique, et c'est dans la mesure de son symbole qu'il est un vivant ».

La méthode allégorique apparaît plus nettement encore dans le portrait du couple Talleyrand-Fouché :

Ensuite je me rendis chez Sa Majesté : introduit dans une des chambres qui précédaient celle du Roi, je ne trouvai personne ; je m'assis dans un coin et j'attendis. Tout à coup une porte s'ouvre : entre silencieusement le vice appuyé sur le bras du crime, M. de Talleyrand marchant soutenu par M. Fouché ; la vision infernale passe lentement devant moi, pénètre dans le cabinet du Roi et disparaît. Fouché venait jurer foi et hommage à son seigneur ; le féal régicide, à genoux, mit les mains qui firent tomber la tête de Louis XVI entre les mains du frère du roi martyr ; l'évêque apostat fut caution du serment. (T. II, p. 628)

Et à propos de Talleyrand encore, de Talleyrand qu'il déteste, Chateaubriand établit une hardie classification symbolique des hommes :

Notre espèce se divise en deux parts inégales ; les hommes de la mort et aimés d'elle ; troupeau choisi qui

renaît ; les hommes de la vie et oubliés d'elle ; multitude de néant qui ne renaît plus. L'existence temporaire de ces derniers consiste dans le nom, le crédit, la place, la fortune ; leur bruit, leur autorité, leur puissance s'évanouissent avec leur personne : clos leur salon et leur cercueil, close est leur destinée. Ainsi en est arrivé à M. de Talleyrand ; sa momie avant de descendre dans sa crypte, a été exposée un moment à Londres, comme représentant de la Royauté-cadavre qui nous régit. (T. IV, p. 565)

Talleyrand incarnait donc durant sa vie, parce qu'il était l'homme de la vie, le principe de la corruption et de la mort. Il doit mourir tout entier. Chateaubriand se place évidemment sans le dire dans les rangs des hommes de la mort, de ceux qui doivent vivre à jamais.

Certains êtres peuvent incarner des vertus, des principes célestes. Ce sont les privilégiés de la Grâce. Toute une partie des *Mémoires d'outre-tombe* est placée sous l'invocation de M^{me} Récamier, comme une chapelle dédiée à une sainte. Voici comment Chateaubriand évoque sa rencontre avec elle après douze ans d'absence : « Lorsque vers la fin du dîner, elle m'adressa timidement quelques mots sur la maladie de M^{me} de Staël, je tournai un peu la tête, je levai les yeux et je vis mon ange gardien à ma droite. » (T. III, p. 388). La méthode, on le voit, est la même. Elle consiste à passer sans transition du règne de la nature et de l'esprit au règne du surnaturel céleste ou diabolique. Les voyants ont ce privilège.

Cette faculté propre aux grands artistes conduit Chateaubriand à transformer l'histoire de sa vie et de son temps en légende, en poème. Les créatures nées de ses songes et les créatures qu'il a connues se ressemblent. Elles sont faites de la même étoffe imaginaire tissée par la poésie. Atala, René, Cymodocée ne sont pas différents en nature du Mirabeau, du Talleyrand, du Fouché des *Mémoires d'outre-tombe*. Cependant sur les créatures réelles Chateaubriand accomplit un travail inverse de celui qu'il accomplit pour faire naître des personnages imaginaires. Il transfigure la réalité des êtres qu'il veut peindre en la diluant dans leur valeur symbolique ; ce qu'ils perdent ainsi en

réalité tangible ou figurative, ils le regagnent en poésie, en matière légendaire. Ils deviennent des héros d'épopée. La sylphide et M^{me} Récamier sont deux sœurs, deux fées tutélaires. Dans sa solitude exaltée de Combourg, l'enfant génial secouru par son imagination intense avait réussi à former la compagne enchanteresse de toutes les minutes de sa vie; elle avait fini par lui paraître plus réelle que les êtres réels qui l'entouraient. Imagination et langage aboutissent à créer un monde supérieur où tous les contraires s'abolissent à la lumière du poème: « ... ma vie solitaire et silencieuse marchait au travers du tumulte et du bruit avec les filles de mon imagination Atala, Amélie, Blanca, Velléda, sans parler de ce que je pourrais appeler les réalités de mes jours, si elles n'avaient elles-mêmes la séduction des chimères. » (T. IV, p. 602).

Le portrait littéraire de Chateaubriand est un portrait à trois dimensions. Retz ne peint que l'esprit des êtres, Saint-Simon ressuscite les morts dans leur densité corporelle et leur secret moral, Chateaubriand a profondément le sens des âmes. Aussi pénétrant que Retz et Saint-Simon, aussi habile à restituer l'apparence que le Duc, il possède en outre un tact spirituel qui lui permet d'accéder à la part surnaturelle de l'homme. Si mêlé qu'il soit à son époque, il la domine; il épure jusqu'à ses souffrances, ses haines, ses passions. C'est qu'il pratique depuis longtemps l'exercice qui consiste à se délivrer spirituellement du monde et du temps. Est-ce mépris et nihilisme? Les accents de ferveur ne manquent pas non plus dans son œuvre. Ce serait plutôt, faute de pouvoir adhérer vraiment à la vie, la conviction d'appartenir à une essence supérieure: « Le temps et le monde que j'ai traversés n'ont été pour moi qu'une double solitude où je me suis conservé tel que le ciel m'avait formé. » Cette orgueilleuse profession d'angélisme exprime certainement une part de vérité. On dirait que Chateaubriand, préservé des traces du péché originel, inaccessible aux souillures de la vie, plane au-dessus de la foule des êtres humains dont l'enveloppe corporelle et l'écorce spirituelle sont percées par son regard jusqu'à la citadelle du secret, jusqu'au champ où s'affrontent les

forces surnaturelles du bien et du mal. On l'appelait *l'enchanteur*. C'est qu'il transformait tout en poème, c'est qu'il savait extraire de la gangue humaine la part oubliée, effacée par les cicatrices du réel, l'ébauche ou l'esquisse d'une nature angélique ou les stigmates d'une possession démoniaque. Semblable au saint de Lumbres du roman de Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Chateaubriand possède le don de distinguer sous l'enveloppe extérieure des êtres la couleur essentielle de leur âme, le signe symbolique de leur principe surnaturel.

Proust nous invite lui-même à le ranger parmi les mémorialistes. Ne déclare-t-il pas dans les dernières pages si émouvantes du *Temps retrouvé* qu'il constatait avoir écrit « les *Mémoires* de Saint-Simon d'une autre époque », « eux aussi écrits la nuit » ? Son prodigieux roman, qui prend sa source aussi bien dans le réel que dans l'imaginaire, n'offre-t-il pas l'image d'une société disparue aussi fabuleuse que la Cour du grand Roi extirpée de l'ombre par le Duc halluciné ? Charlus, Norpois nous donnent autant l'impression d'avoir vécu une vie réelle que les noms consignés au registre de l'histoire. Cependant, la nuit de Proust n'est pas la même que la nuit de Saint-Simon. Celle de Saint-Simon est illuminée par la passion rétrospective et présente; c'est l'interminable nuit du Jugement Dernier infligée par le mémorialiste aux hommes qu'il a connus. Celle de Proust est la nuit obscure de l'âme au cours de laquelle le créateur compose dans l'angoisse et la culpabilité l'œuvre d'art qui lui permettra d'assurer son salut et d'acquitter son rachat. Le roman de Proust est à la fois, comme les *Mémoires*, une exploration du passé et une lutte contre le temps. Tout mémorialiste veut d'une manière ou d'une autre soustraire au sort commun de l'effacement les êtres et les faits dont il fut le témoin, mais le génie de Proust est d'avoir fait du temps même le principal personnage de son livre et son principal ad-

versaire. C'est avant tout lui-même que Proust veut délivrer du temps. Il veut conquérir par l'œuvre d'art une éternité plus durable, si l'on peut dire, que l'éternité procurée par les réminiscences involontaires qui jalonnaient sa vie. Il fallait pour cela d'abord dénoncer la toute-puissance du temps. Les portraits qu'on trouve dans son œuvre sont composés en fonction de l'ennemi. Ces portraits sont ceux des personnages tels que nous les décrit l'auteur, c'est-à-dire, en ce cas, le narrateur, mais aussi les personnages tels qu'ils se voient entre eux, ce qui est une façon pour Proust de les décrire par personne interposée. La marque de l'écrivain reste la même, inséparable, comme chez tout grand artiste, d'une vision irréductible à toute autre.

Il existe à vrai dire deux manières de Proust portraitiste dans la *Recherche*. La première dérive de la méthode réaliste traditionnelle. Il s'agit de portraits de type balzacien, mais sans référence implicite aux théories de Lavater. Proust ne vise dans ce cas que le pittoresque descriptif ou l'aspect caractéristique de la personne. On rencontre ce type de portrait dans le récit qu'il nous fait de l'enfance à Combray. La tante Léonie, les comparses du milieu familial, l'atmosphère d'un village sont dessinés et rendus avec une netteté, une justesse de ton et une vigueur de trait qui montrent quel romancier du réel tangible Proust eût pu faire si sa nature profonde, ses convictions philosophiques et esthétiques ne l'avaient entraîné dans une tout autre direction. Le véritable portrait proustien est ailleurs.

Il est dans la représentation de ces personnages, non pas noyés dans un passé lointain qui, chose bizarre, revit beaucoup plus nettement sous la plume de Proust que le passé proche et le présent, de ces personnages qui durent tout au long du roman, depuis *Du côté de chez Swann* jusqu'au *Temps retrouvé*. Or qui pourrait se vanter de savoir exactement à quoi ressemblent Swann, Charlus, Odette ? Si l'on nous demandait de les décrire suivant le portrait que nous donne d'eux Proust, nous serions bien

embarrassés. Il existe plusieurs portraits d'un même personnage et chacun de ces portraits est différent des autres. C'est que Proust, à la différence des mémorialistes, à la différence de Balzac, se garde bien de donner un portrait *ne varietur*. Comme son intention est d'accuser tout au long du roman l'action du temps sur le monde, il montre d'une façon frappante la lente transformation des êtres au fil de la durée. Il y a bien peu de rapports entre le Charlus fringant, autoritaire, méprisant du début et le vieillard délabré de la fin, entre M^{me} Verdurin et la princesse de Guermantes qu'elle finit par devenir dans *le Temps retrouvé*. Tous les personnages sont passés par une succession d'étapes et chaque étape exige un portrait différent. Que les êtres changent en vieillissant, nous le savons tous. L'idée peut paraître banale, mais aucune idée n'est neuve et aucun écrivain, aucun artiste ne s'impose par les idées. Chez certains, une vieille idée ou un sentiment prend une importance si grande que s'ils sont servis par un remarquable don d'expression, tout ce qu'ils écrivent paraît neuf et frappant. Ainsi en est-il advenu de Proust qui, partant d'un phénomène de réminiscence éprouvé par tout le monde, et sentant peser sur lui le poids du temps, a su trouver la forme la plus propre à traduire sa sensibilité si particulière. Pour lui, non seulement les êtres vieillissent et changent, mais le temps les métamorphose. Le narrateur s'interroge au seuil du *Temps retrouvé* sur les étranges personnages qui peuplent le salon des Guermantes jusqu'au moment où il les reconnaît, mais pour ainsi dire grimés par l'érosion des années. Si le temps va jusqu'à rendre les êtres méconnaissables, comment donc faire d'eux un portrait véridique ? Un portrait ne peut fixer d'un être que sa vérité du moment, que le moment suivant démentira inéluctablement. Rien de plus opposé à l'ambition des mémorialistes que cette conception relativiste du portrait. Dans la perspective proustienne, on ne peut jamais dire d'un personnage ce qu'il est, car les années rendent caduc tout jugement. La mort même ne supprime pas le problème, car pour être vrai le portrait devrait énumérer les étapes par lesquelles tout au long de sa vie un caractère

est passé. Le nez de Cléopâtre diminue ou s'allonge avec les années.

Il y a plus grave encore. L'observateur même ne peut jamais être sûr de ce qu'il voit. La perception déforme le spectacle. Selon l'angle de vision, la même chose, le même être peuvent paraître profondément différents. Les traits du visage n'ont pas du tout la fixité que l'on pense. Un visage cru long apparaît brusquement rond. Un cou jugé d'abord mince et gracieux ressemble sous un éclairage différent à une robuste colonne. Toute une page de Proust est consacrée aux divers visages d'Albertine. Le nez de Cléopâtre paraît tantôt long et tantôt court selon les heures du jour et le point de vue du témoin.

La mémoire, au surplus, est une maîtresse d'erreur et de fausseté. Elle enregistre et conserve ces perceptions douteuses, et souvent ajoute à leur incertitude en brouillant les dessins, en déformant les traits :

Et puis la mémoire commence tout de suite à prendre des clichés indépendants les uns des autres, supprime tout lieu, tout progrès, entre les scènes qui y sont figurées, dans la collection de ceux qu'elle expose, le dernier ne détruit pas forcément les précédents. En face de la médiocre et touchante Albertine à qui j'avais parlé, je voyais la mystérieuse Albertine en face de la mer. C'était maintenant des souvenirs, c'est-à-dire des tableaux dont l'un ne me semblait pas plus vrai que l'autre. Pour en finir avec ce premier soir de présentation, en cherchant à revoir ce petit grain de beauté sur la joue au-dessous de l'œil, je me rappelai que de chez Elstir, quand Albertine était partie, j'avais vu ce grain de beauté sur le menton. En somme, quand je la voyais, je remarquais qu'elle avait un grain de beauté, mais ma mémoire errante le promenait ensuite sur la figure d'Albertine et le plaçait tantôt ici tantôt là. (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, t. I, p. 875-876)⁴

L'infidélité de la mémoire, ou plutôt sa fidélité successive, contribue à rendre plus difficile la vérité du por-

4. Toutes nos références à la *Recherche du temps perdu* renvoient à l'édition Clarac et Ferré, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

trait. On peut mesurer ici, par contraste, l'intrépidité de Saint-Simon qui entreprend de restituer dans ses moindres détails le visage d'un homme disparu depuis vingt ou trente ans. Par ses successives surimpressions, la mémoire brouille les physionomies et il y a loin de l'image que nous avons enregistrée d'une femme rencontrée pour la première fois à l'image de cette même femme devenue notre amie. Après une certaine épaisseur de temps, après que des liens se sont tissés entre deux êtres, le visage de l'un change de signe pour l'autre. Où donc alors est la vérité de l'être ?

Pourtant qu'Albertine et cette jeune fille entrant chez son amie fussent une seule et même personne, c'était pratiquement une certitude. Malgré cela, tandis que les innombrables images que m'a présentées dans la suite la brune joueuse de golf, si différentes qu'elles soient les unes des autres, se superposent (parce que je sais qu'elles lui appartiennent toutes) et que, si je remonte le fil de mes souvenirs, je peux, sous le couvert de cette identité et comme dans un chemin de communication intérieure, repasser par toutes ces images sans sortir d'une même personne, en revanche, si je veux remonter jusqu'à la jeune fille que je croisai le jour où j'étais avec ma grand'mère, il me faut ressortir à l'air libre. Je suis persuadé que c'est Albertine que je retrouve, la même que celle qui s'arrêtait souvent, au milieu de ses amies, dans sa promenade, dépassant l'horizon de la mer ; mais toutes ces images restent séparées de cette autre parce que je ne peux pas lui conférer rétrospectivement une identité qu'elle n'avait pas pour moi au moment où elle a frappé mes yeux ; quoi que puisse m'assurer le calcul des probabilités, cette jeune fille aux grosses joues qui me regarda si hardiment au coin de la petite rue et de la plage et par qui je crois que j'aurais pu être aimé, au sens strict du mot revoir, je ne l'ai jamais revue. (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, t. I, p. 845-846)

L'aspect physique d'un être est donc à la fois victime du pouvoir destructeur du temps et de la déformation que lui infligent le point de vue et la mémoire des témoins. Il n'existe pas d'identité physique, comment existerait-il une identité morale ? La personne morale est encore plus soumise que la personne physique à des puissances de désagrégation. Le temps favorise le développement chez

l'homme de germes vicieux qui prolifèrent comme des cancers pour finir par envahir l'être tout entier. Des tendances au début secondaires, qu'elles appartiennent à l'être même ou qu'elles découlent d'une lointaine hérédité, métamorphosent le jeune homme ou la jeune femme charmante d'autrefois.

Chaque portrait moral est aussi vrai, ou aussi faux que l'autre. Pourquoi décréter arbitrairement que le vrai Charlus fut le vieillard immonde poussé dans sa petite voiture par Morel plutôt que le grand seigneur sarcastique de l'âge adulte ? M^{me} Verdurin est-elle plus vraie en *Patronne* ou en princesse de Guermantes ? Mais le comble de l'incertitude est atteint lorsqu'on examine d'un peu plus près la vision que Proust avait des réalités humaines et matérielles. Sa culture philosophique, qu'il ne faut surtout pas exagérer, était restée en somme celle des esthètes de sa jeunesse, celle des milieux symbolistes tout éblouis d'avoir appris de Schopenhauer que le monde n'a qu'une réalité phénoménale. Proust reprend à son compte la formule : « Le monde est ma représentation », en poussant le subjectivisme jusqu'à ses conséquences extrêmes. Le monde n'a pas de réalité en soi, il n'est qu'apparences et ces apparences relèvent de celui qui les perçoit. Il existe autant de réalités phénoménales qu'il existe d'individus. Le nez de Cléopâtre est plus ou moins long selon celui qui le regarde : César, Antoine ou l'esclave du Palais. Les sensations, les perceptions livrent à la conscience la réalité adaptée à leur filtre, et cette conscience elle-même modifie à tout moment les données sensibles. Ce que nous voyons, aimons, détestons se modifie selon nos désirs, nos regrets, notre humeur. Nous ne connaissons que des fantômes, des images qui n'ont d'autre identité que celle que nous leur attribuons.

Ainsi s'explique la loi des intermittences du cœur. Ce n'est pas uniquement parce que l'objet de notre amour a changé que l'amour s'estompe, c'est aussi et surtout parce que nous changeons ; tel trait du visage jugé naguère délicieux paraît maintenant une maladresse de style, un défaut de la pierre, une aberration du sculpteur. La fureur de

Proust entendant son ami Berl parler d'amour n'a pas d'autre cause. Comment l'amour pourrait-il exister puisque l'objet aimé n'est jamais tout à fait le même, puisque nous le modifions tellement qu'il finit par perdre toute couleur définie, toute essence personnelle, puisqu'enfin il est inconnaissable ? Voilà bien l'amère vérité qu'on découvre tout au long de cette pathétique enquête sur le temps. Il est impossible de pénétrer dans le secret d'autrui, d'appréhender ce qu'il y a de plus personnel, de plus individuel dans un être humain. Voilà pourquoi l'amour chez Proust n'existe que sous forme de jalousie, voilà pourquoi la jalousie est le signe même de l'amour. L'amour, qui pour d'autres est élan joyeux vers la femme aimée, communion d'idées et de sentiments, est avant tout dans le roman de Proust, par suite de l'ignorance radicale où l'on est des sentiments réels et de la nature profonde de l'autre, un désir désespéré, irrépressible et jamais satisfait de tout savoir sur la femme aimée. Swann ne cessera d'enquêter sur le compte d'Odette, de chercher à savoir la vérité sur son emploi du temps, ses relations, ses goûts que quand son amour aura disparu. Il en va de même pour le narrateur qui dispose pourtant de toutes les minutes de sa détenue. Des révélations posthumes viennent encore modifier l'idée qu'il se faisait d'Albertine et le persuader qu'il a décidément aimé une inconnue, vécu avec une énigme.

Si tous les êtres évoluent avec le temps et la mémoire, s'ils n'ont pas d'autre réalité que celle que les autres leur prêtent, et si cette réalité varie selon l'humeur du témoin, il faut bien en conclure à l'impossibilité totale de la connaissance d'autrui, à la séparation irrémédiable des consciences, à la vanité des portraits littéraires ou du moins des portraits véridiques.

Le subjectivisme ne fut pas seulement pour Proust une mode intellectuelle, une marque de fidélité à l'esthétisme de sa jeunesse, il s'est raccroché à cette vague doctrine philosophique comme à une planche de salut. En affirmant le peu de réalité du monde, elle lui permettait de justifier sa vision si particulière des choses et de compenser triomphalement l'isolement auquel le condamnaient

sa maladie et sa nature. Un homme pour qui tout effort physique est une torture, tout contact avec la matière brute du réel une menace d'étouffement, une promesse de mort, aura tendance à s'abstraire du monde, à adopter toute théorie réduisant le réel à une succession d'images sans danger immédiat. Voilà pourquoi Proust en venait à considérer le monde des couleurs, des odeurs, des sons et des formes, le monde des données sensibles, comme une matière assimilable à l'esprit, comme une matière dont le fondement est l'esprit. Son livre peut passer à cet égard pour une immense transcription spirituelle du réel. Que pouvait penser d'autre un homme passant la plus grande partie de son existence dans la chambre tapissée de liège où ne lui parvenaient que l'écho et la rumeur du monde extérieur ? Et quand il cédait à la sollicitude de ses amis, c'était pour se faire transporter en voiture, toutes vitres fermées, dans le dangereux univers du réel. Rien de plus symbolique que ces promenades de l'observateur reclus ne recueillant du monde que des images évanescentes et domptées. On peut en voir le pendant littéraire dans les très belles pages du roman où le narrateur, assis dans la salle à manger de l'hôtel, à Balbec, contemple à travers les baies vitrées le monde extérieur comme un prodigieux spectacle d'images colorées, comme un immense aquarium qui laisse transparaître la beauté des choses et des êtres en supprimant leur nocivité.

C'est bien ainsi qu'il nous apparaît à travers le prisme du chef-d'œuvre de Proust. La description des clochers de Martinville est un excellent exemple de la façon dont le romancier opère pour obtenir une somptueuse déréalisation du réel. Il commence par les décrire tels qu'il les aperçoit de la voiture du D^r Percepied, pour nous avertir ensuite qu'ils changent d'aspect selon les tournants de la route, puis selon l'éclairage du jour. Aucune description statique par conséquent, mais une sorte de film cinématographique épousant le mouvement même de la conscience du témoin, et, pour finir, les trois clochers sont comparés à trois oiseaux posés sur la plaine. Quand le narrateur nous parle de l'art du peintre Elstir, il lui attribue une esthétique

très proche de la sienne. Peu importe qu'il ait voulu, à tort, voir dans la peinture impressionniste un effort pour métamorphoser le réel, alors qu'en fait les impressionnistes poussaient la doctrine du réalisme jusqu'à vouloir reproduire la réalité de l'instant, l'essentiel est que Proust ait compris la peinture comme une mainmise de l'artiste sur les formes et les couleurs du réel, comme une tentative pour reproduire un univers soustrait à son premier créateur. En définissant l'art d'Elstir Proust nous livre la clé du sien :

Naturellement, ce qu'il avait dans son atelier, ce n'était guère que des marines prises ici, à Balbec. Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore, et que, si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre, qu'Elstir les recréait. (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, t. I, p. 835)

Proust ne procède pas autrement. Pour saisir et reproduire un monde brutal et fuyant, des êtres dont la réalité étroitement soumise à la durée se dissout dès qu'on tente de la fixer, le meilleur est de recourir à l'usage des comparaisons et des métaphores. Saint-Simon et Chateaubriand, nous l'avons vu, leur font une large place dans la composition des portraits, mais chez eux comparaisons et métaphores ont pour rôle de mieux définir l'être physique et moral des modèles, ou de mettre en lumière leur nature spirituelle. Proust donne très consciemment à ces figures de rhétorique une portée plus vaste encore, proche de la portée métaphysique que leur attribuait Mallarmé. Comparaisons et métaphores n'ont pas seulement de valeur ornementale. L'écrivain en comparant un objet ou en le substituant à un autre métamorphose par le langage le réel sensible en une matière qui relève de son seul esprit. L'analogie établie entre deux termes ne réside pas forcément dans les choses, mais dans l'esprit qui l'invente et la formule. Il faut naturellement que le réel s'y prête tant soit peu, mais plus les termes de la comparaison sont éloignés, plus l'analogie a des chances d'être surprenante,

belle et significative. Le réel ainsi épuré, métamorphosé, peut dès lors entrer dans une œuvre d'art. Dans sa signification la plus profonde, la Préciosité est également un effort pour tenir le monde naturel à distance ou l'assimiler, par un langage armé de périphrases, de métaphores et de comparaisons. Pour un artiste qui, comme Proust, finit par ne voir dans la réalité que souffrance et incertitude, ces figures de rhétorique sont par excellence le moyen de la goûter encore et d'en exprimer la secrète beauté. Les aléas du réel disparaissent sous le pouvoir poétique de l'esprit.

Aussi le portrait littéraire chez Proust est-il essentiellement composé d'analogies. Pour remédier à l'illusion de l'apparence, au pouvoir dissolvant du temps, pour compenser l'incertitude des consciences, le romancier et ses personnages recourent au pouvoir de l'analogie, comme au seul moyen d'intégrer à leur univers la rebelle réalité d'autrui. Les analogies esthétiques sont naturellement nombreuses chez un écrivain aussi cultivé que Proust. Il est assez significatif que Swann compare la fille de cuisine de Combray à *la Charité* de Giotto, son cocher Rémi au buste du doge Loredano par Antoine Rizzo, M. de Palancy à un portrait par Ghirlandaio, le D^r du Boulbon à un Tintoret, et plus significatif encore qu'il tombe amoureux d'Odette en lui trouvant une ressemblance avec la Zéphora de Botticelli. Le narrateur n'agit pas autrement avec Albertine : « ... dans l'état d'exaltation où j'étais, le visage rond d'Albertine, éclairé d'un feu intérieur comme par une veilleuse, prenait pour moi un tel relief qu'imitant la rotation d'une sphère ardente, il me semblait tourner, telles ces figures de Michel-Ange qu'emporte un immobile et vertigineux tourbillon. » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, t. I, p. 934). Les analogies naturelles sont encore plus nombreuses. Chaque fois que le narrateur, et Proust, nous décrivent Albertine, ce n'est plus Albertine, mais un bouquet de métaphores où se dissolvent en somme sa personnalité et son individualité. Ce portrait analogique est tout l'inverse de celui que compose Saint-Simon convaincu de pouvoir par l'analogie restituer l'essence la plus per-

sonnelle d'un individu. On dirait que pour Proust, et ceci en dit long sur la souffrance que doit apporter chaque fois l'amour, un être humain ne peut entrer dans notre univers que s'il est métamorphosé en images, que s'il perd les traits distinctifs de sa personne pour devenir une matière malléable et perméable à l'esprit. C'est quand Albertine dort, inconsciente, réduite enfin à un objet animé d'une vie seconde, placée à la merci de l'esprit à la fois cruel et tendre du narrateur, qu'elle devient pour lui source de bonheur et promesse de joie. Albertine devient mille Albertine unies par une parenté mystérieuse à tous les aspects gracieux du monde :

En fermant les yeux, en perdant la conscience, Albertine avait dépouillé, l'un après l'autre, ces différents caractères d'humanité qui m'avaient déçu depuis le jour où j'avais fait sa connaissance. Elle n'était plus animée que de la vie inconsciente des végétaux, des arbres, vie plus différente de la mienne, plus étrange, et qui cependant m'appartenait davantage ... Son sommeil mettait à mes côtés quelque chose d'aussi calme, d'aussi sensuellement délicieux que ces nuits de pleine lune dans la baie de Balbec devenue douce comme un lac, où les branches bougent à peine, où, étendu sur le sable, on écouterait sans fin se briser le reflux. (*La Prisonnière*, t. III, p. 70)

Moi qui connaissais plusieurs Albertine en une seule, il me semblait en voir bien d'autres encore reposer auprès de moi. Ses sourcils arqués comme je ne les avais jamais vus entouraient les globes de ses paupières comme un doux nid d'aleçon. Des races, des atavismes, des vices reposaient sur son visage. Chaque fois qu'elle déplaçait sa tête, elle créait une femme nouvelle, souvent insoupçonnée de moi. Il me semblait posséder non pas une, mais d'innombrables jeunes filles. Sa respiration peu à peu plus profonde soulevait régulièrement sa poitrine et, par-dessus elle, ses mains croisées, ses perles, déplacées d'une manière différente par le même mouvement, comme ces barques, ces chaînes d'amarre que fait osciller le mouvement du flot. (*La Prisonnière*, t. III, p. 72)

Ainsi s'affirme le triomphe de l'esprit. Enfermé dans la prison de la subjectivité, trop convaincu de l'irrémédiable séparation des consciences, blessé par la dure écorce du réel, Proust réussit tout de même, grâce à l'emploi de la métaphore, à donner un équivalent à la fois concret et spirituel, puisqu'il s'agit du langage, des êtres et des choses. Mais cet équivalent est une sorte de film intérieur dont les images dépouillées de toute densité matérielle flottent au fil de la conscience, comme des plantes déracinées. C'est un univers de Belle au bois dormant, d'êtres à demi conscients, comme Albertine endormie, un univers où la vie règne encore, mais pâle et décolorée, sous une forme discrète, silencieuse, voilée, comme l'atmosphère des cliniques. L'amour y éclate avec une valeur tragique, car l'amour vrai, qui est respect dans autrui de la personne, se heurte au mur de l'inconnaissable et se trouve réduit à survivre dans l'incertitude et l'ignorance, à glisser dans l'oubli et la mort. Il fallait le miracle du langage pour sauver ce monde d'apparences et fixer l'éphémère, il fallait l'architecture de l'œuvre d'art pour à la fois reconnaître et nier le pouvoir souverain du temps. Chateaubriand, lui aussi, n'était que trop persuadé du peu de réalité du monde. Grand poète, né dans cette terre de Bretagne si favorable aux légendes, il savait assez que la réalité est faite du tissu de nos songes, mais la foi religieuse de cet homme si tenté souvent par un nihilisme radical l'amenait à discerner le jeu des forces surnaturelles derrière le voile des apparences. Proust, étranger au monde de la foi, ne voit pas d'autre salut possible pour les êtres que l'immortalité promise au grand artiste et à ceux qu'il recueille dans son livre d'images. L'univers pour lui, comme pour Mallarmé, n'existe que pour figurer dans le Livre. Tandis que Retz met tout son génie à reproduire le jeu des esprits purs, Saint-Simon ressuscite le bruit et la fureur de la vie, Chateaubriand illumine le principe surnaturel des êtres, et Proust retrouve le secret de la lanterne magique qui émerveillait ses yeux d'enfant. Chacun d'eux, en voulant déchiffrer le mystère d'autrui, nous révèle le secret de son monde intérieur.

HENRY AMER